

מחקרי גבעה

שנתון המכללה האקדמית לחינוך גבעת ושינגטון **תשפ"ג**

כרך י



עורכים:

פרופ' משה צפור
ד"ר אליסיה גרינבנק
ד"ר אפרת בנג'ז

מועצת המערכת:

פרופ' מיכאל אביעוז
פרופ' בנימין בר-תקווה
פרופ' אסתר עדי-יפה
פרופ' שונית רייטר
פרופ' ישראל ריץ'
פרופ' אביגדור שנאן

עריכה לשונית

עברית: אודי לוינגר
אנגלית: יאיר האס

מזכירת המערכת: בת-שבע הרוש
עיצוב והפקה: צופית צחי

© כל הזכויות שמורות

תשפ"ג 2023
ISSN 2664-553X

המכללה האקדמית לחינוך גבעת ושינגטון
ד"ר אבטח 79239, טל' 08-8511900
דוא"ל givaa@washington.ac.il
אתר המכללה www.washington.ac.il

תוכן

5	דבר ראש המכללה
7	דבר המערכת
11	רשימת כותבי המאמרים

שער ראשון | יהדות ומקרא

17	מאימתי קורין את שמע - קשת ההתייחסויות לשאלת סוף זמן קריאת שמע כמשקפת יחסים משתנים לזיכרון, לאדם ולהלכה	צחי כהן
29	'כי אישה כושית לקח' (במדבר יב, א)	יוחנן קאפח
53	אופיר המקראית: קופים ותוכים	מאיר בר אילן
73	הבנת נבואות ירמיהו תוך מבט על תקופת הזמן והמקום בהן נאמרו	ציפורה שויצקי

שער שני | חינוך והוראה

95	פרספקטיבה משווה: התנהגויות אזרחיות של מורים בעבודה עם ילדים במצבי סיכון בזמן שגרה ובזמן חירום	טניה לוי גזנפרנץ
117	הדרכה פדגוגית למורה צרודה שמתקשה בניהול כיתה: תיאור התערבות	סברין תגת ואליעזר יריב
137	מהבסיס הצבאי לכיתת הלימוד: נרטיבים של קצינים ונגדים פורשי צה"ל אשר בחרו בקריירה שנייה בשדה החינוכי	אורן כהן זדה
159	איכויות ההנמקה האוטוביוגרפית בסיפורי חיים של מתכשרות להוראת אנגלית	מירי תא-שמע באום

177	תחושת מסוגלות אימהית ומידת שביעות הרצון מהחיים בקרב אימהות לילדים על הרצף האוטיסטי ואימהות לילדים עם התפתחות טיפוסית	אליסיה גרינבנק ודניאלה מנזין
191	פניות פסיכולוגית, קשיבות ועומס קוגניטיבי בקרב סטודנטים עם לקויות למידה וסטודנטים ללא לקויות למידה	סאאיד בשארה ואפרת בנג'ו
215	"הזום נוח אבל מפספסים את המפגש" - שביעות רצון מלמידה מקוונת או משולבת בקורס התאמה למטפלים במערכת החינוך	שירלי הר צבי (הכהן), עטרה פישר, עינת פולק ומיקי (מרים) עופר-ירום

שער שלישי | חינוך גופני ובריאות

243	"הקרב מגע נתן לי ביטחון ורוגע" - המניעים של מתאמנים ומתאמנות לבחירה באימון קרב מגע, והגורמים להתמדה באימון לאורך שנים	זאב כהן ועידית סולקין
265	תוכניות התערבות המשלבות ספורט אתגרי ופעילות חוץ סביבתית (ODT) ככלי להעצמה ולשיפור כישורי חיים בקרב ילדים ובני נוער - מאמר דעה	רולי חדש, דני מורן ויובל חלד

שער רביעי | לשון ומוזיקה

281	האופרה אידומנאו מאת בלדסרה גלופי (1756) בין טרגדיה יונית לאופרה סרייה איטלקית	אפרת בוכריס
309	למה זה תשאל לשמי? שמות פרטיים הבנויים בתבנית הפועל - מן המקרא ולאורך הדורות	ברוריה אדמוני

מחברי המאמרים

ד"ר אדמוני קולמן ברוריה
 החוג ללשון ולהבעה עברית, המכללה האקדמית אשקלון
 bruriad@netvision.net.il

ד"ר בוכריס אפרת
 החוג לתנ"ך, החוג למוזיקה והחוג לחינוך, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון
 efratb1967@gmail.com

ד"ר בנג'ו אפרת
 החוג לגיל הרך והחוג לחינוך מיוחד, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון; החוג
 לחינוך מיוחד, המכללה האקדמית בית ברל
 bengiog@gmail.com

פרופ' בר-אילן מאיר (אמריטוס)
 המחלקה לתלמוד והמחלקה לתולדות ישראל, אוניברסיטת בר-אילן
 madualo@gmail.com

ד"ר בשארה סאאיד
 החוג לחינוך מיוחד, המכללה האקדמית בית ברל; המחלקה לחינוך ולפסיכולוגיה,
 האוניברסיטה הפתוחה
 saiedbs@gmail.com

ד"ר גרינבנק אליסיה
 ראשת החוג לחינוך מיוחד, החוג לחינוך משלב לתואר שני, המכללה האקדמית לחינוך
 גבעת וושינגטון
 gralicia2@gmail.com

ד"ר הר-צבי (הכהן) שירלי
 ראשת המסלול והחוג לחינוך מיוחד, מכללת תלפיות
 shirhar68@gmail.com

חדש רולי
 דוקטורנט בבית הספר למדעי הבריאות, אוניברסיטת אריאל
 rulifit@gmail.com

פרופ' חלד יובל

פרופסור מן המניין, ראש המסלול לתואר שני בחינוך גופני, סמינר הקיבוצים
yuvalhele@gmail.com

