



**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**  
**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Η ΟΠΕΡΑ *ΜΕΔΕΕ* ΤΟΥ LUIGI CHERUBINI:**  
**ΜΟΥΣΙΚΟΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ ΑΝΤΑΝΑΚΛΑΣΗ ΤΗΣ**  
**ΑΡΧΑΙΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ *ΜΟΙΡΑΙΑΣ ΓΥΝΑΙΚΑΣ***

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**  
**ΜΟΥΣΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ - ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ**

**ΤΗΣ ΦΟΙΤΗΤΡΙΑΣ**  
**ΙΩΑΝΝΑ ΠΕΤΡΑΚΕ**  
**Α.Ε.Μ.: 2191**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ:**  
**ΓΕΡΟΘΑΝΑΣΗ ΣΤΑΜΑΤΙΑ, ΕΠΙΚΟΥΡΗ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2025**



**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**

**SCHOOL OF FINE ARTS**

**DEPARTMENT OF MUSIC STUDIES**

**THE OPERA *MÉDÉE* BY LUIGI CHERUBINI:  
MUSICODRAMATURGICAL REFLECTION OF THE ANCIENT GREEK  
*FEMME FATALE***

**DIPLOMA THESIS**

**HISTORY / CULTURE**

**STUDENT**

**Ioanna Petrake**

**A. E. M.: 2191**

**SUPERVISOR:**

**GEROTHANASSI STAMATIA**

**ASSISTANT PROFESSOR**

**THESSALONIKI SEPTEMBER 2025**

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε όλους όσους συνέβαλαν, με μικρό ή μεγάλο τρόπο, στη συγκρότηση της παρούσας εργασίας, η οποία σηματοδοτεί και την ολοκλήρωση της φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Ιδιαίτερα θερμές ευχαριστίες οφείλω στην επιβλέπουσα καθηγήτρια κ. Σταματία Γεροθανάση, η οποία με αδιάκοπη υπομονή και αφοσίωση στήριξε το εγχείρημα αυτό. Με υπευθυνότητα και συνέπεια προσέφερε ουσιαστική καθοδήγηση, εξηγώντας με σαφήνεια ακόμη και τα πλέον σύνθετα ζητήματα, και συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση μιας παραγωγικής εργασίας από την οποία αποκόμισα πολύτιμες γνώσεις και εμπειρίες. Ευχαριστώ, επίσης, τον κ. Σακαλλιέρο, ο οποίος με καθοδήγησε στα πρώτα, συχνά δύσκολα και ασαφή, στάδια της αναζήτησης θέματος, παραπέμποντάς με τελικά στην κ. Γεροθανάση, με την οποία ξεκίνησε και ολοκληρώθηκε ο ακαδημαϊκός αυτός κύκλος. Τέλος, θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς όλους τους καθηγητές του Τμήματος, οι οποίοι με το έργο τους, την αφοσίωση και την εξειδίκευσή τους, μου προσέφεραν, συχνά χωρίς οι ίδιοι να το γνωρίζουν, γνώσεις, έμπνευση, κίνητρα και στόχους για την ακαδημαϊκή και προσωπική μου πορεία.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	iii
Abstract.....	iv
Εισαγωγή .....	1
1. Η Μήδεια στην Αρχαία Ελληνική Μυθολογία .....	
1.1 Ο μύθος της Μήδειας: Ιστορικές και πολιτισμικές προσεγγίσεις .....	3
1.2 Η <i>Μήδεια</i> του Ευριπίδη .....	4
1.3 Μεταγενέστερες δραματουργικές εκδοχές .....	6
2. Η Μήδεια ως <i>μοιραία γυναίκα</i> .....	
2.1 Προσδιορισμός και ιστορική προσέγγιση του όρου <i>μοιραία γυναίκα</i> .....	9
2.2 Η Μήδεια ως αρχετυπικό παράδειγμα <i>μοιραίας γυναίκας</i> .....	10
3. Ο μύθος της Μήδειας στη γαλλική όπερα του 18ου και 19ου αιώνα .....	
3.1 Ο ρόλος της ελληνικής μυθολογίας στην γαλλική όπερα του 18ου και 19ου αιώνα .....	14
3.2 Η πολιτική και κοινωνική διάσταση του μύθου της Μήδειας στη γαλλική όπερα .....	18
4. Η Όπερα <i>Médée</i> των Luigi Cherubini και François-Benoît Hoffman: Δημιουργία και πρόσληψη του έργου .....	
4.1 Η ζωή και το έργο του Luigi Cherubini.....	22
4.2 Δημιουργία και πρόσληψη της <i>Médée</i> .....	30
4.3 Η δημιουργία του λιμπρέτου από τον François-Benoît Hoffman.....	31
5. Μουσικοδραματουργική αντανάκλαση της <i>μοιραίας γυναίκας</i> .....	
5.1 Χαρακτήρες, πλοκή και μακροδομική διάρθρωση της όπερας.....	37
5.2 Η δραματοποίηση της <i>μοιραίας γυναίκας</i> μέσα από το λιμπρέτο.....	44
5.3 Η αντανάκλαση της <i>μοιραίας γυναίκας</i> στις παραμέτρους της σύνθεσης .....	
5.3.1 Μοτίβα - μελωδικά θέματα.....	48
5.3.2 Αρμονικός - συγχορδιακός συμβολισμός.....	59
5.3.3 Ενορχήστρωση.....	64
5.3.4 Μουσική μορφή και δομή .....	71
Συμπεράσματα .....	
Η συνεισφορά της <i>Médée</i> του Cherubini στην γαλλική όπερα .....	75
Η μουσικοδραματουργική αντανάκλαση της <i>μοιραίας γυναίκας</i> και οι πολιτισμικές της προεκτάσεις.....	77
Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα .....	78
Βιβλιογραφικές αναφορές.....	80

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στόχος της διπλωματικής εργασίας είναι η μελέτη της μουσικοδραματουργικής αντανάκλασης της Μήδειας στην όπερα *Médée* (1797) του Luigi Cherubini. Μέσα από την ανάλυση του μύθου της Μήδειας και των δραματουργικών εκδοχών του από την αρχαιότητα έως τη γαλλική όπερα του 18ου αιώνα, επιχειρείται να αναδειχθεί ο τρόπος με τον οποίο η ηρωίδα μετασχηματίστηκε σε αρχετυπικό δείγμα *femme fatale* με κοινωνικοπολιτισμικές προεκτάσεις. Για την προσέγγιση της μουσικής δραματουργίας αξιοποιήθηκαν σύγχρονες θεωρητικές μελέτες που προσφέρουν έναν μεθοδολογικό οδηγό για την κατανόηση της σχέσης μεταξύ λιμπρέτου, μουσικής και σκηνικής δράσης στην όπερα, με στόχο να αναδειχθούν οι τρόποι με τους οποίους η μουσική του Cherubini συμβάλλει στην αντανάκλαση των δραματουργικών παραμέτρων (θέματα και μοτίβα) της *μοιραίας γυναίκας* στο λιμπρέτο του Hoffman. Η *Médée* (1797) αποτελεί καθοριστικό έργο για την εξέλιξη της γαλλικής όπερας, καθώς ενσωματώνει τον αρχαιοελληνικό μύθο σε ένα νέο κοινωνικοπολιτισμικό και αισθητικό πλαίσιο, προβάλλοντας τη Μήδεια ως μία πολυδιάστατη *μοιραία γυναίκα*.

Λέξεις κλειδιά: γαλλική όπερα, *Médée*, μουσική δραματουργία, *μοιραία γυναίκα*

## ABSTRACT

The aim of this thesis is to examine the musico-dramaturgical reflection of Medea in Luigi Cherubini's opera *Médée* (1797). Through the analysis of the myth of Medea and its dramaturgical adaptations from antiquity to 18<sup>th</sup> century French opera, the study seeks to highlight the ways in which the heroine was transformed into an archetypal example of the *femme fatale* with socio-cultural implications. For the approach to musical dramaturgy, contemporary theoretical studies have been employed, offering a methodological framework for analysing the relationship between libretto, music and stage action in opera, with the aim of showing how Cherubini's music contributes to the reflection of the dramaturgical parameters (themes and motifs) of the *femme fatale* in Hoffman's libretto. *Médée* (1797) constitutes a pivotal work for the development of French opera, as it incorporates the ancient Greek myth into a new socio-cultural and aesthetic framework, presenting Medea as a multifaceted *femme fatale*.

Keywords: French opera, *Médée*, musical dramaturgy, *femme fatale*

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η όπερα *Médée* (1797) του Luigi Cherubini αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αξιοποίησης της αρχαιοελληνικής μυθολογίας στη θεματολογία της γαλλικής όπερας του όψιμου 18ου αιώνα. Στον πυρήνα της βρίσκεται η μορφή της Μήδειας, μιας ηρώιδας που έχει απασχολήσει επανειλημμένα τις παραστατικές τέχνες λόγω της σύνθετης ψυχοσύνθεσής της και της στενής της σχέσης με το αρχετυπικό πρότυπο της *μοιραίας γυναίκας*.

Στόχος της εργασίας είναι να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο η Μήδεια προβάλλεται ως *μοιραία γυναίκα* μέσα από τη μουσική δραματουργία της όπερας. Η εργασία διερευνά τις επιλογές του συνθέτη Luigi Cherubini, αλλά και του λιμπρετίστα François-Benoît Hoffman, οι οποίες συντελούν στη συγκρότηση και ανάδειξη των δραματουργικών παραμέτρων που καθιστούν την Μήδεια κεντρική φιγούρα και *μοιραία γυναίκα*. Παράλληλα, η μελέτη φωτίζει τις ιστορικές, κοινωνικοπολιτισμικές και ιδεολογικές διαστάσεις που περιβάλλουν το έργο, ώστε να καταστεί δυνατή μια σφαιρική κατανόηση της συμβολής του στην όπερα της εποχής.

Η εργασία είναι διαρθρωμένη σε πέντε κεφάλαια:

Στο Κεφάλαιο 1 παρουσιάζεται το μυθολογικό υπόβαθρο της Μήδειας με αναφορά στην προέλευση και την εξέλιξη του μύθου στην αρχαιοελληνική παράδοση. Δίνονται στοιχεία για την ταυτότητα της ηρώιδας και για τα γεγονότα που τη φέρνουν στο χρονικό σημείο όπου τοποθετείται η δράση της όπερας. Σχολιάζεται επίσης η *Μήδεια* του Ευριπίδη, η πρώτη σωζόμενη δραματοποίηση του μύθου και μεταγενέστερες δραματοποιήσεις του μύθου μέχρι και τον 20ό αιώνα.

Στο Κεφάλαιο 2 αναλύεται η προέλευση του όρου *μοιραία γυναίκα* και οι κοινωνικοπολιτισμικές συνδηλώσεις του, ενώ στη συνέχεια εξετάζεται κατά πόσο η Μήδεια μπορεί να θεωρηθεί αρχετυπικό παράδειγμα της *μοιραίας γυναίκας*.

Στο Κεφάλαιο 3 εξετάζονται οι τρόποι με τους οποίους η αρχαιοελληνική μυθολογία βρήκε έκφραση στη γαλλική όπερα του 18ου και 19ου αιώνα, με ιδιαίτερη έμφαση σε έργα που αξιοποίησαν μυθολογικά θέματα. Στη συνέχεια, επιχειρείται μια κοινωνικοπολιτική ερμηνεία της παρουσίας και της σημασίας του μύθου της Μήδειας στο πλαίσιο της γαλλικής όπερας, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο οι ιδεολογικές και καλλιτεχνικές συνθήκες της εποχής επηρέασαν την πρόσληψη και την καλλιτεχνική της αναπαράσταση.

Στο Κεφάλαιο 4 παρουσιάζεται εκτενώς η ζωή και το έργο του Luigi Cherubini, με στόχο την κατανόηση του εργοβιογραφικού πλαισίου μέσα στο οποίο εντάσσεται η *Médée*. Εξετάζεται η πρόσληψη της όπερας στις διαφορετικές κοινωνικές και καλλιτεχνικές συγκυρίες, καθώς και η δημιουργία του λιμπρέτου από τον François-Benoît Hoffman, που επιτρέπει την πληρέστερη κατανόηση της δραματουργικής βάσης του έργου.

Στο Κεφάλαιο 5 η ανάλυση επικεντρώνεται στη μουσικοδραματουργική αντανάκλαση της μοιραίας γυναίκας. Διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο ο François-Benoît Hoffman, μέσα από το λιμπρέτο και ο Luigi Cherubini μέσω των μελωδικών θεμάτων, της αρμονίας, της ενορχήστρωσης και της μουσικής δομής, προβάλλουν τη μοιραία φύση της Μήδειας και συμβάλλουν στη σκηνική και μουσική συγκρότηση του χαρακτήρα της.

Για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας αξιοποιήθηκε εκτενής βιβλιογραφία τόσο θεωρητικής όσο και αναλυτικής κατεύθυνσης. Ιδιαίτερα καθοριστικές υπήρξαν οι μελέτες της Laurel Elizabeth Zeiss (“The Dramaturgy of Opera,” in *The Cambridge Companion to Opera Studies*, επιμ. Nicholas Till, Cambridge University Press, 2012) και του Damien Colas (“Musical Dramaturgy,” in *The Oxford Handbook of Opera*, επιμ. Helen M. Greenwald, Oxford University Press, 2014), οι οποίες συνέβαλαν στη διαμόρφωση του μεθοδολογικού πλαισίου αναφορικά με την έννοια και την ανάλυση της μουσικής δραματουργίας. Παράλληλα, ένα εξίσου σημαντικό σκέλος της μεθοδολογίας αφορά την ανάλυση και ερμηνεία της έννοιας της *μοιραίας γυναίκας* (*femme fatale*). Η συγκεκριμένη προσέγγιση συνέβαλε στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο η Μήδεια ενσωματώνει ή προαναγγέλει τα χαρακτηριστικά αυτής της φιγούρας μέσα στο δραματικό και μουσικό πλαίσιο της *Médée* του Luigi Cherubini. Ιδιαίτερη βαρύτητα δόθηκε στη μελέτη της Tuğçe Özdiñç (“Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype,” *The Journal of International Social Research*, 2020), η οποία αναλύει σε βάθος τα βασικά γνωρίσματα της μοιραίας γυναίκας, καθώς και στο κείμενο της Dorota Osińska (“The Defence of Medea: The Subversion of the Femme Fatale Trope in William Morris’s *The Life and Death of Jason*,” *Beyond Philology*, 2023), που εξετάζει μια δραματοποιημένη εκδοχή της Μήδειας βασισμένη στις ρίζες του ευριπίδειου μύθου. Επιπλέον, το κείμενο των Hamadi και Bellaha (“The Medea of Euripides and Seneca: A Female Monster Labeled a Greek Hero,” *Journal of Art Studies*, 2024) προσφέρει μία διεισδυτική ερμηνεία της Μήδειας τόσο στον Ευριπίδη όσο και στον Σενέκα. Μέσα από τη σύνθεση αυτών των πηγών διαμορφώθηκε το θεωρητικό υπόβαθρο για την ερμηνεία της Μήδειας ως αρχετυπικού προτύπου *μοιραίας γυναίκας*, γεγονός που αποτέλεσε βασικό άξονα για την ανάλυση της δραματουργικής και ιδεολογικής διάστασης της *Médée* του Luigi Cherubini.

Η βιβλιογραφία που αξιοποιείται στην παρούσα διπλωματική εργασία αποτελείται σε μεγάλο της μέρος από ξενόγλωσσες πηγές. Η επιλογή αυτή δεν ήταν σκόπιμη αλλά προέκυψε μέσα από την έρευνα, καθώς κατέστη σαφές ότι στην ελληνική βιβλιογραφία παρατηρείται αισθητή έλλειψη μελετών που αφορούν την ανάλυση της μουσικής δραματουργίας, το οπερικό έργο του Cherubini, καθώς και μελέτες που επικεντρώνονται στην έννοια και κοινωνικοπολιτισμική διάσταση της *μοιραίας γυναίκας*.

## Κεφάλαιο 1

### Η Μήδεια στην Αρχαία Ελληνική Μυθολογία

#### 1.1 Ο μύθος της Μήδειας: Ιστορικές και πολιτισμικές προσεγγίσεις

Η Μήδεια είναι μία από τις πλέον αινιγματικές και σύνθετες μορφές της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας. Οι πρώτες αναφορές στον μύθο της Μήδειας εντοπίζονται στα Ναυπάκτια Έπη (*Ναυπακτικά*) τον 7ο ή στις αρχές του 6ου αι. π.Χ., στον Λυρικό ύμνο *4ος Πυθιόνικος* του Πινδάρου και στις *Κολχίδες* του Σοφοκλή, έργο το οποίο δεν έχει σωθεί.<sup>1</sup>

Σύμφωνα με την παράδοση, η Μήδεια παρουσιάζεται ως ιέρεια της θεάς Εκάτης, κόρη του βασιλιά Αιήτη και εγγονή του Ήλιου.<sup>2</sup> Αυτό την καθιστά συνδεδεμένη με την μαγεία και το υπερφυσικό.<sup>3</sup> Ο πατέρας της ήταν ο βασιλιάς της Κολχίδας και ο φύλακας του χρυσόμαλλου δέρατος που αποζητούσε ο Ιάσοντας. Στα *Αργοναυτικά* έπη του Απολλώνιου Ρόδιου περιγράφεται ο έρωτας της Μήδειας για τον Ιάσωνα και η καθοριστική της συμβολή στην απόκτηση του χρυσόμαλλου δέρατος μέσω της χρήσης των μαγικών της δυνάμεων.<sup>4</sup> Ως αντάλλαγμα για την συνεισφορά της ο Ιάσοντας ορκίστηκε ότι θα την παντρευτεί. Η Μήδεια βοηθώντας τον Ιάσωνα αντιτάχθηκε στις επιθυμίες του πατέρα της, Αιήτη, γεγονός που οδήγησε στην καταδίωξη και των δύο. Ο Ιάσοντας επιστρέφοντας στην Θεσσαλία ανακάλυψε ότι ο θεός του ο Πελίας είχε κατακτήσει τον θρόνο και η οικογένειά του είχε σκοτωθεί. Γι' αυτόν τον λόγο, η Μήδεια χρησιμοποιώντας την μαγεία της οργάνωσε τον θάνατο του Πελία. Έπειτα, ο Ιάσοντας και η Μήδεια κατέφυγαν στην Κόρινθο όπου ο Αιήτης είχε προηγουμένως υπάρξει βασιλιάς και εγκαταστάθηκαν εκεί.<sup>5</sup> Μετά από δέκα χρόνια ευημερίας και δεκατέσσερα παιδιά, ο Ιάσοντας αποφάσισε να εγκαταλείψει την Μήδεια και να παντρευτεί την Γλαύκη<sup>6</sup> για πολιτικούς λόγους. Η Μήδεια ζήτησε από τον Ιάσωνα να κρατήσει την υπόσχεση που της είχε δώσει ότι θα είναι για πάντα μαζί και εκείνος αρνήθηκε.<sup>7</sup> Έτσι ξεκινάει η ιστορία της Μήδειας μέσα από την τραγωδία του Ευριπίδη: με την προδομένη Μήδεια και τον προκείμενο γάμο του Ιάσωνα και της Γλαύκης.

Σε αυτές τις πρώιμες αφηγήσεις, η Μήδεια απεικονίζεται ως μία γυναίκα που διαθέτει ασυνήθιστες ικανότητες, αλλά και ως θύμα των περιστάσεων και των παθών της.<sup>8</sup> Στα αποσπάσματα των *Ναυπακτικών*<sup>9</sup> γίνεται λόγος για τον έρωτα

<sup>1</sup> Δήμητρα Αναστασιάδου, "Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη" (Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 1999), 107.

<sup>2</sup> Αναστασιάδου, "Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη," 81.

<sup>3</sup> Ο.π., 81.

<sup>4</sup> Robert Tyminski, "The Medea Complex—Myth and Modern Manifestation," *Jung Journal: Culture & Psyche* 8, no. 1 (2014): 28–40, <https://doi.org/10.1080/19342039.2014.866032>

<sup>5</sup> Tsippi Fleischer, "Luigi Cherubini's Médée (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style" (Διδακτορική διατριβή, Bar-Ilan University, 1995), 23–25.

<sup>6</sup> Δίρκη στην εκδοχή του Hoffman.

<sup>7</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's Médée (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 24.

<sup>8</sup> Αναστασιάδου, "Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη," 6.

της Μήδειας προς τον Ιάσονα και τη συμβολή της στη διαφυγή των Αργοναυτών από την Κολχίδα. Ήδη από την πρώιμη επική παράδοση, πριν ακόμη και από την δραματοποίηση του Ευριπίδη, η Μήδεια είχε καθιερωθεί ως μία γυναίκα διχασμένη ανάμεσα στην οικογένεια και την επιθυμία, την προδοσία και την σύμμαχία.<sup>10</sup>

Ο μύθος της Μήδειας δεν περιορίστηκε στον ελληνικό χώρο. Η μορφή της ενσωματώθηκε σε διάφορες πολιτισμικές παραδόσεις λαμβάνοντας διαφορετικές αποχρώσεις και ερμηνείες. Στην ρωμαϊκή λογοτεχνία, η Μήδεια συνέχισε να αποτελεί σύμβολο της εκδικητικής γυναίκας με έργα όπως η *Μήδεια* του Σενέκα να αναδεικνύουν την ωμότητα και την ακρότητα των πράξεών της.<sup>11</sup> Η διαχρονική της απήχηση οφείλεται, σε μεγάλο βαθμό, στην πολυπλοκότητα του χαρακτήρα της, η οποία συνδέεται με την εικόνα της ως *μοιραία γυναίκα*. Η Μήδεια ενσαρκώνει μία έντονη αμφισημία, καθώς συνδυάζει αντιθετικά χαρακτηριστικά που προκαλούν ανάμεικτα συναισθήματα θαυμασμού και φόβου, στοιχείο που θα εξεταστεί διεξοδικότερα στα επόμενα κεφάλαια. Ο μύθος της Μήδειας προκαλεί συζητήσεις και προβληματισμούς γύρω από θέματα φύλου, δικαιοσύνης και εκδίκησης.<sup>12</sup>

## 1.2 Η Μήδεια του Ευριπίδη

Η τραγωδία *Μήδεια* του Ευριπίδη παρουσιάστηκε στα Μεγάλα Διονύσια<sup>13</sup> του 431 π.Χ. και σύμφωνα με τις αρχαίες παραδόσεις έλαβε το τρίτο βραβείο, ένδειξη ότι πιθανώς το έργο να μην έγινε αμέσως κατανοητό ή αποδεκτό από το κοινό της εποχής του.<sup>14</sup> Η *Μήδεια* ακολουθεί τη χαρακτηριστική δομή της αθηναϊκής τραγωδίας και αποτελείται από πρόλογο, πάροδο, πέντε επεισόδια που διακόπτονται από στάσιμα Χορού και καταλήγει στην έξοδο.<sup>15</sup> Η οργάνωση αυτή επιτρέπει την κλιμάκωση της δραματικής έντασης και την λειτουργία του Χορού ως ηθικού σχολιαστή της δράσης.<sup>16</sup>

Το έργο διαδραματίζεται στην Κόρινθο, μπροστά στο παλάτι του Κρέοντα. Ο Ιάσοντας εγκαταλείπει την σύζυγό του Μήδεια για να παντρευτεί την κόρη του Κρέοντα.<sup>17</sup> Η Μήδεια ύστερα από δημόσια ρήξη με τον Ιάσονα και παρά τη

---

<sup>9</sup> Πausanias, *Ελλάδος Περιήγησις* 9.31.10.

<sup>10</sup> Jacobus Hermanus Barkhuizen, "The Psychological Characterization of Medea in Apollonius of Rhodes, *Argonautica* 3, 744–824," *Acta Classica* 22 (1979): 1–15.

<sup>11</sup> Nabil Aziz Hamadi and Imene Sara Bellaha, "The Medea of Euripides and Seneca: A Female Monster Labeled a Greek Hero," *Dirāsāt Funūniyya (Journal of Art Studies)* 9, no. 1 (2024): 200, πρόσβαση 10 Ιουνίου 2025.

<sup>12</sup> Αναστασιάδου, "Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη," 436.

<sup>13</sup> Τα Μεγάλα Διονύσια (ή Διονύσια εν άστει) ήταν μία από τις σημαντικότερες δημόσιες γιορτές της αρχαίας Αθήνας, αφιερωμένη στον θεό Διόνυσο. Διοργανώνονταν κάθε άνοιξη και περιελάμβαναν θεατρικούς αγώνες με τραγωδίες, σατυρικά δράματα και κωμωδίες, στους οποίους συμμετείχαν οι σημαντικότεροι ποιητές της εποχής. Βλ. James Joseph Clauss and Sarah Iles Johnston, *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art* (Princeton University Press, 1997), 253–296.

<sup>14</sup> Anthony James Podlecki, *Medea* (Hackett Publishing, 1989), 7.

<sup>15</sup> Podlecki, *Medea*, 79–81.

<sup>16</sup> Αναστασιάδου, "Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη," 140.

διαταγή εξορίας προετοιμάζει τα δηλητηριώδη δώρα, καταστρέφει την νύφη και τον Κρέοντα και κορυφώνοντας την εκδίκησή της δολοφονεί τα δύο της παιδιά (εκτός σκηνής) πριν διαφύγει στην Αθήνα.<sup>18</sup> Πριν την τραγωδία του Ευριπίδη, η Μήδεια εμφανιζόταν με διαφορετικές ιδιότητες και συμπεριφορές ανάλογα με το έργο. Άλλοτε ως αθώα μητέρα, άλλοτε ως θεά και άλλοτε ως βοηθός του Ιάσονα. Δεν είχε δηλαδή έναν σταθερό χαρακτήρα. Η παιδοκτονία για παράδειγμα, δεν αποτελούσε σταθερό στοιχείο του μύθου, καθώς σε άλλες εκδοχές τα παιδιά της τα σκότωναν οι Κορίνθιοι.<sup>19</sup> Ο Ευριπίδης καθιέρωσε μία συγκεκριμένη εκδοχή του μύθου, στην οποία η Μήδεια γίνεται μητροκτόνος. Μετέθεσε την ευθύνη των φόνων από τους Κορίνθιους στην ίδια.<sup>20</sup> Διαμόρφωσε έτσι ένα πολύπλοκο και σταθερό ψυχολογικό πορτραίτο.

Στην τραγωδία είναι αισθητή η βαρύτητα του λόγου. Η Μήδεια κατηγορεί τον Ιάσονα όχι για έρωτα, αλλά για κατάχρηση του λόγου και του όρκου.<sup>21</sup> Το έργο γίνεται στοχασμός πάνω στην αμφισημία της γλώσσας σε μία δημοκρατία που στηρίζεται στην πειθώ.<sup>22</sup> Κατά την Boedeker, το έργο φανερώνει «μία γοητεία αλλά και έναν φόβο απέναντι στην ρητορική», καθώς η Μήδεια χειραγωγεί κάθε μορφή λόγου, όρκου, ικεσίας και πολιτικής επιχειρηματολογίας για να επιβάλει τη δική της αλήθεια.<sup>23</sup> Ένα ακόμη στοιχείο που ξεχωρίζει είναι ο στρατηγικός ρόλος του χορού. Από το δεύτερο επεισόδιο και έπειτα, όταν η Μήδεια αναπτύσσει τα επιχειρήματά της και αποδομεί την ηθική του Ιάσονα, οι Κορίνθιες γυναίκες μετατρέπονται από ουδέτερες παρατηρήτριες σε φωνή που κρίνει τον Ιάσονα και συμπονά την Μήδεια. Προβάλλεται ένα πρώιμο φεμινιστικό “πραξικόπημα”:<sup>24</sup> η Μήδεια καταγγέλλει τη μοίρα κάθε γυναίκας και δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο Χορός ορκίζεται να σιωπήσει για την εκδίκησή της.<sup>25</sup>

Ο Ευριπίδης προσφέρει την πιο δραματική αναπαράσταση του χαρακτήρα της Μήδειας, λόγω της παραβίασης των έμφυλων κανόνων. Ο Ευριπίδης συχνά επιλέγει περιθωριακές γυναικείες μορφές ως κεντρικά πρόσωπα και αναγκάζει το κοινό να δει μέσα από τη δική τους οπτική. Το επιτυγχάνει αυτό μέσω εσωτερικών μονολόγων που αποτελούν μελέτη της ανθρώπινης φύσης, αγγίζοντας τα όρια της ψυχολογικής διερεύνησης.<sup>26</sup>

Η *Μήδεια* του Ευριπίδη συνδυάζει καινοτομία μύθου, πυκνή σκηνική δομή και ρητορική τόλμη.<sup>27</sup> Μέσα στο πέρας μίας μόνο ημέρας ο ποιητής δημιουργεί ένα έργο υψηλής έντασης, όπου η ηρωίδα δεν λειτουργεί απλώς ως θύμα ή

---

<sup>18</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 25–26.

<sup>19</sup> Deborah Boedeker, “Euripides’ Medea and the Vanity of *Logoi*,” *Classical Philology* 86, no. 2 (1991): 95–112.

<sup>20</sup> Katharine Elizabeth Jordan, “The Art of Adaptation” (Πτυχιακή εργασία αριστείας, University of New Hampshire, 2013), 3.

<sup>21</sup> Boedeker, “Euripides’ Medea and the Vanity of *Logoi*,” 95–96.

<sup>22</sup> Ό.π., 97.

<sup>23</sup> Ό.π., 97.

<sup>24</sup> Αναστασιάδου, “Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη,” 201.

<sup>25</sup> Hamadi and Bellaha, “The Medea of Euripides and Seneca: A Female Monster Labeled a Greek Hero,” 199.

<sup>26</sup> Angela Hurley, “An Examination of the Malleable Representation of Medea” (Μεταπτυχιακή εργασία, Brandeis University, 2018), 19.

<sup>27</sup> Charles Segal, “Euripides’ *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure,” *Pallas*, no. 45 (1996): 19.

εγκληματίας αλλά ως φορέας μίας συνειδητής πράξης αυτοπροσδιορισμού. Η Μήδεια χάνει τα πάντα, διατηρώντας τον ύστατο έλεγχο των γεγονότων.<sup>28</sup>

### 1.3 Μεταγενέστερες δραματουργικές εκδοχές

Ο μύθος της Μήδειας αποτελεί ένα σύνθετο και διαχρονικό δραματουργικό υλικό. Γι' αυτό και από την αρχαιότητα μέχρι την σύγχρονη εποχή η μορφή της έχει υποστεί επανερμηνείες και μετασχηματισμούς, αντανακλώντας τις κοινωνικές, πολιτικές και αισθητικές αντιλήψεις κάθε εποχής. Η ευριπίδεια εκδοχή εδραίωσε την εικόνα της παιδοκτόνου και της γυναίκας που αναζητά εκδίκηση. Έπειτα ακολούθησαν εκδοχές που είτε υιοθέτησαν αυτή την ερμηνεία είτε κατέστησαν την Μήδεια πολιτικό και ψυχολογικό σύμβολο.<sup>29</sup>

Ήδη από τη ρωμαϊκή περίοδο ο Σενέκας προσδίδει στη Μήδεια στοιχεία υπερφυσικής δύναμης, σε αντίθεση με τον Ευριπίδη ο οποίος αναγνωρίζει τις μαγικές της ικανότητες, αλλά τις εντάσσει σε ένα πιο ανθρώπινο και συναισθηματικά διαμορφωμένο πλαίσιο. Ο Σενέκας την απομακρύνει από την ανθρώπινη αδυναμία και προσδίδει στην Μήδεια τον χαρακτήρα του ηθελημένου κακού ή και τιμωρού της ανθρώπινης υποκρισίας.<sup>30</sup>

Κατά τον 17ο αιώνα, ο Pierre Corneille γράφει τη δική του *Médée* (1635), μία γαλλική τραγωδία πέντε πράξεων που παρουσιάζει ένα αισθητικά ωραίο και λυρικό πλαίσιο.<sup>31</sup> Ο Thomas Corneille<sup>32</sup> και ο Longepierre επανέρχονται με τον ίδιο μύθο: ο πρώτος με την όπερα *Médée* (1693)<sup>33</sup> και ο δεύτερος με την ομώνυμη τραγωδία *Médée* (1694) που επισκίασε την προηγούμενη εκδοχή.<sup>34</sup> Η *Médée* του Thomas Corneille και του Charpentier αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση μετασχηματισμού του μύθου της Μήδειας στο πλαίσιο της γαλλικής σοβαρής όπερας του 17ου αιώνα.<sup>35</sup> Το λυρικό αυτό έργο εντάσσεται σε ένα σκηνικό πλούσιο σε μάγισσες και δαιμονικά στοιχεία, όπου το υπερφυσικό στοιχείο συνυπάρχει με τις ιδεολογίες της εποχής. Η Μήδεια παρουσιάζεται ως αντιηρωίδα της όπερας, ενσαρκώνοντας ταυτόχρονα την κλασική της καταγωγή και τις πεποιθήσεις της γαλλικής κοινωνίας του 17ου αιώνα: τη μάγισσα ως μία ηθικά διεφθαρμένη φιγούρα. Η όπερα συνδυάζει κλασικά μοτίβα και γαλλικές λαϊκές δεισιδαιμονίες. Εστιάζει στην μητρική αποτυχία και την υπερφυσική υπόσταση της Μήδειας, αναδεικνύοντας τους φόβους της εποχής. Η απουσία τύψεων μετά την παιδοκτονία καθιστούν την μορφή της καταδικαστέα μέσα

---

<sup>28</sup> Boedeker, "Euripides' Medea and the Vanity of *Logoi*," 109.

<sup>29</sup> Ο.π., 109-111.

<sup>30</sup> Angela Hurley, "An Examination of the Malleable Representation of Medea," 40-44.

<sup>31</sup> Paolo Russo and Mary Ann Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," *Cambridge Opera Journal* 6, no. 2 (1994): 114-115.

<sup>32</sup> Αδερφός του Pierre Corneille.

<sup>33</sup> Ο Thomas Corneille έγραψε το λιμπρέτο της όπερας, ο συνθέτης ήταν ο Marc Antoine Charpentier (1643-1704). Βλ. Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 114.

<sup>34</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 114.

<sup>35</sup> Shauna Louise Caffrey, "Mother, Monstrous: Motherhood, Grief, and the Supernatural in Marc-Antoine Charpentier's *Médée*," *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, no. 17 (Autumn 2018): 6-8.

στο χριστιανικό πλαίσιο ηθικής του καλού και του κακού.<sup>36</sup> Ο Longepierre όπως και ο Corneille άντλησε στοιχεία από τον Σενέκα: την ορμητική υπερχειλίση του «εγώ», το έντονο υπερφυσικό στοιχείο και την ρητορική δεξιοτεχνία. Ωστόσο, κανένας από τους δύο δεν μιμήθηκε τον Σενέκα σε βάθος. Δεν συναντάται η ταραχώδης πάλη του ανθρώπου με φυσικές και υπερφυσικές δυνάμεις στραμμένες εναντίον του. Συνεπώς, δεν υπάρχει η έντονη ανάγκη της ρωμαϊκής Μήδειας να τα καταστρέψει όλα.<sup>37</sup>

Αργότερα, ο Clément συγγράφει την τραγωδία *Médée* (1779) σε τρεις πράξεις, εστιάζοντας στην συναισθηματική πτυχή της ιστορίας και αφαιρώντας όλα τα υπερφυσικά στοιχεία με σκοπό να αναδείξει την ουσία του μύθου. Αν και λιγότερο γνωστός, η συνεισφορά του αναδεικνύει το έντονο ενδιαφέρον της εποχής για την Μήδεια, όχι μόνο ως εκδικητική γυναίκα αλλά και ως τραγικό πρόσωπο που ελκύει συμπόνια. Όλες οι εκδοχές που αναφέρθηκαν διατήρησαν τα δραματουργικά μοτίβα του δηλητηριασμένου δώρου και της μητροκτονίας. Οι μεταποιήσεις του μύθου συνέχισαν κατά τον 18ο και 19ο αιώνα. Η μορφή της Μήδειας αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τις τέχνες, κυρίως την μουσική και την λογοτεχνία. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι η όπερα *Médée* του Luigi Cherubini και το αντικείμενο μελέτης της συγκεκριμένης εργασίας. Όπως θα αναφερθεί αργότερα, η όπερα εστιάζει στην συναισθηματική ένταση και την εσωτερική σύγκρουση της ηρωίδας, διατηρώντας το στοιχείο της παιδοκτονίας.<sup>38</sup>

Στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, ο μύθος επανέρχεται μέσα από έργα όπως *Η άλλη Μήδεια* (1990) του Μπουντούρη και η *Μήδεια* (1993) του Μποστ. Στο πρώτο έργο, ο συγγραφέας απαλείφει την πράξη της παιδοκτονίας και αναδεικνύει μία Μήδεια πολιτικά ενεργή που διεκδικεί τον θρόνο της Κορίνθου, διαμορφώνοντας ένα νέο ηθικό και κοινωνικό πλαίσιο για τον μύθο.<sup>39</sup> Η *Μήδεια* του Μεντή Μποσταντζόγλου από την άλλη, αποτελεί σατιρική θεατρική διασκευή της ευριπίδειας τραγωδίας, μέσα από την οποία ο συγγραφέας επανερμηνεύει τον αρχαίο μύθο υπό το πρίσμα της νεοελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας. Όπως επισημαίνει η Irine Darchia,<sup>40</sup> ο Μποστ συνδυάζει στοιχεία της αρχαίας κωμωδίας και του θεάτρου του παραλόγου, δημιουργώντας ένα έργο που σχολιάζει τη σύγχρονη κοινωνία μέσω σουρεαλιστικών παρερμηνειών, λογοπαιγνίων και της χαρακτηριστικής χρήσης δεκαπεντασύλλαβου στίχου. Η πλοκή διαφοροποιείται ριζικά από την αρχαία τραγωδία, καθώς η Μήδεια φονεύει τα παιδιά της όχι από ζήλια ή εκδίκηση, αλλά επειδή είναι «οι χειρότεροι μαθητές της τάξης», γεγονός που μετατρέπει το τραγικό μοτίβο σε εργαλείο σάτιρας και κοινωνικής ειρωνείας. Ο Μποστ απογυμνώνει την ηρωίδα από το τραγικό της μεγαλείο και την παρουσιάζει ως

<sup>36</sup> Caffrey, "Mother, Monstrous: Motherhood, Grief, and the Supernatural in Marc-Antoine Charpentier's *Médée*," 6-8.

<sup>37</sup> Judd David Hubert, "Une tragédie de la sensibilité: La *Médée* de Longepierre," *Romanische Forschungen* 69, no. 1/2 (1957): 33-35.