כהן זאב

דוקטורנט במחלקה לאמנויות, המעבדה לחקר מדעי המוזיקה, אוניברסיטת בן-גוריון
zeev@kravmagaimpact.com

ד"ר כהן צחי

ראש המסלול לתואר שני בלימודי יהדות, הקריה האקדמית אונו
evic41@gmail.com

ד"ר כהן זדה אורן

החוג לחינוך והחוג לחינוך מיוחד, מכללת תלפיות
cohenzad@gmail.com

פרופ' יריב אליעזר

פרופסור חבר, ראש החוג לחינוך משלב לתואר השני, המכללה האקדמית לחינוך גבעת
ווישינגטון
elyariv@gmail.com

ד"ר לוי גזנפרנץ טניה

ממונה מחוזית התכנית הלאומית לילדים ונוער 360 במשרד החינוך במחוז צפון; המסלול
לתואר שני במנהל החינוך, מכללת תל-חי
taniailan@gmail.com

פרופ' מורן דניאל

פרופסור מן המניין, המחלקה לניהול מערכות בריאות, אוניברסיטת אריאל
dani.moran@sheba.health.gov.il

ד"ר מנוזין דניאלה

מנהלת אקדמית קמפוס אילת במרכז האקדמי לוינסקי-וינגייט; החוג לחינוך מיוחד.
danielam@l-w.ac.il

ד"ר סולקין עידית

החוג לגיל הרך, החוג לחינוך מיוחד והחוג לחינוך גופני, המכללה האקדמית לחינוך גבעת
ווישינגטון; החוג לחינוך והחוג לחינוך מיוחד, מכללת תלפיות
iditsulkin@gmail.com

ד"ר עופר-ירום מרים (מיקי)
 החוג לחינוך מיוחד, מכללת סמינר הקיבוצים
 mickey.yarom@gmail.com

פולק עינת
 החוג לקלינאות תקשורת, מכללת הדסה; דוקטורנטית במחלקה לחינוך אוניברסיטת בן גוריון
 einatpo10@gmail.com

ד"ר פישר עטרה
 החוג לחינוך מיוחד והחוג לגיל הרך, מכללת אפרתה ומכללת בית רבקה
 atarahfisher@gmail.com

ד"ר קאפח יוחנן
 דיקן אקדמי, מכללת אורות ישראל; החוג לתנ"ך, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון
 ykapah@gmail.com

ד"ר שויצקי ציפורה
 גמלאית החוג לחינוך והחוג לתנ"ך, מכללת אורות ישראל
 zipora.sh@gmail.com

ד"ר תא-שמע באום מירי
 ראשת החוג לאנגלית, המכללה האקדמית לחינוך גבעת וושינגטון
 mirimtb@gmail.com

תגת סברין
 מורה לשפה וספרות ערבית בחטיבת הביניים ג' "אלרוואיא" בכפר ירכא
 sabreentagat43@gmail.com

האופרה אידומנאו מאת בלדסרה גלופי (1756) בין טרגדיה יוונית לאופרה סרייה איטלקית

אפרת בוכריס

תקציר

מאמר זה הוא מחקר ראשוני על האופרה אידומנאו (1756) של המלחין האיטלקי בלדסרה גלופי. האופרה מצויה עדיין בכתב יד וככל הנראה טרם נחקרה. האופרה מבוססת על טרגדיה יוונית העוסקת בנדר שנדר אידומנאו מלך כרתים בחזרתו מהמלחמה. הוא התחייב להקריב את הראשון שיצא לקראתו, בתמורה להגעתו בשלום. הגורל הקרה לפניו דווקא את בנו אידמנטה, ועל אידומנאו הוטל להקריבו.

כתיבת אופרה בעקבות מיתוס יווני גררה איתה מוסכמות כתיבה ורעיונות מהעולם העתיק, ואלו השתלבו יחד עם קונבנציות כתיבה של 'אופרה סרייה' בת המאה השמונה עשרה. המאמר מציג את המגמות הדתיות, החברתיות והאומנותיות שעומדות בבסיס כתיבתה של האופרה. מגמות אלה לעיתים סותרות זו את זו, כמו מציאותה של תפיסת עולם יוונית דטרמיניסטית, לצד תפיסה נוצרית הדוגלת בשכר ועונש בהתאם למעשי האדם. בנוסף, המחקר מציג יחסי גומלין הדוקים בין הרעיונות לבין הדרמטורגיה המוזיקלית. גלופי בחר במכוון באמצעים מוזיקליים שמפרשים את הטקסט, מעצימים את ההבעה, ולעיתים מעבירים למאזינים את רחשי ליבם הפנימיים של הדמויות. אידומנאו היא אריג שנשזר באופן מושכל ומכוון ברעיונות ובמגמות כתיבה מוזיקליות, פרי אסכולות עתיקות וחדשות גם יחד.

תאריכים: בלדסרה גלופי, אופרה סרייה, אידומנאו, טרגדיה יוונית, 'הרמוניה בשירות טקסט', רפורמת מטסטוזיו, יוסף ריפל

מבוא

האופרה אידומנאו (*Idomeneo*) נכתבה על ידי המלחין האיטלקי בלדסרה גלופי (Baldassare Galuppi (1706-1785 בשנת 1756¹. בתקופה זו כיהן גלופי כמנהל המקהלה (maestro di capella) בכנסיית סן מרקו, המשרה המוזיקלית הרמה ביותר בוונציה. אידומנאו נכתבה כדרמה מוזיקלית (*Dramma Per Musica*) לקרנבל של אותה שנה, ועל פי הכתובת על הליברטו (ספר המילים) היא הוקדשה לדונה אנה ברברני.² היא הוצגה ברומא, בתיאטרון של טורה ארגנטינה (Torre Argentina) ושפתה איטלקית.³ כותב הטקסט האנונימי רשם בראש הליברטו את המיתוס היווני המקורי שעל פיו נכתבה האופרה:⁴

בהפלטתו חזרה ממלחמת יוון-טרויה, נתקל אידומנאו מלך כרתים בסערה. הוא נדר נדר שאם יינצל ממנה, הוא יקריב לפוסידון את הראשון שיצא לקראתו עם שובו לביתו.⁵ הגורל הקרה לפניו את בנו אידמנטה.⁶ לאחר שאידומנאו הקריב את בנו פרצה מגפה בכרתים, התושבים מרדו וגירשו אותו ממשרתו הרמה.