<sup>38</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 29-30.

<sup>39</sup> Κυριακή Αθανασιάδου, "Μορφές γυναικών σε νεοελληνικές μεταφράσεις της *Μήδειας* του Ευριπίδη: μια ποιητική της εκδίκησης" (Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020), 239.

<sup>40</sup> Irine Darchia, "Some Artistic Peculiarities of Bost's *Medea*," *Phasis* 10, no. 2 (2007): 153-160.

σύμβολο των αντιφάσεων, της ηθικής παρακμής και της υποκρισίας της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.<sup>41</sup>

Στο ίδιο πλαίσιο διεύρυνσης των δραματουργικών εκδοχών, πέρα από την μουσική και την λογοτεχνία, αξίζει να σημειωθεί και η κινηματογραφική αναπαράσταση του Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969) με την Μαρία Κάλλας στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Σε αυτή την κινηματογραφική παραγωγή του 20ού αιώνα, η Μήδεια αντιπροσωπεύει έναν ολόκληρο πολιτισμό: έναν αρχαϊκό, μαγικό, μυθικό κόσμο όπου οι τελετές και το ιερό έχουν σημασία. Είναι κατά κάποιον τρόπο η φωνή του παρελθόντος. Αντίθετα, ο Ιάσοντας αντιπροσωπεύει τον ορθολογισμό, τη λογική σκέψη και την εξουσία. Κατά κάποιον τρόπο συμβολίζει τον δυτικό κόσμο. Αυτό το κινηματογραφικό έργο δεν παρουσιάζει απλά την σύγκρουση δύο ανθρώπων αλλά την σύγκρουση δύο κοσμοθεωριών.<sup>42</sup> Τα παραπάνω παραδείγματα εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο δραματουργικών αναγνώσεων του μύθου, το οποίο αποκαλύπτει τη διαχρονικότητά του.

Από την εκδικητική μητέρα του Ευριπίδη στη μάγισσα τιμωρό του Σενέκα και από τη λυρική ηρωίδα των οπερών έως τη συμβολική μορφή του Pasolini και τη σύγχρονη πολιτικά ενεργή Μήδεια, ο μύθος της μεταμορφώνεται διαρκώς. Η αναφορά τόσο σε οπερικές όσο και σε λογοτεχνικές, θεατρικές και κινηματογραφικές εκδοχές αποσκοπεί στην ανάδειξη της διαχρονικής της δύναμης. Η δραματουργική ευελιξία του μύθου τον καθιστά ένα γόνιμο πεδίο δημιουργικής επεξεργασίας σε διαφορετικά καλλιτεχνικά συμφραζόμενα. Η Μήδεια προκαλεί, συγκινεί και προβληματίζει είτε ως σύμβολο της γυναικείας αγανάκτησης είτε ως αλληγορία πολιτισμικών συγκρούσεων. Η περίπτωση της Μήδειας καταδεικνύει πώς ένας αρχαίος μύθος μπορεί να λειτουργήσει ως δυναμικό δραματουργικό σχήμα.

---

<sup>41</sup> Darchia, "Some Artistic Peculiarities of Bost's *Medea*," 153-160.

<sup>42</sup> Susan Olyan Shapiro, "Pasolini's *Medea*: A Twentieth-Century Tragedy," in *Ancient Greek Women in Film*, επιμ. Konstantinos P. Nikoloutsos (Oxford: Oxford University Press, 2014), 96.

## Κεφάλαιο 2

### Η Μήδεια ως μοιραία γυναίκα

#### 2.1 Προσδιορισμός και ιστορική προσέγγιση του όρου μοιραία γυναίκα

Ο όρος *μοιραία γυναίκα* ή ο διεθνώς καθιερωμένος γαλλικός όρος *femme fatale* εμφανίζεται για πρώτη φορά στα τέλη του 19ου αιώνα κυρίως στη γαλλική και αγγλική λογοτεχνία του κινήματος *Decadence*.<sup>43</sup> Παρόλα αυτά το αρχέτυπο της απειλητικής, σαγηνευτικής γυναίκας υπάρχει ήδη από την αρχαιότητα.<sup>44</sup> Ο όρος παραπέμπει σε μια γυναικεία μορφή που συνδυάζει την ελκυστικότητα με την καταστροφή. Η φιγούρα αυτή έχει διαχρονικά παρουσιαστεί ως σύμβολο θηλυκής δύναμης, αλλά και απειλής. Συχνά περιβάλλεται από μυστηριώδη, μαγικά ή και διαβολικά χαρακτηριστικά. Η *femme fatale* δεν είναι μονοδιάστατη. Φέρει αντιφάσεις και μετασχηματίζεται μέσα στον χρόνο ανάλογα με τις πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες κάθε εποχής.<sup>45</sup>

Στην αρχαιότητα συναντάμε προδρομικές μορφές της *femme fatale* σε θεότητες και μυθολογικά όντα όπως η Κίρκη, η Καλυψώ και οι Σειρήνες, οι οποίες χρησιμοποιούν τη γοητεία, τη φωνή ή τη γνώση τους για να σαγηνεύσουν και να παραπλανήσουν τους άνδρες. Όπως αναφέρει η Özdiñ Tuğçe, η *femme fatale* στις αρχαϊκές μορφές της εμφανίζεται ως θεϊκή ή δαιμονική οντότητα που ενσαρκώνει ταυτόχρονα τη ζωή και τον θάνατο, τη δημιουργία και την καταστροφή.<sup>46</sup> Κατά την εποχή του Ρομαντισμού και του κινήματος της Παρακμής η *femme fatale* αποκτά πιο σαφή λογοτεχνική μορφή και συνδέεται με τον πειρασμό, την απόκλιση από τις κοινωνικές νόρμες και την σαγήνη που οδηγεί στην πτώση.<sup>47</sup> Αναδεικνύεται περαιτέρω από την αμφισβήτηση και την ανατροπή των κυρίαρχων κοινωνικών και πολιτισμικών αντιλήψεων για την γυναικεία φύση και συμπεριφορά. Σε αυτό το πλαίσιο, η *femme fatale* δεν ορίζεται μόνο από την επιθυμία ή τη σαγήνη αλλά και από την εκδίκηση και την αυτονομία. Η γυναίκα αυτή συχνά εμφανίζεται ως απειλή επειδή διεκδικεί τον έλεγχο του σώματος, της επιθυμίας και των πράξεών της.<sup>48</sup>

---

<sup>43</sup> *Decadence* (που στα ελληνικά αποδίδεται συχνά ως «Παρακμή») είναι ένα λογοτεχνικό και πολιτισμικό ρεύμα στα τέλη του 19ου αιώνα που χαρακτηρίζεται από υπερβολική αισθητικοποίηση και απόρριψη της ηθικής και ρεαλιστικής νόρμας. Αναζητά μία τέχνη που λειτουργεί ως αυτοσκοπός. Βλ. Alice Rachel Kaminsky, "The Literary Concept of Decadence," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, no. 1 (1976): 371-380. <https://www.jstor.org/stable/23536184>

<sup>44</sup> Tuğçe Özdiñ, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," *The Journal of International Social Research* 13, no. 73 (2020): 175-176. <https://www.sosyalarastirmalar.com/>

<sup>45</sup> Özdiñ, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," 176-177.

<sup>46</sup> Ο.π., 175.

<sup>47</sup> Kaminsky, "The Literary Concept of Decadence," 378-379.

<sup>48</sup> Lesley Cecile Marie Anderson, "The Femme Fatale: A Recurrent Manifestation of Patriarchal Fears" (Διδακτορική διατριβή, University of British Columbia, 1995), 7.

Η *femme fatale* δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με το αν διαθέτει φεμινιστική υπόσταση. Από τη μία πλευρά ενσαρκώνει μία γυναίκα ενεργή, ανεξάρτητη και κυρίαρχη της επιθυμίας της γεγονός που την καθιστά εν δυνάμει απελευθερωτική μορφή.<sup>49</sup> Από την άλλη συχνά κατασκευάζεται μέσα από το ανδρικό βλέμμα ως μία επικίνδυνη επιθυμία που τελικά τιμωρείται λειτουργώντας ως προειδοποίηση ενάντια στην γυναικεία αυτονομία.<sup>50</sup> Έτσι η *μοιραία γυναίκα* αποτελεί μια αμφίσημη φιγούρα που άλλοτε υπονομεύει και άλλοτε ενισχύει πατριαρχικά στερεότυπα ανάλογα με την ιστορική και ερμηνευτική συγκυρία.<sup>51</sup>

Παρόλο που επαναπροσδιορίζεται το περιεχόμενο του όρου ανάλογα με το πολιτισμικό υπόβαθρο και την εποχή, κάποια χαρακτηριστικά παραμένουν σταθερά: η γοητεία, η ενεργητική επιθυμία, η δυνατότητα εκδίκησης και η ικανότητα ανατροπής.<sup>52</sup> Η Μήδεια αποτελεί χαρακτηριστική ενσάρκωση αυτής της φιγούρας εφόσον τοποθετείται στο μεταίχμιο της μαγείας και της λογικής, της μητρότητας και της βίας, της ικεσίας και της εξουσίας.<sup>53</sup>

## 2.2 Η Μήδεια ως αρχετυπικό παράδειγμα *μοιραίας γυναίκας*

Η *μοιραία γυναίκα* συνδυάζει την ελκυστικότητα και τον χειρισμό με την αυτονομία και τη δυνατότητα εκδίκησης.<sup>54</sup> Γι' αυτό είναι ενδιαφέρον να εξετάσουμε το ενδεχόμενο η Μήδεια να αποτελεί ένα αρχετυπικό παράδειγμα *μοιραίας γυναίκας*, παρακολουθώντας την διαχρονική εξέλιξη της μορφής της από την κλασική τραγωδία έως τις σύγχρονες λογοτεχνικές μεταπλάσεις και δραματοποιήσεις.

Ήδη από την αρχαιότητα, η Μήδεια παρουσιάζεται ως ιέρεια της Εκάτης που γνωρίζει ισχυρά φάρμακα. Η ερωτική έλξη προς τον Ιάσονα οδηγεί στη ρήξη οικογενειακών θεσμών και δεσμών.<sup>55</sup> Στον Ευριπίδη η Μήδεια χειρίζεται τον όρκο, την ικεσία και την πειθώ για να ανατρέψει τον ανδρικό λόγο της πόλης.<sup>56</sup> Επομένως είναι σημαντικό να λάβουμε υπόψη ότι πέρα από την σαγήνη, η Μήδεια κατέχει γνώση και χρησιμοποιεί αυτή τη γνώση για να χειραγωγεί και να ασκεί εξουσία.

---

<sup>49</sup> Anderson, "The Femme Fatale: A Recurrent Manifestation of Patriarchal Fears," 22.

<sup>50</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema," *Screen* 16, no. 3 (1975): 808-809.

<sup>51</sup> Tea Barić, "The Representations of Femme Fatale in Literature and Movies: A Feminist Phenomenon or a Sexual Object?" (Μεταπτυχιακή εργασία, Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, 2017), 31-33.

<sup>52</sup> Özdiñç, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," 177-180.

<sup>53</sup> Dorota Osińska, "The Defence of Medea: The Subversion of the Femme Fatale Trope in William Morris's *The Life and Death of Jason*," *Beyond Philology* 20, no. 2 (2023): 161. <https://doi.org/10.26881/bp.2023.2.06>.

<sup>54</sup> Özdiñç, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," 177-180.

<sup>55</sup> Αναστασιάδου, "Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη," 115-118.

<sup>56</sup> Boedeker, "Euripides' Medea and the Vanity of *Logoi*," 96-97.

Βασικό γνώρισμα της *femme fatale* είναι ότι δεν τιμωρείται μόνο, αλλά συχνά δικαιώνεται μέσω της εκδίκησης.<sup>57</sup> Στην τραγωδία, η Μήδεια γίνεται παιδοκτόνος προκαλώντας ταυτόχρονα την πατριαρχική τάξη και τη μητρική ταυτότητα.<sup>58</sup> Στο κείμενο του Ευριπίδη, η επιθυμία της Μήδειας για εκδίκηση βρίσκεται σε σύγκρουση με τη μητρότητα: για να εκδικηθεί τον Ιάσονα πρέπει να απαρνηθεί τη μητρική της ταυτότητα, γεγονός που της προκαλεί οδύνη. Παρότι η εκδίκηση την οδηγεί σε μια μορφή προσωπικής δικαίωσης, φέρει και προσωπικό κόστος, αφού χάνει τα παιδιά της. Καθώς η απόφασή της να σκοτώσει τα παιδιά προχωράει, η Μήδεια βυθίζεται στην ηθική αμφισημία. Το έργο κρατά αμείωτο το ενδιαφέρον επειδή παρουσιάζει μια μητέρα να διαπράττει παιδοκτονία, αλλά με τρόπο που μας καλεί να συνεχίσουμε να την συμπονούμε. Η Μήδεια είναι μία σύνθετη προσωπικότητα: θύμα και θύτης, αδύναμη αλλά και ισχυρή. Το έργο φωτίζει τόσο τις ευάλωτες πλευρές της όσο και τις πιο σκοτεινές.<sup>59</sup> Η τοποθέτηση της Μήδειας στο μεταίχμιο θύματος και θύτη υπογραμμίζει ακριβώς αυτήν τη μεταβλητότητα που συνάδει με την αμφισημία της *femme fatale*.<sup>60</sup>

Η Μήδεια είναι «ξένη» στην Κόρινθο. Στον Ευριπίδη, η ηρωίδα δηλώνει ότι βρίσκεται σε μια γη με «νέους νόμους και έθιμα που δεν έμαθε ποτέ στη δική της πατρίδα» και περιγράφεται ως «μόνη, χωρίς πατρίδα και απαχθείσα από μία βαρβαρική χώρα». Ο Ιάσωνας από τη δική του πλευρά, τονίζει την πολιτισμική διάκριση μεταξύ Ελλήνων και βαρβάρων, υποστηρίζοντας ότι η Μήδεια προέρχεται από «άλλο κόσμο» και ότι καμία Ελληνίδα δεν θα μπορούσε να διαπράξει παιδοκτονία. Η Κολχίδα, πατρίδα της Μήδειας, τοποθετείται από τον Ευριπίδη στον ποταμό Φάση, στη σημερινή Γεωργία, υπογραμμίζοντας τη γεωγραφική και πολιτισμική αποξένωσή της από τον ελληνικό κόσμο.<sup>61</sup> Μέσα από αυτήν την αντίθεση, η τραγωδία οικοδομεί τον χαρακτήρα της Μήδειας ως «άλλης», μιας φιγούρας που ενσαρκώνει τον φόβο και τη γοητεία του βαρβάρου.

Το στοιχείο της ετερότητας (εθνικής, πολιτισμικής ακόμη και φυλετικής) τροφοδοτεί διαχρονικά την ανάγνωσή της ως απειλή.<sup>62</sup> Στην αρχαιότητα, οι Έλληνες δεν έδειχναν σεβασμό στα άτομα που δεν ανήκαν στον δικό τους πολιτισμό. Αυτό αναδεικνύεται από τον όρο *βάρβαρος*, ο οποίος αντανακλά την κοινωνική και πολιτική περιθωριοποίηση των μη Ελλήνων εντός της πόλης - κράτους. Οι «ξένοι» θεωρούνταν κατώτεροι τόσο σε επίπεδο κουλτούρας όσο και κοινωνικής ιεραρχίας.<sup>63</sup> Η ελληνική κοινωνία βλέπει την Μήδεια ως «ξένη», μη αποδεκτή και περιθωριοποιημένη. Η Μήδεια φοβάται τον τρόπο με τον οποίο

---

<sup>57</sup> Anderson, "The Femme Fatale: A Recurrent Manifestation of Patriarchal Fears," 90.

<sup>58</sup> Segal, "Euripides' *Medea*: Vengeance, Reversal and Closure," 18.

<sup>59</sup> Ο.π., 20.

<sup>60</sup> Özding, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," 177-180.

<sup>61</sup> Edith Hall, "Black Sea Back Story: Euripides' *Medea*," in *Ancient Theatre and Performance Culture Around the Black Sea*, επιμ. David Braund, Edith Hall, και Rosie Wyles (Cambridge University Press, 2019), 267.

<sup>62</sup> Shelley Patricia Haley, "Self-Definition, Community and Resistance: Euripides' *Medea* and Toni Morrison's *Beloved*," *Thamyris: Mythmaking from Past to Present* 2, no. 2 (1995): 181.

<sup>63</sup> Κωνσταντίνα Νιτσολά, «Οι έμφυλοι ρόλοι κι η ανάδειξη των έμφυλων διαφορών στη Μήδεια του Ευριπίδη» (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2025), 34-35.

θα την αντιμετωπίσει η ελληνική κοινωνία, εάν εξοριστεί και δεν βρίσκεται πλέον υπό την προστασία του Ιάσονα.<sup>64</sup> Η Amy Levy δημιουργεί αυτή την διαφοροποίηση στο ποίημα *Medea: A Fragment* (1882), όπου παρουσιάζει τη Μήδεια ως μια γυναικεία φωνή που αρνείται την απάθεια και ενσαρκώνει την απειλή της ανεξαρτησίας. Όπως επισημαίνει η Julie Wise, η Levy κατασκευάζει μια Μήδεια που συνδέεται με την αισθητική της παρακμής και της αντίστασης απέναντι στην πατριαρχική ηθική. Έτσι υποδεικνύεται ότι το «άλλο» σώμα καθίσταται ύποπτο και τρομακτικό.<sup>65</sup>

Η *Médée* του Cherubini (1797) παρουσιάζει ποικίλα στοιχεία της *μοιραίας γυναίκας* και αποτελεί μία από τις πρώτες μουσικοδραματουργικές αναπαραστάσεις της Μήδειας. Υπάρχει έντονη εστίαση στο πάθος, την εκδίκηση και την δραματική ένταση. Η ηρωίδα δεν παρουσιάζεται απλώς ως τραγική μορφή, αλλά ως απειλητική δύναμη που σαγηνεύει, πληγώνεται και τελικά καταστρέφει, μετατρέποντας την προδοσία σε βίαιη αυτοδικαίωση. Όπως επισημαίνει στην ανάλυσή της η Fleischer, η *Médée* του Cherubini χαρακτηρίζεται από μια μουσική έκφραση που υπηρετεί τη δραματική σκοτεινότητα της ηρωίδας. Σε αντίθεση με άλλες όπερες της εποχής, στην *Médée* του Cherubini δεν εμφανίζεται από μηχανής θεός για να δώσει φως στην εξέλιξη της ιστορίας. Αντίθετα, το φινάλε οδηγεί σε μία αίσθηση απόγνωσης.<sup>66</sup> Παράλληλα, η σταδιακή μεταμόρφωσή της από προδομένη σύζυγο σε εκδικητική μητροκτόνο συνάδει με την ιδέα της γυναίκας - καταστροφέα. Η μουσική γλώσσα του έργου και η απόδοση της ηρωίδας αποτυπώνουν την ένταση μεταξύ θηλυκού πόνου και θηλυκής βίας, στοιχείο που, αν και τοποθετείται χρονικά πριν από την παράδοση του κινήματος της Παρακμής του 19ου αιώνα, προεικονίζει τις αισθητικές και ψυχολογικές αντιλήψεις που αργότερα θα συνδεθούν με τη μορφή της *μοιραίας γυναίκας*.<sup>67</sup>

Η Μήδεια συνιστά ενσάρκωση του αρχετύπου της μοιραίας γυναίκας, καθώς συγκεντρώνει χαρακτηριστικά όπως η μαγεία, η επικινδυνότητα και η ικανότητα να ανατρέψει πλήρως τις ισορροπίες. Η παραδοσιακή πρόσληψη της Μήδειας ως *femme fatale*, μιας ελκυστικής αλλά επικίνδυνης γυναίκας που οδηγεί τους άνδρες στην καταστροφή επιβεβαιώνεται στο έργο του William Morris, *The Life and Death of Jason* (1867), ο οποίος αν και εστιάζει στον Ιάσονα, τελικά τοποθετεί τη Μήδεια στο κέντρο της αφήγησης και την παρουσιάζει ως ικανή να είναι το ίδιο αδίστακτη και ισχυρή όσο ένας άνδρας.<sup>68</sup> Η Μήδεια μάλιστα προκαλεί τρόμο επειδή συνδυάζει αρσενικά και θηλυκά πρότυπα δράσης, όπως τη στρατηγική, τη βία και την εκδίκηση. Έτσι προκαλεί δέος όχι μόνο στους θεατές της αρχαιότητας αλλά και στο σύγχρονο κοινό.<sup>69</sup>

---

<sup>64</sup> Νιτσολά, "Οι έμφυλοι ρόλοι κι η ανάδειξη των έμφυλων διαφορών στη Μήδεια του Ευριπίδη," 34-35.

<sup>65</sup> Julie Wise, "Amy Levy's Decadent 'Medea,'" *Journal of Victorian Culture* 29, no. 4 (2024): 2, <https://doi.org/10.1093/jvcult/vcae020>.

<sup>66</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's Médée (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 36.

<sup>67</sup> George Ross Ridge, "The 'Femme Fatale' in French Decadence," *The French Review* 34, no. 4 (1961): 353, <http://www.jstor.org/stable/383840>.

<sup>68</sup> Osińska, "The Defence of Medea: The Subversion of the Femme Fatale Trope in William Morris's *The Life and Death of Jason*," 162-164.

<sup>69</sup> Segal, "Euripides' Medea: Vengeance, Reversal and Closure," 18.

Η παρουσία της είναι απειλητική διότι ξεπερνά τα επιτρεπτά όρια της θέσης της γυναίκας στην αρχαία Ελλάδα. Έχει γνώση της μαγείας και των δηλητηρίων, κάτι που συνδέεται με την αρχέτυπη θηλυκή επικινδυνότητα και ταραίζει την πατριαρχική τάξη.<sup>70</sup> Η Μήδεια επιφέρει συμβολικό «ευνουχισμό» στον Ιάσονα μέσω της καταστροφής του γάμου του, της νύφης του και της πατρότητάς του. Υπό το πρίσμα του αρσενικού βλέμματος, η Μήδεια αντιπροσωπεύει τον φόβο για μια γυναίκα που δεν συμμορφώνεται και δεν μπορεί να ελεγχθεί.<sup>71</sup> Η διχασμένη της ταυτότητα ανάμεσα στην μητέρα και το τέρας ενσαρκώνει τις ανδρικές φοβίες γύρω από την θηλυκή φύση. Η Μήδεια είναι περισσότερο από τραγική φιγούρα: είναι επικίνδυνη και ασύλληπτη, δηλαδή *μοιραία*.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> Νιτσολά, "Οι έμφυλοι ρόλοι κι η ανάδειξη των έμφυλων διαφορών στη Μήδεια του Ευριπίδη," 35-36.

<sup>71</sup> Hamadi and Bellaha, "The Medea of Euripides and Seneca: a Female Monster Labeled a Greek Hero," 196-197.

<sup>72</sup> Ό.π., 196-197.

## Κεφάλαιο 3

### Ο μύθος της Μήδειας στη γαλλική όπερα του 18ου και 19ου αιώνα

#### 3.1 Ο ρόλος της αρχαιοελληνικής μυθολογίας στην γαλλική όπερα του 18ου και 19ου αιώνα

Η αρχαιοελληνική μυθολογία αποτέλεσε μία από τις σημαντικότερες πηγές θεματολογίας για τη γαλλική όπερα κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, τόσο σε επίπεδο πλοκής όσο και σε επίπεδο ιδεολογικής φόρτισης.<sup>73</sup> Ήδη από την *Dafne* (1597) του Jacopo Peri (1561-1633), η οποία θεωρείται η πρώτη όπερα που γράφτηκε στην ιστορία, παρατηρείται η τάση αξιοποίησης των αρχαίων ελληνικών μύθων ως δραματουργικών πυρήνων.<sup>74</sup> Ο Charles Perry μάλιστα σημειώνει ότι από το 1700 έως το 1800 είχαν παρουσιαστεί περισσότερες από διακόσιες όπερες βασισμένες σε μυθολογικά θέματα. Μεταξύ 1597 και 1700 παρουσιάστηκαν πάνω από πενήντα έργα.<sup>75</sup>

Η Γαλλία με παραδείγματα όπως το *Cadmus et Hermione* (1673) του Jean Baptiste Lully, υπήρξε καθοριστικός χώρος για την ενσωμάτωση της αρχαιοελληνικής μυθολογίας στο λυρικό θέατρο. Η χρήση της αρχαιοελληνικής μυθολογίας στην όπερα δεν περιοριζόταν σε απλή χρήση των θεμάτων της αλλά εμπειρείχε ουσιαστικά δραματουργικά και ψυχολογικά στοιχεία, όπως η ύβρις, η μοίρα και η τιμωρία, δηλαδή θεμελιακές έννοιες του αρχαίου δράματος. Ο χορός για παράδειγμα διατηρεί και στην όπερα ρόλους συμβουλευτικούς, λυρικούς ή και αφηγηματικούς, ακριβώς όπως στη δομή των τραγωδιών του Σοφοκλή και του Ευριπίδη. Η κλιμακωτή πορεία του ήρωα προς την πτώση, οι ηθικές δοκιμασίες και η καταστροφή δημιουργούν ένα περιβάλλον όπου η μυθολογία λειτουργεί ως όχημα ηθικού προβληματισμού.<sup>76</sup> Όπως παρατηρεί και η Ruth Zinar, η διαχρονική απήχηση των αρχαιοελληνικών τραγωδιών στην όπερα βασίζεται στη δύναμη των θεμάτων τους όπως η σχέση ανθρώπου - μοίρας, η θυσία και η μεταφυσική δικαιοσύνη.<sup>77</sup>

Κατά τον 18ο αιώνα, το κοινό της όπερας χαρακτηριζόταν από έντονη κοινωνική ποικιλομορφία και δημόσιο χαρακτήρα. Η όπερα ήταν προσβάσιμη σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, όπου η αριστοκρατία, οι διανοούμενοι και η ανερχόμενη αστική τάξη συνυπήρχαν στους ίδιους χώρους ακρόασης. Αποτελούσε τόπο κοινωνικής συνάντησης και πολιτισμικής συμμετοχής, όπου το κοινό συνομιλούσε και κοινωνικοποιούνταν παράλληλα με την προσεκτική ακρόαση της μουσικής.<sup>78</sup>

---

<sup>73</sup> Charles Dillard Perry, "Classical Myth in Grand Opera," *The Classical Journal* 53, no. 5 (1958): 207, <https://www.jstor.org/stable/3294137>.

<sup>74</sup> Perry, "Classical Myth in Grand Opera," 207.

<sup>75</sup> Ο.π., 207.

<sup>76</sup> Ο.π., 208.

<sup>77</sup> Ruth Zinar, "The Use of Greek Tragedy in the History of Opera," *Current Musicology* 12 (1971): 80.

<sup>78</sup> William Weber, "Did People Listen in the Eighteenth Century?" *Early Music* 25, no. 4 (1997): 678-691.

Στον 19ο αιώνα, το κοινό ήταν επίσης ευρύ και κοινωνικά ετερογενές, περιλαμβάνοντας τόσο την ελίτ όσο και την ανερχόμενη αστική τάξη. Η όπερα αποτέλεσε κοινό πεδίο πολιτισμικής συνύπαρξης και φορέα ιδεολογικού διαλόγου ανάμεσα σε κοινωνικές ομάδες, σε μία εποχή όπου η τέχνη λειτουργούσε ως μέσο πολιτικού στοχασμού.<sup>79</sup> Αυτά τα θέματα επανεμφανισμένα μέσα από το φίλτρο του 18ου και 19ου αιώνα προσέφεραν στους δημιουργούς τη δυνατότητα να προβάλλουν τόσο υπαρξιακά όσο και πολιτικά ερωτήματα.<sup>80</sup>

Στη γαλλική όπερα του 18ου αιώνα, η χρήση του υπερφυσικού στοιχείου, συχνά εμπνευσμένου από την αρχαιότητα, αποτελούσε αντικείμενο συνεχών αισθητικών συζητήσεων και θεωρούνταν οργανικό μέρος του είδους. Κατά την περίοδο του Διαφωτισμού, πολλοί θεωρητικοί όπως ο Rousseau και ο Diderot άσκησαν κριτική στο λεγόμενο *marveilleux*, το υπερφυσικό στοιχείο που χαρακτήριζε την γαλλική *tragédie lyrique*<sup>81</sup> και που προερχόταν από τη μυθολογία.<sup>82</sup> Ωστόσο η μυθολογική πλοκή δεν εγκαταλείπεται, απλώς προσαρμόζεται σε πιο ρεαλιστικά πλαίσια. Η θεία παρέμβαση αντικαθίσταται από ανθρώπινα πάθη και εσωτερικές συγκρούσεις.<sup>83</sup>

Στην περίπτωση του Jean Philippe Rameau, τα μυθολογικά πρόσωπα γίνονται φορείς ψυχολογικών και ηθικών αναζητήσεων. Προβάλλουν μια πιο εσωτερική εκδοχή της αφήγησης. Η χρήση της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας στο έργο αποσκοπεί στην ενσωμάτωση του μύθου σε ένα δραματικό πλαίσιο που επικεντρώνεται στην ανθρώπινη εμπειρία και την ηθική επιλογή. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα αυτής της τάσης αποτελεί η όπερα *Hippolyte et Aricie* (1733), βασισμένη στη *Phèdre* (1677) του Jean Racine και κατ' επέκταση στον αρχαίο μύθο του Ιππόλυτου. Στο έργο αυτό, η Φαίδρα δεν είναι απλώς μια τιμωρημένη βασίλισσα, αλλά μια δραματική φιγούρα που παλεύει ανάμεσα στο πάθος και την ηθική ευθύνη. Έτσι το μυθικό πλαίσιο λειτουργεί ως υπόβαθρο ψυχολογικής έντασης.<sup>84</sup>

Ο Cherubini ακολουθεί το παράδειγμα του Rameau. Στην όπερα *Médée* (1797) εστιάζει στην ψυχολογική πολυπλοκότητα και τα συναισθήματα της Μήδειας σε αντίθεση με προηγούμενες εκδοχές του μύθου που την αντιμετώπιζαν ως αποκλειστικά δαιμονική φιγούρα.<sup>85</sup> Σε αυτό το έργο η μαγεία παραμερίζεται προκειμένου να τονιστεί η συναισθηματική σύγκρουση με αποκορύφωμα τη σκηνή όπου, αγκαλιάζοντας τα παιδιά της, η Μήδεια αμφιταλαντεύεται ανάμεσα

---

<sup>79</sup> Bernard Zelechow, "The Opera: The Meeting of Popular and Elite Culture in the Nineteenth Century," *Journal of Popular Culture* 25, no. 2 (1991): 99-110.

<sup>80</sup> Zinar, "The Use of Greek Tragedy in the History of Opera," 80.

<sup>81</sup> Εδώ η Aubrey Sam Garlington αναφέρεται στην *tragédie lyrique* του 17ου και πρώιμου 18ου αιώνα.

<sup>82</sup> Aubrey Sam Garlington, "Le Merveilleux and Operatic Reform in 18th-Century French Opera," *The Musical Quarterly* 49, no. 4 (1963): 484-485.

<sup>83</sup> Garlington, "Le Merveilleux and Operatic Reform in 18th-Century French Opera," 496-497.

<sup>84</sup> Δήμητρα Μπαντέκα, «Jean-Philippe Rameau: Εργογραφία και μουσικοδραματουργική ανάλυση επιλεγμένων έργων» (Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012), 40-45.

<sup>85</sup> Michael Ewans, "Greek Drama in Opera," *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, επιμ. Betine van Zyl Smit (Wiley-Blackwell, 2016), 468.

στην αγάπη και την εκδίκηση.<sup>86</sup> Αυτή η μουσικοδραματική απόδοση της ψυχολογικής έντασης χαρακτηρίστηκε ως πρωτοποριακή, αλλά δεν θα ήταν εφικτή εάν η επιρροή του Gluck δεν είχε προετοιμάσει το έδαφος για μία νέα μουσικοδραματουργική προσέγγιση στην όπερα.<sup>87</sup>

Αξιοσημείωτες ενσωματώσεις αρχαίας ελληνικής μυθολογίας στην γαλλική όπερα του 18ου αιώνα αποτελούν οι όπερες του Christoph Willibald Gluck (1714-1787). Οι όπερές του *Iphigénie en Aulide* (1774) και *Iphigénie en Tauride* (1779) βασίζονται σε τραγωδίες του Ευριπίδη. Αξιοποίησε την μυθολογία με νέους τρόπους και στράφηκε στην αρχαιοελληνική τραγωδία. Οι όπερες αυτές εντάσσονται στο είδος της *tragédie lyrique* και παρουσιάζουν τον μύθο της Ιφιγένειας με δραματικότητα και ψυχολογικό βάθος. Προσάρμοσε ουσιαστικά την μυθολογία στο πνεύμα της εποχής εστιάζοντας στις ανθρώπινες συγκρούσεις και τα συναισθήματα παρά στο υπερφυσικό στοιχείο.<sup>88</sup> Επιδίωξε επίσης να απλοποιήσει τη μουσική γραφή και να ενισχύσει την εκφραστική δύναμη του μύθου. Στόχευσε στην δημιουργία μιας πιο λιτής αλλά συναισθηματικά φορτισμένης μουσικής γραφής.<sup>89</sup> Επέλεξε συνειδητά την ελληνική μυθολογία ως πηγή δραματουργίας στο πλαίσιο της μεταρρυθμιστικής του προσπάθειας για την *opera seria*. Όπως επισημαίνει ο Fend, ο συνθέτης επιδίωκε να επαναφέρει την τραγωδία ως ένα είδος σοβαρό και ηθικά ανυψωτικό, απορρίπτοντας τον επιφανειακό εντυπωσιασμό της ιταλικής σοβαρής όπερας του 18ου αιώνα. Θεωρούσε ότι τα έργα της εποχής είχαν απομακρυνθεί από τη φυσική έκφραση και το αληθινό συναίσθημα, δίνοντας έμφαση στον εντυπωσιασμό και την φωνητική δεξιοτεχνία.<sup>90</sup>

Πέρα από τις μουσικοδραματικές και ψυχολογικές καινοτομίες, οι όπερες του Gluck φανερώνουν και κοινωνικές εντάσεις. Αν και δεν αμφισβητούν ανοιχτά τον ρόλο της θρησκείας, στα έργα *Orphée et Eurydice* (1774),<sup>91</sup> *Alceste* (1776) και *Iphigénie en Aulide* (1774), η σκληρότητα των θρησκευτικών δυνάμεων λειτουργεί ως σχόλιο πάνω στη θεοκρατική καταπίεση που βιώνει ο άνθρωπος.<sup>92</sup> Μέσα από την ανάδειξη αυτής της σκληρότητας, συνθέτες όπως ο Gluck δικαιολογούν και ενισχύουν τη δραματική απεικόνιση της ανθρώπινης εξέγερσης απέναντι σε έναν κόσμο που καθορίζεται από ανελέητες υπερβατικές δυνάμεις. Η συμβολή της ελληνικής μυθολογίας επομένως δεν περιορίστηκε μόνο σε αισθητικές ή θεματικές επιλογές, αλλά υπήρξε και όχημα για την εξερεύνηση της ανθρώπινης μοίρας μέσα σε άκαμπτες κοινωνικοθρησκευτικές δομές, ειδικά στο πλαίσιο της γαλλικής όπερας του Διαφωτισμού.<sup>93</sup> Το 1755 ο Ιταλός ποιητής Francesco Algarotti (1712-1764) υποστήριξε ότι η μυθολογία προσφέρει γεγονότα μακρινά, χρονικά και γεωγραφικά, και δίνει στον λιμπρετίστα την ευκαιρία να παρουσιάσει θαυμαστά συμβάντα που είναι απλά

<sup>86</sup> Ewans, "Greek Drama in Opera," 469.

<sup>87</sup> Garlington, "Le Merveilleux and Operatic Reform in 18th-Century French Opera," 494.

<sup>88</sup> Ο.π., 494-496.

<sup>89</sup> Michael Fend, "Romantic Empowerment at the Paris Opera," *Cambridge Opera Journal* 6, no. 1 (1994): 272.

<sup>90</sup> Fend, "Romantic Empowerment at the Paris Opera," 272.

<sup>91</sup> Η ημερομηνία αναφέρεται στην πρεμιέρα της γαλλικής εκδοχής του έργου.

<sup>92</sup> Ο.π., 279.

<sup>93</sup> Ο.π., 279.