בפתיחת הליברטו מצהיר הכותב כי הוא נוצרי קתולי. מטרתה של הצהרה זו היא להבהיר שעל אף שהדרמה מבוססת על מיתוס אלילי-פגני המנוגד לנצרות, הרי שהאופרה נכתבה לשם בידור גרידא. בנוסף, גלופי היה צריך להשיג את אישור השלטונות ברומא להצגת דרמה 'אלילית', והאישור מוצג בצורת חותמת רשמית על גבי הליברטו.

באותה שנה הלחין גלופי את האורטוריה קורבנו של יפתח (*Il Sacrificio Di Jefte*).⁷ האורטוריה מספרת את הסיפור התנ"כי המקביל למיתוס הזה - בת יפתח, ושפתה לטינית.⁸

-
- 1 מעט מאוד נכתב על גלופי ויצירותיו. זאת על אף חשיבותו כמלחין שהרבה לנסוע בעולם, אימץ סגנונות רבים והעביר אותם הלאה.
 - 2 משפחת ברברני - משפחת אצילים שעלתה לגדולה במאה ה-18 ברומא.
 - 3 האופרה מצויה עדיין בכתב יד, הפרטיטורה (התווים) נמצאת בספרייה הלאומית בליסבון - פורטוגל, ובנפרד ממנה הליברטו בספריית הקונגרס בווינגטון. אני מודה לפרופ' דוד לוי מאוניברסיטת תל אביב שתרגם עבורי את האופרה מאיטלקית לעברית.
Biblioteca da Ajuda: Mus. 44-vi-82, 44-vii-1, 44-vii-2
Library of Congress: unk84221380 ML50.2.I3 G2
 - 4 מיתוס זה שויך לאידומנאו מלך כרתים רק בזמן מאוחר יחסית, במאה ה-4 לספירה ע"י סרויוס בפירושו לאינאס של וירגיליוס (*Aeneid* 3:400,121).
 - 5 פוסידון - אל המים והים במיתולוגיה היוונית, מקביל לנפטון במיתולוגיה הרומאית.
 - 6 על פי סרויוס, הקרבתו של אידמנטה שנויה במחלוקת. ראו Rose, *Idomeneus*, 1970: 540.
 - 7 ראו Knop, *From Venice*, 2004, וכך Chiuminatto, *The Liturgical Works of Baldassare Galuppi*, 1959.
 - 8 הסיפור על בת יפתח מסופר בספר שופטים בפרק יא. יפתח הגלעדי נודר נדר שאם ינצח בקרב נגד מלך עמון הוא יקריב את הראשון שיצא לקראתו. לאחר שבתו יוצאת לקראתו נכתב בתנ"ך: "יעש לה את אשר נדר".

בהקשר הזה יש לציין את המיתוס היווני איפיגניה באאוליס (*Iphigenia in Aulis*) שגם הוא מקביל לעלילה הנידונה.⁹ נראה להלן כי יש מאפיינים רעיוניים ומוזיקליים רבים המשותפים לשלושת הסיפורים.

אידומנאו של גלופי היא טרגדיה יוונית אך בה בעת גם אופרה בת המאה השמונה עשרה.¹⁰ מאמר זה מבקש להתחקות אחר המגמות השונות ולעיתים אף סותרות שבבסיס כתיבתה. למאמר שני חלקים, הראשון עוסק ברעיוניות חברתיים ואומנותיים והשני עוסק במוזיקה. המאמר מהווה דגם לחקר הזיקה שבין רעיונות לבין ביטויים על ידי דרמטורגיה מוזיקלית. חשיבות נוספת נודעת למחקר בשל העובדה שכל הידוע האופרה אידומנאו טרם נחקרה, וזהו מחקר ראשוני.¹¹



איור מס' 1 עמוד הפתיחה של האופרה

- 9 ראו: Walker, Introduction *Iphigenia in Aulis*, 1960.
- סיפורה של איפיגניה מובא לראשונה בקיפריה' - קובץ קדום של מיתוסים, זו פואמה המתארת את תחילת מלחמת יוון-טרויה ומיוחסת לסטסינוס במאה ה-6-7 לפנה"ס. האלה ארטמיס מנעה את הפלגת ספינותיו של מלך יוון, אגממנון, לעבר טרויה על ידי רוחות עזות. האלה ארטמיס דורשת את איפיגניה בתו של אגממנון לקורבן בשל הנדר שגדר אביה: להקריב לה את הדבר היפה ביותר שתביא השנה. קלכס הנביא פוקד על המלך להקריב את איפיגניה כדי לפייס את ארטמיס. אגממנון נחוש להקריב את בתו על מנת לאפשר את ההפלגה. המיתוס עבר לגולמים שונים ובטרגדיות היווניות הוא מוזכר בכמה וכמה מחזות אצל: אייכילוס, סופוקלס, אוריפידס, אפולונדורוס, הומרוס באודיסאה ובשירת הסיודוס 'קטלוג הנשים'.
- 10 ראו Kotnik, *The Adaptability of Opera*, 2013.
- 11 הוצאה מדעית של התווים מתוכננת לצאת על ידי LIM, Libreria Musicale Italiana, Lucca בעריכת Alessandra Rossi. לגבי הכתיבה על גלופי ראו: Knop:2004:1.