και αναγνωρίσιμα. Από τον 18ο αιώνα και έπειτα οι όπερες με μυθολογικό περιεχόμενο αυξήθηκαν δραματικά.<sup>94</sup>

Τον 19ο αιώνα, με την ανάπτυξη του είδους της grand opéra, η παρουσία της αρχαιοελληνικής τραγωδίας δεν μειώθηκε. Ο Charles Perry μάλιστα παρουσιάζει σαφείς παραλληλισμούς μεταξύ των δύο: <sup>95</sup> Ο χορός της όπερας συχνά αναλαμβάνει τον ίδιο ρόλο με τον χορό της αρχαιοελληνικής τραγωδίας: συμβουλευεί, αποφορτίζει την ένταση, προσδίδει χρώμα και παρέχει αναγκαίες πληροφορίες ιστορικού πλαισίου. Επιπλέον, η όπερα καταπιάνεται με τις τύχες ευγενών οίκων και την τραγική μοίρα υπερήφανων προσώπων. Τα ίδια επίμονα ανθρώπινα προβλήματα και τα ίδια θεμελιώδη αμαρτήματα της ανθρωπότητας οδηγούν σε κρίσεις που επιφέρουν την καταστροφή ή την κάθαρση. Πρόκειται για μια δομή επηρεασμένη από την αρχαιοελληνική αντίληψη περί τραγωδίας. Και στις δύο περιπτώσεις το κοινό δέχεται ηθικά διδάγματα και αναλογίζεται θέματα όπως την νέμεσις, η ύβρις και η κάθαρσις.<sup>96</sup>

Η γαλλική όπερα του 19ου αιώνα δεν περιορίστηκε στην επανάληψη των γνωστών μύθων αλλά προχώρησε συχνά σε δημιουργικές επανερμηνείες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η όπερα *Philemon et Baucis* (1860) του Charles Gounod. Η υπόθεση βασίζεται στον μύθο του Φιλήμονα και της Βαύκιδας, αλλά μετατρέπεται σε μια ελαφρά μυθοπλαστική όπερα με έντονα κωμικά και συναισθηματικά στοιχεία. Ο μύθος διασκευάζεται όχι μόνο για να εξυπηρετήσει τη θεατρική πλοκή αλλά και για να προσφέρει κοινωνικό σχόλιο μέσω της ερμηνείας και της αντιστροφής ρόλων.<sup>97</sup>

Παρόμοια διακωμώδηση και αποδόμηση της αρχαίας μυθολογίας παρατηρείται στο *Orphée aux Enfers* (1858) του Offenbach, όπου ο Ορφέας όχι μόνο δεν θρηνεί την Ευρυδίκη αλλά χαίρεται για την αποχώρησή της, ενώ η «Κοινή Γνώμη» τον πιέζει να την αναζητήσει. Ο Δίας εμφανίζεται μεταμφιεσμένος σε μύγα, επιχειρώντας να αποπλανήσει την Ευρυδίκη και αυτή με σκωπτική διάθεση τραγουδά την άρια «Όμορφη Μύγα με Χρυσά Φτερά». Η παραδοσιακή τραγικότητα μετατρέπεται σε σάτιρα και η οπερέτα καταλήγει με τον Ορφέα ευτυχισμένο, σε πλήρη αναστροφή του αρχαίου μύθου. <sup>98</sup> Η κωμικότητα προκύπτει από τη σκόπιμη ανατροπή του μυθολογικού αφηγήματος και την αποδόμηση των παραδοσιακών ρόλων. Ο Offenbach ενσωματώνει στον μύθο θεούς, οι οποίοι αντί να εμπνέουν δέος, εμφανίζονται ως φιγούρες γελοιοποίησης που διαπληκτίζονται μεταξύ τους και χάνουν την αξιοπρέπεια της θεϊκής εξουσίας.<sup>99</sup> Παράλληλα, ο Ορφέας παρουσιάζεται με χαρακτηριστικά αδύναμου, θηλυκοποιημένου ήρωα. Δεν προσπαθεί να εμποδίσει τη μοιχεία της γυναίκας του, σχεδιάζει την απομάκρυνσή της και αναγκάζεται να την αναζητήσει στον Άδη μόνο επειδή πιέζεται από την «Κοινή Γνώμη». Αυτή η αντιστροφή του παραδοσιακού ανδρικού ρόλου γίνεται πηγή γέλιου για το

<sup>94</sup> Zinar, "The Use of Greek Tragedy in the History of Opera," 84.

<sup>95</sup> Perry, "Classical Myth in Grand Opera," 208.

<sup>96</sup> Ό.π., 208.

<sup>97</sup> Ό.π., 209-210.

<sup>98</sup> Ό.π., 211-212.

<sup>99</sup> Sydney Alex Dycus, "Interpreting the Journey of Orpheus: An Exploration of Five Operas Based on the Myth of Orpheus over Four Centuries" (Διδακτορική διατριβή, Southern Illinois University, 2016), 30-31.

κοινό, καθώς βλέπει έναν ήρωα της μυθολογίας γελοιοποιημένο και συναισθηματικά αδρανή. Επιπλέον ο Offenbach παρωδεί ευθέως την όπερα του Gluck, εισάγοντας ειρωνικά την άρια “Che farò senza Euridice” σε μια σκηνή όπου ο Ορφέας φαίνεται να συγκινείται ψεύτικα ενώ όλοι γνωρίζουν πως ενεργεί από καταναγκασμό. Μέσα από αυτά τα στοιχεία, την υπονόμηση της θεϊκής ισχύος, την γελοιοποίηση του ήρωα και την ειρωνική χρήση της μουσικής παράδοσης, η οπερέτα μετατρέπει έναν τραγικό μύθο σε πηγή σατιρικού σχολιασμού και χιούμορ.<sup>100</sup>

Παρά την σάτιρα ή την ελευθερία στις προσαρμογές, δεν έλειψαν και οι πιο δραματικές προσεγγίσεις. Στην όπερα *Les Troyens* (1856-1858), ο Hector Berlioz βασίζεται στην *Αινειάδα* του Βιργιλίου σε δικό του λιμπρέτο. Χαρακτηριστική είναι η αναβάθμιση του ρόλου της Κασσάνδρας. Γίνεται κεντρική ηρωίδα και άξονας της δραματικής δομής του πρώτου μέρους της όπερας.<sup>101</sup> Η επιλογή αυτή εξηγείται εν μέρει από την ροπή της ρομαντικής όπερας να προτάσσει γυναίκες πρωταγωνίστριες, όμως αντανακλά και τη βαθύτερη αισθητική και μουσική προσέγγιση του ίδιου του Berlioz. Ο συνθέτης φαίνεται να αναγνώρισε στη φιγούρα της Κασσάνδρας μια σπάνια ευκαιρία για μουσική ένταση και δραματική αντίθεση, ώστε να αντιπαραθέσει την υστερική προειδοποίηση της Κασσάνδρας με την ευφορία του πλήθους της Τροίας που υποδέχεται τον Δούρειο Ίππο.<sup>102</sup> Η Κασσάνδρα διέθετε την αποφασιστικότητα που απαιτούσε ο Berlioz για την πρωταγωνίστρια μιας μεγάλης όπερας. Δυστυχώς ο συνθέτης δεν άκουσε ποτέ το έργο του να παρουσιάζεται στην σκηνή.<sup>103</sup>

Η αρχαία ελληνική μυθολογία λειτούργησε για τη γαλλική όπερα του 18ου και 19ου αιώνα ως δημιουργικό πεδίο επανεμφάνισης, δραματικής έκφρασης και ιδεολογικού στοχασμού. Μετατράπηκε σε όχημα σύνδεσης του σύγχρονου κοινού με θεμελιώδεις ανθρώπινες συγκρούσεις και πολιτισμικά πρότυπα. Ανάμεσα στις μορφές που αναδείχθηκαν μέσα από αυτόν τον διάλογο με την αρχαιότητα η Μήδεια καταλαμβάνει μια ιδιαίτερη θέση: φιγούρα αμφίσημη, ριζικά ξένα και βαθιά τραγική, φέρει έντονες πολιτικές και κοινωνικές αποχρώσεις. Η επόμενη ενότητα εστιάζει ακριβώς σε αυτή την διάσταση, εξετάζοντας πώς ο μύθος της Μήδειας προσλαμβάνεται στη γαλλική όπερα υπό το πρίσμα των εκάστοτε ιστορικών, ιδεολογικών και καλλιτεχνικών συμφραζομένων.

### **3.2 Η πολιτική και κοινωνική διάσταση του μύθου της Μήδειας στη γαλλική όπερα**

Η εμφάνιση του μύθου της Μήδειας στη γαλλική όπερα αποκαλύπτει σύνθετες κοινωνικές και ιδεολογικές διαστάσεις. Αποτελεί πεδίο στοχασμού πάνω στη γυναικεία ταυτότητα, τη μητρότητα και τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία.

---

<sup>100</sup> Dycus, “Interpreting the Journey of Orpheus: An Exploration of Five Operas Based on the Myth of Orpheus over Four Centuries,” 30-31.

<sup>101</sup> Jeffrey Langford, “Berlioz, Cassandra, and the French Operatic Tradition,” *Music & Letters* 62, no. 3/4 (1981): 311.

<sup>102</sup> Langford, “Berlioz, Cassandra, and the French Operatic Tradition,” 311-312.

<sup>103</sup> Ο.π., 315-317.

Από την *Médée* (1693) του Marc Antoine Charpentier σε λιμπρέτο του Thomas Corneille, έως τη *Médée* (1797) του Luigi Cherubini σε λιμπρέτο του François Benoît Hoffman, η ηρωίδα μετασχηματίζεται ανάλογα με τις αισθητικές εξελίξεις της όπερας, αντανακλώντας τους ιδεολογικούς προβληματισμούς κάθε εποχής.<sup>104</sup>

Η *Médée* (1693) του Charpentier αποτελεί την πρώτη σημαντική οπερική εκδοχή του μύθου στη Γαλλία. Το έργο παρουσιάζει την Μήδεια ως χαρακτήρα που εμφανίζει βαθιά πολιτισμική αστάθεια. Συνδυάζει στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας με τις πεποιθήσεις του 17ου αιώνα γύρω από τη μαγεία και τη μητρότητα. Ο χαρακτήρας της παρουσιάζεται ως σύνθεση κλασικών και γαλλικών τοπικών παραδόσεων. Η απεικόνισή της ως μάγισσα που σκοτώνει τα παιδιά της αντανακλά τις κυρίαρχες αντιλήψεις περί επικίνδυνης μητέρας και κοινωνικής απειλής.<sup>105</sup> Κατά τον 17ο αιώνα, η μαγεία αντιμετωπιζόταν διττά. Από τη μία πλευρά, οι χριστιανικές πεποιθήσεις την παρουσίαζαν δαιμονική. Η λαϊκή παράδοση όμως αντιλαμβανόταν τις μάγισσες ως φορέα χρήσιμης γνώσης και τεχνών. Η Μήδεια του Charpentier ενσωματώνει αυτές τις αντιφάσεις. Διαθέτει εξουσία που μπορεί να θεραπεύσει ή να καταστρέψει. Αντίστοιχα, η μητρότητα, σε μια εποχή που η γυναίκα ήταν φορέας αμφισημίας, προσέφερε ταυτόχρονα αναπαραγωγή και εν δυνάμει απειλή. Η μορφή της *αντί-μητέρας*<sup>106</sup> που αφαιρεί ζωή αντί να τη γεννά ενισχύεται και μουσικά στο έργο.<sup>107</sup>

Στην τραγωδία *Médée* (1779) του Clément διατηρείται το μοτίβο της εγκαταλελειμμένης μητέρας. Παρόλο που δεν πρόκειται για όπερα, αλλά για θεατρικό έργο αξίζει να σημειωθεί η προσέγγιση του Clément για τον τρόπο με τον οποίο ενσωματώνει διαφορετικές κοινωνικές αντιλήψεις. Απουσιάζει κάθε υπερφυσικό στοιχείο, διότι μετατοπίζεται η προσοχή από την μαγεία στην ανθρώπινη οδύνη και τονίζεται ο συναισθηματικός της δεσμός με τα παιδιά. Η ηρωίδα παρουσιάζεται ως θύμα ερωτικής προδοσίας, καθιστώντας την πιο οικεία στο κοινό της εποχής και εναρμονισμένη με την αστική ιδεολογία του 18ου αιώνα που αναζητούσε την ταύτιση με παθητικά και καταπιεσμένα πρότυπα γυναικών. Η Μήδεια γίνεται αντικείμενο συμπάθειας και η απόρριψη

---

<sup>104</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 113–4.

<sup>105</sup> Shauna Louise Caffrey, "Mother, Monstrous: Motherhood, Grief, and the Supernatural in Marc-Antoine Charpentier's *Médée*," *Irish Gothic Journal* 17 (2018): 4-12.

<sup>106</sup> Ο όρος *αντι-μητέρα* (*antimother*) που χρησιμοποιείται από τη Shauna Louise Caffrey στην ανάλυση της *Médée* του Charpentier δηλώνει μια μητέρα που λειτουργεί αντίθετα προς τις κοινωνικά αναμενόμενες αξίες της μητρότητας: φροντίδα, προστασία, αυτοθυσία. Ενσαρκώνει μια απειλή για την ίδια τη μητρική ιδιότητα. Βλ. Caffrey, "Mother, Monstrous: Motherhood, Grief, and the Supernatural in Marc-Antoine Charpentier's *Médée*," 8.

<sup>107</sup> Caffrey, "Mother, Monstrous: Motherhood, Grief, and the Supernatural in Marc-Antoine Charpentier's *Médée*," 6-8.

των σκηνικών μηχανισμών<sup>108</sup> εντάσσεται στην αισθητική επιδίωξη για απλότητα και εσωτερικότητα.<sup>109</sup>

Η *Médée* (1797) του Cherubini εισάγει τον μύθο σε ένα νέο δραματουργικό και κοινωνικό πλαίσιο. Ο François-Benoît Hoffman επιλέγει να απομακρυνθεί από τις υπερφυσικές αναφορές και παρουσιάζει τη Μήδεια ως ηθικά σύνθετο και συναισθηματικά φορτισμένο πρόσωπο. Παρουσιάζεται μέσα σε ένα κοινωνικό πλαίσιο ηθικά διαμορφωμένο από τις κυρίαρχες αστικές αντιλήψεις. Η απογύμνωση του μύθου από το στοιχείο της μαγείας δεν αναιρεί την δραματική ένταση. Αντίθετα, υπογραμμίζει το ανθρώπινο βάθος της ηρώιδας και τη μετατρέπει σε φορέα ηθικού διλήμματος.<sup>110</sup> Ο χαρακτήρας της διαμορφώνει ένα πλήρες φάσμα συναισθημάτων, από την ικεσία έως και την οργή, υπονομεύοντας την εικόνα της παθητικής γυναίκας που πρόβαλε ο Clément.<sup>111</sup> Η δραματική της κυριαρχία ενισχύεται από την αντίληψη ότι έχει αδικηθεί. Το αίσθημα της εγκατάλειψης μετατρέπεται σε δικαιολογημένη επιθυμία εκδίκησης. Η τελική σκηνή της όπερας, στην οποία η Μήδεια αποχωρεί με υπερφυσικό τρόπο αντί να τιμωρηθεί, προκαλεί αμηχανία. Ανατρέπει τις προσδοκίες περί γυναικείας τιμωρίας και μετάνοιας.<sup>112</sup> Η επιλογή του Hoffman να εντάξει τη *Médée* στο δραματουργικό πλαίσιο της *opéra comique* παρά την απουσία κωμικών στοιχείων φανερώνει την διάθεση του έργου να λειτουργήσει ως σχόλιο πάνω στις κοινωνικές εντάσεις της εποχής.<sup>113</sup>

Η όπερα του Cherubini αν και δεν αποτελεί άμεση πολιτική αλληγορία, φέρει το αποτύπωμα της Γαλλικής Επανάστασης, η οποία είχε προηγηθεί της πρεμιέρας της κατά λίγα μόλις χρόνια. Η επιλογή μιας γυναίκας ως κεντρικής φιγούρας που αντιπαρατίθεται στην εξουσία, αρνείται την παθητικότητα και καταλύει τους παραδοσιακούς ρόλους αποκτά ιδιαίτερη σημασία σε ένα κοινωνικό κλίμα ανατροπής. Η Μήδεια της εποχής του Cherubini δεν τιμωρείται ούτε εξαγνίζεται, αλλά αποχωρεί θριαμβευτικά και σκοτεινά, γεγονός που μπορεί να ερμηνευθεί ως υπονόμηση της ηθικής αυθεντίας και του παλαιού καθεστώτος.<sup>114</sup>

Η συχνή παρουσία της Μήδειας στη σκηνή της όπερας από τον 17ο έως τα μέσα του 19ου αιώνα δεν είναι τυχαία, αλλά συνδέεται άμεσα με τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές που συντελέστηκαν στην Ευρώπη και ειδικά στην Γαλλία. Η αναβίωση του μύθου της Μήδειας στην όπερα με παραδείγματα όπως του Charpentier και του Cherubini αντικατοπτρίζει την ένταση που δημιουργείται σε

---

<sup>108</sup> Οι σκηνικοί μηχανισμοί στην όπερα του 18ου αιώνα αναφέρονται σε τεχνικές όπως κρυφές καταπακτές, περιστρεφόμενες και ανυψωτικές πλατφόρμες και άλλους μηχανισμούς που επέτρεπαν απότομη αλλαγή σκηνικών, εμφανίσεις από το πουθενά και υπερφυσικά φαινόμενα στη σκηνή. Βλ. Austin Thomas Richey, "The Mechanics of Baroque Opera: Illusion, Engineering, and Spectacle," *Detroit Opera* (blog), 17 Φεβρουαρίου, 2025, <https://detroitopera.org/blog/the-mechanics-of-baroque-opera-illusion-engineering-and-spectacle/>.

<sup>109</sup> Anna Cullhed, "A New Medea: Staging Conjugal Passion in Eighteenth-Century Europe," in *Lessing Yearbook/Jahrbuch*, vol. XLIV, επιμ. Carl Niekerk και Monika Nenon (Wallstein Verlag, 2017), 3-4.

<sup>110</sup> Ruso and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 113-114.

<sup>111</sup> Stephen Charles Willis, "Luigi Cherubini: A Study of His Life and Dramatic Music, 1795-1815" (Διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1975), 70.

<sup>112</sup> Willis, "Luigi Cherubini: A Study of His Life and Dramatic Music, 1795-1815," 71.

<sup>113</sup> Ό.π., 71-72.

<sup>114</sup> Ruso and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 120.

περιόδους όπου αμφισβητούνται οι παραδοσιακοί ρόλοι των φύλων και επανεξετάζονται βασικές αντιλήψεις για τα ανθρώπινα δικαιώματα, όπως συνέβη μετά τη Γαλλική Επανάσταση.<sup>115</sup> Στις παραστάσεις αυτές, η Μήδεια δεν παρουσιάζεται μόνο ως μυθικό πρόσωπο, αλλά και ως σύμβολο. Η δραματική της παρουσία προκαλεί στο κοινό μια αίσθηση ταραχής και απελευθέρωσης ταυτόχρονα. Αυτή η έντονα συναισθηματική και συχνά αντιφατική ανταπόκριση φανερώνει τη βαθύτερη κοινωνική λειτουργία του μύθου, ιδίως σε ένα είδος όπως η όπερα, το οποίο έχει την ικανότητα να μεταφέρει στο κοινό πολιτικά φορτισμένα νοήματα με καλλιτεχνικούς όρους.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Helene Foley, "Review of *Medea in Performance 1500–2000*, by Oliver Taplin, Fiona Macintosh, and Edith Hall," *Bryn Mawr Classical Review*, 27 Απριλίου, 2001, <https://bmcr.brynmawr.edu/2001/2001.04.27>

<sup>116</sup> Foley, "Review of *Medea in Performance 1500–2000*, by Oliver Taplin, Fiona Macintosh, and Edith Hall".

## Κεφάλαιο 4

### Η Όπερα *Médée* των Luigi Cherubini και François-Benoît Hoffman: δημιουργία και πρόσληψη του έργου

#### 4.1 Η ζωή και το έργο του Luigi Cherubini

Ο Luigi Cherubini (1760-1842) υπήρξε μία από τις πιο εμβληματικές μορφές της μουσικής ιστορίας, με επιρροές που συνδυάζουν την ιταλική του κληρονομιά αλλά και την πατρίδα της επιλογής του, την Γαλλία. Στην γενέτειρά του, Φλωρεντία, εντοπίζεται προς τιμήν του η εξής επιγραφή: «Εδώ γεννήθηκε [...] ο LUIGI CHERUBINI, ο οποίος, διάσημος στην επιστήμη της αρμονίας, δημιουργός μεγαλειωδών θρησκευτικών μελωδιών, αναμόρφωσε κάθε είδος μουσικού ύφους, και διατήρησε ανέπαφη, μεταξύ των ξένων, την δόξα της ιταλικής υπεροχής».<sup>117</sup> Ο Cherubini αναδείχθηκε ως συνθέτης, διευθυντής ορχήστρας, θεωρητικός της μουσικής και δάσκαλος στο Κονσερβατόριο του Παρισιού συμβάλλοντας σημαντικά στο ρεπερτόριο της όπερας και της θρησκευτικής μουσικής. Όπερες όπως η *Médée* και η *Les deux journées* αναγνωρίζονται για την καινοτόμο προσέγγιση της μουσικής δραματουργίας. Η συνθετική του τεχνική συνεχίζει να μελετάται και να εκτιμάται από μουσικούς και μουσικολόγους. Στην παρούσα υποενοότητα θα εξεταστεί η ζωή και το έργο του Cherubini, αναδεικνύοντας τις επιρροές και την κληρονομιά του στην τέχνη της μουσικής.<sup>118</sup> Η επισκόπηση της εργοβιογραφίας του Cherubini ενισχύει τη μελέτη της *Médée*, προσφέροντας μια εις βάθος κατανόηση της καλλιτεχνικής του διαδρομής και της καλλιτεχνικής ταυτότητας πίσω από τη *Médée*.

Ο συνθέτης γεννήθηκε στις 14 Σεπτεμβρίου του 1760 στην Φλωρεντία της Ιταλίας. Ήταν το 10ο από 12 παιδιά και ο πατέρας του, Bartolomeo Cherubini, ήταν επίσης μουσικός. Ξεκίνησε στα 6 μαθήματα μουσικής με τον πατέρα του και αργότερα, το 1769, διδάχθηκε σύνθεση από τον Bartolomeo Felici. Το 1776 συνέχισε τις σπουδές του με τον Pietro Bizzari και τον Giuseppe Castrucci. Κάποιες από τις πρώτες του συνθέσεις ήταν μέρη από Λειτουργίες για σόλο φωνές, χορικά και ορχηστρικά έργα. Συνέθεσε επίσης μία καντάτα, *La pubblica felicità*, η οποία παρουσιάστηκε στον Καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας το 1774 προς τιμήν του Δούκα, Λεοπόλδου της Τοσκάνης. Ωστόσο, τα σημαντικά χρόνια μαθητείας του Cherubini, όταν ένιωσε ότι πραγματικά κατέκτησε την γνώση της αντίστιξης και της δραματικής μουσικής, ήταν τα χρόνια μεταξύ του 1778 και του 1781, με δάσκαλο τον Giuseppe Sarti. Με παρότρυνση του Sarti, ο οποίος συνέθετε όπερες για τα θέατρα της Φλωρεντίας, ο Cherubini είχε την ευκαιρία να διαμορφώσει τις άριες για τους δευτερεύοντες χαρακτήρες στις όπερες του δασκάλου του, μία αδιαμφισβήτητα πολύτιμη συμβολή και εκπαιδευτική εμπειρία.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Joseph Bennett, "The Great Composers. No. XIII. Cherubini," *The Musical Times and Singing Class Circular* 24, no. 438 (1883): 256–259, <https://doi.org/10.2307/3358097>

<sup>118</sup> Michael Fend, "Cherubini, Luigi," *Grove Music Online*, 2020, πρόσβαση 5 Ιουλίου 2025.

<sup>119</sup> Fend, "Cherubini, Luigi".

Από το 1779 έως το 1784, ο Cherubini συνέθεσε μία σειρά από σοβαρές όπερες,<sup>120</sup> με ιστορική πλοκή, η οποία διαδραματίζεται σε ιταλικές πόλεις όπως η Φλωρεντία, η Βενετία, η Ρώμη, η Αλεξάνδρεια και το Λιβόρνο. Οι παρτιτούρες του Cherubini αυτήν την περίοδο αναδεικνύουν την ικανότητά του να χρησιμοποιήσει κείμενα του Metastasio με συμβατικό τρόπο.<sup>121</sup>

Το 1784, ο βρετανός χορηγός, George Nassau Clavering εξασφάλισε συνεργασία του Cherubini με την Ιταλική όπερα στο Λονδίνο. Ως αποτέλεσμα, τον Σεπτέμβριο του 1784, ο συνθέτης φεύγει από τη γεννέτηρά του τη Φλωρεντία. Οι πρώτες όπερες για την Ιταλική όπερα στο Λονδίνο φέρουν τους τίτλους *Demetrio* (1785), *La finta principessa* (1785) και *Il Giulio Sabino* (1786). Το καλοκαίρι του 1785, ο Cherubini βρισκόταν στο Παρίσι, όπου ο πλέον φίλος του, Giovanni Baptista Viotti, τον σύστησε στην βασίλισσα της Γαλλίας, Marie Antoinette, την αδερφή του Δούκα της Τοσκάνης, καθώς και τους συγγραφείς Jean François Marmontel και Jean-Pierre Claris de Florian. Ο Jean François Marmontel, μάλιστα, έγραψε το λιμπρέτο για την όπερα *Démophon* (1788) του Cherubini. Όταν ο Viotti εξασφάλισε εμφανίσεις για τα έργα του Cherubini στο Concert Spirituel,<sup>122</sup> ο συνθέτης αντιμετώπισε αρνητική κριτική, ιδιαίτερα για το έργο του *Mercure de France*, λόγω “έλλειψης συνοχής των ιδεών του” και ελάχιστο μοτιβικό ενδιαφέρον.<sup>123</sup> Μετά την αποτυχία του *Giulio Sabino*, ο Cherubini αποφάσισε να εγκαταλείψει το Λονδίνο.

Παρόλο που δεν έχει καταγραφεί μεγάλος όγκος δουλειάς αυτή την περίοδο στο Παρίσι, ο Cherubini προσαρμόστηκε επιτυχώς στην κοινωνική και καλλιτεχνική ζωή του Παρισιού. Μόλις σε ηλικία 28 χρονών ήταν ευπρόσδεκτος σε όλα τα σαλόνια του Παρισιού και είχε την ευκαιρία να βιώσει όλες τις απολαύσεις της υψηλής παριζιάνικης ζωής.<sup>124</sup> Από τον Οκτώβριο του 1787 έως τον Μάρτιο του 1788, ο Cherubini συνέθετε την όπερα *Iphigénie en Aulide* (1788) στα Γαλλικά, βασισμένη στην ομώνυμη όπερα του Christoph Willibald Gluck,<sup>125</sup> *Iphigénie en Aulide* (1774). Την συνέθεσε και την παρουσίασε στο Τορίνο, στο Teatro Regio το 1788.<sup>126</sup> Ωστόσο, στο Παρίσι, το 1789 προκάλεσε πρωτόγνωρες αντιδράσεις

---

<sup>120</sup> Όρος που χρησιμοποιείται για να δηλώσει την ιταλική όπερα του 18ου και του 19ου αιώνα με ηρωικό ή τραγικό θέμα. Βλ. Marita P. McClymonds and Daniel Heartz, “Opera seria,” *Grove Music Online*, 2001; Πρόσβαση 5 Ιουλίου 2025.

<sup>121</sup> Michael Fend, “Review of Luigi Cherubini: A Multifaceted Composer at the Turn of the 19th Century, by Massimiliano Sala,” *Music and Letters* 104, no. 4 (2023): 652–655.

<sup>122</sup> Το Concert Spirituel αποτελούσε έναν σημαντικό θεσμό για την εκτέλεση τόσο θρησκευτικής μουσικής όσο και κοσμικής μουσικής στο Παρίσι. Ιδρύθηκε στις αρχές του 18ου αιώνα και αποτελούσε μια ουσιαστική πλατφόρμα για την παρουσίαση νέων μουσικών έργων και εκτελέσεων. Η σειρά των συναυλιών συνέβαλλε στην διαμόρφωση μίας μουσικής κουλτούρας που προωθεί διάφορα είδη όπως συμφωνίες, ορατόρια και κοντσέρτα. Αν και συνδεδεμένο με την εκτέλεση θρησκευτικής μουσικής σε εκκλησίες, το Concert Spirituel συνέβαλε στην ανάπτυξη της ορχηστρικής μουσικής, προσφέροντας έναν χώρο για δημόσιες εκτελέσεις που απευθύνονταν στην ελίτ του Παρισιού και σε ευρύτερο κοινό. Βλ. François Gétreau, “Une harpiste au Concert Spirituel,” *Musique, images, instruments* 1 (1995): 178-181.

<sup>123</sup> Joseph Bennett, “The Great Composers. No. XIII. Cherubini (Continued),” *The Musical Times and Singing Class Circular* 24, no. 484 (1883): 311–315.

<sup>124</sup> Bennett, “The Great Composers. No. XIII. Cherubini (Continued),” 312.

<sup>125</sup> Margery Juliet Stomne Selden, “The French Operas of Luigi Cherubini” (Διδακτορική διατριβή, Yale University, 1951), 264.

<sup>126</sup> Σύμφωνα με την καταχώρηση του εκδότη Boosey & Hawkes, η όπερα *Ifigenia en Aulide* του Cherubini παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 1788.

κυρίως λόγω της στενής σχέσης του δράματος και της μουσικής.<sup>127</sup> Στο μουσικό περιοδικό *Paris Calendrier musical universel* (1789) σχολιάζεται ένθερμα ο συνθέτης και το έργο. Στην όπερα *Démophon* (1788), με εμφανείς επιρροές από τον Gluck, ο Cherubini ενσωμάτωσε τεχνικές μοτιβικής ανάπτυξης σε αρκετές άριες του *Démophon*. Επομένως, η απαγγελία των πρωταγωνιστών και κατ' επέκταση η δομή της άριας καθοριζόταν από την δομική επεξεργασία και την διάνθιση των μοτίβων.<sup>128</sup>

Η *Iphigénie en Aulide* ήταν η τελευταία όπερα που ο Cherubini συνέθεσε και παρουσίασε στην Ιταλία. Έπειτα αγκάλιασε την Γαλλία ως τη νέα του πατρίδα και καλλιτεχνική σκηνή. Αυτό το σημείο στην ζωή του ήταν κομβικό όχι μόνο για την τροπή της καριέρας του, αλλά και της ταυτότητάς του ως συνθέτη. Στράφηκε προς την όπερα του Παρισιού, όπου ο Gluck είχε θριαμβεύσει στην διασύνδεση μουσικής και δραματικής έκφρασης. Αυτό σηματοδότησε την απομάκρυνσή του από τις ιταλικές παραδόσεις, ακολουθώντας το δραματικό ύφος του Gluck. Το έργο του συνδέεται πλέον με την γαλλική μουσική οπερική παράδοση.<sup>129</sup>

Το 1789 ιδρύθηκε το Théâtre de Monsieur, με σκοπό την επαναφορά του κωμικού ιταλικού ρεπερτορίου συνθετών όπως ο Pergolesi, ο Paisiello και ο Cimarosa στο Παρίσι. Ο Cherubini, ως μουσικός διευθυντής του Théâtre de Monsieur για τα επόμενα τρία χρόνια, συνέθεσε 40 άριες για όπερες των προαναφερθέντων συνθετών. Η ορχήστρα του θεάτρου απέκτησε φήμη στο Παρίσι και ο Cherubini δέχτηκε συμφωνία 2.000 λιβρών για κάθε γαλλική όπερα που αναλάμβανε με ελάχιστο αριθμό δύο για κάθε χρόνο. Τόσα έλαβε και για την πρώτη γαλλική του όπερα, *Lodoïska* (1791). Αυτή η όπερα αποτέλεσε και την πρώτη του διεθνή επιτυχία. Ο Cherubini κατάφερε να συνδυάσει τις σοβαρές και κωμικές καταστάσεις χρησιμοποιώντας στοιχεία από τις παραδόσεις των Gluck και Paisiello. Η σύνθεση αντιθετικών δραματολογικών και μουσικών υφών ήταν κάτι καινούριο στην γαλλική όπερα, γεγονός που προκάλεσε τον μουσικολόγο Fetis να την χαρακτηρίσει ως “επανάσταση” στην ιστορία της.<sup>130</sup>

Το 1792, η καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου Feydau<sup>131</sup> του Παρισιού αποδέσμευσε τον γαλλικό θίασο λόγω κακών κριτικών. Επιπλέον, ο ιταλικός

---

<sup>127</sup> Fend, “Cherubini, Luigi”.

<sup>128</sup> Georg Knepler, “Die Technik der sinfonischen Durchführung in der französischen Revolutionsoper,” *Berliner Musikwochen* 1, no. 1 (1959): 7 και Siegfried Döhring, *Formgeschichte der Opernarien vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts* (Verlag Ernst Knoch, 1975), 158 όπως παρατίθεται στον Fend, “Cherubini, Luigi”.

<sup>129</sup> Bennett, “The Great Composers. No. XIII. Cherubini (Continued),” 314.

<sup>130</sup> François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. 2 (Firmin-Didot, 1878).

<sup>131</sup> Το θέατρο Feydau ιδρύθηκε στο Παρίσι το 1789. Ειδικεύοταν στην opera comique και έγινε διάσημο για τις πρεμιέρες συνθετών οπερών όπως ο André Grétry και ο Étienne Méhul. Το 1801 συγχωνεύθηκε με το θέατρο Favart σχηματίζοντας την Opera comique, έναν από τους σημαντικότερους θεσμούς της γαλλικής μουσική θεατρική σκηνής. Βλ. David Charlton, *French Opera 1730–1830: Meaning and Media* (Ashgate, 2000).

θίασος μετανάστευσε μετά την εξέγερση του Αυγούστου.<sup>132</sup> Ο Cherubini αποτέλεσε προσωρινό διευθυντή στο θέατρο Feydau, αλλά κατά το τέλος του 1792 έμεινε στο Chartreuse de Gaillon για έναν χρόνο όσο έγραφε τις επόμενες δύο όπερές του, *Eliza, ou Le voyage aux glaciers du Mont St Bernard* (1794) και την *Médée* (1797). Μετά την επιστροφή του στο Παρίσι παντρεύτηκε την Anne-Cécile Tourette (1773-1864) και τον ίδιο χρόνο ολοκληρώθηκε η όπερα *Eliza*. Το 1794, απέκτησε οικονομική σταθερότητα, όταν έγινε μέλος της μουσικής μπάντας της Εθνικής Φρουράς με επικεφαλής τον Bernard Sarrette. Ο Sarrette ίδρυσε το Εθνικό Κονσερβατόριο Μουσικής (1795),<sup>133</sup> στο οποίο ο Cherubini διορίστηκε εκπαιδευτικός επιθεωρητής. Με αφορμή την συμμετοχή του Κονσερβατορίου σε πολιτικά φεστιβάλ, ο Cherubini συνέθεσε 9 ύμνους, ωδές και εμβατήρια για χορωδίες και μπάντες. Δεν υπάρχουν πληροφορίες αναφορικά με τις πολιτικές του πεποιθήσεις, ωστόσο γνωρίζουμε ότι διηύθυνε ένα *corps de musique*<sup>134</sup> στην επέτειο της αποκεφαλίσσεως του Λουδοβίκου ΙΣΤ' στις 21 Ιανουαρίου.

Αργότερα ολοκλήρωσε την σύνθεση της *Médée* (1797). Πιθανότατα να παρέλαβε το λιμπρέτο το 1790, ενώ γίνεται αναφορά σε συνθετικό πλάνο της όπερας το 1793. Έπειτα, ο συνθετικός χαρακτήρας του Cherubini άλλαξε ριζικά. Αυτή ήταν και η περίοδος που αντιμετώπισε δυσκολίες στην επαγγελματική του ζωή που οφειλόταν στην γενικότερη αλλαγή του κλίματος στο Παρίσι, που φάνηκε να τείνει προς την ελαφρύτερη όπερα, ή σε πολιτικούς και οικονομικούς παράγοντες σχετικά με το θέατρο Feydeau.<sup>135</sup> Οι κωμικές όπερες που συνέθεσε στην συνέχεια (*L'hôtellerie portugaise, La punition, La prisonnière*), το 1798 και 1799, δεν σημείωσαν επιτυχία. Ακολούθησε μία συγχώνευση του Théâtre Feydeau με το Théâtre de l'Opéra-Comique το 1801, ενώ το κύριο εισόδημα του Cherubini προέκυπτε από την θέση του ως επιθεωρητή στο Κονσερβατόριο του Παρισιού. Την ίδια χρονιά ίδρυσε το περιοδικό *Journal d'Apollon* σε συνεργασία με τον μαθητή του François-Adrien Boieldieu και τον συνάδελφό του Louis Emmanuel Jardin, με σκοπό την δημοσίευση ρομάντζων και φωνητικών έργων. Στην συνέχεια έγινε συντάκτης μαζί με πληθώρα συναδέλφων στον εκδοτικό

---

<sup>132</sup> Στις 10 Αυγούστου του 1792 έγινε επίθεση στο Παλάτι του Κεραμεικού, γεγονός καθοριστικό για την Γαλλική Επανάσταση. Οι επαναστάτες εισέβαλαν στην κατοικία του βασιλιά Λουδοβίκου ΙΣΤ' στο Παρίσι, οδηγώντας στην ανατροπή της μοναρχίας και στην έναρξη μίας νέας φάσης της επανάστασης. Βλ. Timothy Tackett, "Rumor and Revolution: The Case of the September Massacres," *French History and Civilization* 4 (2011): 55-64.

<sup>133</sup> Το Εθνικό Κονσερβατόριο Μουσικής του Παρισιού ιδρύθηκε το 1795 από τη συγχώνευση της Βασιλικής Σχολής Τραγουδιού (École Royale de Chant) και της Σχολής Μουσικής της Εθνοφρουράς (École de Musique de la Garde Nationale), η οποία είχε ως σκοπό την εκπαίδευση μουσικών για τις στρατιωτικές μπάντες και τις εθνικές τελετές της νεοσύστατης Γαλλικής Δημοκρατίας, προβάλλοντας τη μουσική ως μέσο παιδείας, ελευθερίας και συλλογικής ταυτότητας. Βλ. Dallas Kern Holoman, "The Paris Conservatoire in the Nineteenth Century," in *The Oxford Handbook of Topics in Music*, διαδικτυακή επιμ., Oxford Academic, πρόσβαση 14 Οκτώβρη, 2025, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.114>.

<sup>134</sup> Fend, "Cherubini, Luigi".

<sup>135</sup> Το 1801 το θέατρο Feydau αναγκάστηκε να συγχωνευθεί με το Théâtre de l'Opéra-Comique λόγω χρεοκοπίας. Ενώ το θέατρο Feydau ήταν γνωστό για πιο δραματικές και φιλόδοξες όπερες όπως η *Médée*, το Théâtre de l'Opéra-Comique ευνοούσε πιο ελαφριές, ψυχαγωγικές όπερες με διαλόγους. Η συγχώνευση οδήγησε στην παραγωγή δημοφιλών και εμπορικών έργων. Βλ. Fend, "Cherubini, Luigi".