חלק א' המגמות האומנותיות והרעיונות שבבסיס האופרה

כתיבה בהתאם לקונבנציות

ה'אופרה סרייה' (Opera seria) כז'אנר החלה להתגבש באיטליה בשני העשורים הראשונים של המאה השמונה עשרה. זאת כחלק מרפורמה בספרות שנעשתה באקדמיה הארקדית שנוסדה ברומא ב-1690. הסטנדרטים החדשים נתהוו כתגובה לביקורת צרפתית על חוסר ארגון ואי הגיוון בליברטי (ספרי המילים, העלילות). הרפורמה הובלה על ידי הליברטיסט אפוסטולו זנו (Apostolo Zeno, 1668-1750), ובמיוחד על ידי הפואטיקן והליברטיסט האיטלקי פייטרו מטסטזיו (Pietro Metastasio 1698-1782). מטסטזיו נחשב לאחד מחשובי הליברטיסטים של האופרה סרייה, והרפורמות שביצע הפכו לקונבנציות.¹²

האופרות המסורתיות הורכבו מדיבור שירתי (רצ'יטיבי) המקדם את העלילה ומקטעי שירה מלודיים ומסוגננים (אריות, Air) המביעים את רגשות הגיבורים. האריות היוו הזדמנות להפגנת יכולות הלחנה ושירה וירוטואוזיות. בין החידושים שנערכו עתה היו עריכת העלילה בסדר מתחלף לסירוגין בין אריות לבין רצ'יטיביים, מספור האריות (כל אריה קיבלה מספר עוקב), והתאמת הטקסט שלהן לפורמט של 'אריה דה קאפו' (מבנה של ABA).¹³

כתיבת אופרה באותה תקופה נעשתה באופן שעונה לסדרת חוקים מחמירה. העלילה נכתבה כפי שהייתה ראויה להיות ולא כפי שהתרחשה באמת.¹⁴ הליברטו שנחשב ליצירה ספרותית היווה כלי הדרכה לצד היותו כלי שעשוע. בשל העמידה בדרישות הנוקשות, לעיתים לא נשאר הרבה מהעלילה המקורית.

בלדסרה גלופי נחשב כבן הדור השני לרפורמה זו. אידומנאו כתובה לפי הנורמות המקובלות של התקופה. הסצנות שבה מתחלפות כפי הנוהג, שינוי התפאורה נעשה באמצעה של כל מערכה. מספר הזמרים על הבימה גדל עד לאמצעה של האופרה וקטן בהדרגה עד להימצאות זמר אחד בסופה.¹⁵ המערכה השלישית מסתיימת כשכל הזמרים על הבימה וזאת כדי לחגוג את הסיום הטוב. מספר האריות באידומנאו הוא עשרים כמו המספר המקובל. בהתאם לרפורמות, קיצר גלופי את האופרה מחמש מערכות שבמחזות היווניים המקוריים לשלוש מערכות כנהוג באופרה סרייה.¹⁶ לקראת מחצית המאה החלו לשבץ

¹² Burt, Opera in Arcadia, 1955

¹³ כפי ששיר ערוך במתכונת בית - פזמון - בית, כך אותו חומר אופראי שפתח 'חוזר לראש' -

Da Capo. גרוט, History of Western Music, 1980:470-472

¹⁴ McClymonds, "Opera seria: Dramaturgy 1720-40", Grove Music Online

ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>>

¹⁵ אמצע האופרה במערכה שנייה, סצנה שמינית ותשיעית.

¹⁶ האופרה אפיגניה באאוליס מאת ו.ג. גלוק הוצגה בוורסאי כשהיא בת חמש מערכות כמו המקור

בסיום המערכות סצנת קהל, דואט, טריו או עניין אחר יוצא דופן, ובסופה של האופרה מקהלה.¹⁷ באידומנאו – הוסף רצ'יטיב אקומפאניאטו (דיבור שירתי מלווה בנגינת כלים) בסיום המערכה השנייה, והאופרה מסתיימת במקהלה השרה שיר הלל לאלים.

לצד רפורמות חדשניות אלה, ניסו האיטלקים לשוות לליברטו אופי קלאסי יוני בהתאם לאידיאלים הפואטיים של אריסטו. שתי מגמות אלה פעלו זו לצד זו, לעיתים באופן מנוגד אחת לשנייה.¹⁸ כך, באידומנאו יש גם מאפיינים קלאסיים יוניים. הדבר מתבטא בראש ובראשונה בבחירת נושא הלקוח מהמיתולוגיה היוונית.¹⁹ בהתאם לאידיאל היווני נשמר בה האידיאל של 'אחדות העלילה, הזמן והמקום', הקובע כי על הדרמה להתרחש תוך זמן המוגבל לעשרים וארבע שעות ובקרב מקום.²⁰ על הדרמה להיות מוגבלת לדיון אחד ולערב בו לא יותר משש דמויות שלא משאירות את הבימה ריקה. באידומנאו ישנן שש דמויות והדיון נסוב אחר עניין ההקרבה.

העלילה

עלילת אידומנאו מורכבת הרבה יותר מהמיתוס היווני המקורי. היא משתרעת על פני שלוש מערכות המשופעות בדמויות ובעלילות משנה. יש בה מזימות, תת-עלילות, תככים וגם אלמנטים קומיים. הכול מוכפל בשניים: לאידומנאו שני ילדים – בן (קליטו) ובת (מְרוֹפָּה); הנדר מופנה פעם לבן ופעם לבת; שניהם מאורסים (פוליקרה מלך קפריסין – ארוסה של מְרוֹפָּה, ארְגֵנָה אחותו של פוליקרה – ארוסתו של קליטו). הוספת בת לעלילה מקשרת את האופרה לשתי העלילות המקבילות שעוסקות בהקרבת בנות, לבת יפתח התנ"כית ולאפיגניה המיתולוגית.