οίκο Magasin de Musique που ήταν ενεργό μέλος ως το 1811. Συνέθεσε την πρώτη του όπερα-μπαλέτο, *Anacréon, ou L'amour fugitif* (1803).<sup>136</sup>

Πολλές από τις όπερες του Cherubini συνάντησαν μεγάλη ανταπόκριση στην Βιέννη και για το λόγο αυτό ταξίδεψε εκεί τον Ιούνιο του 1805 με την οικογένειά του για έναν χρόνο (εώς το 1806). Κατά την διάρκεια αυτού του ταξιδιού γνώρισε τον μετέπειτα φίλο του Joseph Haydn. Παρακολούθησε επίσης την πρεμιέρα της όπερας *Fidelio* του Beethoven. Λέγεται ότι ενδεχομένως να έδωσε και φιλικές συμβουλές στον Beethoven, αναφορικά με την βελτίωση των φωνητικών μερών (ο Beethoven είχε στην κατοχή του παρτιτούρες της *Médée* και *Faniska*).<sup>137</sup> Ο Ναπολέων διέταξε τον Cherubini να οργανώσει συναυλίες στις οικίες του στο Schönbrunn και στην Βιέννη, αλλά και να επιστρέψει στο Παρίσι. Επομένως, τον Απρίλιο του 1806 επέστρεψε στο Παρίσι.<sup>138</sup>

Η κατάθλιψη, που είχε ήδη εκδηλωθεί τα χρόνια 1801-2 και επανερχόταν αυτόν τον καιρό ανά διαστήματα, εμφανίστηκε ξανά μετά την επιστροφή του και συνέχισε να τον ταλαιπωρεί για το υπόλοιπο της ζωής του. Μετά από δύο χρόνια δημιουργικής στασιμότητας (1808-1809), του έγινε ένα αίτημα για σύνθεση Λειτουργίας για την τοπική εκκλησία, γεγονός που αναζωπύρωσε το ενδιαφέρον του στην σύνθεση. Η εκτενής Λειτουργία σε Φα μείζονα παρουσιάστηκε αρχικά σε μία ιδιωτική συναυλία στην οικεία του πρίγκιπα στο Παρίσι και αργότερα δημοσιεύτηκε το 1810 στο *Magasin de Musique*.<sup>139</sup> Φημολογείται ότι η σχέση του με τον Ναπολέοντα δεν ήταν καλή, ωστόσο αυτά τα χρόνια ο Cherubini ανταποκρινόταν στις μουσικές απαιτήσεις του, συνθέτοντας μουσική για τον γάμο του αλλά και για την ψυχαγωγία του, γεγονός που μπορεί να συνέβαλε στην αποκατάσταση της θέσης του στην αυλή. Η σύνθεση της μεγαλειώδους Λειτουργίας σε Ρε ελάσσονα αποσκοπούσε στην προσπάθεια σύνδεσης του συνθέτη με την αυλή του Esterhazy, η οποία δεν καρποφόρησε.<sup>140</sup>

Το 1812 συνθέτει την όπερα *Les Abencérages* της οποίας το θέμα περιστρέφεται γύρω από έναν ισπανό στρατιώτη, ο οποίος έρχεται σε αντιπαράθεση με τις πρακτικές του μουσουλμανισμού. Η όπερα εμφανίζει στοιχεία οριενταλισμού<sup>141</sup>

---

<sup>136</sup> Κατά την διάρκεια του ώριμου 18ου αιώνα και του πρώιμου 19ου, το Κονσερβατόριο του Παρισιού και η Όπερα βρισκόταν σε διαμάχη. Το Κονσερβατόριο αντιπροσώπευε ένα νέο ίδρυμα εκπαίδευσης, σχεδιασμένο να εκσυγχρονίσει την μουσική εκπαίδευση στην Γαλλία. Αντίθετα, η Όπερα, πιο παραδοσιακή και συγκροτημένη από την ελίτ, λειτουργούσε με έναν πιο συντηρητικό τρόπο που ερχόταν σε αντιπαράθεση με τις νέες συνθήκες που όρισε η επανάσταση. Βλ. Richard John Arnold, "A Revolutionary Interlude: 1789-1800," in *Musical Debate and Political Culture in France, 1700-1830*, επιμ. Richard John Arnold (Boydell & Brewer, 2017), 152-176.

<sup>137</sup> Fend, "Cherubini, Luigi".

<sup>138</sup> Ό.π.

<sup>139</sup> Ό.π.

<sup>140</sup> Ό.π.

<sup>141</sup> Ο οριενταλισμός στις όπερες αφορά στη μουσική και δραματική αναπαράσταση της Ανατολής, συμπεριλαμβανομένης της Μέσης Ανατολής, της Βόρειας Αφρικής και της Ασίας, από Δυτικούς συνθέτες. Συχνά περιλαμβάνει απεικονίσεις ανατολικών πολιτισμών, θέματα αποπλάνησης και μυστικισμού καθώς και δραματικές καταστάσεις σε φανταστικές ή ρομαντικοποιημένες ανατολικές τοποθεσίες. Μουσικά χαρακτηριστικά του οριενταλισμού είναι η χρήση χρωματισμού, αυξημένων δευτέρων και τροπικών κλιμάκων. Επίσης η επιλογή και χρήση συγκεκριμένων οργάνων, όπως όμποε, κύμβαλα, ταμπούρινο ή καστανιέτες λειτουργούσε ως μέσο δημιουργίας εξωτικού ηχοχρώματος ενισχύοντας τη φαντασιακή απεικόνιση της

ενώ το συνθετικό ύφος πλησίαζε την *grande opéra*, που ήταν περισσότερο δημοφιλής στην Βιέννη απ' ό,τι στο Παρίσι.<sup>142</sup> Το 1814 συνέθεσε πληθώρα έργων με πολιτικό σκοπό: για την ενθάρρυνση της Εθνοφρουράς (*Garde Nationale*), για τους νικηφόρους Πρώσους και για τον επιστρέφοντα βασιλιά Λουδοβίκο ΙΗ', ο οποίος τον όρισε επιθεωρητή της βασιλικής εκκλησίας και τον αναγόρευσε Ιππότη της Λεγεώνας της Τιμής (*Chevalier de la Légion d'Honneur*). Ταυτόχρονα, δέχτηκε μία συμφωνία στο Λονδίνο από την Φιλαρμονική Εταιρεία του Λονδίνου,<sup>143</sup> υπό την πρόταση των Clementi και Votti για 200 λίρες. Ωστόσο τα γεγονότα δεν εξελίχθηκαν όπως ήλπιζε και βυθίστηκε σε νέα περίοδο κατάθλιψης.<sup>144</sup>

Την περίοδο μετά την πτώση του Ναπολέοντα, ο Cherubini ήρθε αντιμέτωπος με διάφορες πολιτικές και οικονομικές προκλήσεις όπως η μείωση του προϋπολογισμού του Ωδείου, που οδήγησε στην υποβάθμισή του σε καθηγητή σύνθεσης. Η θέση του ως επόπτη της βασιλικής εκκλησίας, μέχρι και την διάλυσή της, του εξασφάλισε μία οικονομική σταθερότητα που κυμαινόταν στα 14.000 φράγκα.<sup>145</sup> Την ίδια περίοδο υπογραμμίζεται η συνεισφορά του στην πολυφωνική μουσική παράδοση με δικές του συνθέσεις αλλά και με μεταγραφές έργων σημαντικών συνθετών. Οι δικές του *Lειτουργίες*, γραμμένες το 1770, αποκλίνουν από το στιλ του Palestrina, ωστόσο έδειξε έντονο ενδιαφέρον για την πολυφωνική μουσική μεταγράφοντας αρκετές συνθέσεις του Palestrina, του Marcello, του Händel και του Pergolesi.<sup>146</sup> Το 1806 ολοκλήρωσε ένα οκταφωνικό *a cappella Credo* για δύο χορωδίες, του οποίου η τελική φούγκα καθιστά τον Cherubini ως απόλυτο δάσκαλο της αντιστικτικής τεχνικής.<sup>147</sup>

Από το 1816 έως το 1822, ο Cherubini συνέθεσε σχεδόν αποκλειστικά θρησκευτική μουσική. Το 1817, συνέθεσε για την επέτειο εκτέλεσης του Λουδοβίκου ΙΣΤ' το πρώτο του ρέκβιεμ σε Ντο ελάσσονα. Δεν περιλάμβανε σολίστες και μείωσε την ορχήστρα στο "Introitus", ενώ το "Kyrie" αποδίδεται από χαμηλές φωνές και πνευστά. Το 1819, του ανατέθηκε η σύνθεση της *Lειτουργίας* σε Σολ μείζονα για την στέψη του Λουδοβίκου ΙΗ', η οποία όμως δεν παρουσιάστηκε γιατί η αποκατάσταση της μοναρχίας ήταν ακόμα εύθραυστη. Στην *Lειτουργία* τριών μερών σε Λα μείζονα, που συνέθεσε αργότερα για την στέψη του Κάρολου,<sup>149</sup>

---

Ανατολής μέσα από δυτική αισθητική οπτική. Βλ. Jonathan D. Bellman, "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology," *The Musical Quarterly* 94, no. 3 (2011): 417-419 και Derek Balfour Scott, "Orientalism and Musical Style," *The Musical Quarterly* 82, no. 2 (1998): 313-316.

<sup>142</sup> Fend, "Cherubini, Luigi".

<sup>143</sup> Η Φιλαρμονική Εταιρεία του Λονδίνου που ιδρύθηκε μόλις το 1815 ήταν ήδη ένας σεβαστός θεσμός. Είχε συμπεριλάβει πολλά έργα του Cherubini στα πρώτα προγράμματα ενώ ήταν γνωστή για ρεπερτόριο που περιλάμβανε Haydn και Mozart και την 9η Συμφωνία του Beethoven. Βλ. Selden, "The French Operas of Luigi Cherubini," 177.

<sup>144</sup> Fend, "Cherubini, Luigi".

<sup>145</sup> Ο.π.

<sup>146</sup> Ο.π.

<sup>147</sup> Ο.π.

<sup>148</sup> Gary George Gerber, "A Conductor's Analysis of the Sacred Choral Music of Luigi Cherubini" (Διδακτορική διατριβή, Southwestern Baptist Theological Seminary, 1993), 60-76.

<sup>149</sup> Fend, "Cherubini, Luigi".

απέφυγε εσκεμμένα τις πιο εξεζητημένες αντιστικτικές τεχνικές που εντυπωσίασαν το 1806 μέσω του *Credo*. Το 1836 συνέθεσε δεύτερο ρέκβιεμ σε Ρε ελάσσονα, το οποίο παρουσιάστηκε πρώτη φορά στο Κονσερβατόριο το 1838 και αργότερα στη δική του κηδεία.<sup>150</sup>

Το 1822, ο Cherubini διορίστηκε διευθυντής στο Κονσερβατόριο που μετονομάστηκε σε *Ecole Royale de Musique et de Déclamation*. Διέθετε τον πλήρη έλεγχο της διοίκησης, της διδασκαλίας και των εσωτερικών κανονισμών. Όταν ανέλαβε την διεύθυνση, η διοίκηση και η οργάνωση της διδασκαλίας ήταν αποδιοργανωμένη. Ακολούθησαν κάποιες αναδιοργανώσεις και ένα από τα πρώτα του μέτρα ήταν η επιβολή εξετάσεων σε όλους τους σπουδαστές. Ο αριθμός τους μειώθηκε σε 317 μαθητές, εκ των οποίων το ένα τρίτο ήταν γυναίκες. Μάλιστα, ο Cherubini θεωρούσε ότι το Παρίσι “έβριθε από πιανίστες” με μικρή επιτυχία, οπότε μείωσε δραματικά τον αριθμό των σπουδαστών πιάνου.<sup>151</sup> Το 1840, από τους 416 μαθητές οι μισοί ήταν γυναίκες. Ακολούθησαν και άλλες μεταρρυθμίσεις με πρωτοβουλία του Cherubini.<sup>152</sup> Εκείνη την περίοδο υπήρχε μία γενικότερη απογοήτευση του κοινού και των ανωτέρων του για την ποιότητα του τραγουδιού στα θέατρα του Παρισιού. Ο Rossini διορίστηκε επιθεωρητής του τραγουδιού το 1826. Το 1827, ο Cherubini δημιούργησε ξεχωριστές τάξεις ορθοφωνίας και λυρικού τραγουδιού. Διέκρινε επίσης τα μαθήματα σε όπερα και κωμική όπερα.<sup>153</sup> Δημιούργησε νέα μαθήματα για διάφορα μουσικά όργανα και εισήγαγε ένα σύστημα απονομής βραβείων για τους καλύτερους μαθητές. Ακόμη, προσπάθησε να προχωρήσει στην ίδρυση παραρτημάτων του Κονσερβατορίου και σε άλλες πόλεις της Γαλλίας. Παρά τις δυσκολίες που ενίοτε αντιμετώπιζε συνέχισε να ασκεί σημαντική επιρροή στην μουσική εκπαίδευση της Γαλλίας. Το 1841, μάλιστα δέχτηκε το εθνικό παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής.<sup>154</sup>

Το 1828, ιδρύεται η διάσημη εταιρεία *Société des Concerts du Conservatoire* με τον Cherubini ως πρόεδρο. Η εταιρεία έγινε γνωστή για τις εκτελέσεις των συμφωνιών του Beethoven και προσέδωσε ιδιαίτερο κύρος στον Cherubini. Στη συνέχεια, το 1833, ο Cherubini παρουσιάζει την τελευταία του όπερα, *Ali Baba*. Επρόκειτο για μία φιλόδοξη σύνθεση με πρωτότυπη μουσική γλώσσα και ομιλούμενους διαλόγους. Ωστόσο, τα στοιχεία του παραμυθιού και η αμφισημία ορισμένων χαρακτήρων μάλλον δυσκόλεψε την ταύτιση του κοινού με τους χαρακτήρες και δεν σημείωσε ιδιαίτερη επιτυχία.

<sup>150</sup> Gerber, “A Conductor's Analysis of the Sacred Choral Music of Luigi Cherubini,” 60-76.

<sup>151</sup> Albert Lesure, “Cherubini, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation,” in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995: Des Menus-plaisirs à la Cité de la Musique*, επιμ. Anne Bongrain, Yves Gérard και Marie-Hélène Coudroy-Saghai (Buchen-Chastel, 1997), 39-96.

<sup>152</sup> Το εσωτερικό σχολείο που ιδρύθηκε υπό την διεύθυνση του Cherubini στο Κονσερβατόριο περιγράφεται ως ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα με εσωτερική διαμονή, σχεδιασμένο να παρέχει εξειδικευμένη εκπαίδευση σε άνδρες και γυναίκες τραγουδιστές. Ήταν ένα οργανωμένο, εντατικό περιβάλλον, στο οποίο οι μαθητές δεν λάμβαναν μόνο επαγγελματική μουσική εκπαίδευση, αλλά ζούσαν και μέσα στους χώρους του Κονσερβατορίου. Η κύρια έμφαση ήταν στη φροντίδα των νέων φωνητικών ταλέντων μέσω άμεσης πρόσβασης σε ειδικούς δασκάλους, σε εγκαταστάσεις εξάσκησης και σε ένα εξαιρετικά πειθαρχημένο περιβάλλον που είχε σκοπό να καλλιεργήσει τη μουσική και την καλλιτεχνική αριστεία. Βλ. Lesure, “Cherubini, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation,” 39-96.

<sup>153</sup> Fend, “Cherubini, Luigi”.

<sup>154</sup> Ό.π.

Το 1814 ο Cherubini αποπειράθηκε την σύνθεση μουσικής δωματίου. Επιθυμούσε να συστήσει στο παριζιάνικο κοινό τα έργα της κλασικής βιεννέζικης σχολής. Ωστόσο, τα κουαρτέτα εγχόρδων που έγραψε δεν συνάντησαν ιδιαίτερη επιτυχία και το 1838, δήλωσε ότι δεν επρόκειτο να γράψει άλλη συμφωνία, καθώς δεν ήθελε να θεωρηθεί κατώτερος του Haydn, του Mozart και του Beethoven. Οι Γερμανοί κριτικοί αξιολογούσαν τον Cherubini με τα πρότυπα που είχαν θέσει ο Beethoven, Haydn και ο Mozart. Παρόλο που τα κουαρτέτα του Cherubini παρουσιάζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά με αυτά του Haydn, το ύφος του Cherubini φαίνεται να έχει μία πιο σύνθετη και εκφραστική προσέγγιση.<sup>155</sup>

Τα χρόνια που ήταν στο Κονσερβατόριο, ο Cherubini συνέθεσε σημαντικό αριθμό ασκήσεων ενάριθμου μπάσου, κανόνων, φουγκών και ασκήσεων solfège για εξετάσεις και διαγωνισμούς. Η μεγαλύτερη συνεισφορά του στην μουσική παιδαγωγική μπορεί να θεωρηθεί το *Cours de contrepoint et de fugue* (1835). Πρόκειται για ένα σύγγραμμα που ο συνθέτης χαρακτηρίζει ως οδηγό αντίστιξης και φούγκας. Μέσω του Cherubini, αυτή η προσέγγιση αντίστιξης, που συνεχίζει την ιταλική παράδοση του Sarti και του Martini, καθιερώθηκε ως επίσημη θεωρία αντίστιξης στην Γαλλία του 19ου αιώνα.<sup>156</sup>

Ο μαθητής του, Fromental Halévy, σχολίασε ότι τα πρώτα έργα του Cherubini δεν φανερώνουν σε καμία περίπτωση τις συνθετικές ικανότητες που επέδειξε ο συνθέτης αργότερα στην ζωή του. Γαλουχήθηκε από την ιταλική μουσική και ωφελήθηκε σημαντικά όταν μετακόμισε στο εξωτερικό για να γνωρίσει σε βάθος την γαλλική όπερα. Στη συνέχεια μελέτησε το έργο του Haydn, του Mozart και του Beethoven και έπειτα την Αναγεννησιακή πολυφωνία. Υπήρξε επίσης ένας εξαιρετικά ικανός διευθυντής και παιδαγωγός και δεν ενσωματώθηκε πλήρως σε μία Εθνική Σχολή.<sup>158</sup>

Ο Luigi Cherubini ήταν ένας πολυδιάστατος συνθέτης που συνδύασε κλασικές παραδόσεις με το αναδυόμενο ρομαντικό ύφος. Διέθετε μοναδικά χαρακτηριστικά και μία εντυπωσιακή εκφραστικότητα στην ύφανση της μουσικής δραματουργίας. Ήταν γνωστός για την αυστηρή του δεξιότητα, διέπρεψε στην θρησκευτική μουσική και στην όπερα και αριστουργήματα όπως η *Médée*, αναδεικνύουν τη δυνατότητά του συνθέτη στην απόδοση έντονων δραματικών καταστάσεων μέσω της μουσικής.<sup>159</sup> Άσκησε βαθιά επιρροή ιδιαίτερα σαν εκπαιδευτικός. Η έμφαση που έδωσε στην αντίστιξη διαμόρφωσε γενιές συνθετών, παρόλο που ενίοτε θεωρήθηκε αυστηρός ή αναχρονιστικός ως προς τις μουσικές εξελίξεις της ρομαντικής εποχής. Τα οπερικά του έργα ξεχωρίζουν για το συναισθηματικό τους βάθος και την δομική τους λαμπρότητα

---

<sup>155</sup> Julian Duke Woodruff, "Cherubini's String Chamber Music" (Διδακτορική διατριβή, Northwestern University, 1988), 120-122.

<sup>156</sup> Fend, "Cherubini, Luigi".

<sup>157</sup> Ό.π.

<sup>158</sup> Ό.π.

<sup>159</sup> Fend, "Review of Luigi Cherubini: A Multifaceted Composer at the Turn of the 19th Century, by Massimiliano Sala," 652-655.

ενώ συνδυάζουν ιταλικές, γαλλικές και γερμανικές μουσικές παραδόσεις σε μία ξεχωριστή και διαχρονική αισθητική.<sup>160</sup>

#### 4.2 Δημιουργία και πρόσληψη της *Médée*

Η *Médée* του Cherubini αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα της μεταβατικής περιόδου από τον Κλασικισμό στον Ρομαντισμό στην γαλλική όπερα. Η πρεμιέρα της πραγματοποιήθηκε στις 13 Μαρτίου του 1797 στο Théâtre Feydeau στο Παρίσι.<sup>161</sup> Ο Cherubini επέλεξε τον μύθο της Μήδειας όχι μόνο επειδή είναι μία δυναμική τραγική ιστορία, αλλά επειδή του παρείχε την ευκαιρία να εξερευνήσει σε βάθος έναν σύνθετο γυναικείο χαρακτήρα. Η Μήδεια είναι ταυτόχρονα μητέρα, προδομένη σύζυγος και γυναίκα που αποζητά εκδίκηση. Αυτή η επιλογή ταίριαζε με το καλλιτεχνικό του όραμα για μία τραγωδία που επικεντρώνεται στα ανθρώπινα συναισθήματα και τις ψυχικές συγκρούσεις, συνεχίζοντας την παράδοση των έργων του Gluck και του Rameau.<sup>162</sup> Ο François-Benoît Hoffman, υπεύθυνος για το λιμπρέτο ήταν ήδη γνωστός ποιητής και λιμπρετίστας. Η συνεργασία του με τον συνθέτη φαίνεται να ήταν στενή, ωστόσο δεν γνωρίζουμε πολλά για αυτήν, καθώς δεν έχει σωθεί σχετική αλληλογραφία.<sup>163</sup>

Ο Cherubini πιθανότατα να παρέλαβε το λιμπρέτο για την *Médée* από τον François-Benoît Hoffman γύρω στο 1790. Ήδη από το 1793, ο συνθέτης φαίνεται να είχε καταρτίσει ένα πρώτο συνθετικό πλάνο και η σύνθεση ολοκληρώθηκε το 1796. Η *Médée* εντάσσεται στο είδος της *opéra comique* και περιλαμβάνει ομιλούμενους διαλόγους. Ένα όμως από τα στοιχεία που την διαφοροποιούν είναι η δραματικότητα της αρχαίας ελληνικής θεματολογίας και η ψυχολογική σκιαγράφηση της ηρωίδας. Η δομή του έργου αποτελείται από τρεις πράξεις που παρουσιάζουν αυξανόμενη συναισθηματική ένταση και δραματική κορύφωση.<sup>164</sup>

Η συνοχή στο έργο επιτυγχάνεται μέσω της δραματικής εξέλιξης που βασίζεται στην ρυθμική ποικιλία, την αρμονική ένταση και τα ορχηστρικά μοτίβα.<sup>165</sup> Η *Médée* περιέχει μία θλιβερή μεγαλοπρέπεια και μετατοπίζει την έμφαση από εξωτερικά γεγονότα σε μία ψυχολογική διαδικασία, κατά την οποία η αγάπη μετατρέπεται σε καταστροφικό μίσος. Αξιοποιώντας προηγούμενες μουσικές παραδόσεις, όπως αυτή του Gluck, ο Cherubini δημιουργεί ένα εκφραστικό ψυχολογικό δράμα.<sup>166</sup> Η πλοκή δεν καταλήγει σε μία αισιόδοξη συνειδητοποίηση, αλλά αντίθετα καλύπτεται από ένα σκοτεινό πέπλο καθ' όλη την διάρκεια, δημιουργώντας το συναίσθημα της μαύρης απόγνωσης.<sup>167</sup>

---

<sup>160</sup> Bennet, "The Great Composers. No. XIII. Cherubini (Concluded)," 13-16.

<sup>161</sup> Fend, "Cherubini, Luigi".

<sup>162</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 113-24.

<sup>163</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 25-30.

<sup>164</sup> Ό.π., 6-11.

<sup>165</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 122-124.

<sup>166</sup> Ό.π., 121.

<sup>167</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 36.

Το δραματικό περιεχόμενο του μύθου ταίριαζε απόλυτα με το πνεύμα της εποχής. Η ένταση των συναισθημάτων της ηρωίδας προκύπτει από την σύγκρουσή της με την κοινωνία, τα πρότυπα της οικογένειας και την εξουσία. Επιπλέον, ο μύθος έχει διαχρονική απήχηση, διότι παρουσιάζει τις σκοτεινές πτυχές της ανθρώπινης ψυχοσύνθεσης, κάτι που συγκινούσε το κοινό. Ο Cherubini, επηρεασμένος από την επαναστατική ατμόσφαιρα, χρησιμοποίησε έντονη δραματική μουσική για να εκφράσει τα συναισθήματα της Μήδειας που προβάλλαν τις αξίες της Επανάστασης.<sup>168</sup> Ο μύθος της Μήδειας ήταν γνωστός στη Γαλλία κατά την Επαναστατική περίοδο και παρόλο που το έργο δεν εκτιμήθηκε από το ευρύ κοινό αναγνωρίστηκε για τη μουσική του αρτιότητα από συνθέτες όπως ο Beethoven και ο Brahms.<sup>169</sup>

Η πρεμιέρα του έργου δεν έγινε στο διασημότερο θέατρο της εποχής, το Académie Royale de Musique, λόγω του χάσματος που είχε δημιουργηθεί μεταξύ του νέου και του παλιού κύκλου συνθετών. Οι νέοι καλλιτέχνες, ανάμεσά τους και ο Cherubini, αντιπροσώπευαν τα νέα ιδανικά που χαρακτήριζαν την Γαλλική Επανάσταση.

Η ερμηνεία της Madame Julie Angélique Legrand ή αλλιώς γνωστή ως Madame Scio, στον ομώνυμο ρόλο, λέγεται ότι ήταν εξαιρετική. Στον ρόλο του Ιάσονα ήταν ο Pierre Gaveaux, εξίσου φημισμένος τραγουδιστής. Ωστόσο, η ανταπόκριση που βρήκε το έργο ήταν χλιαρή. Οι κριτικοί του έργου αναγνώρισαν την μουσική εκφραστικότητα, αλλά σημείωσαν ότι ήταν φανερό η επιρροή του Méhul.<sup>170</sup> Μεταγενέστερες παραγωγές στη Γερμανία και στην Αυστρία ενίσχυσαν την φήμη του έργου ιδιαίτερα μετά την προσθήκη ρετσιτατίβων από τον Franz Lachner το 1854. Στην Γερμανία εκτιμήθηκε ως ένα από τα μεγαλύτερα αριστουργήματα της δραματικής μουσικής μαζί με την όπερα *Fidelio* του Beethoven. Δέχτηκε ωστόσο κριτική αναφορικά με την έμφαση που δόθηκε στη μουσική δομή εις βάρος της δραματικής έκφρασης.<sup>171</sup> Στα μέσα του 20ού αιώνα, η αναβίωση της *Médée* σχετίστηκε με την Maria Callas, η οποία ανέδειξε την ηρωίδα σε σύμβολο καλλιτεχνικής δύναμης και ψυχολογικής έντασης.<sup>172</sup>

#### 4.3 Η δημιουργία του λιμπρέτου από τον François-Benoît Hoffman

Ο λιμπρετίστας της *Médée* (1797) ήταν ο γαλλικής καταγωγής François-Benoît Hoffman γεννημένος το 1760. Το 1784 κέρδισε το βραβείο ποίησης στην ακαδημία του Nancy και αποφάσισε να ακολουθήσει λογοτεχνική σταδιοδρομία στο Παρίσι. Εργάστηκε ως θεατρικός συγγραφέας και λιμπρετίστας. Συνεργάστηκε με κορυφαίους συνθέτες, όπως οι Lemoigne, Méhul και Cherubini. Μαζί με την *Médée*, που αποτέλεσε ένα από τα σπουδαιότερα έργα του, ένα

<sup>168</sup> Beth Shamgar, "Perceptions of Stylistic Change: A Study of the Reviews of New Music in the *Harmonicon* (1823–1833)," *Current Musicology* 42 (1986): 20–31.

<sup>169</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 1.

<sup>170</sup> Ό.π., 19.

<sup>171</sup> Fend, "Cherubini, Luigi".

<sup>172</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 22.

επίσης γνωστό και σημαντικό έργο ήταν η όπερα (tragédie lyrique) *Phèdre* (1786), που μελοποίησε ο Lemoigne.<sup>173</sup>

Αναφορικά με τον Hoffman είναι σημαντικό να αναφερθεί ο αγώνας του στην υπεράσπιση των συγγραφέων και η επιθυμία του οι συγγραφείς να διατηρούν το δικαίωμα ελέγχου στα έργα που δημοσιεύουν. Η επιμονή του να διατηρεί τον έλεγχο των έργων του, τον οδήγησε σε πολλές συγκρούσεις με θεατρικούς οργανισμούς. Τα θέατρα επιθυμούσαν να παρεμβαίνουν στην απόδοση των έργων, ενώ ο Hoffman θεωρούσε ότι ένα λιμπρέτο για μία *opéra comique* δεν είναι απλά ένα κείμενο για μελοποίηση αλλά χρειάζεται την σωστή προσαρμογή στις μουσικές μορφές.<sup>174</sup> Ο Arthur Pougin, στο βιβλίο του για τον Méhul, αναφέρει τις συγκρούσεις του Hoffman με τα θέατρα, ιδιαίτερα όταν οι παραγωγοί επιχειρούσαν να τροποποιήσουν τα λιμπρέτα του χωρίς την συγκατάθεσή του. Η αντίστασή του στις αυθαίρετες παρεμβάσεις τονίζει την αίσθηση ευθύνης που ένιωθε απέναντι στα έργα του.<sup>175</sup> Ωστόσο, αυτή η προσήλωση στην προστασία των δικαιωμάτων των συγγραφέων πολλές φορές είχε επιπτώσεις. Όταν η Όπερα του Παρισιού<sup>176</sup> προσπάθησε να προσθέσει διασκεδαστικά ιντερλούδια στο έργο *Nephté* (1789),<sup>177</sup> απείλησε να ασκήσει πίεση για δημιουργία νομοθεσίας που θα αναγνώριζε τα δικαιώματα των συγγραφέων και θα τα προστάτευε. Παρόλο που κέρδισε αυτές τις μάχες, η Όπερα του Παρισιού απέρριψε το λιμπρέτο της *Médée* το 1790. Η έντονη προσωπικότητά του φαίνεται και σε δηλώσεις που είχε κάνει ο ίδιος για αυτές τις διαμάχες. Όταν έγινε συντάκτης και κύριος συγγραφέας του περιοδικού *Le menteur* έγραψε κείμενα γεμάτα σάτιρα για τις λογοτεχνικές τάσεις της εποχής και για εκείνους που καταχράζονταν την πολιτική εξουσία. Ήταν μέλος της *Société des Auteurs Dramatiques* και εκπρόσωπος στο θέατρο *Opéra-Comique* του Παρισιού. Έκτοτε, τα λιμπρέτα του είχαν μία κλίση προς την κωμική και συναισθηματική πλευρά της *opéra comique*.<sup>178</sup>

Ο Hoffman στα λιμπρέτα του παρουσίασε μία μεγάλη ποικιλία θεμάτων. Ωστόσο, κοινό χαρακτηριστικό όλων αποτελεί η προσοχή στην ανάπτυξη των χαρακτήρων, η καλά δομημένη πλοκή και δράση και η λεπτότητα της γλώσσας.<sup>179</sup> Όπως σημείωσε ο συγγραφέας της επιτάφιάς του αναφοράς «*Η πλειοψηφία των έργων του Hoffman ξεχωρίζονται για την τέλεια κατανόηση της*

---

<sup>173</sup> M. Elizabeth C. Bartlet, "Hoffman [Hoffmann, Hofman, Hofmann], François-Benoît (opera)," *Grove Music Online*, 2002, πρόσβαση 10 Ιουλίου 2025.

<sup>174</sup> Bartlet, "Hoffman [Hoffmann, Hofman, Hofmann], François-Benoît (opera)".

<sup>175</sup> Arthur Pougin, *Méhul: Sa vie, son génie, son caractère* (Paris: Fischbacher, 1889).

<sup>176</sup> Πρόκειται για το Académie Royale de Musique, έναν θεσμό του Παρισιού για την παρουσίαση όπερας. Βλ. "Académie Royale de Musique," *Grove Music Online*, 2001, πρόσβαση 23 Απριλίου 2025.

<sup>177</sup> Το έργο *Nephté* είναι σύνθεση του Jean-Baptiste Lemoigne (1751-1796). Εντάσσεται στο είδος της tragédie lyrique και παρουσιάστηκε πρώτη φορά το 1789 στο Académie Royale de Musique στο Παρίσι. Το θέμα του έργου είναι μία κλασική τραγωδία που διαδραματίζεται στην αρχαία Αίγυπτο με κεντρικό χαρακτήρα την βασίλισσα Nephté που έρχεται αντιμέτωπη με σειρά γεγονότων μετά τον θάνατο του συζύγου της. Ο François Benoît Hoffman έγραψε το λιμπρέτο της όπερας. Βλ. Mark Darlow, *Music, Theatre and Revolution: Opera and Drama in France from 1789 to 1799* (Oxford University Press, 2001).

<sup>178</sup> Bartlet, "Hoffman [Hoffmann, Hofman, Hofmann], François-Benoît (opera)".

<sup>179</sup> Ο.π.

σκηνής και για τις ευρηματικές ιδέες του να εισάγει καταστάσεις κατάλληλες για μουσικά εφέ. Λίγοι δραματουργοί γνώριζαν τόσο καλά την μέθοδο και τη δομή των στίχων για φωνητικά κομμάτια». <sup>180</sup>

Τα έργα του Hoffman συνέβαλαν καθοριστικά στην αποκατάσταση του λιμπρέτου ως αυτόνομου ποιητικού και δραματικού είδους. Το λιμπρέτο, ως μορφή τέχνης, χαρακτηριζόταν από την αντίληψη ότι η μουσική αφαιρεί την αξία του κειμένου και επομένως δεν είναι πνευματικά και καλλιτεχνικά ισότιμο με το ομιλούμενο θέατρο. <sup>181</sup> Ο Hoffman χρησιμοποίησε ποικιλία τεχνικών για να δώσει νοηματικό βάθος στο περιεχόμενο του λιμπρέτου και να καταρρίψει αυτές τις προκαταλήψεις. Στην περίπτωση της *Médée* άντλησε το θέμα από την διανοητική και ηθική βαρύτητα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, προσδίδοντας βαθύ λογοτεχνικό νόημα και αναβαθμίζοντας την αφηγηματική ποιότητα του έργου. <sup>182</sup>

Όπως αναφέρθηκε στο Κεφάλαιο 1, ο μύθος της Μήδειας προέρχεται από την αρχαία ελληνική μυθολογία. Η τραγωδία *Μήδεια* γράφτηκε το 485-407 π.Χ. από τον Ευριπίδη και είναι η πρώτη σωζόμενη δραματοποίηση του μύθου. <sup>183</sup> Έκτοτε ο μύθος έχει εμφανιστεί σε διάφορες δραματικές εκδοχές. Στην Γαλλία μία σημαντική εκδοχή του μύθου είναι η τραγωδία του Corneille, (1635). Έπειτα, ακολούθησαν και άλλες δραματικές εκδοχές από τον Antoine de Longepierre *Médée* (1694) και τον François Clément, *Médée et Jason* (1713). <sup>184</sup>

Ο François Benoît Hoffman βασίζει το λιμπρέτο της *Médée* στην αρχαία ελληνική τραγωδία του Ευριπίδη *Μήδεια* (485-407 π.Χ.), κεντρίζοντας το ενδιαφέρον της γαλλικής κοινωνίας για την κλασική αρχαιότητα. Ωστόσο, φαίνεται να επηρεάστηκε και από μεταγενέστερες δραματικές εκδοχές του ίδιου μύθου. Για να κατανοηθεί πληρέστερα η δραματουργική κατεύθυνση που ακολουθεί στην *Médée* είναι χρήσιμο να εντοπιστούν ορισμένα δομικά και θεματικά στοιχεία σε αυτές τις προγενέστερες προσεγγίσεις. <sup>185</sup>

Οι έντονες συγκρούσεις μεταξύ πάθους και λογικής είναι ένα στοιχείο που παρουσιάζεται και στην *Médée* του Corneille πέρα από αυτή του Hoffman. <sup>186</sup> Από την τραγωδία του Longepierre *Médée* (1705), ο Hoffman ενδεχομένως να υιοθέτησε τις έντονες αντιθέσεις με χαρακτηριστικό παράδειγμα την σκηνή όπου συνδυάζει τα χαρμόσινα γαμήλια τραγούδια με τις κατάρες της Μήδειας. Το ίδιο παρατηρείται και στην σκηνή όπου η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της. Η έντονη εσωτερική αντιπαράθεση της πρωταγωνίστριας ανάμεσα στην επιθυμία της και στην ενοχική της συνείδηση είναι έντονο στοιχείο στο έργο του Longepierre. <sup>187</sup> Δανείζεται τεχνικές και από το μπαλέτο *Médée et Jason* του Jeane-Georges Noverre, ενσωματώνοντας δραματικές σκηνές που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν ισχυρό οπτικό αντίκτυπο. Για παράδειγμα, ενσωμάτωσε την

---

<sup>180</sup> Ό.π.

<sup>181</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 113.

<sup>182</sup> Ό.π., 114.

<sup>183</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 34-36.

<sup>184</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 114-115.

<sup>185</sup> Ό.π., 116-121.

<sup>186</sup> Ό.π., 116-121.

<sup>187</sup> Ό.π., 116-121.

σκηνή που η Μήδεια διακόπτει το γαμήλιο δείπνο, που δεν εντοπίζεται στην αρχαία τραγωδία του Ευριπίδη. Η εμφάνιση της Μήδειας σε αυτή την σκηνή είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή. Η παρουσία της διακόπτει τους εορτασμούς, δημιουργώντας μία ισχυρή αντίθεση.<sup>188</sup> Το έργο του Clément *Médée* (1782) επικεντρώνεται στην ψυχολογική διάσταση της τραγωδίας. Η τάση του Clément για ψυχολογικό δράμα φαίνεται στο έντονο ηθικό δίλημμα της Μήδειας. Οι πράξεις της δεν κατευθύνονται από την μοίρα ή κάποια θεϊκή δύναμη, αλλά από την ίδια. Το ίδιο ισχύει και για το λιμπρέτο του Hoffman.<sup>189</sup>

Ωστόσο, ο Hoffman, στην προσπάθειά του να εξελίξει την πλοκή της *opéra comique*, εμφανίζει στοιχεία της γαλλικής *tragédie lyrique*, που έδινε έμφαση στο έντονο δράμα και στο ψυχολογικό βάθος. Μείωσε τον αριθμό των σκηνών και των δευτερευόντων πλοκών σε σχέση με την πρωτότυπη εκδοχή του Ευριπίδη με σκοπό την αποκλειστική έμφαση στο κρίσιμο δραματικό στοιχείο. Ενώ η *Μήδεια* του Ευριπίδη παρουσιάζει την πρωταγωνίστρια ως μία εγκαταλελειμμένη και εκδικητική γυναίκα, η εκδοχή του Hoffman τονίζει τον συναισθηματικό της πόνο και το αίσθημα προδοσίας από τον Ιάσονα.<sup>190</sup> Η τραγωδία *Μήδεια* παρουσιάζει ενότητα χώρου και χρόνου. Εστιάζει στην ψυχολογική πορεία της Μήδειας και στα φιλοσοφικά ερωτήματα που θέτονται περί δικαιοσύνης και εκδίκησης.<sup>191</sup>

Η δράση του λιμπρέτου διαδραματίζεται στην Κόρινθο και αφορά τη διάρκεια μίας μέρας. Η αφαίρεση δευτερευόντων στοιχείων συμβάλλει στην εστίαση στο κεντρικό θέμα, δηλαδή την προδοσία της Μήδειας. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται μία συνολική ενότητα. Αυτή η έμφαση σε ηθικά διλήμματα, όπου ο πρωταγωνιστής έρχεται αντιμέτωπος με τις αναπόφευκτες συνέπειες των πράξεών του, πηγάζει από την κλασική γαλλική παράδοση. Το γεγονός μάλιστα ότι υπάρχουν μόνο 20 σκηνές είναι μία εμφανής επιρροή από τον Rancine και τον Gluck, που συνέβαλαν στην διαμόρφωση της γαλλικής οπερικής παράδοσης. Ο μικρότερος αριθμός σκηνών καθιστά πιο εύκολη την συνοχή του έργου.<sup>192</sup> Φαίνεται ότι ο Ευριπίδης βασίστηκε κυρίως σε εκτενείς μονολόγους, στιχομυθία<sup>193</sup> και παρεμβάσεις του χορού.<sup>194</sup> Ο Hoffman δίνει περισσότερη έμφαση στους διαλόγους και τις αλληλεπιδράσεις των προσώπων.