החווה קלקנטה (Calcante) קבע כי בהתאם לנדר יש להקריב נתין של אידומנאו, ולפיכך מְרוֹפָּה, שתיהפך נתינת קפריסין עם נישואיה, לא תוקרב על אף שיצאה ראשונה. עתה יש צורך להקריב את השני שיצא לקראת אידומנאו – קליטו. תוך שנפתרה בעיה אחת צצה בעיה אחרת וזה לה בחומריתה. נקודה זו היא שיאה של האופרה והיא ממקמת בהתאם – באמצע המערכה השנייה.²¹ שני ילדיו של אידומנאו, מְרוֹפָּה וקליטו, מוכנים למות למען

היווני. לאחר מכן היא קוצרה לשלוש מערכות. גם אידומנאו מאת מוצרט כוללת שלש מערכות. שתיהן הוצגו בשנות השמונים של המאה ה-18. האופרה אידומנאו של אנדרה קמפרה הוצגה בתחילת המאה בחמש מערכות. ראו הדיון להלן.

17 Robinson, "The Aria in Opera Seria", 1961

18 Weiss, "Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria", 1982

19 Arnott, *The Ancient Greek and Roman Theatre*, 1971 Graves, *The Greek Myth*. 1981; ראו

20 אריסטו, פואטיקה.

קרב לוודאי שמסיבה זו מצהיר אידומנאו כי יש להקריב את בתו עד הלילה. בתו אכן משתוממת

מדוע ממחרים להקריבה (רצ'יטיב מס' 11 מערכה שנייה).

21 רצ'יטיב מס' 12.

קיום הנדר. אולם שני בני הזוג שלהם רבים ביניהם ומנסים כל אחד בדרכו למנוע את ההקרבה. הקהל יודע כבר מההתחלה את האמת – נאלצ'ה (Nealce) הערמומי, גנרל בצבא כרתים המאוהב בִּמְרוֹפָה, הוא זה שיצא ראשון ואותו צריך להקריב.

סיום היצירה

המיתוס היווני המקורי מסתיים בהקרבתו של אידמנטה מעל המזבח. אולם במאה ה-18 לא נהוג היה לסיים מחזה באופן לא מוסרי, והריגת אדם חף מפשע הצטיירה כבלתי הולמת. הקהל המעודן והאלגנטי לא יכול היה לחזור הביתה בלי 'הפי אנד' ולכן רובן המכריע של האופרות בתקופה זו הסתיימו ב'סיום טוב' – 'lieto fine'.²² לעלילות האופרה בתקופה זו נוסף מניע דידקטי ומחנך. האידיאל היה העברת מסרים שנעשית בנועם ובאופן מהנה. הסופר והפילוסוף הצרפתי בן עידן האורות (enlightenment), פרנסואה מ. א. וולטר (1778–1694), שיבח את ההולכים לפי האידיאל של הורציוס: 'Instructing with delight'.²³

על מנת להעלות מעל הבימה צדק פואטי כראוי לתקופת ההארה, שינו בתקופה זו את סיומם של מחזות ידועים כמו את סופו של המחזה המלך ליר של שייקספיר, שינוי שנעשה על ידי נחום טייט.²⁴ אידומנאו של גלופי מסתיימת באופן טבעי והגיוני – דבר שמתיישב עם מגמה נוספת בתקופה זו – הרציונליזם. מזימתו של נאלצ'ה נחשפת, הוא הראשון שיצא לקראת המלך אידומנאו ואותו למעשה היה צריך להקריב לולא נפצע ומת מוות טבעי מחרבו של אידומנאו עצמו. לא בכדי יופיטר (כוכב/ האל הראשי במיתולוגיה הממונה על הצדק) הוא זה ששכנע את הנביא שִׁמְרוֹפָה היא לא הקורבן המיועד.²⁵ אידומנאו מסתיימת בשמחה והודיה לאלים.

סיומן הטוב של אופרות באותה תקופה כרוך היה גם באינטרס של נושאי המשרות הרמות. השליטים הבינו את כוחה המשפיע של האומנות ופעלו לרתום אותה לצורכיהם. הם שאפו להידמות ליצורים מסוג אחר, נשואים בחסד אל מעל לגורל הרגיל של בני האדם.²⁶

השליטים שבאופרות הוצגו באור טוב היות שהקהל היה עושה מבלי משים אנלוגיה בינם לבין השליטים בפועל. שליטי אירופה הציגו לראווה את עוזם וגדולתם כביכול, וכך קיוו להגביר את השפעתם על נתיניהם. סיום טוב לאופרה שלח קהל מרוצה, נאמן ואמפתי

Sternfeld, "Lieto Fine", *Grove Music Online* 22

ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>>

.Voltaire, Highlights from a letter on *Zaire*, *Mercure de France* (August, 1732), 101 23

גרסה שהחזיקה עד 1823. 24

25 אריה מס' 12 מערכה שנייה.

Feldman, *Opera and Sovereignty*, 2007 26

הביתה.²⁷ בהתאם לכך, בעלילה הנידונה אידומנאו המלך לא עשה מעשה אכזרי ולא הקריב את בנו.

העלילה הדרושת הקרבת בן על ידי אביו מעלה בזיכרון מידי את עקדת יצחק. הקהל האירופאי קישר בין הסוף הטוב שבסיפור המקראי לבין הסוף הטוב שעל הבימה. באופן זה נעשה קשר בין גדולתו של אברהם לבין גדולתו של השליט.

במיתוס היווני המקורי, אידומנאו מתנהג כמטורף, ובסופה של העלילה הוא מגורש על ידי בני עמו.²⁸ טירוף ואכזריות הם הפך דמויים של שליטי המאה השמונה עשרה שלא היו מסכימים אף לרמז אופראי על פינוי מקומם.²⁹ הרעיון להקריב את בנו של השליט נתפס בתקופה זו כהקרבה למען הנתינים וכמניעת נקמת האלים בעם.³⁰ בכך מתועלת הקרבת הבן לערך הנאמנות והאחריות של המלך כלפי עמו. ג'ון דרידן (1700-1631), סופר ודרמטיסט אנגלי, סרטט בתקופה זו את דמותו של 'המלך הפטריוט' המחשיב את טובת עמו והעושה למענו אף יותר מטובת עצמו.³¹ הדימוי היה של שליט שהוא מעין 'ישו חילוני'. גישה זו היא הד למרטיריזם נוצרי, והניבה את התפתחותה של 'הדרמה הפטריוטית' - ז'אנר המדגיש עלילות שבהן המלך מעדיף את טובת עמו על פני טובתו האישית, ואף נכון לסבול בשל כך.³²

מענין לבחון את סיומן של שתי אופרות שנכתבו גם הן בעקבות המיתוס אידומנאו במאה השמונה עשרה. האופרה אידומנאי *Idoméné* מאת אנדרה קמפרה (André Campra), והאופרה אידומנאו (*Idomeneo*) מאת מוצרט.³³ שתייהן מסתיימות בטכניקה שהייתה נהוגה בסיומן של טרגדיות יוניות - 'דאוס אקס מכינה'. זו טכניקה 'ניסית' שבה האל יוצא מלמעלה ופותר באחת את התסבוכת (נוסח סיפור עקדת יצחק).³⁴ טכניקה זו ספגה ביקורת על העדר רציונליות כבר בעת העתיקה, אולם לענייננו חשובה העובדה ששתי אופרות

Smith, *Handel's Oratorios*, 1993:334-8 27

Dunn, *Tragedies End*, 1996; Grube, and George "Prologues and Epilogues" in *The Drama of Euripides* 1981: 63-79; Starobinski and Pevear, *The Promise of Idomeneo*, 2002

Kantorowicz, (1997). *The Kings Two Bodies*. 29

Rushton, W.A. *Mozart, Idomeneo*, 1993:71 30

The journal of the English opposition, *Common Sense*, declaration of October 7, 1738, 31
quoted in Smith, *Handel's Oratorios*, 1995: 335.

Smith, *Handel's Oratorios*, 1993:14 The conflict of public and private interest פרק 14
אליזבת גיבזון טענה כי מחזות אלו לימדו את האצילים נורמות של התנהגות נאורה. ראו
Gibson, "The Royal Academy of Music", 1987:149

33 האופרה של קמפרה מ-1712 נכתבה בז'אנר הטרגדיה הלירית (Tragédie Lyrique). האופרה אידומנאו של מוצרט נכתבה כאופרה סרייה ב-1781. ראו Anthony, "Idomeneo", *Grove Music Online*

34 ראו The "Deus ex Machina", 1984 McAdams, ; Bruker, "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual", 1966: 87- 121

אלה, כמו אידומנאו של גלופי, מסתיימות בסיום ללא הקרבה מעל הבימה, ומבחינה זו השליט אינו מוצג כאכזרי.

האופרה אידומנאו מאת מוצרט מסתיימת כשהמלך אידומנאו מעביר את הכתר לבנו אידמנטה בשל הנדר שנדר ולא קיים, דבר שנחשב לעניין לא ראוי לשליט. רשטון ראה בכך אלגוריה למונרכיה נאורה בתקופת ההארה.³⁵

Varesco [the librettist], undoubtedly influenced by Metastasio, made myth into opera seria, an allegory of enlightened monarchy; flawed by his vow, rather than his failure to fulfil it, Idomeneus is unfitted to reign, but the God permits the organic transfer of power to the new generation and the reconciliation of former enmities by dynastic marriage.³⁶

קריינס כינה את אידומנאו של מוצרט 'A Secular Passion', והדגיש כי העברת ההנהגה בין הבן לאב מסמלת את המעבר בין הסדר הישן לסדר החדש והנאור.³⁷ בסצנת הסיום של האופרה, בסוף מערכה שלישית, נשמע קול עמוק האומר:

Love is triumphant Heaven pardons the transgression of Idomeneo.
But not the sin of a king. His promises can not be broken.
He will no longer be a king. Idamente shall take his place...

גם הבן אידמנטה מצידו, מוכן להקריב עצמו למען העם.

Ah no, leave me the glory of dying in peace for my country³⁸

איפיגניה

תהליך דומה עבר המיתוס היווני המקביל – איפיגניה. המיתוס המקורי העתיק תיאר את הקרבתה של איפיגניה כמעשה כפייה. אוריפידס, המחזאי היווני הדגול בן המאה החמישית לפנה"ס, הפך את האירוע להקרבה מרצון ובכך פיתח את הרעיון שהשליט מקריב מעצמו ואת עצמו לטובת העם.³⁹ איפיגניה מאת אוריפידס הייתה מוכנה למות למען יוון, והאומה כולה ניצלה בשל הקרבתה. ובמילות המחזה:

³⁵ Rushton, W.A. *Mozart, Idomeneo*. 1993:69-82

³⁶ Rushton, "Idomeneo King of Crete" *Grove Music Online*

ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>>

³⁷ Hertz, *The Genesis of Mozart's Idomeneo*, 1969 גם Idomeneo, Decca 411 805. 1988.