Ο χορός στο λιμπρέτο λειτουργεί όπως στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Αντιπροσωπεύει την φωνή του λαού της Κορίνθου, συμμετέχοντας ως παρατηρητής και μάρτυρας της τελικής καταστροφής και υπογραμμίζοντας το

---

<sup>188</sup> Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), in *Lives of Shakespearian Actors, Part I*, vol. 1, επιμ. Gail Marshall (Routledge, 1994), 340–350.

<sup>189</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 116-121.

<sup>190</sup> Ο.π., 116-121.

<sup>191</sup> Ο.π., 116-121.

<sup>192</sup> Ο.π., 116-121.

<sup>193</sup> Η στιχομυθία είναι μία δραματουργική τεχνική κατά την οποία δύο χαρακτήρες ανταλλάσσουν σύντομους μονόστιχους στίχους. Ο σκοπός είναι η ένταση ή η ανάδειξη σύγκρουσης. Αυτή η μορφή είναι χαρακτηριστική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και διακρίνεται για την ρυθμική και ρητορική της ισορροπία. Βλ. Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action* (University of California Press, 1986).

<sup>194</sup> Philippa Geddie, "Running Upstream: The Function of the Chorus in Euripides' *Medea*," *Hirundo: The McGill Journal of Classical Studies* 3 (2005): 1–11.

μέγεθος των πράξεων της Μήδειας. Έτσι ενισχύεται το τραγικό στοιχείο.<sup>195</sup> Ο Hoffman μεταποίησε τον ρόλο της Δίρκης σημαντικά, ή αλλιώς Γλαύκη στο πρωτότυπο κείμενο. Η αλλαγή του ονόματος από Γλαύκη σε Δίρκη δεν εξηγείται στις διαθέσιμες πηγές, ωστόσο μπορούμε να υποθέσουμε ότι οφείλεται κυρίως σε ζητήματα γλώσσας. Στα Γαλλικά, το όνομα Dirce έχει πιο λυρικό ήχο και πρόκειται για ένα όνομα που ενδεχομένως το γαλλικό κοινό να ένιωθε μεγαλύτερη οικειότητα. Πέρα από αυτό, ο χαρακτήρας της διαφοροποιείται σε σχέση με την “αυθεντική” Γλαύκη. Η Δίρκη διαθέτει πιο δραματική και συναισθηματική παρουσία διερευνώντας τους φόβους της, τις ανασφάλειες της και τα ηθικά διλήμματα αναφορικά με τον γάμο της με τον Ιάσωνα.<sup>196</sup>

Μέσα από την επιδέξια χρήση της γλώσσας, την δομική λιτότητα και την αξιοποίηση δραματικών αντιθέσεων, το λιμπρέτο αποκτά ανεξάρτητη λογοτεχνική αξία. Όπως παρατηρεί η Bartlet, η συγγραφή του Hoffman διακρίνεται για την θεατρική οικονομία, την έντονη σκηνική αποτελεσματικότητα και την προσεκτική επιλογή εκφραστικών μέσων που απαιτεί μουσικές κορυφώσεις. Στο πλαίσιο αυτό, η ανάλυση επιλεγμένων στίχων αναδεικνύει τις βασικές τεχνικές του λιμπρετίστα και το πώς αυτές υπηρετούν το δραματικό όραμα του έργου:

Στην τρίτη πράξη, η Μήδεια αμφιταλαντεύεται με έντονη συναισθηματική σύγκρουση: «*Malheureux ! vous courez au trépas: Ah! ne me touchez pas de vos mains innocentes*»<sup>197</sup> (Δυστυχισμένα! Τρέχετε στον θάνατο! Αχ! μην με αγγίζετε με τα αθώα σας χέρια). Σε αυτό το σημείο χρησιμοποιούνται σύντομες, αποσπασματικές φράσεις για να αποδοθεί η εσωτερική σύγκρουση της Μήδειας. Ενισχύουν την ένταση, επιτρέποντας στη μουσική να υπογραμμίσει την ψυχική της ταραχή.<sup>198</sup> Στην δεύτερη σκηνή της τρίτης πράξης παρακολουθούμε μέσα από το κείμενο την εσωτερική σύγκρουση της Μήδειας: «*Je sens mon cœur frémir et mon sang se glacer. Ma vengeance est perdue; il y faut renoncer*»<sup>199</sup> (Αισθάνομαι την καρδιά μου να τρέμει και το αίμα μου να παγώνει. Η εκδίκησή μου χάνεται· πρέπει να την εγκαταλείψω!). Ωστόσο, η σκηνή δεν καταλήγει στην δολοφονία χάρη στη Νηρίς. Ο λιμπρετίστας εκφράζει, μέσα από αυτόν τον διάλογο, τον οίκτο και τον πόνο για τα παιδιά που πρόκειται να πεθάνουν.<sup>200</sup>

Στην τελευταία σκηνή, η Μήδεια ομολογεί πως σκότωσε τα παιδιά της και προνοεί πως ο Ιάσωνας θα περάσει το υπόλοιπο της ζωής του περιπλανώμενος και γεμάτος τύψεις: «*Adieu! Dans Iolcos va traîner ta misère; de rivage en rivage, errant, désespéré, en tous lieux fugitif, en tous lieux abhorré! Va cacher les remords de ton âme éperdue, et que les mers partout frémissent à ta vue!*»<sup>201</sup> (Αντίο! Πήγαινε, σύρε τη δυστυχία σου στην Ιωλκό· από ακτή σε ακτή, περιπλανώμενος, απελπισμένος, κυνηγημένος παντού, μισητός σε κάθε τόπο! Πήγαινε, κρύψε τις

---

<sup>195</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s Médée (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 34.

<sup>196</sup> Ό.π., 29-31.

<sup>197</sup> Luigi Cherubini, *Médée*, full score, ca. 1800, Πράξη III, Σκηνή 2, πρόσβαση 15 Ιουλίου, 2025, IMSLP [https://imslp.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e\\_\(Cherubini,\\_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e_(Cherubini,_Luigi))

<sup>198</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s Médée (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 258-260.

<sup>199</sup> Cherubini, *Médée*, Πράξη III, Σκηνή 2.

<sup>200</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s Médée (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 258-260.

<sup>201</sup> Cherubini, *Médée*, Πράξη III, Σκηνή 6.

τύψεις της παραγμένης ψυχής σου, κι ας τρέμουν όλες οι θάλασσες όταν σε αντικρίζουν!).<sup>202</sup> Ο Hoffman τοποθετεί τους δύο βασικούς πρωταγωνιστές, την Μήδεια και τον Ιάσονα, στην τελευταία σκηνή να εκφράζουν την απόγνωσή τους και να αλληλοκατηγορούνται για την μοίρα που τους έχει βρει και θα τους στοιχειώνει μέχρι το τέλος της ζωής τους. Αναφέρει μάλιστα ότι θα ξανασυναντηθούν στον Άδη.<sup>203</sup> Ο Hoffman, αν και καταλήγει με τον θάνατο της ηρωίδας, παρουσιάζει μια νικηφόρα Μήδεια (όχι ένα ηττημένο θύμα), η οποία επιλέγει ενεργά την αυτοκτονία ως την τελευταία της τραγική και ηρωική πράξη.<sup>204</sup>

Το λιμπρέτο του François-Benoît Hoffman για την *Médée* αποτελεί μία αξιοθαύμαστη υιοθέτηση του αρχαιοελληνικού μύθου, προσαρμοσμένη στο πνεύμα της εποχής. Ο λιμπρετίστας έδωσε νέες ψυχολογικές και δραματικές διαστάσεις στην αφήγηση του μύθου. Το λιμπρέτο παρείχε στον Cherubini ένα γερό θεμέλιο πάνω στο οποίο μπορούσε να συνθέσει ένα έργο με συναισθηματικό και μουσικό βάθος. Παρόλο που οι πληροφορίες αναφορικά με την συνεργασία τους είναι πενιχρές, το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ενός έργου, που αποτέλεσε σημείο τομής για την μετέπειτα εξέλιξη της γαλλικής όπερας.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 258-260.

<sup>203</sup> Ό.π., 280.

<sup>204</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 120.

<sup>205</sup> Ό.π., 124.

## Κεφάλαιο 5

### Μουσικοδραματουργική αντανάκλαση της μοιραίας γυναίκας

#### 5.1 Χαρακτήρες, πλοκή και μακροδομική διάρθρωση της όπερας

Το λιμπρέτο του Hoffman αναδεικνύεται ως έργο ιδιαίτερης δραματουργικής δύναμης, κυρίως χάρη στην προσεκτική σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Οι πρωταγωνιστές παρουσιάζονται με σαφήνεια και βάθος, αποκτώντας πολυδιάστατη παρουσία στη σκηνή. Το λιμπρέτο, σε συνδυασμό με τη μουσική του Cherubini συνέβαλε καθοριστικά στην ανάδειξη της Μήδειας ως *μοιραίας γυναίκας*, γεγονός που θα εξεταστεί διεξοδικότερα στην πορεία του κεφαλαίου.

Οι κύριοι χαρακτήρες στην όπερα είναι η Μήδεια (υψίφωνη), κεντρική ηρωίδα και εκδικητική σύζυγος του Ιάσονα, ο Ιάσωνας (οξύφωνος), ηγετική μορφή των Αργοναυτών και σύζυγος που την εγκαταλείπει, η Δίρκη (υψίφωνη), κόρη του Κρέοντα και μέλλουσα σύζυγος του Ιάσονα, ο Κρέων (βαθύφωνος), βασιλιάς της Κορίνθου και πατέρας της Δίρκης και η Νηρίς (μεσόφωνη), πιστή υπηρέτρια και φίλη της Μήδειας. Συμπληρωματικοί χαρακτήρες της πλοκής είναι ο Κορυφαίος της Φρουράς (βαρύτονος) και αγγελιοφόρος των εξελίξεων, οι Αργοναύτες (χορωδία ανδρών), οι γυναίκες της Δίρκης (χορωδία γυναικών), καθώς και ο λαός της Κορίνθου (μικτή χορωδία).<sup>206</sup>

Η Δίρκη (Γλαύκη), κόρη του βασιλιά Κρέοντα, παρουσιάζεται στην αρχή της όπερας ως κεντρικό πρόσωπο που κυριαρχείται από φόβους και αμφιβολίες σχετικά με τον επικείμενο γάμο της με τον Ιάσονα. Ο χαρακτήρας της αποκτά περισσότερη προβολή από ό,τι στον Ευριπίδη αν και παραμένει λιγότερο δραματικά έντονος από της Μήδειας.<sup>207</sup> Η Μήδεια, κεντρικός χαρακτήρας της όπερας, εμφανίζεται καθυστερημένα στην πρώτη πράξη, αλλά κυριαρχεί από τη στιγμή που εισέρχεται μέχρι το τέλος. Εκδηλώνει συνεχώς μια μεγάλη γκάμα αντιθετικών συναισθημάτων: την σύζυγο και μητέρα που ικετεύει, τη μαινόμενη μάγισσα και την εκδικητική γυναίκα. Ο Hoffman ενίσχυσε ιδιαίτερα τα στοιχεία της εκδίκησης και την πρόθεσή της για φόνο.<sup>208</sup>

Ο Ιάσωνας, ηγέτης των Αργοναυτών, εμφανίζεται συχνά σε διάλογο με τη Μήδεια. Έχει μεγαλύτερη σκηνική παρουσία σε σύγκριση με την τραγωδία του Ευριπίδη, ενώ οι σκηνές του περιλαμβάνουν τόσο δηλώσεις αγάπης προς τη Δίρκη όσο και έντονες αντιπαραθέσεις με τη Μήδεια. Ο Κρέων, βασιλιάς της Κορίνθου και πατέρας της Δίρκης, λειτουργεί ως προστάτης της κόρης του και ως αντίπαλος της Μήδειας. Την διατάζει να εγκαταλείψει την πόλη, ενώ σε

---

<sup>206</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's Médée (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 106-108.

<sup>207</sup> Ό.π., 29-30.

<sup>208</sup> Ό.π., 30.

κρίσιμες στιγμές προσπαθεί να καθησυχάσει τη Δίρκη και να ελέγξει την κατάσταση.<sup>209</sup>

Η Νηρίς είναι προσθήκη του λιμπρετίστα, πιστή υπηρέτρια και έμπιστη της Μήδειας. Παρόλο που στην ευριπίδεια *Μήδεια* εμφανίζεται η τροφός, δεν αναφέρεται το όνομά της και διαφοροποιείται σε ορισμένα σημεία από τη Νηρίς. Πιθανότατα ο Hoffman να αντικατέστησε την τροφό με τη Νηρίς που διαδραματίζει πιο σημαντικό ρόλο στην πλοκή. Εμφανίζεται επανειλημμένα και λειτουργεί ως ευαίσθητη φιγούρα μέσα από την οποία προβάλλονται τα συναισθήματα και οι εσωτερικές συγκρούσεις της Μήδειας, ενώ παράλληλα αποκτά και δική της φωνής μέσω μίας άριας. Η επιλογή αυτή υποδηλώνει ότι η Νηρίς δεν είναι απλώς ένας δευτερεύων χαρακτήρας, αλλά ενσωματώνεται ενεργά στο δραματουργικό πλέγμα της όπερας, δίνοντας στο κοινό τη δυνατότητα να ακούσει τις δικές της σκέψεις και συναισθήματα. Με αυτόν τον τρόπο ο Hoffman και ο Cherubini συνδυάζουν τη λογοτεχνική και μουσική διάσταση ώστε να αναδείξουν όχι μόνο την ψυχολογική πολυπλοκότητα της Μήδειας, αλλά και τη σημασία των προσώπων που την περιβάλλουν.<sup>210</sup> Αφού παρουσιάστηκαν οι κύριοι χαρακτήρες της όπερας, στη συνέχεια θα εξεταστεί η πλοκή της *Médée* ανά πράξη.<sup>211</sup>

#### Πράξη I:

Η Πράξη I διαιρείται σε επτά σκηνές. Η σκηνή 1 εκτυλίσσεται σε μια στοά του παλατιού του Κρέοντα, όπου οι γυναίκες της Δίρκης προσπαθούν να την εμπυχωσουν την παραμονή του γάμου της με τον Ιάσονα: “Demain, la brillante aurore, à ces heureux climats annoncera le jour” (Αύριο, όταν η λαμπρή αυγή θα αναγγείλει την ημέρα με τον ευτυχισμένο της καιρό). Η Δίρκη, ωστόσο ανησυχεί ότι ο Ιάσονας μπορεί μια μέρα να την εγκαταλείψει όπως εγκατέλειψε την Μήδεια. Τελικά πείθεται για ένα πιο ευτυχισμένο μέλλον και εκφράζει τη χαρά της σε μία άρια που κλείνει την Σκηνή 1: “Hymen! viens dissiper une vaine frayeur” (Υμένε! έλα να διαλύσεις έναν μάταιο φόβο). Στη Σκηνή 2, ο Κρέων υπόσχεται στον Ιάσονα να προστατεύσει τους γιους του από κάθε πιθανό κίνδυνο και ο Ιάσονας ζητά από τη Δίρκη να δεχτεί τα δώρα των Αργοναυτών.<sup>212</sup>

Η Σκηνή 3 ανοίγει με την *Πομπή των Αργοναυτών (Marche des Argonautes)*, που φέρνουν το Χρυσόμαλλο Δέρασ. Αυτό το θέαμα ξυπνά ζωφερές προαισθήσεις στη Δίρκη, καθώς συμβολίζει τα τραγικά γεγονότα που σχετίζονται με τον Ιάσονα και τη Μήδεια. Ο Ιάσονας προσπαθεί να την καθησυχάσει και καταδικάζει τον προηγούμενο γάμο του με τη σκληρή Μήδεια. Ωστόσο, η πρώτη στροφή της άριας του Ιάσονα “Éloigné pour jamais de l'épouse cruelle” (Μακριά για πάντα από τη σκληρή σύζυγο) δεν υπάρχει στο αρχικό λιμπρέτο του Hoffman.<sup>213</sup> Στη

<sup>209</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 106-108.

<sup>210</sup> Ό.π., 29-30.

<sup>211</sup> Ό.π., 106-109.

<sup>212</sup> Ό.π., 106-109.

<sup>213</sup> Δεν υπάρχει τεκμηριωμένη αναφορά σε χειρόγραφη οδηγία του Hoffman ή του Cherubini που να εξηγεί την προσθήκη στην άρια του Ιάσονα. Αυτό που γνωρίζουμε είναι ότι πρόκειται για επέμβαση που καθιερώθηκε στις μετέπειτα παραστάσεις και καταγράφεται στις παρτιτούρες του 19ου αιώνα. Βλ. Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 108.

συνέχεια εισέρχεται ο Κρέων και συμβουλεύει την κόρη του να εμπιστευθεί τη γενναιοδωρία των θεών και όλοι επικαλούνται τον Υμέναιο<sup>214</sup> να ευλογήσει τον επικείμενο γάμο.<sup>215</sup>

Στη Σκηνή 4, ο Αρχηγός της Φρουράς αναγγέλλει έναν ξένο και τότε εμφανίζεται η Μήδεια. Στη Σκηνή 5, η Μήδεια διεκδικεί τον Ιάσονα και διώχνει τους Κορινθίους με τα απειλητικά της λόγια. Στη συνέχεια (Σκηνή 6), ο Κρέων απαιτεί από τη Μήδεια να φύγει αμέσως και κατευνάζει την κόρη του. Ακολουθεί μακρά συζήτηση ανάμεσα στη Μήδεια και τον Ιάσονα, όπου η Μήδεια δηλώνει ότι τον αγαπά παθιασμένα. Στο τέλος της σκηνής, ο Κρέων απειλεί τη Μήδεια: “C’est à vous de trembler, femme impie et barbare” (Εσύ πρέπει να τρέμεις, ασεβή και βάρβαρη γυναίκα).<sup>216</sup>

Η τελευταία σκηνή της Πράξης I (Σκηνή 7) είναι ένας μακρύς διάλογος ανάμεσα στη Μήδεια και τον Ιάσονα. Στην άρια της “Vous voyez de vos fils la mère infortunée” (Βλέπεις τη δύστυχη μητέρα των γιων σου) η Μήδεια ικετεύει τον Ιάσονα να επιστρέψει σε αυτήν και να φύγει μαζί της. Ο Ιάσοντας όμως αρνείται και επικαλούμενος την εκδικητική της φύση δικαιολογεί τον λόγο που την εγκατέλειψε. Η πράξη τελειώνει με ένα ντουέτο όπου τόσο η Μήδεια όσο και ο Ιάσοντας θρηνούν για τη μοιραία επίδραση του Χρυσόμαλλου Δέρατος στη ζωή τους.<sup>217</sup>

Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι στην παρτιτούρα της όπερας τα μουσικά νούμερα φέρουν αρίθμηση και στην ανάλυση της μακροδομικής διάρθρωσης που θα ακολουθήσει θα γίνεται αναφορά σε αυτά με βάση τους αντίστοιχους αριθμούς.<sup>218</sup> Η Σκηνή 1 είναι η μόνη που είναι πλήρως μελοποιημένη. Οι Σκηνές 2, 4 και 5 εμπεριέχουν ομιλούμενους διαλόγους. Οι Σκηνές 3, 6 και 7 συνδυάζουν μελοποιημένα μέρη και πρόζα. Πέρα από τις άριες των βασικών χαρακτήρων, μουσικά μέρη επιτελούνται από τη χορωδία γυναικών (με σόλο φωνές) στη Σκηνή 1 και από τη μικτή χορωδία (*Πομπή των Αργοναυτών*, με μεγάλη ορχηστρική εισαγωγή) στη Σκηνή 3.<sup>219</sup>

Στην Σκηνή 7, το ντουέτο της Μήδειας και του Ιάσονα με το οποίο ολοκληρώνεται η Πράξη I έχει ιδιαίτερη δραματουργική σημασία. Πρόκειται για την πρώτη τους άμεση αντιπαράθεση χωρίς την παρουσία άλλων προσώπων, όπου το κοινό παρακολουθεί την ένταση που είχε σταδιακά προετοιμαστεί από την αρχή του έργου να κορυφώνεται. Έχοντας προηγηθεί οι άριες των δύο πρωταγωνιστών, στις οποίες ο καθένας εξέφρασε τις προσωπικές του σκέψεις

---

<sup>214</sup> Ο Υμέναιος ήταν ο θεός του γάμου και το όνομά του προέρχεται από τον «ύμνον», που τραγουδιόταν κατά τη διάρκεια της γαμήλιας τελετής. Τον επικαλούνταν σε γαμήλιες τελετές για να ευλογήσει το ζευγάρι. Βλ. “Hymen,” *Encyclopædia Britannica*, πρόσβαση 3 Ιουλίου, 2025, <https://www.britannica.com/topic/Hymen-Greek-mythology>.

<sup>215</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 106-109.

<sup>216</sup> Ό.π., 106-109.

<sup>217</sup> Ό.π., 106-109.

<sup>218</sup> Luigi Cherubini, *Médée*, critical vocal score, επιμ. Heiko Cullmann (vocal score, Simrock / Boosey & Hawkes, 2008), ISMN 978-3-923051-05-2.

<sup>219</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 108-109.

και συναισθήματα, το ντουέτο φέρνει τις εσωτερικές τους θέσεις σε άμεση αντιπαράθεση, αναδεικνύοντας ότι βρίσκονται σε εντελώς αντίθετους πόλους. Η σκηνή αποκαλύπτει επίσης την επιβολή της Μήδειας: αρχικά επιχειρεί με ήπιο και δελεαστικό τόνο να πείσει τον Ιάσονα να επιστρέψει κοντά της. Όταν εκείνος απορρίπτει τις προσπάθειές της, υιοθετεί επιθετική στάση και εκφράζει το μίσος της. Ο Ιάσοντας παρουσιάζεται αμυνόμενος, χωρίς πραγματική ισχύ στη συζήτηση, ενώ η Μήδεια είναι αυτή που κατευθύνει την αντιπαράθεση. Τα σκληρά λόγια που ανταλλάσσονται, για πρώτη φορά σε διάλογο, προοικονομούν την επικείμενη καταστροφή και αποκλείουν κάθε αίσθηση αισιοδοξίας. Τέλος, το ντουέτο αποκτά ενδιαφέρον καθώς αποτυπώνεται η σύγκρουση θύτη και θύματος. Σε αυτό το σημείο της όπερας ο Ιάσοντας, που προκαλεί πόνο στη Μήδεια, παρουσιάζεται ως θύτης. Στην πορεία του έργου, ωστόσο αντιστρέφονται δραματικά οι ρόλοι όταν η Μήδεια γίνεται ο αληθινός θύτης και ο Ιάσοντας το οριστικό της θύμα.

## Πράξη II

Η Πράξη II χωρίζεται επίσης σε 7 σκηνές. Αυτή η συμμετρία δεν φαίνεται να είναι τυχαία, καθώς και οι δύο λειτουργούν ως προοδευτική προετοιμασία για την κορύφωση της Πράξης III, η οποία περιλαμβάνει 6 Σκηνές και στην οποία η δραματική ένταση κορυφώνεται και εκτονώνεται. Στην τελευταία Πράξη εκτυλίσσονται οι δολοφονίες που σφραγίζουν την πλοκή (ο φόνος της Δίρκης και των παιδιών). Έτσι, η όπερα φαίνεται να φέρει μία διχοτομική δομή: αφενός η προπαρασκευή της εκδίκησης μέσα από τις δύο συμμετρικές πρώτες πράξεις και αφετέρου, η τελική υλοποίησή της στην Πράξη III. Η συμμετρία της διάρθρωσης εξασφαλίζει την ομαλή εξέλιξη της πλοκής που οδηγεί στην κορύφωση και λύση του δράματος.

Μετά από μια σκοτεινή ορχηστρική εισαγωγή, η Πράξη II ξεκινά με τη Μήδεια, οργισμένη, να κατεβαίνει από το παλάτι καταριόμενη τον Ιάσονα επειδή της απαγόρευσε να δει τα παιδιά της. Καλεί τους θεούς του Άδη να τη βοηθήσουν στην εκδίκησή της. Στη Σκηνή 2, η Νηρίς, υπηρέτρια της Μήδειας, την συμβουλεύει να κρυφτεί από την οργή του Κρέοντα και του λαού του. Παρά την προειδοποίηση αυτή, η Μήδεια αποφασίζει να μείνει.<sup>220</sup>

Στην αρχή της Σκηνής 3, ο Κρέων διατάζει τη Μήδεια να φύγει επειδή όλοι φοβούνται τις μαγικές της δυνάμεις: “O vous! dont l’oeil farouche et dont la bouche impie presage de noirs attentats, fuyez, je vous proscrie; sortez de mes etats” (Ω εσύ! Του οποίου το άγριο βλέμμα και το ασεβές στόμα προμηνύουν μαύρα εγκλήματα, φύγε, σε καταδικάζω· φύγε από τα εδάφη μου). Η Μήδεια ζητά άσυλο στην Κόρινθο, υποσχόμενη ότι δεν θα ενοχλήσει τον Ιάσονα ή τη Δίρκη. Ο Κρέων όμως αρνείται: “Sortez de mes etats, rien ne peut me flechir” (Φύγε από τα εδάφη μου, τίποτα δεν μπορεί να με λυγίσει). Όταν η Μήδεια ζητά να αναβληθεί μία μέρα η εξορία της, ο Κρέων μετά από πολύ σκέψη υποκύπτει, πεπεισμένος ότι θέλει να αποχαιρετήσει τα παιδιά της. Η Σκηνή 3 ολοκληρώνεται με τις προσευχές της Μήδειας: “O Jupiter! que l’auteur de ma peine ne se derobe pas a ton oeil penetrant” (Ω Δία! Ας μη ξεφύγει από το διεισδυτικό σου βλέμμα ο δράστης της συμφοράς μου!).<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Willis, “Luigi Cherubini: A Study of His Life and Dramatic Music, 1795–1815,” 68.

<sup>221</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 200.

Η Σκηνή 4 αποτελείται σχεδόν εξ ολοκλήρου από τα θρηνητικά λόγια της Νηρίς για τη μοίρα της αγαπημένης της κυρίας. Η άρια της Νηρίς αρχίζει με τους στίχους: “Ah! nos peines seront communes; le plus tendre interet m’unit a votre sort” (Αχ! Οι λύπες μας θα είναι κοινές· η πιο τρυφερή συμπάθεια με ενώνει με τη μοίρα σου). Το υπόλοιπο της σκηνής αφιερώνεται στις προετοιμασίες της Μήδειας για εκδίκηση, πάλι σε πρόζα, μετά την άρια της Νηρίς. Στη Σκηνή 5 ακολουθεί ένας έντονος ομιλούμενος διάλογος μεταξύ της Μήδειας και του Ιάσονα. Όταν η Μήδεια ανακαλύπτει ότι ο Ιάσοντας αγαπά πολύ τους δύο γιους του, αναφωνεί: “Il les aime” (Τους αγαπά). Μετά την σύντομη συναναστροφή τους με τα παιδιά, επιστρέφουν σε διάλογο μίσους και αλληλοκατηγοριών που διαρκεί μέχρι το τέλος της σκηνής.<sup>222</sup>

Στη Σκηνή 6 παρακολουθούμε τον ομιλούμενο διάλογο ανάμεσα στη Μήδεια και τη Νηρίς, όπου η Μήδεια σχεδιάζει τη δολοφονία της Δίρκης. Λαμβάνει την βοήθεια της πιστής υπηρέτριας Νηρίς, στην οποία δίνει τα δηλητηριασμένα δώρα (ρόμπα, στέμμα και κοσμήματα), με την οδηγία να τα προσφέρει στη Δίρκη, παρουσία των παιδιών της. Ο Ιάσοντας εκείνη τη στιγμή βρίσκεται στο ναό, συμμετέχοντας στις προγαμιαίες τελετές. Η Σκηνή 7, τελευταία της Πράξης II, λειτουργεί ως φινάλε για όλη την πράξη, με την εκτός σκηνής τελετή προς τον Υμέναιο. Συμμετέχουν όλοι: η Μήδεια, η Νηρίς (στο προσκήνιο), ο Κρέων, ο Ιάσοντας, η Δίρκη, ιερείς, στρατιώτες και πλήθος. Η ατμόσφαιρα είναι εξαιρετικά εορταστική. Η σκηνή τελειώνει με όρκο εκδίκησης της Μήδειας:<sup>223</sup> “Souris a ma vengeance, Hymen, o hymenee” (Χαμογέλα στην εκδίκησή μου, ω Υμέναιε!). Ενώ όλοι οι άλλοι επιστρέφουν στο παλάτι, η Μήδεια τρέχει στον βωμό, τραβάει φωτιά και φεύγει μαζί με τη Νηρίς, επαναλαμβάνοντας τον τελευταίο στίχο με οργή.<sup>224</sup>

### Πράξη III

Η Πράξη III είναι η συντομότερη και η πιο δραματική πράξη της όπερας. Αποτελείται από έξι σκηνές, εκ των οποίων οι σκηνές 3 έως 6 σχηματίζουν μία συνεχόμενη μουσικοδραματική ενότητα. Η πράξη ξεκινά με καταιγίδα, ενώ η Μήδεια επικαλείται τους θεούς της Στυγός<sup>225</sup> για να τη βοηθήσουν στο φρικτό της εγχείρημα.<sup>226</sup> Η ατμόσφαιρα είναι σκοτεινή, με βροντές και τον ναό στο φόντο, σύμφωνα με σκηνοθετικές οδηγίες του λιμπρέτου. Η Μήδεια εμφανίζεται με μαύρο ένδυμα, στολισμένο με ασημένια άστρα, κρατώντας ένα στιλέτο. Μιλά στα παιδιά της, προαναγγέλλοντας τον θάνατό τους και απωθώντας τα για να μην την αγγίζουν με τα αθώα τους χέρια.<sup>227</sup>

<sup>222</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 201.

<sup>223</sup> Willis, “Luigi Cherubini: A Study of His Life and Dramatic Music, 1795–1815,” 68.

<sup>224</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 201.

<sup>225</sup> Η Στύξ (Styx) ήταν θεότητα της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας και ένας από τους ποταμούς του Άδη. Το όνομά του σημαίνει κυριολεκτικά «ρίγος» και συμβολίζει τον φόβο του θανάτου. Οι θεοί ορκίζονταν με το νερό του ως τον πιο δεσμευτικό και σοβαρό όρκο. Βλ. “Styx,” *Encyclopædia Britannica*, The Editors of Encyclopædia Britannica, τελευταία πρόσβαση 3 Ιουλίου, 2025, <https://www.britannica.com/topic/Styx-Greek-religion>

<sup>226</sup> Willis, “Luigi Cherubini: A Study of His Life and Dramatic Music, 1795–1815,” 69.

<sup>227</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 258–260.

Στη δεύτερη Σκηνή, η εσωτερική της σύγκρουση κορυφώνεται, καθώς τόσο η ίδια όσο και η Νηρίς εκφράζουν τη συμπόνια τους για τα αθώα παιδιά που πρόκειται να σκοτωθούν. Η Μήδεια τραγουδά την άρια “Du trouble affreux qui me dévore” (Από τη φρικτή ταραχή που με κατατρώει). Δηλώνει ότι λατρεύει τα παιδιά της, αλλά ετοιμάζεται να τους τρυπήσει τις καρδιές.<sup>228</sup> Η Νηρίς φέρνει τα παιδιά, τα οποία αφοπλίζουν συναισθηματικά την Μήδεια με την χαρά τους που βλέπουν την μητέρα τους. Έτσι, η Μήδεια αδυνατεί να τα σκοτώσει.<sup>229</sup>

Μετά την απομάκρυνσή τους με την Νηρίς, η Μήδεια καταριέται τη μητρική της αδυναμία. Ξαφνικά ακούγονται κραυγές τρόμου από το παλάτι: η Δίρκη τυλίγεται στις φλόγες φορώντας τα δηλητηριασμένα δώρα της. Παίρνοντας δύναμη, η Μήδεια τρέχει να ολοκληρώσει το φρικτό της σχέδιο. Ο Ιάσοντας εισέρχεται με τον λαό της Κορίνθου απαιτώντας τον θάνατο της Μήδειας, αλλά η Νηρίς τους πληροφορεί ότι εκείνη τη στιγμή η Μήδεια καταδιώκει τα παιδιά της στο ναό με το στιλέτο στο χέρι. Καθώς ο Ιάσοντας ετοιμάζεται να εισέλθει στον ναό, η Μήδεια εμφανίζεται στο κατώφλι, περιτριγυρισμένη από τις τρεις Ερινύες, ανακοινώνοντας ότι σκότωσε τους δύο γιους του.<sup>230</sup>

Η Μήδεια προφητεύει ότι ο Ιάσοντας θα περιπλανιέται άστεγος σε όλη τη γη, βασανισμένος από τύψεις, μέχρι να ξανασυναντηθούν στον Άδη: “Adieu ! Dans Iolcos va traîner ta misère; de rivage en rivage errant, désespéré, en tous lieux fugitif, en tous lieux abhorré! Va cacher les remords de ton âme éperdue et que les mers partout frémissent à ta vue!” (Αντίο! Πήγαινε να σύρεις τη δυστυχία σου στην Ιωλκό· από ακτή σε ακτή, περιπλανώμενος, απελπισμένος, παντού φυγάς, παντού μισητός! Πήγαινε, κρύψε τις τύψεις της ταραγμένης ψυχής σου και ας τρέμουν όλες οι θάλασσες στο πέρασμά σου!). Με αυτά τα λόγια, η Μήδεια υψώνεται στον αέρα, ο ναός τυλίγεται στις φλόγες και το πλήθος τρέπεται σε φυγή καθώς πέφτει η αυλαία.<sup>231</sup>

## Μακροδομική διάρθρωση της όπερας κατά Πράξη και κατά Σκηνή

Η μουσικοδραματουργική ανάλυση που ακολουθεί βασίζεται στην πρωτότυπη εκδοχή της *Médée* (1797), η οποία σύμφωνα με την αρχική παρτιτούρα<sup>232</sup> της ορχήστρας περιλαμβάνει ομιλούμενους διαλόγους, όπως συνάδει με την παράδοση της γαλλικής *opéra-comique*. Για την παρούσα μελέτη χρησιμοποιείται η κριτική έκδοση του Heiko Cullmann,<sup>233</sup> η οποία αναπαράγει

<sup>228</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 258-260.

<sup>229</sup> Willis, “Luigi Cherubini: A Study of His Life and Dramatic Music, 1795–1815,” 69.

<sup>230</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 258-260.

<sup>231</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 258-260.

<sup>232</sup> Luigi Cherubini, *Médée*, full score, ca. 1800, πρόσβαση 15 Ιουλίου, 2025, IMSLP [https://imslp.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e\\_\(Cherubini,\\_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e_(Cherubini,_Luigi))

<sup>233</sup> Luigi Cherubini, *Médée*, critical vocal score, επιμ. Heiko Cullmann (vocal score, Simrock / Boosey & Hawkes, 2008), ISMN 978-3-923051-05-2. Η παρούσα ψηφιοποιημένη έκδοση περιέχει τα recitativi που προστέθηκαν μεταγενέστερα, ωστόσο, η ανάλυση βασίζεται στην αυθεντική εκδοχή με ομιλούμενους διαλόγους.

την αρχική μορφή της όπερας όπως παρουσιάστηκε το 1797 στο Παρίσι, αποδίδοντας πιστά τη δραματουργική πρόθεση του Luigi Cherubini και του François-Benoît Hoffman.

Ορχηστρική εισαγωγή (Ouverture)

## ΠΡΑΞΗ Ι

Σκηνή 1η

❖ Αρ.1

Γυναικεία χορωδία και Δίρκη: “Je cède à ta voix consolante...”

Άρια (Δίρκη)

“Hymen! viens dissiper une vaine frayeur”

Σκηνή 3η

❖ Αρ. 2

Εμβατήριο και Χορωδία (Κρέων, Δίρκη, Ιάσοντας, Αργονάυτες, Χορωδία γυναικών, Μικτή χορωδία)

“Belle Dirce, l’invincible Jason...”

❖ Αρ. 3

Άρια (Ιάσοντας): “Éloigné pour jamais d’une épouse cruelle”

❖ Αρ. 4

Κομμάτι Συνόλου/Morceau d’ensemble

(Κρέων, Δίρκη και Ιάσοντας) και Χορωδία γυναικών

“Dieux et déesses tutélaires”

Σκηνή 6η

❖ Αρ. 5

Άρια (Κρέων): “C’est à vous de trembler, femme impie et barbare”

Χορωδία γυναικών και Δίρκη: “Malheureuse! ô ciel! prête-nous ton secours.”

Σκηνή 7η

❖ Αρ. 6

Άρια (Μήδεια): “Vous voyez de vos fils la mère infortunée...”

❖ Αρ. 7

Ντουέτο (Μήδεια, Ιάσοντας): “Per des ennemis, qui conspirez ma peine”

Finale Πράξης Ι

## ΠΡΑΞΗ ΙΙ

❖ Αρ. 8

Εισαγωγή

Σκηνή 3η

❖ Αρ. 9

Κομμάτι Συνόλου/Morceau d'ensemble (Μήδεια, Νηρίς, Κρέων)  
"Ah! du moins à Médée accordez un asile"

Σκηνή 4η

❖ Αρ. 10

Άρια (Νηρίς): "Ah ! nos peines seront communes"

Σκηνή 5η

❖ Αρ. 11

Ντουέτο (Μήδεια, Ιάσοντας)

"Chers enfants, il faut donc que je vous abandonne!"

Σκηνή 7η

❖ Αρ. 12

Εμβατήριο και Χορωδία (Μήδεια, Ιάσοντας, Νηρίς, Κρέων, Δίρκη, Χορωδία  
γυναικών, Λαός της Κορίνθου)

"Mais quels sons ... quels chants se font entendre?"