³⁸ מערכה שלישית סצנה עשירית.

³⁹ Hayes, "Iphigenie en Aulide", *The new Grove Dictionary of Opera*, 1992: 2, 815-819

היא נעמדה ליד אביה ואמרה/ אבא, הגעתי, את גופי אני מוסרת ברצון למען המולדת/ ולמען כל אדמת יון. זכחו אותי...⁴⁰

שפיגל (1982:290) טען שיש לכרוך את הטרגדיות של אוריפידס יחד עם הגותו ויחד עם האירועים שקרו בתקופתו. אוריפידס ראה עצמו כפטריוט פדגוג המעביר רעיונות מוסריים נאורים דרך מחזותיו. הוא לקח על עצמו תפקיד חינוכי שחזק את יסודותיה של הדמוקרטיה האתונאית. אולם מגמה זו של אוריפידס לא נשמרה בעיבודים אחרים של המיתוס שבהם המשיכו להציג את השליטים באור אכזרי.⁴¹ לכן העלילה לא קיבלה הד בבתי אופרה בעלי זיקה חזקה למוסד המלוכה, כגון בית האופרה הצרפתי.⁴² במאה השמונה עשרה עובדה עלילת המיתוס לאופרה איפיגניה באאוליס (Iphigénie en Aulide) מאת ו.כ. גלוק (Christoph Willibald Gluck). הליברטיסט של גלוק – דה רולה (1716-1786) Jean- Leblanc du Roulet, התבסס על הטרגדיה של הדרמטיסט ז'אן-באטיסט רסין (Baptiste Racine), 1639-1699 מ-1674 שהייתה מוכרת לקהל הצרפתי. דה רולה דאג להשמיט את הקטעים המציגים את השליטים באור אכזרי ובכך התאים את האופרה לקהל ולתקופה.⁴³ הוא חזר לאידיאל של אוריפידס שבו איפיגניה ואביה המלך נתפסים כפועלים למען יוון.⁴⁴ האופרה הוצגה לראשונה באפריל 1774. לאחר מותו של לואי ה-15 נסגר בית האופרה, ואיפיגניה הועלתה שוב בינואר 1775 בגרסה מחדשת.⁴⁵ אגממנון השליט מוצג בה כמונרך אנושי רך ופגיע. כבר בפתיחה הוא מתנגד לצו האלה ומנסה להציל את בתו גם בתמורה לחייו שלו:

I renounce the honors Which were intended for me
And even should it cost me my life. No one shall sacrifice my
daughter...⁴⁶

40 אוריפידס, איפיגניה באאוליס. שורות 1554-1551.

41 Hoxby, *The Doleful Airs of Euripides*, 2005

42 רישומו של הסיפור היה ניכר בעיקר באופרה סרייה האיטלקית.

43 Rushton, "Royal Agamemnon", 1992:15-36

44 דה-רולה השמיט את ההצטדקויות של המלך אגממנון להקריב את איפיגניה בתו, וכן את העימותים עם אשתו קליטמנסטרה ועם איפיגניה עצמה. אין זכר להמשך העלילה שבה קליטמנסטרה רוצחת את אגממנון כנקמה על זביחת איפיגניה, ולכך שאורסטס בנם רוצח את אימו כנקמה על רצח אביו. ראו Rushton, *Royal Agamemnon*, 1992:16

45 אנקדוטה הממחישה את הקשר בין בית המלוכה לאופרה אירעה בהופעה השביעית של איפיגניה באאוליס בפריז (13 לינואר 1775). זה קרה בקטע בעלילה שבו מתקבלת איפיגניה על ידי חיילים התזאיים (מערכה שנייה, סצנה 3). הטנור יוסף לגרוס, ששר את תפקיד אכילס, קד קידה במחווה לפמליה המלכותית שישבה באולם ובמיוחד לנסיכה האוסטרית מרי אנטואנט שנישאה ללואי ה-16. כשהוא שר "Chantez, célébrez votre reine" - "שירו, רקדו עם מלכתכם". מובא אצל Rushton, שם.

46 מערכה ראשונה סצנה ראשונה.

תפיסות עולם

כמו איפיגניה של אוריפידס בעת העתיקה ושל גלוק במאה השמונה עשרה, נכונים שני בניו של אידומנאו באופרה של גלופי להקריב את עצמם. נכונות זו מגיעה עד לכדי ריב ומוזנת על ידי תחכום מילולי ורעיוני. בחירתו של אדם כמוות מרצונו החופשי הייתה אופיינית למחזות היווניים.⁴⁷ הקורבן הפך לגיבור בין אם אל דרש אותו ובין אם לא. בהתאם לכך הסכמת הקורבן למות הורידה את האשמה מהמבצע. אשמה זו קהתה גם בשל תפיסת עולם דטרמיניסטית, הסוברת שגורל הקורבן נקבע מראש והוא בלתי ניתן לשינוי. יתרה מזאת, הסטואה היוונית הדגישה את קבלת הגורל ברצון.⁴⁸ כך, אידומנאו ושאר הדמויות אינם רואים טעם בהתנגדות לגורל שנקבע. מרופה (הבת) לדוגמה, אומרת לאהובה כי אין טעם להתנגד לצו האלים כי הם ינקמו באביה באופן אחר.⁴⁹ ומעניין לראות את אותם הדברים מוצגים גם בפיה של איפיגניה מאת גלוק.⁵⁰

My life was dear to me But that life. Against which the Gods
have league, I can not defend it . . . I must submit to the supreme
law of my destiny.