Finale Πράξης II

### ΠΡΑΞΗ III

❖ Αρ. 13

Εισαγωγή

Σκηνή 2η

❖ Αρ. 14

Εκτενής Άρια (Μήδεια): "Du trouble affreux qui me dévore..."

Σκηνή 3η-6η

❖ Αρ. 15

Finale Πράξης III

Recitativo accompagnato (Μήδεια, Ιάσοντας, Λαός της Κορίνθου)

"Eh quoi! Je suis Médée et je les laisse vivre!"

### 5.2 Η δραματοποίηση της μοιραίας γυναίκας στο λιμπρέτο

Ο Hoffman διαμόρφωσε τη Μήδεια ως συμπαθητική και ευγενή μορφή: μια εγκαταλελειμμένη σύζυγο, δικαίως οργισμένη και ταυτόχρονα στοργική μητέρα. Δεν την περιόρισε στον ρόλο της μάγισσας, γεγονός που έδωσε στον Cherubini το έναυσμα να αξιοποιήσει την συνθετική του δεξιοτεχνία ώστε να αναδείξει την πολυπλοκότητα του χαρακτήρα. Ωστόσο, η καθιερωμένη χρήση του ομιλούμενου διαλόγου της opéra-comique ενδέχεται να αποτέλεσε εμπόδιο στην πλήρη καλλιτεχνική του ανάπτυξη. Οι ομιλούμενοι διάλογοι διακόπτουν τη μουσική ροή και υπονομεύουν την ενότητα της δραματουργικής εξέλιξης. Παράλληλα, η αντικατάσταση της μουσικής εκφοράς με απλή ομιλία μειώνει τη δραματικότητα των χαρακτήρων και ιδιαίτερα των έντονων γυναικείων ρόλων στους οποίους ο συνθέτης διέθετε ιδιαίτερη εκφραστική δύναμη. Οι περιορισμοί αυτοί οδήγησαν τελικά τον Cherubini, μετά το 1800, στην ουσιαστική

εγκατάλειψη του είδους, με στόχο να υπηρετήσει πιο ολοκληρωμένα την ενιαία μουσικοδραματουργική του σύλληψη.<sup>234</sup>

Από την πρώτη της εμφάνιση (Πράξη I, σκηνή 5), η Μήδεια καταλαμβάνει κεντρική θέση στη δραματική εξέλιξη. Η παρουσία της εναλλάσσεται ανάμεσα σε τόνους ικεσίας, οργής, απειλής και μαγικής επωδής. Εκφράζει ένα εύρος έντονων και σχεδόν «υπερφυσικών» συναισθημάτων, προκαλώντας θαυμασμό (αν όχι και συμπάθεια) πιο έντονα από κάθε άλλο πρόσωπο.<sup>235</sup> Η αδιάπτωτη και γοητευτική της παρουσία στη σκηνή ευθυγραμμίζεται με σταθερά γνωρίσματα του αρχετύπου της *μοιραίας γυναίκας*: γοητεία, έλξη, δελεασμός, ενδεχόμενη απειλή.<sup>236</sup>

Το λιμπρέτο υπακούει στον «νόμο των αντιθέσεων» με σκηνές όπως ο διάλογος Μήδειας - Κρέοντα και Μήδειας - Ιάσονα. Στον πρώτο διάλογο, η σχεδόν ηττημένη Μήδεια ικετεύει τον Κρέοντα για αναβολή της παραμονής της και ξεσπά ακαριαία σε καταιγισμό καταρών. Επικαλείται τον Δία εναντίον του προδότη Ιάσονα, αντιπαραβάλλοντας περηφάνια και ανταρσία με προσποίηση και δόλο.<sup>237</sup> Οι αντιθέσεις αυτές καθιστούν ορατό το δίπολο *Έρως/Θάνατος*<sup>238</sup> που διατρέχει τη *μοιραία γυναίκα*, δηλαδή την ταυτόχρονη ορμή προς ένωση και προς καταστροφή. Επιπλέον, η απότομη μετάπτωση από την υποταγή (όταν ικετεύει τον Κρέοντα να παραμείνει) στην απειλή (όταν επικαλείται τον Δία) αντανακλά την χειριστική και διττή ενέργεια της επικίνδυνης *μοιραίας γυναίκας*.<sup>239</sup>

Στον δεύτερο διάλογο, προβάλλεται ξανά μια φαινομενικά υποταγμένη Μήδεια που υπακούει στις επιθυμίες του Ιάσονα, ενώ κατά βάθος αποφασίζει τον φόνο των παιδιών. Αναδεικνύεται εκ νέου το διττό της πρόσωπο: η *μοιραία* και χειριστική γυναίκα που, πίσω από το προσωπείο της υποταγής, καταστρώνει μεθοδικά την τιμωρία του Ιάσονα και, κατ' επέκταση, το έγκλημα εις βάρος των παιδιών της. Παράλληλα, η οξυδέρκεια με την οποία διαχειρίζεται τόσο τον Κρέοντα όσο και τον Ιάσονα υπογραμμίζει την ικανότητά της να ελέγχει τις εξελίξεις και να οδηγεί την πλοκή στην αναπόφευκτη εκδίκηση.<sup>240</sup>

Ο Hoffman αξιοποιεί αντιθέσεις και στη σκηνική δράση, ανατρέποντας τις καθιερωμένες θεατρικές συμβάσεις. Για παράδειγμα στον Corneille, ο ρόλος της πιστής συνοδού (*confidente*) ανήκει στη Νερίνα (*Nérine*), η οποία απευθύνεται

---

<sup>234</sup> Margery Juliet Stomne Selden, "The French Operas of Luigi Cherubini" (Διδακτορική διατριβή, Yale University, 1951), 304.

<sup>235</sup> Stephen Charles Willis, "Luigi Cherubini: A Study of His Life and Dramatic Music, 1795-1815" (Διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1975), 70-71.

<sup>236</sup> Tuğçe Özdiñç, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," *Journal of International Social Research* 13, no. 73 (2020), 175-180.

<sup>237</sup> Paolo Russo and Mary Ann Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," *Cambridge Opera Journal* 6, no. 2 (1994): 123.

<sup>238</sup> Ο όρος *Eros* συμβολίζει τις δυνάμεις που σχετίζονται με τη ζωή, τη δημιουργία, τη γονιμότητα και την αγάπη. Ο όρος *Thanatos* αφορά την καταστροφή, τον θάνατο και την αποδόμηση. Βλ. Özdiñç, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," 175-180.

<sup>239</sup> Özdiñç, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," 175-180.

<sup>240</sup> Ό.π., 175- 180.

στη Δίρκη/Κρέουσα με λόγια συμπόνιας. Ο Hoffman δανείζεται αυτή την δραματουργική χειρονομία, αλλά την αντιστρέφει: η Νηρίς μιλά στη Μήδεια προσφέροντάς της συμπάραση και ενισχύοντας το κέντρο βάρους του δράματος στον δικό της εσωτερικό κόσμο. Με την ανατροπή αυτή, ο λιμπρετίστας απομακρύνεται από το δραματουργικό πρότυπο του Corneille και επαναφέρει την παράδοση του Ευριπίδη, όπου η Μήδεια μιλά μέσα από σχέσεις εμπιστοσύνης με οικεία πρόσωπα (Τροφός, Χορός) και όχι μόνο μέσω αντιπαράθεσης με την αντίζηλο.<sup>241</sup>

Στην Πράξη I, η δράση ξεκινά με την προγαμιαία ευφορία του παλατιού, μέσα από την *Πομπή των Αργοναυτών* και την επίκληση του Υμέναιου. Η ατμόσφαιρα αυτή ανατρέπεται από την απειλητική είσοδο της Μήδειας και την παρέμβαση του Κρέοντα, για να κορυφωθεί τελικά στο ντουέτο “*Ô fatale toison!*”. Μέσα από αυτή την ακολουθία, η ένταση κλιμακώνεται σταδιακά, αναδεικνύοντας τη Μήδεια ως κεντρική μορφή του δράματος.<sup>242</sup> Η μετατόπιση από τον γάμο στην απειλή και την ρήξη ενσαρκώνει την τυπική δυναμική της *femme fatale*, όπου ο ερωτικός δεσμός της Μήδειας και του Ιάσονα εκτρέπεται σε πεδίο κυριαρχίας και τιμωρίας.<sup>243</sup>

Στην Πράξη II, η ηρωίδα εξέρχεται οργισμένη, καταριέται τον Ιάσονα, επικαλείται τους θεούς του Άδη και αμέσως θέτει σε κίνηση το σχέδιο εκδίκησης.<sup>244</sup> Η στόχευση του δεσμού πατρότητας ως ευάλωτου σημείου του Ιάσονα εντάσσεται στη σταθερή ικανότητα της μοιραίας γυναίκας να ανατρέπει την ανδρική κυριαρχία.<sup>245</sup> Στην Πράξη II, Σκηνή 5, η Μήδεια αναφωνεί “*Il les aime*” (Τους αγαπά), όταν αντιλαμβάνεται ότι ο Ιάσωνας τρέφει αληθινή αγάπη για τους γιους του. Η φράση αυτή σηματοδοτεί τη στιγμή κατά την οποία η ηρωίδα εντοπίζει το ευάλωτο σημείο του Ιάσονα και αρχίζει να το μετατρέπει σε εργαλείο εκδίκησης. Από το σημείο αυτό και έπειτα, η παιδοκτονία αποτελεί την αναπόφευκτη κορύφωση της πλοκής, που θα επισφραγίσει τόσο τον θρίαμβο όσο και τον πόνο της Μήδειας. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι εκείνο που συνιστά την αδυναμία του Ιάσονα, η αγάπη του για τα παιδιά, δεν παρουσιάζεται (τουλάχιστον σε αυτή την σκηνή) ως αδυναμία και της ίδιας της Μήδειας. Η εκμετάλλευση της αδυναμίας του Ιάσονα και ο μεθοδικός σχεδιασμός της εκδίκησης συνάδουν με τα γνωρίσματα της μοιραίας γυναίκας και αναδεικνύονται με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία στο λιμπρέτο.

Στην Πράξη III, η δραματική ένταση κορυφώνεται μέσα από μια αλληλουχία καθοριστικών στιγμών: η επίκληση των θεών της Στυγός, η εσωτερική μητρική σύγκρουση της ηρωίδας (III/2), η προσωρινή αναστολή της παιδοκτονίας λόγω της Νηρίς και η εκ νέου έκρηξη βίας εξαιτίας της βίαιης θανάτωσης της Δίρκης. Η πορεία αυτή καταλήγει στην παιδοκτονία, στην κατάρα που εξαπολύει η Μήδεια

<sup>241</sup> Ruso and Smart, “Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth,” 124.

<sup>242</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 107-109.

<sup>243</sup> Özdinç, “Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype,” 175-180.

<sup>244</sup> Fleischer, “Luigi Cherubini’s *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style,” 199-202.

<sup>245</sup> Özdinç, “Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype,” 175-180.

εναντίον του Ιάσονα και τέλος στην καταστροφική ανάφλεξη του ναού.<sup>246</sup> Η κορύφωση της έντασης καθιστά ορατή την σύμπτυξη των αντιθετικών δυνάμεων που εκφράζονται στο δίπτυχο *Έρως-Θάνατος*. Από τη μία πλευρά, η Μήδεια ενσαρκώνει την αρχή της ζωής ως μητέρα και το αντικείμενο του πόθου ως γυναίκα. Από την άλλη, η ίδια μορφή μετατρέπεται σε φορέα καταστροφής μέσα από την παιδοκτονία και την εκδίκηση. Η ταυτόχρονη παρουσία και των δύο αυτών πόλων, ζωοδότη και θανατηφόρου στο λιμπρέτο συνιστά θεμελιώδες γνώρισμα του αρχετύπου της *μοιραίας γυναίκας*.<sup>247</sup> Ουσιαστικά, η ίδια η εκδίκηση μετατρέπει τη μητρότητα σε όχημα τιμωρίας. Η εικόνα αυτή επισφραγίζει τη συνύφανση του μητρικού με το «τερατώδες» θηλυκό και καθιστά την Μήδεια ταυτόχρονα δημιουργό και εκμηδενιστή.<sup>248</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερη σημασία αποκτά η διάσταση της «ξενικότητας», η οποία επανέρχεται διαρκώς στο λιμπρέτο, τόσο μέσα από την εχθρική στάση των άλλων χαρακτήρων όσο και μέσα από τις δικές της αναφορές στην Κολχίδα και στην απώλεια της πατρίδας. Στην ευριπίδεια παράδοση, η ξενική καταγωγή της Μήδειας προβάλλεται επίμονα. Ο Χορός μιλά για «τη δυστυχημένη γυναίκα από την Κολχίδα», ενώ επαναλαμβάνονται οι αναφορές στον αποχωρισμό από την πατρίδα. Η ονομασία «βάρβαρος» χρησιμοποιείται ρητά από τη Μήδεια και τον Ιάσονα στον διάλογό τους.<sup>249</sup> Η Μήδεια προσλαμβάνεται ως «ανοίκεια» και απομονωμένη, με τον φόβο της εξορίας και της απώλειας της ανδρικής προστασίας να οξύνει τη θέση της στο περιθώριο του ελληνικού κόσμου. Ως ερμηνευτικό υπόβραθρο για την οπερική δραματοποίηση, αυτή η συνάρθρωση ξενικότητας/ανοικείου υποστηρίζει τη σκηνική κατασκευή της «Άλλης» που έλκει και απειλεί.<sup>250</sup> Στο μοτίβο της *μοιραίας γυναίκας*, ο εξωτισμός και η «άλλη» ταυτότητα συνδέονται με την προβαλλόμενη επικινδυνότητα και την ικανότητα ανατροπής της ανδρικής τάξης.<sup>251</sup>

Η Δίρκη ονομάζει τη Μήδεια "*fatale étrangère*" (*μοιραία ξένη*) και αποδίδει τη δύναμή της σε "*enchantements*",<sup>252</sup> δηλαδή σε μαγεία (Πράξη I, Σκηνή 1). Άρα ο λόγος της ίδιας της ελληνικής αυλής σημασιοδοτεί τη Μήδεια ως ξένη/μάγισσα που απειλεί την κοινωνική τάξη.<sup>253</sup> Στην εκτενή άρια της Πράξης I, η Μήδεια ορίζει την ύπαρξή της ως "*étrangère à l'univers entier*"<sup>254</sup> (ξένη σε όλη την οικουμένη), μετατρέποντας την προδοσία σε καθολική αποξένωση. Ο ίδιος ο

<sup>246</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 258-260.

<sup>247</sup> Özdiñç, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," 175-180.

<sup>248</sup> Hamadi and Bellaha, "The Medea of Euripides and Seneca: A Female Monster Labeled a Greek Hero," 198-199.

<sup>249</sup> Νιτσολά, «Οι έμφυλοι ρόλοι κι η ανάδειξη των έμφυλων διαφορών στη *Μήδεια* του Ευριπίδη», 34-35.

<sup>250</sup> Ο.π., 34-35.

<sup>251</sup> Özdiñç, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," 175-180.

<sup>252</sup> Cherubini, *Médée*, Πράξη I, Σκηνή 1.

<sup>253</sup> Luigi Cherubini, *Médée: Tragédie lyrique en trois actes*, paroles de François-Benoît Hoffmann, traduction italiana di Carlo Zangarini (Ricordi, 1909).

<sup>254</sup> Cherubini, *Médée*, Πράξη I, Σκηνή 7.

λόγος της την τοποθετεί εκτός του ελληνικού κόσμου. Η πολιτική εξουσία θεσμοθετεί τα όρια: ο Κρέων διατάζει “Retournez à Colchos”<sup>255</sup> (Επίστρεψε στην Κολχίδα) και την απειλεί με θάνατο αν την επόμενη μέρα βρίσκεται ακόμη εκεί. Οι φρουροί ζητάνε «να επιστρέψει η γαλήνη στους ευτυχισμένους τόπους μας» (“le calme à nos heureux climats”) και διαχωρίζουν έτσι την Μήδεια από τους ίδιους (II/2). Στην ευριπίδεια Μήδεια αυτός ο αποκλεισμός βασίζεται στην υποτίμηση των μη Ελλήνων εντός πόλης - κράτους και στην επιθυμία για εκτόπιση της «βαρβαρότητας». Παράλληλα, το λιμπρέτο κληρονομεί και την ευριπίδεια εξομάλυνση: η Μήδεια επικαλείται τον Δία: “Ô Jupiter!...”<sup>256</sup> (και όχι ανατολίτικους θεούς), άρα η θρησκευτική της γλώσσα δεν διαφοροποιείται από την ελληνική λατρεία, ακόμη και αν η κοινωνία τη στιγματίζει ως «Άλλη», «βάρβαρη» και «ξένη».<sup>257</sup>

Το λιμπρέτο της *Médée* προσφέρει μια πολυεπίπεδη δραματοποίηση της *μοιραίας γυναίκας*, μέσα από την οποία αναδεικνύονται οι θεμελιώδεις αντιφάσεις του αρχετύπου. Οι δραματουργικές επιλογές του Hoffman, οι αντιστροφές θεατρικών συμβάσεων, η χρήση αντιθετικών επιπέδων και η προβολή της ξενικότητας της ηρωίδας συντελούν στη δημιουργία μιας *μοιραίας* φιγούρας, όπου το δίπτυχο *Έρωτος/Θάνατος* αποκτά απτή θεατρική μορφή. Έτσι, η Μήδεια του λιμπρέτου καθίσταται όχι απλώς κεντρικό δραματικό πρόσωπο, αλλά και η ενσάρκωση μιας ικανής, επικίνδυνης και σύνθετης γυναίκας που θέτει σε αμφισβήτηση την κοινωνική και ηθική τάξη.

### 5.3 Η αντανάκλαση της μοιραίας γυναίκας στις παραμέτρους της σύνθεσης

#### 5.3.1 Μοτίβα - Μελωδικά θέματα

Στο πλαίσιο της μουσικοδραματουργικής ανάλυσης, εξετάζονται τα βασικά μοτίβα και θέματα που συνδέονται με τον χαρακτήρα της Μήδεια. Ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσονται και μετασχηματίζονται κατά τη διάρκεια της όπερας, καθώς και η σχέση τους με τα αντίστοιχα μουσικά στοιχεία που συνοδεύουν άλλους δραματικούς χαρακτήρες αποτελούν μουσική αντανάκλαση της εσωτερικής πάλης της μοιραίας γυναίκας.

Η πρώτη άρια της Μήδειας αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αμφισημίας που την χαρακτηρίζει. Ήδη από τα πρώτα μέτρα συναντάμε ένα επαναλαμβανόμενο τετράμετρο θέμα στο φωνητικό μέρος, το οποίο στα μέτρα 2-6 και 72-76 χαρακτηρίζει στίχους με έντονη συναισθηματική φόρτιση: “Vous voyez de vos fils la mère infortunée” (Βλέπεις την δυστυχισμένη μητέρα των γιων σου) και αργότερα “Je ne veux que vous seul, j’abjure ma colère” (Θέλω παρά μόνο εσένα, θα απαρνηθώ την οργή μου). Η επανεμφάνιση αυτού του θέματος σε καίριες στιγμές όπου η Μήδεια ζητά συμπόνοια και παρουσιάζει τον εαυτό της ως τραγική, πληγωμένη γυναίκα, υποδηλώνει μια στρατηγική

<sup>255</sup> Cherubini, *Médée*, Πράξη II, Σκηνή 2.

<sup>256</sup> Cherubini, *Médée*, Πράξη II, Σκηνή 2.

<sup>257</sup> Νιτσολά, “Οι έμφυλοι ρόλοι κι η ανάδειξη των έμφυλων διαφορών στη *Μήδεια* του Ευριπίδη,” 34-35.

αυτοπαρουσίασης που επιστρατεύει τη μουσική επανάληψη για να ενισχύσει την πειθώ της. Παράλληλα, η επανεμφάνιση του ίδιου μοτίβου σε διαφορετικά σημεία του λιμπρέτου μπορεί να λειτουργήσει για τον ακροατή ως υπενθύμιση της αρχικής λυρικής εισόδου της ηρωίδας και των συναισθημάτων που αυτή προκάλεσε (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 1 και 2).

**Larghetto** (♩ = 50)

Méd. Vous voy - ez de vos... fils... la  
 mère in - for - tu - né - e. Cri - mi - nel - le pour... vous... par

**Μουσικό Παράδειγμα 1:** Αρ. 6, μ. 2-6.<sup>258</sup>

Méd. -poux, in - grat, in - grat. Je ne  
 Vi- (Γ. 92)  
 Méd. veux que vous seul, j'ab - ju - re ma co - lè - re; Mé -

**Μουσικό Παράδειγμα 2:** Αρ. 6, μ. 72-76.

Επιπλέον, η άρια χαρακτηρίζεται από την εμφατική μελοποίηση και επανάληψη της λέξης “ingrat!” (Αχάριστε!). Επαναλαμβάνεται με δραματική ένταση, σε διαφορετικά κατιόντα διαστήματα. Πρόκειται για μια χαρακτηριστική περίπτωση *déclamation*, όπου το νοηματικό περιεχόμενο της λέξης και το συναισθηματικό βάρος που αυτή κουβαλά, καθορίζει πως θα μελοποιηθεί.<sup>259</sup> Η Μήδεια εκφέρει αυτή την προσβολή προς τον Ιάσωνα με κοφτή μελωδική έμφαση και συχνά εις διπλούν. Το καταληκτικό τμήμα της άριας κορυφώνεται με μια μεγάλη παύση πριν την επανάληψη της λέξης “ingrat!”. Αυτή η επιμονή

<sup>258</sup> Luigi Cherubini, *Médée*, επιμ. Cullmann, Πράξη Ι, Σκηνή 7η, 114.

<sup>259</sup> Owen Jander and Tim Carter, “Declamation,” in *Grove Music Online*, 2001, πρόσβαση 6 Σεπτεμβρίου, 2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07369>

στην ίδια λέξη, σε συνδυασμό με την εναλλαγή λυρικών και επιθετικών αποχρώσεων, σκιαγραφούν μια ηρωίδα που χειρίζεται τον λόγο και το συναίσθημα ως όπλα, αποκαλύπτοντας την αμφισημία της (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 3-6).

Méd. 14  
vous fut cher un jour In-grat, In-grat,

**Μουσικό Παράδειγμα 3:** Αρ. 6, μ. 14-16.

in - grat, in - grat.

**Μουσικό Παράδειγμα 4:** Αρ. 6, μ. 70-72.

Méd. 87  
J'ai tout sa-cri-fi - é pour vous in-grat, J'ai tout sa-cri-fi - é pour vous in-grat !

**Μουσικό Παράδειγμα 5:** Αρ. 6, μ. 87-90.

In - grat !

**Μουσικό Παράδειγμα 6:** Αρ. 6, μ. 114 (Τέλος της άριας).

Αφού στην πρώτη της άρια η Μήδεια σκιαγραφείται μέσα από ένα θέμα που εκφράζει ικεσία και από ένα μοτίβο που αποδίδει την οργή της, η σύγκρουσή της με τον Ιάσονα στο ντουέτο (Αρ.7) παρουσιάζει μια πιο άμεση αντιπαράθεση. Στο ντουέτο της Σκηνής 7 "Perfides ennemis qui conspirez ma reine" (Δόλιοι εχθροί που συνωμοτείτε για τον πόνο μου), το οποίο ολοκληρώνει την Πράξη I, η διάρθρωση των φωνητικών μερών αποκτά ιδιαίτερη σημασία καθώς λειτουργεί ως βασικός φορέας της έντασης ανάμεσα στη Μήδεια και τον Ιάσονα. Ο Ιάσωνας, σε ομιλούμενο διάλογο, απορρίπτει τα συναισθήματα που η Μήδεια εξέφρασε στην άριά της, γεγονός που οδηγεί σε έντονη αντιπαράθεση. Το εκτενές αυτό μουσικό νούμερο έχει τον χαρακτήρα φινάλε με αμοιβαίο καταγγελτικό λόγο και από τα δύο πρόσωπα, που αλληλοκατηγορούνται για την καταστροφή που έφερε στη ζωή τους το Χρυσόμαλλο Δέρασ. Τα θέματα, τα μοτίβα και οι

επαναλήψεις που αναπτύσσονται στη διάρκεια του ντουέτου αποκαλύπτουν την αποφασιστικότητα, την εκρηκτικότητα και την επικίνδυνη δύναμη της Μήδειας σε αντίθεση με τον Ιάσονα που φαίνεται πιο ευάλωτος.<sup>260</sup>

Στα μέτρα 35-37, η Μήδεια προβαίνει σε μια ιδιαίτερα έντονη επίκληση προς τους Θεούς του ουρανού και του κάτω κόσμου. Η μελωδική γραμμή χαρακτηρίζεται από συλλαβική μελοποίηση του κειμένου, καθοδική πορεία και κίνηση ογδών στον τελευταίο παλμό του μέτρου που εντείνει την έμφαση στον πρώτο ισχυρό χτύπο του μ. 36 και 37 (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 7). Ο επιτακτικός τόνος ομιλίας και η σταδιακή πτώση διαστήματος 10ης ενισχύει την αποφασιστικότητα και τη σκληρότητα της εκφοράς της. Εντάσσεται επίσης στο ρητορικό σχήμα *catabasis/descensus*, το οποίο στη μουσική ρητορική του 17ου και 18ου αιώνα αποδίδει την έννοια της πτώσης ή της καθόδου και λειτουργεί ως φορέας του αντίστοιχου συναισθήματος.<sup>261</sup>

**Μουσικό Παράδειγμα 7:** Αρ. 7, μ. 35-37.

Στο ντουέτο της Σκηνής 7, η μουσική γραφή του Cherubini παρουσιάζει μια σαφή αντίθεση ανάμεσα στην αποφασιστικότητα της Μήδειας και την λιγότερο κατηγορηματική στάση του Ιάσονα. Οι φράσεις της Μήδειας χαρακτηρίζονται από παρεστιγμένα όγδοα και δραματικά μελωδικά άλματα. Αντίθετα, η απάντηση του Ιάσονα φαίνεται «απειλητική», αλλά δεν φέρει την ίδια αποφασιστικότητα. Στερείται των έντονων ρυθμικών αντιθέσεων και των χρωματικών διαστημάτων που χαρακτηρίζουν τις φράσεις της Μήδειας. Η διαφοροποίηση αυτή αναδεικνύει τη δραματική υπεροχή της Μήδειας (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 8 και 9).<sup>262</sup>

**Μουσικό Παράδειγμα 8:** Αρ. 7, μ. 118 - 120.

**Μουσικό Παράδειγμα 9:** Αρ. 7, μ. 38-40.

<sup>260</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's Médée (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 168.

<sup>261</sup> Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, 214.

<sup>262</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's Médée (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 168.

Οι κορυφώσεις στις μελωδικές γραμμές της Μήδειας και του Ιάσονα αντανακλούν την εκτεταμένη τεσιτούρα και των δύο, ως αναπόσπαστο μέρος της οργισμένης τους έκφρασης. Εδώ γινόμαστε μάρτυρες μιας πραγματικής λεκτικής μάχης. Η νότα Σι<sup>5</sup> εμφανίζεται στο μέτρο 18 στη φράση “j'en atteste les dieux” (τους θεούς επικαλούμαι ως μάρτυρες). Αργότερα εμφανίζεται ξανά όταν η Μήδεια εκφέρει με τον Ιάσονα στα μέτρα 252-253 τη λέξη “sang” (αίμα) σε παρατεταμένη ρυθμική αξία (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 10 και 11).

**Μουσικό Παράδειγμα 10:** Αρ. 7, μ. 16-18.

**Μουσικό Παράδειγμα 11:** Αρ. 7, μ. 252-254.

Κεντρικό στοιχείο του ντουέτου αποτελεί η συνεχής επανάληψη της φράσης “Ô fatale toison” (Ω, μοιραίο δέρας) από τους δύο χαρακτήρες (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 12). Αυτό το τμήμα του ντουέτου είναι καθαρά ειρωνικό, καθώς δεν δηλώνει συμφιλίωση αλλά κοινή κατάρρα: και οι δύο αναγνωρίζουν το Χρυσόμαλλο Δέρας ως την πηγή των δεινών τους. Στα μέτρα 60-63 παρατηρείται αντιστικτική ύφανση των δύο φωνητικών μερών ενώ στα μέτρα 77-79 η εκφορά τους γίνεται διαδοχικά, με τον λόγο να περνά εναλλάξ από τον Ιάσονα στη Μήδεια (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 12 και 13). Έτσι, ενώ η πλοκή στο σύνολό της προβάλλει τη ριζική αντίθεση Μήδειας και Ιάσονα, η συγκεκριμένη στιγμή φωτίζει ένα σημείο κοινής μοίρας, όπου οι αντίπαλοι συναντώνται μόνο μέσα από την αμοιβαία τους καταδίκη. Παρουσιάζει επίσης την Μήδεια ως μορφή δεμένη με το αναπόδραστο της μοίρας και ενισχύει την εικόνα της ως *μοιραίας γυναίκας*.

**Μουσικό Παράδειγμα 12:** Αρ. 7, μ. 60-63.

Mél.   
 - son !   
 ô con - què - te fu - nes - te

Jas.   
 Ô fa - ta - le toi - son !   
 ô

**Μουσικό Παράδειγμα 13:** Αρ. 7, μ. 77-79.

Στο ντουέτο, η δραματουργική υπεροχή της ηρωίδας γίνεται άμεσα αισθητή. Από το μέτρο 1 έως το 37 η Μήδεια τραγουδά μόνη της, εκθέτοντας με λεπτομέρεια τα συναισθήματά της, ενώ ο Ιάσοντας αποκτά αυτόνομο λόγο μόνο για 18 μέτρα (μ. 37-55), πριν επανέλθει σε διάλογο με εκείνη. Στο μεγαλύτερο μέρος του ντουέτου τραγουδά μαζί με τη Μήδεια και μάλιστα περιορίζεται συχνά στην επανάληψη δικών της φράσεων “Ô fatale toison ! ô conquête funeste ! Combien vous coûterez et de sang et de pleurs!” (Ω καταραμένο δέρας! Ω μοιραία κατάκτηση! Πόσο αίμα και πόσα δάκρυα θα κοστίσετε). Η κατανομή αυτή, ενισχύει την αίσθηση ότι η Μήδεια κατέχει τον απόλυτο έλεγχο της αντιπαράθεσης, ενώ ο Ιάσοντας βρίσκεται σε αμυντική θέση, αντιδρώντας.

Μουσικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μελωδική γραμμή της Μήδειας σε διάφορα σημεία της πλοκής είναι η συχνή χρήση της 2ας μικρής και της 4ης καθαρής, τα απότομα άλματα και τα παρεστιγμένα ρυθμικά σχήματα. Αυτά τα μουσικά στοιχεία συνάδουν και με την *Θεωρία των Παθών*, που ορίζει ότι η λύπη εκφράζεται με μικρά διαστήματα και η οργή με τραχύτητα αρμονίας και γρήγορη μελωδία.<sup>263</sup>

Στην πρώτη της άρια (Αρ. 6), η Μήδεια κάνει αναφορά στο χαρμόσυνο παρελθόν της (μ. 42-48): “Toutes ses nuits étaient paisibles, / Et tous ses jours étaient sereins” (Όλες της οι νύχτες ήταν γαλήνιες/ Και όλες της οι μέρες ήρεμες). Παρότι το κείμενο αναφέρεται σε μια παρελθοντική περίοδο γαλήνης και ευτυχίας, η χρήση της 2ας μικρής εισάγει ένα στοιχείο έντασης που αντιπαραβάλλεται με το περιεχόμενο των στίχων και αντανακλά τη δυστυχία της στο παρόν (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 14). Πρόκειται για χαρακτηριστικό

<sup>263</sup> Η *Θεωρία των Παθών* είναι θεωρία της μουσικής αισθητικής, ευρέως αποδεκτή από θεωρητικούς και συνθέτες της ύστερης Μπαρόκ περιόδου, η οποία υποστήριζε ότι η μουσική είναι ικανή να διεγείρει στον ακροατή μία ποικιλία συγκεκριμένων συναισθημάτων. Στο κέντρο της θεωρίας βρισκόταν η πεποίθηση, ότι με την κατάλληλη μουσική διαδικασία ή τεχνική, ο συνθέτης μπορούσε να δημιουργήσει ένα έργο ικανό να προκαλέσει μια ακούσια συναισθηματική αντίδραση. Κάποιοι από τους θεωρητικούς που περιέγραψαν αυτές τις τεχνικές ήταν ο Athanasius Kircher, ο Andreas Werckmeister, ο Johann David Heinichen και ο Johann Mattheson. Βλ. The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Doctrine of the Affections,” Encyclopaedia Britannica, πρόσβαση 6 Σεπτεμβρίου, 2025, <https://www.britannica.com/art/doctrine-of-the-affections>

παράδειγμα του ρητορικού σχήματος *antitheton*,<sup>264</sup> δηλαδή την παράθεση αντιθετικών στοιχείων μουσικής και λόγου, που στη μουσική ρητορική λειτουργεί ως μέσο δραματικής έντασης και ανάδειξης της εσωτερικής σύγκρουσης.<sup>265</sup> Ενώ το κείμενο εκφράζει την ανάμνηση μιας παρελθοντικής γαλήνης, η μουσική υπενθυμίζει τη σκληρή πραγματικότητα του παρόντος.



**Μουσικό Παράδειγμα 14:** Αρ. 6, μ. 47-48.

Στην δεύτερη άρια της (Αρ. 14, μουσικό νούμερο πριν το finale ολόκληρης της όπερας), η Μήδεια δηλώνει στα μέτρα 98-107: “Et malgré moi je sens encore, / Je sens en vous voyant renaître mes fureurs” (Κι όμως παρά τη θέλησή μου νιώθω ξανά/ νιώθω, βλέποντάς σας, να ξαναγεννιούνται οι οργές μου). Το κατιόν διάστημα δευτέρας μικρής σχετίζεται με το ρητορικό σχήμα *catabasis/descensus*, που ερμηνεύεται ως μουσική αναπαράσταση της πτώσης ή της καθόδου και λειτουργεί ως εκφραστής του αντίστοιχου συναισθήματος.<sup>266</sup> Καθ’ όλη την διάρκεια της άριας, η Μήδεια αναγνωρίζει την αγάπη της για τα παιδιά της, ενώ ταυτόχρονα ομολογεί ότι κυριεύεται από οργή. Η μουσική αποτυπώνει την εσωτερική της σύγκρουση ανάμεσα στην μητρική στοργή και στην τάση για εκδίκηση, προιδεάζοντας τον ακροατή για την τραγική κορύφωση που θα ακολουθήσει (Αρ. 15).



**Μουσικό Παράδειγμα 15:** Αρ. 14, μ. 106-107.

Στα μέτρα 25-36, στους στίχους “Dieux immortels, sainte justice,/ Vous avez désarmé mon bras” (Αθάνατοι θεοί, άγια δικαιοσύνη,/ αφοπλίσατε το χέρι μου), το διάστημα καθαρής 4ης εμφανίζεται σε συμφραζόμενα επίκλησης προς τους θεούς. Εδώ το διάστημα αποδίδει μια αίσθηση καθαρότητας υπογραμμίζοντας την αναφορά σε ανώτερη δύναμη ενώ ταυτόχρονα η υψηλή φωνητική περιοχή (Φα<sup>5</sup> - Σι<sup>5</sup> ύφεση) αντανακλά την ένταση που σχετίζεται με τη δυσκολία της Μήδειας να φέρει εις πέρας την εκδίκηση που έχει σχεδιάσει. Υπάρχει μία στασιμότητα στο σχέδιό της (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 16). Ενώ έχει εκφράσει την πρόθεσή της να σκοτώσει τα παιδιά της, τη στιγμή της εμφάνισής τους δηλώνει ότι το χέρι της «αφοπλίστηκε». Έτσι προβάλλεται η αμφιβολία αν

<sup>264</sup> Dietrich Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (University of Nebraska Press, 1997), 197.

<sup>265</sup> Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, 197.

<sup>266</sup> Ο.π., 214.

πρόκειται για μια ουσιαστική μεταστροφή ή για μια στιγμιαία αναστολή, αφήνοντας τον ακροατή σε αβεβαιότητα.

Musical score snippet for 'Dieux' and 'im'. The score is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking is 'Méd.'. The lyrics are 'cœur.', 'Dieux', 'im', and 'mor'. The notes for 'Dieux' and 'im' are highlighted with red boxes.

**Μουσικό Παράδειγμα 16:** Αρ. 14, μ. 24-25.

Αντίθετα, στα μέτρα 43-45 με τους στίχους “Sauvez-moi, ne permettez pas / Ce détestable sacrifice” (Σώστε με, μην επιτρέψετε αυτό το αποτρόπαιο έγκλημα), το ίδιο διάστημα προσδίδει στην μελωδική γραμμή πιο έντονο και αποφασιστικό χαρακτήρα. Το διάστημα 4ης τοποθετείται σε λέξη με ισχυρό συναισθηματικό φορτίο (détestable) και αποτυπώνει την κλιμακούμενη ψυχική σύγκρουση της Μήδειας. Έτσι στην αρχή λειτουργεί ως σχήμα επίκλησης και στη συνέχεια ως μέσο έκφρασης απόγνωσης.

Musical score snippet for 'Ce détestable'. The score is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking is 'Méd.'. The lyrics are 'Ce dé - tes - ta - ble,' and 'Ce dé - tes - ta - - - ble'. The notes for 'dé - tes - ta - ble,' and 'dé - tes - ta - - - ble' are highlighted with red boxes.

**Μουσικό Παράδειγμα 17:** Αρ. 14, μ. 43-45.

Η μελωδική διάρθρωση των φωνητικών μερών της Δίρκης διαφοροποιείται από αυτή της Μήδειας ως προς τα εξής σημεία: η Δίρκη κινείται σε διατονικό πλαίσιο, με βηματικές, λυρικές μελωδίες που προδίδουν ευαισθησία και εσωτερικότητα. Ακόμη και όταν προβληματίζεται και ανησυχεί για τον γάμο της με τον Ιάσονα δεν παρουσιάζει την ταραχή ή την οργή της Μήδειας. Η Μήδεια αντίθετα, κυριαρχεί μέσω εκτεταμένης φωνητικής έκτασης, διάφωνων διαστημάτων και έντονης χρωματικότητας. Η μελωδική γραμμή γίνεται φορέας των έντονων συναισθημάτων της. Δεν χαρακτηρίζεται από αθωότητα και αγνότητα, όπως η Δίρκη. Είναι η παρουσία που όλοι απεύχονται και φοβούνται.

Ο Christian Friedrich Daniel Schubart, στο έργο του *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (γραμμένο στα τέλη του 18ου αιώνα) χαρακτήριζε την τονικότητα της Ντο μείζονας ως “εντελώς αγνή”, αποδίδοντάς της ιδιότητες όπως απλότητα και αφέλεια.<sup>267</sup> Αυτού του είδους η ερμηνεία της τονικότητας ευθυγραμμίζεται με τη *θεωρία των Παθών*, η οποία πρέσβευε ότι η τονικότητα, ως ένα από τα κύρια μουσικά μέσα μπορούσε να αξιοποιηθεί από τον συνθέτη για την πρόκληση συγκεκριμένων συγκινησιακών συναισθημάτων.<sup>268</sup> Στην άρια της Δίρκης (Αρ. 1), η επιλογή της Ντο μείζονας αντανακλά την αγνότητα των προθέσεων της

<sup>267</sup> Ted Alan DuBois, “Christian Friedrich Daniel Schubart’s *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*: An Annotated Translation” (Διδακτορική διατριβή, University of Southern California, 1983), 433.

<sup>268</sup> The Editors of Encyclopaedia Britannica, “Doctrine of the Affections,” πρόσβαση 25 Σεπτεμβρίου, 2025.

απέναντι στον Ιάσονα, αλλά και την αφέλεια με την οποία αγνοεί τον κίνδυνο που την απειλεί.

288  
Dir. Hy - men ! viens dis - si -

292  
Dir. -per u - ne vai - ne fra - yeur ; La sen -

**Μουσικό Παράδειγμα 18:** Αρ. 1, μ. 288-294.

310  
Dir. flam - me, de ta di - vi - ne flam - me, de ta di -

313  
Dir. -vi - - ne flam - - - me ;

**Μουσικό Παράδειγμα 19:** Αρ. 1, μ. 310-315.

Ένα ακόμη στοιχείο που συμβάλλει στη λυρικότητα της Δίρκης είναι η χρήση ρυθμικών αξιών με μεγάλη διάρκεια. Αυτό το στοιχείο έρχεται σε αντίθεση με τα κοφτά ρυθμικά μοτίβα στα μουσικά μέρη της Μήδειας, που συνδέονται με δραματικές εξάρσεις. Η αντιπαραβολή αυτή γίνεται εμφανής στα παρακάτω μουσικά παραδείγματα, όπου αντιπαρατίθεται ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο της Μήδειας με αυτό της Δίρκης.

351  
Dir. -ments ont sé - duit un hé - ros ;  
Μουσικό Παράδειγμα 20: Αρ. 1, μ. 351-353.

361  
Dir. -pos, no - tre re - pos. Hy -  
Μουσικό Παράδειγμα 21: Αρ. 1, μ. 361-363.

80  
Méd. vos ge - noux, Mé - dée en pleurs, em - bras se vos ge  
Μουσικό Παράδειγμα 22: Αρ. 6, μ. 79-81.

98  
Méd. -noux, in - grat, Pour tout, Pour tout ce qu'elle a fait, in - grat, ren - dez -  
Μουσικό Παράδειγμα 23: Αρ. 6, μ. 98-100.

Η ηρεμία της Δίρκης στην άρια (Αρ. 1) διαταράσσεται όταν εκφράζει τους προβληματισμούς και τις ανησυχίες της για τη Μήδεια και την απειλητική της παρουσία. Η άρια διαρθρώνεται σε δύο βασικά μέρη. Από το μέτρο 289 έως το μ. 344, η μουσική διατηρεί αισιόδοξο και διατονικό χαρακτήρα, με τις υψηλότερες μελωδικές κορυφώσεις να συσχετίζονται με λέξεις όπως “Le bonheur”, αποπνέοντας χαρά και αγάπη για τον Ιάσονα και τον επικείμενο γάμο τους. Παρά τους φόβους που διατυπώνει στην αρχή, κυριαρχεί ένα αισιόδοξο πνεύμα,

καθώς η Δίρκη επικαλείται τον Υμέναιο, στον οποίο δείχνει να εμπιστεύεται την προστασία της.

**Μουσικό Παράδειγμα 24:** Αρ. 1, μ. 337-339.

Στο μέτρο 345 παρατηρείται αλλαγή ύφους: εδώ η Δίρκη εκφράζει τους πιο σοβαρούς φόβους της που σχετίζονται με τη Μήδεια. Κάνει αναφορά στο πρόσωπό της ζητώντας από τον Υμέναιο “να διώξει από μακριά της τη *μοιραία ξένη*” και παρακαλεί “η όψη της και η οργή της να μην ταράξουν την ανάπαυσή της και του Ιάσονα”. Σε αυτό το σημείο εμφανίζεται έντονη χρήση της μικρής 2ας, συνοδευόμενη από πιο απότομα μελωδικά άλματα. Χαρακτηριστικά, στο μέτρο 348 η λέξη “*l'étrangère*” (η ξένη γυναίκα), αναφερόμενη στη Μήδεια, αποδίδεται με κατιόν διάστημα 5ης ελαττωμένης (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 25 και 26).

**Μουσικό Παράδειγμα 25:** Αρ. 1, μ. 348-350.

**Μουσικό Παράδειγμα 26:** Αρ. 1, μ. 351-353.

Στην άριά της, η αγνότητα και αισιοδοξία της Δίρκης αντανακλάται στη διατονική και λυρική διάρθρωση του φωνητικού της μέρους. Όμως, όταν αναφέρεται στη Μήδεια, η μουσική μεταβάλλεται, ενσωματώνοντας πιο έντονες χρωματικές κινήσεις και απότομα άλματα τα οποία συνοδεύουν την αναφορά της στη «ξένη» γυναίκα. Η στάση αυτή, η οποία συνδυάζει εχθρότητα αλλά και φόβο, υπογραμμίζει έμμεσα τα χαρακτηριστικά της Μήδειας ως *μοιραίας* μορφής, ικανής να κλονίσει την αγνότητα και την αθωότητα της Δίρκης. Έχει επίσης ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι σε αυτό το σημείο της πλοκής η Μήδεια δεν έχει εμφανιστεί ακόμη. Η Μήδεια εμφανίζεται πρώτη φορά στην 4η Σκηνή, μιλάει για πρώτη φορά στην 5η Σκηνή και το πρώτο μουσικό μέρος είναι η άριά της (Αρ. 6). Επομένως, η παρουσία της μέσα από αναφορές της Δίρκης σε ένα τόσο αρχικό σημείο της πλοκής θέτει εξαρχής το κλίμα μέσα στο οποίο η Μήδεια θα εμφανιστεί στη σκηνή.

### 5.3.2 Αρμονικός - συγχορδιακός συμβολισμός

Η έντονη παρουσία συγχορδιών ελαττωμένης 7ης στη *Médée* του Cherubini εντάσσεται σε μια ευρύτερη ιστορική και αισθητική παράδοση του 18ου αιώνα, όπου οι συγκεκριμένες συνηχήσεις σχετίζονται με τον κόσμο του *ombra*<sup>269</sup> ύφους και των υπερφυσικών ή δαιμονικών σκηνών. Όπως παρατηρείται ήδη στον Händel και σε άλλους συνθέτες της εποχής, οι χρωματικές συγχορδίες και ιδίως οι ελαττωμένες 7ες λειτουργούν ως μέσο δημιουργίας ψυχολογικής αναστάτωσης. Προσδίδουν στον μουσικό λόγο τόνο αστάθειας και απειλής. Η συγχορδία αυτή, λόγω της αμφισημίας και της έντασής της, χρησιμοποιείται δραματουργικά για να ενσαρκώσει το ανοίκειο, το υπερβατικό και το επικίνδυνο.<sup>270</sup> Στη *Médée*, η συστηματική αξιοποίηση της ελαττωμένης 7ης αποτελεί αρμονικό ισοδύναμο της σκοτεινής και *μοιραίας* φύσης της ηρωίδας, προετοιμάζοντας ή υπογραμμίζοντας στιγμές όπου η ψυχολογική της ένταση κορυφώνεται και το πάθος της μετατρέπεται σε καταστροφική δύναμη.

Συγκεκριμένα, η 7η ελαττωμένη εντοπίζεται σε καίριες στιγμές όπου αποκαλύπτεται η συναισθηματική ένταση και η τραγική φύση της ηρωίδας. Ήδη στην πρώτη άρια της Μήδειας (Αρ. 6), στο μέτρο 12 - 13, μέσα στο πλαίσιο της Φα μείζονας, η συγχορδία ελαττωμένης 7ης της δεσπόζουσας, που οδηγεί στην δεσπόζουσα και καταλήγει σε μισή πτώση, έρχεται να υπογραμμίσει το κείμενο: “Vous savez quel fut son amour” (Ξέρετε ποια υπήρξε η αγάπη της). Η αστάθεια της αρμονίας εδώ αντανακλά την αβεβαιότητα και την ένταση της συναισθηματικής κατάστασης της Μήδειας.

**Μουσικό Παράδειγμα 27:** Αρ. 6, μ. 10-13.

Αντίστοιχα, στο πρώτο ντουέτο της Μήδειας με τον Ιάσονα (Αρ. 7), η ελαττωμένη 7η στη Φα μείζονα (μ. 65) παρατείνεται για ένα ολόκληρο μέτρο πριν λυθεί και συμπίπτει με την επαναλαμβανόμενη φράση “Ô fatale toison ! ô conquête funeste!” (Ω καταραμένο δέρας! Ω μοιραία κατάκτηση!). Η

<sup>269</sup> Ο όρος *ombra* αναφέρεται σε σκηνές όπερας που περιλαμβάνουν την εμφάνιση υπερφυσικών ή δαιμονικών μορφών (όπως μάντισσες, φαντάσματα, μάγισσες), οι οποίες γνώρισαν μεγάλη διάδοση από τον 17ο έως τον 18ο αιώνα. Το ύφος τους χαρακτηρίζεται από αργές στατικές υφές, χρήση ελάσσονας τονικότητας, χρωματικότητα και έντονες διαφωνίες, διακεκομμένους ρυθμούς, αφινίδες δυναμικές αντιθέσεις, ασυνήθιστες αρμονικές μεταβάσεις και σκοτεινή ενορχήστρωση με πνευστά. Σταδιακά συνδέθηκε με το αισθητικό ιδεώδες του «τρομακτικού υπερβατικού» και χρησιμοποιήθηκε από συνθέτες όπως οι Jommelli, Gluck, Mozart και Haydn. Βλ. Chase McClelland, “Ombra Music in the Eighteenth Century: Context, Style and Signification” (Διδακτορική διατριβή, University of Leeds, 2001).

<sup>270</sup> McClelland, “Ombra Music in the Eighteenth Century: Context, Style and Signification,” 48.

επανεμφάνιση της ίδιας συγχορδίας λίγα μέτρα αργότερα με την λύση της (μ. 71) στο στίχο “Combien vous coûterez et de sang et de pleurs!” (Πόσο αίμα και πόσα δάκρυα θα κοστίσετε) εντείνει την προοικονομία του τραγικού πεπρωμένου.

The image shows a musical score for Example 28, measures 65-66. It features three staves: a vocal line for Méd. (Mezzo-soprano) with the lyrics "- nes - - te !", a vocal line for Jas. (Jas. - possibly a soprano or alto) with the lyrics "- qué - - te - fu - nes -", and a piano accompaniment. A red box highlights a specific chord in the piano part, which is a triad consisting of a major third and a perfect fifth.

**Μουσικό Παράδειγμα 28:** Αρ. 7, μ. 65-66.

Ακόμη πιο χαρακτηριστική είναι η δεύτερη άρια της Μήδειας (Αρ. 14), όπου οι ελαττωμένες 7ες εμφανίζονται επανειλημμένα (π.χ. μ. 3 και 7) συνοδεύοντας στίχους όπως “Du trouble affreux qui me dévore” (Από την φρικτή ταραχή που με κατατρώει) και “Rien ne peut égaler l’horreur” (Τίποτα δεν μπορεί να ισοφαρίσει τη φρίκη). Στο μέτρο 3 και 7 μάλιστα, η λύση έρχεται μετά από την παύση, γεγονός που προκαλεί αδημονία (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 29 και 30). Στο μέτρο 13 της ίδιας άριας, η συγχορδία «σπάει» σταδιακά και απλώνεται σε όλη την έκταση του μέτρου για περισσότερη έμφαση (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 31).

The image shows a musical score for Example 29, measure 3. It features two staves: a vocal line for Méd. (Mezzo-soprano) with the lyrics "Du trouble af-freux qui me dé", and a piano accompaniment. A red box highlights a specific chord in the piano part, which is a triad consisting of a major third and a perfect fifth.

**Μουσικό Παράδειγμα 29:** Αρ. 14, μ. 3.

The image shows a musical score for Example 30, measures 6-7. It features two staves: a vocal line for Méd. (Mezzo-soprano) with the lyrics "peut é - ga - ler, Rien ne p", and a piano accompaniment. A red box highlights a specific chord in the piano part, which is a triad consisting of a major third and a perfect fifth.

**Μουσικό Παράδειγμα 30:** Αρ. 14, μ. 6-7.

**Μουσικό Παράδειγμα 31:** Αρ. 14, μ. 12-14.

Το ντουέτο της Μήδειας και του Ιάσονα (Αρ. 11) σηματοδοτεί μία από τις κρισιμότερες στιγμές της όπερας, καθώς η ηρωίδα, μετά τον διάλογό της με την Νηρίς, στο τέλος της Σκηνής 4, επιστρατεύει όλες τις δυνάμεις της σε μία νέα απόπειρα να παραμείνει στην Κόρινθο. Η Μήδεια εκφράζει την ακατάβλητη επιθυμία της να δει τα παιδιά της και, μέσα από δάκρυα και ικεσία, τα προσφωνεί: “Chers enfans, il faut donc que je vous abandone! Mes fils, c’est pour jamais oui que je vous ai perdus” (Αγαπημένα μου παιδιά πρέπει, λοιπόν να σας εγκαταλείψω! Γιοι μου σας έχασα για πάντα). Ο Ιάσονας παρά την πικρία και την επιφυλακτικότητά του, αναγνωρίζει την αγάπη του για τους γιους τους και με δισταγμό, συγκατατίθεται να τους δει ξανά.

Στο πρώτο μέρος του ντουέτου (μ. 1-54: μονολογικό μέρος της Μήδειας), η αρχική τονικότητα είναι η Ρε ελάσσονα. Η μετατόπιση από τη Φα ελάσσονα, που κυριαρχεί στις δύο πρώτες Πράξεις στη Ρε ελάσσονα, την τονικότητα που χρησιμοποιείται στην Πράξη III για την πραγμάτωση της εκδίκησης, δεν είναι τυχαία. Η εμφάνιση της Ρε ελάσσονας στο μονολογικό μέρος του ντουέτου της με τον Ιάσονα λειτουργεί ως προοικονομία, προβάλλοντας τον εσωτερικό κόσμο της ηρωίδας και συνδέοντας άμεσα τον ψυχισμό της με το δραματικό τέλος.

Η μυστηριώδης ατμόσφαιρα οφείλεται στην αρμονική διαδοχή των χαμηλών οκταβών: η διαδοχή I- V/V - V - I εδραιώνει την Ρε ελάσσονα, της οποίας η τονική απλώνεται σε όλο το πρώτο μέτρο της εισαγωγής. Το σολ δίεση αντιπροσωπεύει την πέμπτη της δεσπόζουσας που μας οδηγεί στην τονική. Σύμφωνα με τον Schubart, μάλιστα η Ρε ελάσσονα εκφράζει “καταβεβλημένη θηλυκότητα, που επωάζει εμμονές και ψευδαισθήσεις”.<sup>271</sup> Η ερμηνεία αυτή συνάδει απόλυτα με την προσωπικότητα της Μήδειας, ειδικά στο συγκεκριμένο μουσικό νόμμο, όπου η ηρωίδα εκφράζει την οδύνη του αποχωρισμού από τα παιδιά της, ενώ ταυτόχρονα υποβόσκει η εμμονική της επιθυμία για εκδίκηση που θα εκδηλωθεί στη συνέχεια της πλοκής.

<sup>271</sup> DuBois, “Christian Friedrich Daniel Schubart’s Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst: An Annotated Translation,” 433.

**Moderato** (♩ = 120)

**Μουσικό Παράδειγμα 32:** Αρ. 11, μ. 1-3.

Αυτό το δίμετρο θέμα (Μουσικό Παράδειγμα 32: Αρ. 11, μ. 1-3) χαρακτηρίζεται από μία αίσθηση κυκλικότητας, σαν να κινείται μέσα σε μία αδιάκοπη επαναληπτική ροή. Επανεμφανίζεται σε διάφορα σημεία του ντουέτου, λειτουργώντας ως υπενθύμιση της ισχύος της αρχικής τονικότητας. Ένα από αυτά τα σημεία είναι στα μέτρα 7-9. Ωστόσο, στο μέτρο 9, αντί του αναμενόμενου ντο δίεση, ως προσαγωγέας της ρε, εμφανίζεται ντο φυσικό. Αποτρέπεται έτσι η κανονική έλξη προς την δεσπόζουσα (λα), με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια αίσθηση αρμονικής αβεβαιότητας. Προκαλεί έκπληξη και ενδεχομένως να αντανακλά την εσωτερική διαμάχη της Μήδειας καθώς ανακοινώνει στα παιδιά της ότι “πρέπει δυστυχώς να τα εγκαταλείψει”. Ωστόσο, στα μέτρα 23-25 το ίδιο αρμονικό θέμα επιστρέφει, καθώς και ο προσαγωγέας ντο δίεση, ισχυροποιώντας την Ρε ελάσσονα.

**Μουσικό Παράδειγμα 33:** Αρ. 11, μ. 7.

Méd.

il faut donc que

**Μουσικό Παράδειγμα 34:** Αρ. 11, μ. 8-9.

**Μουσικό Παράδειγμα 35:** Αρ. 11, μ. 23.

**Μουσικό Παράδειγμα 36:** Αρ. 11, μ. 24-25.

Στην διαμόρφωση του επιβλητικού και συνάμα απειλητικού κλίματος συμβάλλει καθοριστικά η χρήση των δυναμικών ενδείξεων *piano* και *pianissimo*, οι οποίες σε συνδυασμό με τις χαμηλές οκτάβες, εντείνουν την αίσθηση της σκοτεινής ατμόσφαιρας.

Στο μέτρο 15 του ίδιου ντουέτου εμφανίζεται μια ναπολιτάνικη συγχορδία στο πλαίσιο πάλι της Ρε ελάσσονας σε 1η αναστροφή (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 37: Αρ. 11, μ. 15). Η συγχορδία λειτουργεί ως μέσο μετατροπίας, οδηγώντας προσωρινά στη Σολ ελάσσονα. Η σύντομη αυτή αρμονική απόκλιση προετοιμάζει την είσοδο του χαρακτηριστικού θέματος στις χαμηλές οκτάβες, το οποίο σηματοδοτεί την επιστροφή στην αρχική τονικότητα της Ρε ελάσσονας (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 37: Αρ. 11, μ. 16-17). Η χαρακτηριστική της χροιά προσδίδει ιδιαίτερη δραματικότητα στην απειλή της Μήδειας η οποία εκφέρει “*Me fils, c’est pour jamais, que je vous ai perdus*” (Γιοι μου, σας έχασα για πάντα). Η Ναπολιτάνικη εισάγει το στοιχείο του αιφνιδιασμού, καθώς η πλοκή οδεύει προς την «λύση» της δραματικής έντασης. Η αξιοποίησή της από τον Cherubini φανερώνει την πρόθεσή του να εντείνει την δραματουργική απεικόνιση της Μήδειας.

**Μουσικό Παράδειγμα 37:** Αρ. 11, μ. 15-17.

Η αρμονική γλώσσα του Cherubini και ιδιαίτερα οι χρωματικές εκτροπές, οι ελαττωμένες 7ες και η χρήση της τονικότητας μετατρέπονται σε δραματουργικούς φορείς. Με αυτόν τον τρόπο η αρμονία λειτουργεί ως εκφραστικό εργαλείο που αλληλοεπιδρά με το λιμπρέτο για να αναδείξει την Μήδεια ως τραγική μορφή.

### 5.3.3 Ενορχήστρωση

Η ενορχήστρωση αποτελεί έναν από τους πλέον καθοριστικούς άξονες της μουσικοδραματουργικής γλώσσας του Cherubini στην *Médée*, καθώς δεν περιορίζεται σε ρόλο υποστήριξης μόνο, αλλά συμμετέχει ενεργά στη συγκρότηση του νοήματος. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζονται επιλεκτικά ορισμένα ενορχηστρωτικά σημεία που συμβάλλουν στην ενίσχυση της αίσθησης της *μοιραίας* διάστασης της ηρωίδας. Μέσα από την λειτουργία της ορχήστρας μπορούμε να κατανοήσουμε βαθύτερα την ψυχολογική πολυπλοκότητα της Μήδειας και να ανιχνεύσουμε τον τρόπο με τον οποίο η μουσική σκιαγραφεί το προφίλ της *μοιραίας γυναίκας*. Η μελέτη της ενορχήστρωσης είναι επομένως απαραίτητη, διότι μας επιτρέπει να εξετάσουμε πώς το ηχόχρωμα, η ένταση και η υφή της ορχήστρας εντάσσονται στη μουσική δραματουργία και ενισχύουν την τραγικότητα του μύθου.

Η ορχηστρική εισαγωγή (*ouverture*) αποτελεί την πρώτη επαφή του ακροατή με το έργο και λειτουργεί ως προοίμιο που προδιαθέτει για την ατμόσφαιρα και το ύφος της όπερας. Ως αρχική μουσική εντύπωση πριν ακόμη παρουσιαστούν οι χαρακτήρες που θα κινήσουν την πλοκή, η εισαγωγή αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς συμπυκνώνει με μη λεκτικό τρόπο τον πυρήνα της πλοκής. Ενδεικτικό είναι το γεγονός ότι ο Cherubini επιλέγει να ξεκινήσει σε φα ελάσσονα, τονικότητα, την οποία ο Schubart είχε περιγράψει ως συνδεδεμένη με “βαθιά κατάθλιψη, θρήνο για τους νεκρούς και πόθο για τον τάφο”.<sup>272</sup> Η επιλογή αυτή λειτουργεί ως προοικονομία, καθώς χωρίς καμία λεκτική αναφορά η μουσική κατορθώνει να επικοινωνήσει θεμελιώδεις πληροφορίες για την ατμόσφαιρα που πρόκειται να αναπτυχθεί και για την τραγική κατάληξη που θα ακολουθήσει. Στα πρώτα μέτρα της εισαγωγής η διαδοχή καθοδικών φράσεων σε δυναμική *forte*, σε συνδυασμό με την τονικότητα της φα ελάσσονας και την

<sup>272</sup> DuBois, “Christian Friedrich Daniel Schubart’s Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst: An Annotated Translation,” 433.

έντονη παρουσία των κρουστών σε *tempo allegro*, διαμορφώνει ένα σοβαρό και επιβλητικό, αλλά ταυτόχρονα ενεργητικό κλίμα.

Overture

Luigi Cherubini

Kritische Ausgabe  
von Heiko Cullmann

Klavierauszug von  
Holger Groschopp

**Allegro** (♩ = 112)

**Μουσικό Παράδειγμα 38:** Ορχηστρική εισαγωγή, μ. 1-5.

Αμέσως μετά την δυναμική έναρξη, στα μέτρα 12-14 το ρυθμικό σχήμα με παρεστιγμένα όγδοα δημιουργεί την αίσθηση ερώτησης - απάντησης ανάμεσα στα τύμπανα και τα κόρνα, που σχηματίζουν μία ενιαία ομάδα και στα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας (έγχορδα και υπόλοιπα πνευστά). Η συνεχόμενη αυτή εναλλαγή, όπου η μία ομάδα παίζει στις σύντομες παύσεις της άλλης και επαναλαμβάνεται σε τρία διαδοχικά μέτρα εντείνει την αγωνία. Δημιουργείται μία αίσθηση αλληλοσυμπλήρωσης και το αποτέλεσμα είναι μια υφή ιδιαίτερα ζωνηρή και γεμάτη (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 39).

2

Φλάουτο 1ο  
Φλάουτο 2ο  
Όμπιοε  
Κλαρινέτα  
Κόρνο σε Φα  
Κόρνο σε Μιb  
Φαγκότο  
Τύμπανα  
Βιολιά I  
Βιολιά II  
Βιόλες  
Κοντραμπάσα και Βιολντσέλα

687

**Μουσικό Παράδειγμα 39:** Ορχηστρική εισαγωγή, μ. 10-17.

Η εισαγωγή της Πράξης III σηματοδοτεί την κορύφωση της πλοκής και χαρακτηρίζεται εξαρχής από μια βαριά και σκοτεινή ατμόσφαιρα. Η σκηνική παρουσία μιας καταιγίδας ενισχύει τη δραματική φόρτιση, ενώ η επιστράτευση συγκεκριμένων μουσικών στοιχείων αντανακλά τις ζοφερές σκηνικές οδηγίες. Η επιστροφή σε ρε ελάσσονα, τονικότητα που συνδέεται με τη *μοιραία* διάσταση της Μήδειας, εδραιώνει περαιτέρω την τραγικότητα της στιγμής. Σε αντίθεση με την πρώτη εισαγωγή του έργου, εδώ η ορχήστρα ξεκινά με *tempo moderato* και *pianissimo*, αποτυπώνοντας μια αίσθηση κόπωσης και βαθιάς δοκιμασίας των χαρακτήρων. Η μουσική γραφή εμφανίζεται αραιή, με σύντομα μοτίβα να επαναλαμβάνονται διαδοχικά από διαφορετικές ομάδες οργάνων σε αργό ρυθμό, δίχως μελωδικά άλματα και με έμφαση σε μικρά και χρωματικά διαστήματα.

Στα μέτρα 1-4, στα έγχορδα, εμφανίζονται μοτίβα σε ακολουθία, όπου η ίδια ιδέα σε ρυθμό και μελωδία επαναλαμβάνεται σε διαφορετικό ύψος, διατηρώντας τα ίδια μελωδικά διαστήματα (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 40).

Μουσικό Παράδειγμα 40: Αρ. 13, μ. 1-4.

Το ίδιο συμβαίνει και με τα πνευστά, ακολουθώντας ένα διαφορετικό μουσικό μοτίβο:

Μουσικό Παράδειγμα 41: Αρ. 13, μ. 1-11.

Λίγο αργότερα ακολουθούν και τα χρωματικά διαστήματα από τα βιολιά με την αναγραφή *sforzando* στο σολ δίεση που αντιπροσωπεύει την V/V και μετά οδηγεί σε μισή πτώση. Η δυναμική αυξάνεται καθώς κινείται προς τον προσαγωγή (ντο δίεση).

Μουσικό Παράδειγμα 42: Αρ. 13, μ. 1-11.

Τα ίδια μοτίβα συνεχίζουν μέχρι το μέτρο 17 όπου τα κοντραμπάσα και τα βιολοντσέλα εισάγουν ένα νέο θεματικό υλικό με συνεχόμενα όγδοα. Αλλάζει ολοκληρωτικά το ύφος και στο επόμενο μέτρο εισάγεται το θέμα των βιολιών

με δέκατα έκτα που δημιουργούν μία αίσθηση κινδύνου και έντασης. Ταυτόχρονα η δυναμική κινείται από το μυστηριώδες *piano* στο δυναμικό *forte*.

The image shows a musical score for three staves. The top two staves are for strings, and the bottom staff is for Timbales. The top two staves have a melodic line starting at measure 17 with a dynamic of piano (p) and a crescendo (cres) leading to forte (f) by measure 19. The Timbales part starts at measure 17 with a dynamic of pianissimo (pp) and a crescendo (cres) leading to forte (f) by measure 19. The number 687 is written below the Timbales staff at measure 17.

Μουσικό Παράδειγμα 43: Αρ. 13, μ. 17-19.

Ο Cherubini δημιουργεί μια ατμόσφαιρα έντονα φορτισμένη που λειτουργεί ως ιδανική έναρξη της τελευταίας Πράξης. Η Μήδεια πρόκειται να εκπληρώσει τις απειλές της και να εκφράσει την εμμονική της ανάγκη για αυτοδικαίωση και έλεγχο. Η μουσική προιδεάζει φόβο για το γεγονός ότι, σε μια ζωή καθορισμένη από τις αποφάσεις ανδρών, του πατέρα της, του Ιάσονα και του Κρέοντα, εκείνη θα κατακτήσει την έσχατη μορφή εξουσίας: την επιβολή του τραγικού τέλους, ως πράξης κυριαρχίας και εκδίκησης. Όλες αυτές οι συνθετικές αποφάσεις συμβάλλουν στη σκιαγράφηση της πιο επικίνδυνης πλευράς της *μοιραίας* φύσης της Μήδειας και στην εκτόνωση της δραματουργικής έντασης της όπερας.

Πέρα από τις γενικότερες λειτουργίες της ορχήστρας, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η στοχευμένη χρήση συγκεκριμένων πνευστών, τα οποία αναλαμβάνουν συμβολικό ρόλο στη σκιαγράφηση των χαρακτήρων. Στην άρια της Δίρκης (Αρ. 1), η έντονη παρουσία του σολιστικού φλάουτου προσδίδει στη σκηνή έναν ιδιαίτερο χρωματισμό. Για τον Rameau, το φλάουτο συχνά ταυτιζόταν με στιγμές «τρυφερότητας» και λεπτότητας.<sup>273</sup> Στο πλαίσιο αυτό, το σόλο φλάουτο μπορεί να ιδωθεί ως μουσική επισήμανση της ευαισθησίας και της εύθραυστης φύσης της Δίρκης, σε αντίθεση με τη βάρβαρη φύση της Μήδειας. Στο μέτρο 302 γίνεται η είσοδος του φλάουτου και στα μέτρα 341-342 αναδεικνύεται και πάλι η σολιστική φωνή του φλάουτου έναντι του υποστηρικτικού ρόλου της υπόλοιπης ορχήστρας (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 44 και 45).

<sup>273</sup> Μπαντέκα, “Jean-Philippe Rameau: Εργογραφία και μουσικοδραματουργική ανάλυση επιλεγμένων έργων,” 18.

Μουσικό Παράδειγμα 44: Αρ. 1, μ. 302-305.

Μουσικό Παράδειγμα 45: Αρ. 1, μ. 341-346.

Στον αντίποδα, στο ρετσιτατίβο της Μήδειας “Eh quoi!” (Αρ. 15), ήδη από το πρώτο μέτρο το φαγκότο αναλαμβάνει την παρουσίαση ενός θέματος, ενώ τα υπόλοιπα όργανα φαίνεται να παρεμβάλλονται αντιδρώντας στη γραμμή του. Δημιουργείται έτσι ένα δραματικό περιβάλλον έντασης γύρω από τον δυνατό, αλλά και ήρεμο ήχο του φαγκότου. Συμφώνα με τον Schubart,<sup>274</sup> το φαγκότο διαθέτει γεμάτο και «ανδρικό» ήχο, γεγονός που ταιριάζει απόλυτα με τα χαρακτηριστικά της μοιραίας γυναίκας που συνδυάζει αρσενικά και θηλυκά πρότυπα. Όπως έχει αναφερθεί στο Κεφάλαιο 2, η Μήδεια εμφανίζεται ισχυρή και αδίστακτη «όπως ένας άνδρας», υπερβαίνοντας τα κοινωνικά όρια του

<sup>274</sup> DuBois, “Christian Friedrich Daniel Schubart’s Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst: An Annotated Translation,” 383-384.

φύλου της. Δεν είναι τυχαίο ότι βρισκόμαστε κοντά στο φινάλε του έργου: το συγκεκριμένο μουσικό μέρος σηματοδοτεί τη στιγμή, που η ηρωίδα καταλήγει στην αναπόφευκτη απόφαση να σκοτώσει τα παιδιά της. Η παρουσία του φαγκότου ξεκινάει στο πρώτο μέτρο, πριν ξεκινήσει η Μήδεια να εκφράζει τα συναισθήματά της. Το θέμα ξαναεμφανίζεται λίγα μέτρα μετά (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 46, 47 και 48).

The image shows a page of a musical score for Example 46. It features several staves for different instruments: Flauti, Clarinettes, Corni in F, Fagotti, W (Woodwinds), Violoncelli, and Violini. The bassoon part (Fagotti) is highlighted with a red box. The score is marked with 'Recitativo' and 'Andante Molto Sostenuto'. The number '687' is visible at the bottom left of the page.

Μουσικό Παράδειγμα 46: Αρ. 15, μ. 1-3.

The image shows a close-up of the musical score for Example 47, focusing on the bassoon part (Fagotti). The bassoon part is highlighted with a red box. The score is marked with 'pp' (pianissimo). The number '687' is visible at the bottom left of the page.

Μουσικό Παράδειγμα 47: Αρ. 15, μ. 4-7.

The image shows a musical score for 'Mousικό Παράδειγμα 48: Ap. 15, μ. 9-13'. It features a vocal line with lyrics in French: 'de et j'ai lassé voir' and 'qu'il je j'ai'. The score includes dynamics such as 'pp' and 'tutti'. There are also some markings like 'Pantomime' and 'vous ont-ils?'.

Μουσικό Παράδειγμα 48: Ap. 15, μ. 9-13.

Μέσα από την επιλογή αυτών των δύο οργάνων, του φλάουτου για τη Δίρκη και του φαγκότου για τη Μήδεια, ο Cherubini προβάλλει μέσω της ενορχήστρωσης τη δραματουργική αντίθεση των δύο γυναικών.

### 5.3.4 Μουσική μορφή και δομή

Η *Médée* οργανώνεται σε τρεις Πράξεις (I-II-III). Οι δύο πρώτες Πράξεις παρουσιάζουν εμφανή συμμετρία, τόσο ως προς τον αριθμό των σκηνών όσο και ως προς την εξέλιξη της πλοκής, καθώς αποτελούν τα στάδια όπου κυφορείται η επιθυμία της Μήδειας να εκδικηθεί. Αντιθέτως, η Πράξη III, η οποία περιλαμβάνει μικρότερο αριθμό σκηνών, διαφοροποιείται δραματουργικά, καθώς αποτελεί τον τόπο της κορύφωσης και της τελικής εφαρμογής της εκδίκησης, με θύματα τη Δίρκη και τα παιδιά. Συγκεκριμένα, η Πράξη I ξεκινάει στην τονικότητα της Φα ελάσσονας (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 49) και η Πράξη II καταλήγει στην ίδια τονικότητα (βλ. Μουσικό Παράδειγμα 50). Συνεπώς, παρατηρείται κυκλικότητα, η οποία οφείλεται στην επανεμφάνιση της Φα ελάσσονας στο τέλος της Πράξης II, υπονοώντας ότι κλείνει ένας κύκλος αρμονικά και δραματουργικά. Αντίθετα, η Πράξη III μετατίθεται στη Ρε ελάσσονα (βλ. Μουσικά Παραδείγματα 51 και 52), που βρίσκεται σε σχέση τρίτης με την αρχική τονικότητα, διαρρηγνύοντας τη συμμετρία και σηματοδοτώντας την τελική δραματική κορύφωση. Έτσι, η επιστροφή και η σταθεροποίηση της Φα ελάσσονας στο τέλος της Πράξης II λειτουργεί ως άξονας που διχοτομεί την πλοκή και τη μουσική πορεία της όπερας, εδραιώνοντας μια μακροδομική αρμονική διάρθρωση με ισορροπημένη συμμετρία και παράλληλα δραματικότητα.

# Médée

## Ouverture

Luigi Cherubini

Kritische Ausgabe  
von Heiko Cullmann

Klavierauszug von  
Holger Groschopp

**Allegro** (♩ = 112)

Klavier

**Μουσικό Παράδειγμα 49:** Ouverture, μ. 1-5.

273

343

Fin du deuxième acte

**Μουσικό Παράδειγμα 50:** Αρ. 12, μ. 343-345.

### Acte III<sup>ème</sup>.

(Du côté de la reine et dans une partie du fond, le théâtre représente une montagne garnie de rochers et d'arbres touffus. Une grotte paraît au pied; il en sort une source qui tombe avec rapidité. Sur la croupe de la montagne, dans le fond, s'élève un temple dont la porte est ouverte, et où l'on voit brûler une lampe. Un escalier conduit à ce temple, et à la droite un chemin tortueux et escarpé conduit du temple au sommet de la montagne. Du côté du roi, s'élève une aile du palais de Créon, des jardins et des édifices. À travers l'espace qui reste entre le palais et les montagnes, on voit une campagne riante, et la mer dans le fond.)

### N<sup>o</sup> 13 Introduction

**Moderato** (♩ = 88)

pp

**Μουσικό Παράδειγμα 51:** Αρ. 13, μ. 1-6.



**Μουσικό Παράδειγμα 52:** Αρ. 15, μ. 544-546.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο κατανέμονται τα μουσικά μέρη στους χαρακτήρες. Κάθε πρόσωπο που συμβάλλει στην εξέλιξη της πλοκής (Ιάσοντας, Δίρκη, Κρέων, Νηρίς) εκφέρει μία άρια, η οποία συνήθως ακολουθεί αμέσως μετά την πρώτη του εμφάνιση, λειτουργώντας ως μέσο αποκάλυψης των εσωτερικών σκέψεων και συναισθημάτων του. Η Μήδεια, ωστόσο, διαφοροποιείται ουσιαστικά, καθώς διαθέτει τρεις άριες που σηματοδοτούν τα βασικά ψυχολογικά στάδια της πορείας της. Στην πρώτη άρια (Αρ. 6) ικετεύει τον Ιάσωνα με έντεχνη χειραγώγηση να τηρήσει τους όρκους του και να αναλογιστεί τις θυσίες που έχει κάνει για εκείνον. Στη δεύτερη άρια (Αρ. 14), η οργή της αναζωπυρώνεται και ταλαντεύεται ανάμεσα στην απόφαση να σκοτώσει τα παιδιά της και στην αδυναμία της να παραβλέψει την αγάπη της γι' αυτά. Στην τρίτη (Αρ. 15), έχοντας πλέον λάβει την τελική απόφαση, επικαλείται την Τισιφώνη να τη στηρίξει στην ολοκλήρωση της εκδίκης της, μετανοώντας για την προηγούμενη ανθρώπινη αδυναμία της. Η επιλογή του συνθέτη να εκφράσει τα ψυχολογικά στάδια της Μήδειας με τρεις διαφορετικές άριες αναδεικνύει την πολυπλοκότητά της σε αντιδιαστολή με τους υπόλοιπους χαρακτήρες, οι οποίοι περιορίζονται σε μία μόνο άρια. Η εστίαση στη σταδιακή της μετάβαση από την ικεσία, στην αμφιταλάντευση και τελικά στην αποφασιστική της εκδίκηση προσφέρει στο κοινό μια σπάνια εμβάθυνση στον εσωτερικό της κόσμο, καλλιεργώντας ακόμη και αισθήματα συμπάθειας αντί της αναμενόμενης δαιμονοποίησής της.

Η εστίαση στη Μήδεια αντανακλάται έμμεσα και από τα μουσικά μέρη άλλων προσώπων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η άρια της Δίρκης, η οποία, όπως έχει ήδη επισημανθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, παρουσιάζει διμερή μορφή. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι ακόμη και σε αυτή την περίπτωση ο χαρακτήρας της Μήδειας καθίσταται ο κεντρικός άξονας γύρω από τον οποίο οργανώνεται η μουσική μορφή: στο πρώτο μέρος η Δίρκη εκφράζει αισιοδοξία και απευθύνει έκκληση στον Υμέναιο να την προστατεύσει, ενώ στο δεύτερο μέρος ο τόνος μεταβάλλεται ριζικά, δίνοντας έμφαση στον φόβο που της προκαλεί η παρουσία της Μήδειας. Η διμερής μορφή λειτουργεί δραματουργικά, εντείνοντας την αντίθεση ανάμεσα στην αθώα αγάπη της Δίρκης για τον Ιάσωνα (μέρος Α) και στην ανησυχία που γεννά η απειλή της Μήδειας (μέρος Β).

Αν και οι ομιλούμενοι διάλογοι παραμένουν το κυρίαρχο μέσο σύνδεσης των μουσικών αριθμών και φορέας της δράσης, υπάρχουν ορισμένα ρεσιτατίβα με συνοδεία ορχήστρας (*récitatifs accompagnés*) στην πρωτότυπη παρτιτούρα,

όπως το χαρακτηριστικό ρετσιτατίβο “Eh quois...” (Αρ. 15) της Μήδειας. Ωστόσο, ο Cherubini δεν ακολουθεί τον συστηματικό τρόπο ένταξης ρετσιτατίβου, όπως συνάδει με την *opera seria*.<sup>275</sup>

Τα επιλεγμένα αποσπάσματα και μουσικά παραδείγματα καταδεικνύουν ότι ο Cherubini έδωσε εξαιρετική βαρύτητα στη μουσική δραματοποίηση των προθέσεων του λιμπρετίστα. Παρότι γνωρίζουμε ελάχιστα για τη συνεργασία τους, το αποτέλεσμα φανερώνει μια άρρηκτη σχέση ανάμεσα στο λιμπρέτο και τη μουσική που ξεχωρίζει.

---

<sup>275</sup> Στην *opera seria* του 18ου αιώνα η δράση εκτυλισσόταν κυρίως μέσω των ρετσιτατίβων, συνήθως *secco* με απλή συνοδεία *continuo*, ενώ οι άριες σε μορφή *da capo* λειτουργούσαν ως σταθερά σημεία συναισθηματικής έκφρασης των χαρακτήρων στο τέλος κάθε σκηνής. Το σύστημα της αυστηρής εναλλαγής ρετσιτατίβων και αριών, τυποποιημένο ήδη από την εποχή του Metastasio, αποτέλεσε τον θεμελιώδη δομικό άξονα της *opera seria*. Βλ. Nancy Thuleen, “Serious and Comic Opera in Eighteenth - Century Italy,” website article, 1991, πρόσβαση 6 Σεπτεμβρίου, 2025, <https://www.nthuleen.com/papers/M52opera.html> και Pablo Gervás and Álvaro Torrente, “Emotional Interpretation of Opera Seria: Impact of Specifics of Drama Structure (Position Paper),” in Proceedings of the 14th International Conference on Knowledge Discovery and Information Retrieval (KDIR) (SciTePress, 2022), 330–331.

## Συμπεράσματα

### Η συνεισφορά της *Médée* του Cherubini στην γαλλική όπερα

Η όπερα *Médée* (1797) του Luigi Cherubini κατέχει μια σημαντική θέση στην ιστορία της γαλλικής όπερας, καθώς θεωρείται το πιο επιδραστικό έργο του συνθέτη και το πλέον χαρακτηριστικό δείγμα του μουσικοδραματουργικού του ύφους.<sup>276</sup> Από την πρώτη της παρουσίαση στο Théâtre Feydeau, το έργο αναγνωρίστηκε ως μια σύνθεση που υπερέβαινε τα όρια της *opéra comique*, προσδίδοντας της μια δραματική βαρύτητα που την έφερνε εγγύτερα στην παράδοση της *tragédie lyrique* του Gluck.<sup>277</sup>

Ο Cherubini αξιοποιεί την ορχήστρα όχι απλώς ως συνοδευτικό μέσο, αλλά ως δραματουργικό φορέα που μεταδίδει στο ακροατήριο τα συναισθήματα και την ατμόσφαιρα της δράσης ακόμη και στις στιγμές όπου οι χαρακτήρες δεν εκφράζονται λεκτικά. Η αρμονική τόλμη, με τις αιφνίδιες χρωματικές μεταβάσεις και τις απροσδόκητες συγχορδιακές διαδοχές, σε συνδυασμό με τις έντονες ρυθμικές αντιθέσεις, εντείνει την ψυχολογική ένταση και αποδίδει με ενάργεια την εσωτερική σύγκρουση των χαρακτήρων.

Ιδιαίτερη βαρύτητα φέρει η παρατήρηση του Alexander Ringer, ότι παρά τις μεγάλες διαφορές ανάμεσα στον Cherubini και στον Mozart και οι δύο συνθέτες μοιράζονται ένα χαρακτηριστικό που αντανακλά το μέγεθος της δημιουργικής τους δύναμης: τη δυνατότητα «να δημιουργούν μουσικές διαφοροποιήσεις» ανάμεσα σε χαρακτήρες και καταστάσεις μέσα από «ιδιωματική ποικιλία».<sup>278</sup> Ο ίδιος αξιολόγησε τον ρόλο της ορχήστρας στη *Médée* του Cherubini ως αντίστοιχο με εκείνον του χορού στην αρχαία τραγωδία, υπογραμμίζοντας έτσι την καινοτομία στη δραματουργική της λειτουργία.<sup>279</sup> Επομένως, δεν είναι τυχαίο ότι οι έπαινοι προς τον Cherubini επικεντρώνονταν σχεδόν αποκλειστικά σε αυτό το έργο, με χαρακτηριστικό το σχόλιο του Brahms: «Αυτή η *Μήδεια* - αυτό είναι που εμείς οι μουσικοί μεταξύ μας αναγνωρίζουμε ως ύψιστο στη δραματική μουσική» (*Diese Medea, das ist was wir Musiker unter uns als das höchste in dramatischer Musik anerkennen*).<sup>280</sup>

Η συμβολή του François-Benoît Hoffman στο λιμπρέτο υπήρξε καθοριστική, καθώς συνδύασε την παραδοσιακή δραματουργία της *tragédie lyrique* με τις νέες αισθητικές τάσεις της εποχής, οι οποίες επιζητούσαν μεγαλύτερη ένταση

<sup>276</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 32.

<sup>277</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 113–114.

<sup>278</sup> Alexander Lee Ringer, "Cherubini's *Médée* and the Spirit of French Revolutionary Opera," in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, επιμ. Gustave Reese and Robert J. Snow (University of Pittsburgh Press, 1969), 289-290, όπως παρατίθεται από την Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 8.

<sup>279</sup> Ringer, "Cherubini's *Médée* and the Spirit of French Revolutionary Opera," 281–299, όπως παρατίθεται από την Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 8.

<sup>280</sup> Richard Heinrich Hohenemser, *Luigi Cherubini: Sein Leben und seine Werke* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1969), 207, όπως παρατίθεται από την Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 9.

και πιο αυστηρή συνοχή στην δραματική εξέλιξη.<sup>281</sup> Ο Hoffman υιοθέτησε στοιχεία από την κλασική τραγωδία, εμπνευσμένος από τον Ευριπίδη, αλλά και από τις νεότερες επεξεργασίες του μύθου όπως την γαλλική τραγωδία *Médée* (1635) του Pierre Corneille, την όπερα *Médée* (1693) του Thomas Corneille και την γαλλική τραγωδία *Médée* (1779) του Jean-Marie Clément. Παράλληλα, ενσωμάτωσε καινοτόμα θεατρικά χαρακτηριστικά και με τον τρόπο αυτό, η *Médée* λειτούργησε ως γέφυρα ανάμεσα στις αισθητικές παραδόσεις του 18ου αιώνα και στις νέες μορφές δραματολογίας του 19ου αιώνα.<sup>282</sup>

Ο Cherubini τοποθετείται στο μέσο των δύο άκρων όσον αφορά τη σχέση λιμπρέτου και μουσικής. Στις όπερες του Johann Adolph Hasse (1699-1783), το λιμπρέτο υποτάσσεται στη μουσική. Στον Cherubini, αντίθετα η μουσική λειτουργεί συμπληρωματικά προς το λιμπρέτο. Η έντονη φύση της ηρωίδας, με το απίστευτο συναισθηματικό της εύρος, μπορεί να θεωρηθεί ότι άνοιξε τον δρόμο για τις μεταγενέστερες μορφές *femme fatale* με ψυχολογικό βάθος και εσωτερική πολυπλοκότητα, προοικονομώντας έτσι τις δραματουργικές απεικονίσεις γυναικείων μορφών που συναντώνται στις όπερες των Richard Strauss, Arnold Schönberg και Alban Berg κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα.<sup>283</sup>

Η υποδοχή της στη Γερμανία υπήρξε εξαιρετικά θετική, με τον Carl Maria von Weber να αναγνωρίζει την *Médée* ως ένα έργο που απέδωσε με μοναδική δύναμη τη σχέση πολιτικών γεγονότων και μουσικής έκφρασης. Ο θαυμασμός που έτρεφε ο Beethoven για τον Cherubini, κατέχοντας μάλιστα αντίγραφο της παρτιτούρας, αποδεικνύει το εύρος της επίδρασης της *Médée* στη διαμόρφωση της γερμανικής ρομαντικής όπερας.<sup>284</sup>

Ωστόσο, η συμβολή της *Médée* δεν περιορίζεται στη μουσική γλώσσα, αλλά επεκτείνεται και στη σκηνική πραγμάτωση της έννοιας του *υψηλού*, το οποίο σύμφωνα με τις φιλοσοφικές θεωρίες του 18ου αιώνα (Burke, Kant), συνδέεται με την εμπειρία δέους και τρόμου, με αισθήματα που υπερβαίνουν την απλή αισθητική απόλαυση και οδηγούν σε μια εμπειρία υπέρβασης.<sup>285</sup> Η ερμηνεία της Mme Scio (πρώτη ερμηνεύτρια του ρόλου), που χαρακτηρίστηκε από τους σύγχρονους της ως «εξαίσια» και «μαγευτική», δείχνει πως η πρόσληψη του έργου συνδέθηκε με την ενσάρκωση του *υψηλού* όχι μόνο μέσω της μουσικής και των σκηνικών εφέ, αλλά και μέσα από την ίδια την υποκριτική και φωνητική παρουσία.<sup>286</sup> Αυτό, καταδεικνύει ότι η *Médée* του Cherubini αποτέλεσε σημείο καμπής για τη γαλλική όπερα, καθώς προσέδωσε στη λυρική τραγωδία μια νέα διάσταση βιωματικού θεάματος.

Συνολικά, η *Médée* του Cherubini συνέβαλε καθοριστικά στη γαλλική όπερα, μετασχηματίζοντας την *opéra comique* σε ένα ισχυρό μέσο μουσικοδραματικής

---

<sup>281</sup> Russo and Smart, "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth," 124.

<sup>282</sup> Ό.π., 114.

<sup>283</sup> Fleischer, "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style," 35.

<sup>284</sup> Ό.π., 32-33.

<sup>285</sup> Sarah Hibberd, "Cherubini and the Revolutionary Sublime," *Cambridge Opera Journal* 24, no. 3 (2012): 299-301.

<sup>286</sup> Hibberd, "Cherubini and the Revolutionary Sublime," 296-297.

έκφρασης, γεφυρώνοντας το χάσμα ανάμεσα στην κλασική τραγωδία και τη ρομαντική όπερα και καθιερώνοντας τον Cherubini ως έναν από τους σημαντικότερους φορείς μετάβασης προς τον 19ο αιώνα.<sup>287</sup>

### **Η μουσικοδραματουργική αντανάκλαση της μοιραίας γυναίκας και οι πολιτισμικές της προεκτάσεις**

Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι σε μια κοινωνικοπολιτικά ταραχώδη περίοδο, όπως αυτή της Γαλλικής Επανάστασης και των συνεπειών της, ο Cherubini επέλεξε να τοποθετήσει στο επίκεντρο της όπεράς του μια γυναικεία μορφή που υφίσταται τις συνέπειες αποφάσεων και περιστάσεων πέρα από τον έλεγχο της. Αντί όμως να παραμείνει παθητική και να υπομείνει την αδικία, η Μήδεια οδηγείται στη σκληρότερη όλων των αποφάσεων: στην αδίστακτη δικαίωση του εαυτού της, ακόμη και με το βαρύτερο τίμημα. Σε συνεργασία με τον Hoffman, ο Cherubini διαμόρφωσε ένα τέλος όπου η ηρωίδα θριαμβεύει όχι ως θύμα, αλλά ως δραματική δύναμη που δεν μετανιώνει. Επιτυγχάνει ότι αποζητούσε, αφήνοντας μια μόνιμη εντύπωση ισχύος και αμείλικτης συνέπειας.

Η φιγούρα της *μοιραίας γυναίκας* κατέχει έντονη παρουσία στην οπερική παραγωγή του 19ου και 20ού αιώνα. Λειτουργεί ως τόπος προβολής συλλογικών φόβων, επιθυμιών και αντιφάσεων σχετικά με το φύλο, τη σεξουαλικότητα και την κοινωνική τάξη. Η Μήδεια του Cherubini, στο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο του όψιμου 18ου αιώνα, μπορεί να ιδωθεί όχι μόνο ως αναβίωση μιας αρχαιοελληνικής τραγικής ηρωίδας, αλλά και ως προδρομική δραματουργική ενσάρκωση του μύθου της *femme fatale* στην οπερική δημιουργία, δηλαδή της γυναίκας που αψηφά κοινωνικούς κώδικες, υπονομεύει τις πατριαρχικές ισορροπίες και συνδέεται με την έννοια της καταστροφής.<sup>288</sup>

Στη *Médée* του Cherubini μουσικά στοιχεία όπως τα μελωδικά θέματα, η αρμονία και η ενορχήστρωση συμβάλλουν στην αντανάκλαση στοιχείων της *μοιραίας γυναίκας* στο λιμπρέτο. Η ανάδειξη της *μοιραίας γυναίκας* μουσικοδραματουργικά καθίσταται ιδιαίτερα σημαντική εάν συσχετιστεί με τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής: την αβεβαιότητα που ακολούθησε στη Γαλλική Επανάσταση, τις έντονες συζητήσεις γύρω από τη θέση της γυναίκας στη δημόσια και ιδιωτική σφαίρα, καθώς και την καλλιτεχνική ενασχόληση με την «εξωτικότητα» και το «άλλο».<sup>289</sup> Η μορφή της *femme fatale* χαρακτηρίζεται από αμφισημία. Είναι διατεθειμένη να διαπράξει βίαια εγκλήματα για να αποκτήσει τον έλεγχο των περιστάσεων, όπως ακριβώς συμβαίνει με τη *Μήδεια* του Cherubini και του Hoffman. Ταυτόχρονα εκφράζει μια βαθύτερη επιθυμία για αυτοκαθορισμό και δικαίωση.

<sup>287</sup> Derek Watson, *History of Music Criticism in 19th-Century England* (Novello, 1875), 276-277.

<sup>288</sup> Özdiñç, "Femme Fatale 101: The Basic Characteristics of the Femme Fatale Archetype," 175-177.

<sup>289</sup> Erzsébet Rácz, "Women's Rights in the French Revolution," *Science and Society* 16, no. 2 (1952): 151, πρόσβαση 24 Σεπτεμβρίου, 2025, <https://www.proquest.com/scholarly-journals/womens-rights-french-revolution/docview/1297036501/se-2>

Κατά τον 19ο αιώνα πολλαπλασιάζονται οι όπερες που τοποθετούν στο κέντρο τους γυναικείες μορφές διεκδικητικές και επικίνδυνα γοητευτικές. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η *Carmen* (1875) του Georges Bizet,<sup>290</sup> η Δαλιδά του Saint-Saëns από την όπερα *Samson et Dalida* (1877)<sup>291</sup> και η *Salome* (1905) του Richard Strauss.<sup>292</sup> Η εξέλιξη αυτή μαρτυρεί ότι η *femme fatale* δεν ήταν ποτέ μονοσήμαντη ή απλοϊκή. Αντιθέτως, αντανακλά ένα σύνθετο προφίλ που ταλαντεύεται ανάμεσα στη γοητεία και την απειλή. Η Δαλιδά παρουσιάζεται ως *μοιραία γυναίκα* που απολαμβάνει το αποτέλεσμα της εξαπάτησής της, σε αντίθεση με προγενέστερες απεικονίσεις της. Η Σαλώμη προσωποποιεί τον ακραίο ερωτισμό και την απουσία μεταμέλειας, φτάνοντας μέχρι το σημείο να φιλήσει το αποκεφαλισμένο κεφάλι του Ιωάννη, επιβεβαιώνοντας την καταστροφική της τάση.<sup>293</sup> Αντίστοιχα, στη *Lulu* (1937/1939) του Alban Berg, η ηρωίδα σκιαγραφείται ως κατασκευή μιας εξιδανικευμένης γυναίκας ελκυστικής και επικίνδυνης. Οι άντρες που σχετίζονται μαζί της καταστρέφονται από την επιθυμία και την ζήλια, ενώ η ίδια συνάπτει πολλαπλές σχέσεις πριν συναντήσει τον θάνατό της.<sup>294</sup> Οι περιπτώσεις αυτές αναδεικνύουν την πολλαπλότητα και την αμφισημία της *μοιραίας γυναίκας*, η οποία ενσαρκώνεται με τρόπο υποδειγματικό στην *Médée* του Cherubini, προαναγγέλοντας την πλούσια παράδοση του 19ου και 20ού αιώνα.

Η Μήδεια είχε ήδη παρουσιαστεί σε προγενέστερες τραγωδίες και όπερες, ωστόσο η μουσική δραματοποίηση του Cherubini και του Hoffman υπήρξε πρωτοποριακή. Η μείωση του υπερφυσικού στοιχείου ενίσχυσε την ανθρώπινη διάστασή της, ενώ η εμβάθυνση στις προσωπικές της σκέψεις και τα συναισθήματά της ανέδειξε την αμφισημία ανάμεσα στην επικινδυνότητα και την αδικία που υπέστη. Αυτή η οπτική αποτέλεσε το έδαφος που ενέπνευσε την πολλαπλή ερμηνεία της *μοιραίας γυναίκας*, η οποία άνθισε τον 19ο και 20ό αιώνα. Οι *μοιραίες γυναίκες* που αναφέρθηκαν συγκλίνουν αλλά και αποκλίνουν, αποδεικνύοντας ότι παρά τις επαναλαμβανόμενες παραμέτρους, η *femme fatale* παραμένει μία σύνθετη μορφή.

## Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Η παρούσα μελέτη προσπάθησε να συμβάλει στην ανάδειξη της *Médée* του Luigi Cherubini και του Hoffman ως πολυδιάστατου έργου που συνδυάζει τον αρχαίο μύθο με την μουσικοδραματουργική γλώσσα της γαλλικής όπερας του τέλους

---

<sup>290</sup> June Dams, "The Femme Fatale versus the Sentimental Heroine in Georges Bizet's Operas: Characterisation and Performance" (paper presented at the 5th Global Conference *Evil, Women and the Feminine*, Prague, 2013), 1-3.

<sup>291</sup> Jessica Russell, "From the Old Testament to the Paris Opéra: Saint-Saëns's *Samson et Dalila* and Nineteenth-Century French Orientalism" (Διδακτορική διατριβή, University of Utah, 2017), πρόσβαση 25 Σεπτεμβρίου, 2025, <https://www.proquest.com/dissertations-theses/old-testament-paris-opera-saint-saens-i-samson/docview/2022436669/se-2>.

<sup>292</sup> Benjamin Boyce, "From Lady Fair to Femme Fatale (Strauss/Wilde's *Salomé* as the Morphological Exemplar of Romantic Art)" (n.d.), 1-6.

<sup>293</sup> Russell, "From the Old Testament to the Paris Opéra: Saint-Saëns's *Samson et Dalila* and Nineteenth-Century French Orientalism," 83.

<sup>294</sup> Morgan Rich, "Lulu and the Undoing of Men: Unveiling Patriarchal Conventions Imposed and Overturned in Alban Berg's Opera" (Μεταπτυχιακή εργασία, Bowling Green State University, 2008), 31-32.

του 18ου αιώνα. Ωστόσο, τα ερευνητικά ερωτήματα που αναδύονται από την ανάλυση ανοίγουν νέες προοπτικές για περαιτέρω μελέτη.

Σε ιστορικό - μουσικολογικό επίπεδο, θα είχε ενδιαφέρον να διερευνηθεί η ένταξη της Μήδειας σε ένα ευρύτερο πλαίσιο *μοιραίων γυναικών* της αρχαιότητας, όπως η Διδώ ή η Κλυταιμνήστρα ώστε να αποκαλυφθούν κοινά μοτίβα αλλά και αποκλίσεις στον τρόπο με τον οποίο οι οπερικοί συνθέτες αξιοποίησαν την αρχαιοελληνική μυθολογία στην προσπάθειά τους να αποδώσουν στοιχεία της *μοιραίας γυναίκας*. Η συγκριτική ανάλυση της *Médée* με όπερες παρόμοιας θεματολογίας συνθετών που είναι σύγχρονοι του Cherubini θα μπορούσε να φωτίσει κοινές τεχνικές στη σκηνική και μουσική αναπαράσταση της *femme fatale*, στα τέλη του 18ου αιώνα. Στο πλαίσιο της μουσικοδραματουργικής ανάλυσης, ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελέτη της σχέσης ανάμεσα στο λιμπρέτο και στη μουσική, όπως η χρήση μοτίβων, αρμονικών συμβολισμών και ενορχηστρωτικών επιλογών ως μέσων αντανάκλασης δραματουργικών μοτίβων και θεμάτων. Επιπλέον, η μορφή της Μήδειας θα μπορούσε να διερευνηθεί συγκριτικά με τις αναπαραστάσεις της σε άλλες μορφές τέχνης, όπως η λογοτεχνία, η ζωγραφική και ο κινηματογράφος. Μια τέτοια διεπιστημονική προσέγγιση θα μπορούσε να αναδείξει πώς οι δραματουργικές και μουσικές επιλογές του Cherubini μπορούν να ιδωθούν ως μέρος μίας ευρύτερης κοινωνικοπολιτισμικής συνέχειας που διαμορφώνει την πρόσληψη της αρχαίας ηρωίδας στη νεότερη εποχή.

Συνολικά, οι προτεινόμενες κατευθύνσεις για μελλοντική έρευνα μπορούν να εμπλουτίσουν τη μελέτη της *Médée* (1797), εντάσσοντάς την σε ένα ευρύτερο πλέγμα κοινωνικοπολιτισμικών, διαθεματικών προσεγγίσεων, συμβάλλοντας στην ανάδειξη της σημασίας της τόσο για την ιστορία της γαλλικής όπερας όσο και για τη μελέτη της *μοιραίας γυναίκας* στην ευρωπαϊκή κουλτούρα γενικότερα.

## **ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ**

### **Ελληνική Βιβλιογραφία**

Αθανασιάδου, Κυριακή. «Μορφές γυναικών σε νεοελληνικές μεταφράσεις της Μήδειας του Ευριπίδη: μια ποιητική της εκδίκησης.» Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2020.

Αναστασιάδου, Δήμητρα. “Η διαχρονική πορεία της Μήδειας του Ευριπίδη.” Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, 1999.

Μπαντέκα, Δήμητρα. «Jean-Philippe Rameau: Εργογραφία και μουσικοδραματουργική ανάλυση επιλεγμένων έργων.» Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2012.

Χειμωνάς, Γιώργος. Ευριπίδη Μήδεια. Εκδόσεις Καστανιώτη, 1989.

### **Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία**

"Académie Royale de Musique." Grove Music Online. 2001. Πρόσβαση 23 Απριλίου 2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00083>

"Cherubini's 'Medea.'" Watson's Art Journal 7, no. 18 (August 24, 1867): 276–277. <https://www.jstor.org/stable/20647382>.

"Obituary for François Benoît Hoffman." Revue encyclopédique 38 (1828): 820–821.

Arnold, R. J. "A Revolutionary Interlude: 1789–1800." In *Musical Debate and Political Culture in France, 1700–1830*, επιμ. από τον R. J. Arnold, 152–176. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2017. <https://doi.org/10.1017/9781787443075.006>

Barkhuizen, J. H. "The Psychological Characterization of Medea in Apollonius of Rhodes, *Argonautica* 3, 744–824." *Acta Classica* 22 (1979): 1–15.

Bartlet, M. Elizabeth C. "Hoffman [Hoffmann, Hofman, Hofmann], François-Benoît (opera)." Grove Music Online. Διαδικτυακή δημοσίευση 2002. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0009271>.

Bellman, Jonathan D. "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology." *The Musical Quarterly* 94, no. 3 (2011): 417–438. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdr014>

Bennett, Joseph. "The Great Composers. No. XIII. Cherubini (Concluded)." *The Musical Times and Singing Class Circular* 25, no. 491 (1884): 13–16.

Bennett, Joseph. "The Great Composers. No. XIII. Cherubini (Continued)." *The Musical Times and Singing Class Circular* 24, no. 484 (1883): 311–315. <https://doi.org/10.2307/3357710>

Bennett, Joseph. "The Great Composers. No. XIII. Cherubini." *The Musical Times and Singing Class Circular* 24, no. 483 (May 1, 1883): 256–259. <https://doi.org/10.2307/3358097>

Boedeker, Deborah. "Euripides' Medea and the Vanity of Logoi." *Classical Philology* 86, no. 2 (1991): 95–112.

Boosey & Hawkes. n.d. "Luigi Cherubini – Ifigenia in Aulide." Πρόσβαση 31 Μαρτίου, 2025. <https://www.boosey.com/cr/music/Luigi-Cherubini-Ifigenia-in-Aulide/55399>.

Boyce, Benjamin. "From Lady Fair to Femme Fatale (Strauss/Wilde's *Salomé* as the Morphological Exemplar of Romantic Art)." Unpublished manuscript, n.d.

Caffrey, Shauna Louise. "Mother, Monstrous: Motherhood, Grief, and the Supernatural in Marc-Antoine Charpentier's *Médée*." *Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, no. 17 (2018).

Campana, Alessandra. "Genre and Poetics." In *The Cambridge Companion to Opera Studies*, επιμ. από τον Nicholas Till, 202–224. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Charlton, David. *French Opera 1730–1830: Meaning and Media*. Aldershot: Ashgate, 2000.

Cherubini, Luigi. *Médée*. Complete score. Paris: Imbault, ca. 1800. PDF scanned by Fritz Winter. IMSLP Petrucci Music Library. Πρόσβαση 31 Μαΐου, 2025. [https://imslp.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e\\_\(Cherubini,\\_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e_(Cherubini,_Luigi))

Cherubini, Luigi. *Médée*. Libretto by François-Benoît Hoffman. 1797. IMSLP Petrucci Music Library. Πρόσβαση 6 Ιουνίου, 2025. [https://imslp.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e\\_\(Cherubini,\\_Luigi\)](https://imslp.org/wiki/M%C3%A9d%C3%A9e_(Cherubini,_Luigi))

Cherubini, Luigi. *Médée*. Επιμ. Heiko Cullmann. Vocal score (French). Wiesbaden: Simrock, 2008. ISMN 979-0221121448.

Christensen, Thomas. *Rameau and Musical Thought in the Enlightenment*. Vol. 4. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Clauss, James Joseph, and Sarah Iles Johnston. *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Colas, Damien. "Musical Dramaturgy." In *The Oxford Handbook of Opera*, edited by Helen M. Greenwald, 177–205. Oxford: Oxford University Press, 2014.

- Csapo, Eric, and William J. Slater. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.
- Cullhed, Anna. "A New Medea: Staging Conjugal Passion in Eighteenth-Century Europe." In *Lessing Yearbook/Jahrbuch*, vol. XLIV (2017), επιμ. Carl Niekerk and Monika Nenon, 89–106. Wallstein Verlag, 2017.
- Dams, June. "The Femme Fatale versus the Sentimental Heroine in Georges Bizet's Operas: Characterisation and Performance." Paper presented at the 5th Global Conference *Evil, Women and the Feminine*, Prague, 2013.
- Darchia, Irine. "Some Artistic Peculiarities of Bost's *Medea*." *Phasis* 10, no.2 (2007): 153-160.
- Darlow, Mark. *Music, Theatre, and Revolution: Opera and Drama in France from 1789 to 1799*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Döhring, Stgfred. *Formgeschichte der Opernarie vom Ausgang des achtzehnten bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*. Itzehoe, 1975.
- Ewans, Michael. "Greek Drama in Opera." In *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, επιμ. Betine van Zyl Smit, 464–485. Wiley-Blackwell, 2016.
- Fend, Michael. "Cherubini, Luigi." *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση 5 Ιουλίου, 2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53110>
- Fend, Michael. "Romantic Empowerment at the Paris Opera." *Cambridge Opera Journal* 6, no. 1 (1994): 1–17.
- Fend, Michael. Review of Luigi Cherubini: A Multifaceted Composer at the Turn of the 19th Century, by Massimiliano Sala. *Music and Letters* 104, no.4 (2023): 652–655. <https://doi.org/10.1093/ml/gcad060>.
- Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Vol. 2. Paris: Firmin-Didot, 1878.
- Finscher, Ludwig. *Liner notes to Luigi Cherubini: Die Streichquartette*. Deutsche Grammophon 429 185-2, 1976.
- Fleischer, Tsippi. "Luigi Cherubini's *Médée* (1797): A Study of Its Musical and Dramatic Style." Διδακτορική διατριβή, Bar-Ilan University, 1995.
- Foley, Helene. "Review of *Medea in Performance 1500–2000*, by Oliver Taplin, Fiona Macintosh, and Edith Hall." *Bryn Mawr Classical Review*, April 27, 2001. <https://bmcr.brynmawr.edu/2001/2001.04.27>
- Garlington, Aubrey Sam. "Le Merveilleux and Operatic Reform in 18th-Century French Opera." *The Musical Quarterly* 49, no. 4 (1963): 484–497.

Geddie, Philippa. "Running Upstream: The Function of the Chorus in Euripides' Medea." *Hirundo: The McGill Journal of Classical Studies* 3 (2005): 1–11.

Gerber, Gary George. "A Conductor's Analysis of the Sacred Choral Music of Luigi Cherubini." Διδακτορική διατριβή, Southwestern Baptist Theological Seminary, 1993. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/conductors-analysis-sacred-choral-music-luigi/docview/304080169/se-2>.

Gétreau, François. "Une harpiste au Concert Spirituel." *Musique, images, instruments* 1 (1995): 178–181.

Grimal, Pierre. *The Penguin Dictionary of Classical Mythology*. Penguin Books, 1996.

Hall, Edith. "Black Sea Back Story: Euripides' *Medea*." In *Ancient Theatre and Performance Culture Around the Black Sea*, επιμ. David Braund, Edith Hall, και Rosie Wyles, 267–88. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

Hamadi, Nabil Aziz, and Imene Sara Bellaha. "The Medea of Euripides and Seneca: A Female Monster Labeled a Greek Hero." *Dirāsāt Funūniyya (Journal of Art Studies)* 9, no. 1 (2024): 193–204. Πρόσβαση 10 Ιουνίου 2025. <https://asjp.cerist.dz/en/article/241086>

Hohenemser, Richard Heinrich. *Luigi Cherubini: Sein Leben und seine Werke*. Breitkopf & Härtel, 1969.

Holoman, Dallas Kern. "The Paris Conservatoire in the Nineteenth Century." In *The Oxford Handbook of Topics in Music*. Διαδικτυακή επιμέλεια, Oxford Academic, πρόσβαση 14 Οκτώβρη, 2025. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199935321.013.114>

Hubert, Judd David. "Une tragédie de la sensibilité: La Médée de Longepierre." *Romanische Forschungen* 69, no. 1/2 (1957): 28–48.

Hunter, Richard. *Apollonius of Rhodes: Jason and the Golden Fleece*. Oxford University Press, 1993.

Hurley, Angela. "An Examination of the Malleable Representation of Medea." Μεταπτυχιακή εργασία, Brandeis University, 2018.

Jordan, Katharine Elizabeth. "The Art of Adaptation." Πτυχιακή εργασία αριστείας, University of New Hampshire – Main Campus, 2013.

Jung, Jenny Jungeun. "The Quatuor Brillant in Paris in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Century: Works by Virtuoso Violinists (R. Kreutzer, P. Rode, and L. Spohr)." Διδακτορική διατριβή, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2017. <https://www.ideals.illinois.edu/items/98906>.

Knepler, Georg. "Die Technik der sinfonischen Durchführung in der französischen Revolutionsoper." *Beiträge zur Musikwissenschaft* 1, no. 1 (1959): 4–22.

Langford, Jeffrey. "Berlioz, Cassandra, and the French Operatic Tradition." *Music & Letters* 62, no. 3/4 (1981): 310–317.

Lefevere, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge, 2016.

Lesure, Albert. "Cherubini, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation." In *Le Conservatoire de Paris, 1795–1995*, edited by Anne Bongrain, Yves Gérard, and Marie-Hélène Coudroy-Saghai, 39–96. Paris: Buchet-Chastel, 1997.

McClymonds, Marita P., and Daniel Heartz. "Opera seria." *Grove Music Online*. 2001. Πρόσβαση 5 Ιουλίου, 2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20385>.

Morabito, Fausta. "Endless Self: Haydn, Cherubini, and the Sound of the Canon." *19th-Century Music* 46, no. 2 (2022): 91–124.

Morford, Mark P. O., and Robert J. Lenardon. *Classical Mythology*. Oxford University Press, 2007.

Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. 1760. In *Lives of Shakespearian Actors, Part I*, vol. 1, 340–350. London: Routledge, 1994.

Perry, Charles Dillard. "Classical Myth in Grand Opera." *The Classical Journal* 53, no. 5 (1958): 201–208. <https://www.jstor.org/stable/3294137>.

Podlecki, Anthony James. *Medea*. Indianapolis: Hackett Publishing, 1989.

Pougin, Arthur. *Méhul: Sa vie, son génie, son caractère*. Paris: Fischbacher, 1889.

Rácz, Erzsébet (Elizabeth). "Women's Rights in the French Revolution." *Science and Society* 16, no. 2 (1952): 151–74. Πρόσβαση 24 Σεπτεμβρίου, 2025. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/womens-rights-french-revolution/docview/1297036501/se-2>.

Rich, Morgan. "Lulu and the Undoing of Men: Unveiling Patriarchal Conventions Imposed and Overturned in Alban Berg's Opera." *Μεταπτυχιακή εργασία*, Bowling Green State University, 2008.

Ringer, Alexander Lee. "Cherubini's *Médée* and the Spirit of French Revolutionary Opera." In *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His 70th Birthday*, επιμ. Gustave Reese and Robert J. Snow, 281–299. University of Pittsburgh Press, 1969.

Russell, Jessica. "From the Old Testament to the Paris Opéra: Saint-Saëns's *Samson et Dalila* and Nineteenth-Century French Orientalism." PhD diss., University of Utah, 2017. Accessed September 25, 2025. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/old-testament-paris-opera-saint-saenss-i-samson/docview/2022436669/se-2>.

Russo, Paolo, and Mary Ann Smart. "Visions of Medea: Musico-Dramatic Transformations of a Myth." *Cambridge Opera Journal* 6, no. 2 (1994): 113–124.

Scott, Derek Balfour. "Orientalism and Musical Style." *The Musical Quarterly* 82, no. 2 (1998): 313-316.

Segal, Charles. "Euripides' Medea: Vengeance, Reversal and Closure." *Pallas*, no. 45 (1996): 15–44. <http://www.jstor.org/stable/43684499>.

Selden, Margery Juliet Stomne. *The French Operas of Luigi Cherubini*. Διδακτορική διατριβή, Yale University, 1951.

Selden, Margery Stomne. "Napoleon and Cherubini." *Journal of the American Musicological Society* 8, no. 2 (1955): 110–115. <https://doi.org/10.2307/830212>.

Shamgar, Beth. "Perceptions of Stylistic Change: A Study of the Reviews of New Music in the *Harmonicon* (1823–1833)." *Current Musicology* 42 (1986): 26.

Shapiro, Susan Olyan. "Pasolini's Medea: A Twentieth-Century Tragedy." In *Ancient Greek Women in Film*, επιμ. Konstantinos P. Nikoloutsos, 95–116. Oxford University Press, 2014.

Tackett, Timothy. "Rumor and Revolution: The Case of the September Massacres." *French History & Civilization* 4 (2011): 55–64.

Taplin, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. Berkeley: University of California Press, 1986.

The Editors of Encyclopaedia Britannica. "Luigi Cherubini." *Encyclopedia Britannica*. Τελευταία μορφοποίηση 10 Σεπτεμβρίου, 2024. <https://www.britannica.com/biography/Luigi-Cherubini>

Tyminski, Robert. "The Medea Complex—Myth and Modern Manifestation." *Jung Journal: Culture & Psyche* 8, no. 1 (2014): 28–40. <https://doi.org/10.1080/19342039.2014.866032>.

Weber, William. "Did People Listen in the Eighteenth Century?" *Early Music* 25, no. 4 (1997): 678-691.

Willis, Stephen Charles. "Luigi Cherubini: A Study of His Life and Dramatic Music, 1795–1815." Διδακτορική Διατριβή, Columbia University, 1975.

Woodruff, Julian Duke. "Cherubini's String Chamber Music." Vols. I-III. Διδακτορική διατριβή, Northwestern University, 1988. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/cherubinis-string-chamber-music-volumes-i-iii/docview/303721844/se-2>.

Zeiss, Laurel Elizabeth. "The Dramaturgy of Opera." In *The Cambridge Companion to Opera Studies*, επιμ. Nicholas Till, [179-201]. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Zelechow, Bernard. "The Opera: The Meeting of Popular and Elite Culture in the Nineteenth Century." *Journal of Popular Culture* 25, no. 2 (1991): 99-110.

Zinar, Ruth. "The Use of Greek Tragedy in the History of Opera." *Current Musicology* 12 (1971): 35-45.