תפיסת עולם זו באה לידי ביטוי גם בדבריו של קליטו, בנו של אידומנאו, שבהם הוא מדמה את המצב לספינה העומדת לטבוע ולא ניתן להצילה.⁵¹ דימוי דטרמיניסטי זה חוזר ונשנה כמה פעמים במשך האופרה.⁵² הדימוי מהווה את תמצית העלילה המובעת גם בתפאורה באופן חזותי – נמל עם אניות.⁵³ תפאורה זו עשויה לקשר את דמיון הקהל לתחילתה של מלחמת יוון-טרויה, שממנה חזר אידומנאו עתה, לסיפור של איפיגניה שהחל למעשה את הסאגה הזו ביציאת ספינותיו של המלך אגממנון למלחמה בטרויה.

באופרה דרים בכפיפה אחת מסרים המייצגים תפיסות עולם מנוגדות. על אף התפיסה הדטרמיניסטית ובמקביל לה, מצויה באופרה תפיסת עולם יודו-כריסטיאנית שבה שכר ועונש ניתנים בהתאם למעשי בני האדם. דוגמה לכך היא שאלתו הקשה של קליטו (בנו של אידומנאו): מדוע הרשעים מצליחים?⁵⁴ סוגיה הרומזת לשאלה ששאל ירמיהו הנביא "מדוע דרך רשעים צלחה" (ירמיה, 1, 12).

Lattimore, *Patterns in Greek Tragedy*, 1964:49 47

Clark, *The Roman Mind*, 1968:118 48

רציטטיב מס' 6 מערכה שנייה. 49

מערכה שלישית סצנה שלישית. 50

אריה מס' 23 מערכה ראשונה. 51

כמו ברציטטיב מס' 14 במערכה שנייה. 52

התפאורה מתוארת בליברטו של אידומנאו בראש המערכה הראשונה. 53

מערכה ראשונה רציטטיב 22. 54

חלק ב' הדרמטורגיה המוזיקלית

המוזיקה באידומנאו מעידה על הבחירה המושכלת שעשה גלופי באמצעים מוזיקליים שונים. הסקירה הבאה תציג שבע טכניקות מוזיקליות שגם אם אינן מקוריות ליצירה זו, הרי שלהופעתן דווקא במקומות מסוימים יש משמעות תוכנית ורגשית מכוונת. חלק זה יחתום בדיון באריית ה'קינה' כיחידה מוזיקלית אקספרסיבית ובעלת ייחוד.

1. ההרמוניה בשרות הטקסט

כראוי לאופרה סרייה איטלקית משנים אלו, רתם גלופי את השימוש בהרמוניה לשירות הטקסט והמסרים העולים ממנו. עיון בתיאוריה מוזיקלית חברתית שהתפרסמה ב-1755 יסייע בהדגמה של העניין. תיאוריה זו היא אחת מני רבות, שהמשותף לכולן הוא שימוש בהיררכיה המובנית של ההרמוניה הפונקציונלית כייצוג של משמעויות חברתיות.⁵⁵ ההתייחסות לתיאוריה מסוימת זו נובעת מהעובדה כי היא נכתבה כשנה לפני פרסומה של אידומנאו על ידי יוסף ריפל (Riepel Joseph), מוזיקאי ותיאורטיקן גרמני בחיבורו *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*. ריפל מתאר את היחסים בין הסולמות כיחסים בתוך חווה כפרית. לדרו מאז'ור מעמד בכיר והוא האדון השולט על הכול, סול מאז'ור הוא המפקח, לה מאז'ור ורה מאז'ור משניים לו, הסולמות המינוריים מסמלים את המשרתים, פועלי היום והנשים.⁵⁶

להלן נראה כי הבחירה בסולמות מסוימים עבור דמויות מסוימות באידומנאו היא תוצר של הלך רוח זה הנתון מעין 'מקרא טונאלי' לאופרה. בהתאם לכך, מעמדם של אידומנאו ומרופה בתו כדמויות ראשיות מיוצג על ידי סולמות העומדים בראש ההיררכיה הטונאלית, ואילו הדמויות הפחות חשובות מקבלות סולמות העומדים בדרגה פחותה בהירארכיה זו.

אידומנאו כתובה כולה בסולמות מאז'וריים, הפתיחה ומקהלת הסיום כתובים ברה מאז'ור. יוצאת מכלל זה היא הקינה של מרופה הכתובה בסול מינור.⁵⁷ כראוי לעומד בראש ההיררכיה, אידומנאו מקבל שתי אריות בדרו מאז'ור במרכז האופרה.⁵⁸ בדוגמה הבאה (דוגמה מס' 1) מוצגת האריה בדרו מאז'ור שבה אידומנאו שר על כתו אצילת הנפש שהאלים גזרו את גורלה. האריה מהווה את עמוד התווך של היצירה במרכז המערכה השנייה.

55 על תיאוריה זו ואחרות ראו: Hyer, "Tonality: Rhetoric", *Grove Music Online* ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>>

Riepel, J. (1755) *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt. Abermal durchgehends mit 56 musicalischen Exempeln abgefasst und gespräch-weise vorgetragen*. [Frankfurt: Christian Ulrich Wagner] Image. Retrieved from the Library of Congress, <www.loc.gov/item/2014572090/>

57 הפתיחה ומקהלת הסיום כתובים ברה מאז'ור.

58 אריה מס' 5 ואריה מס' 17 במערכה שנייה.

Allegro

Idomeneo
Ser - ba Ser - ba quell' al - ma quell - al - ma vit - ta

Violin I

Violin II

Viola

Contrabass

figlia figlia nel caso a - ma - ro vin - ci il desti - no

דוגמה מס' 1: אריה מס' 5 בדו מאז'ור מערכה שנייה

אידומנאו ובתו, שתי הדמויות החשובות, מקבלות את מספר האריות הרב ביותר, ונראה להלן שהן מקבלות אמצעי ביטוי מיוחדים נוספים. על חשיבותה של מְרֹפָה אנו למדים גם מהעובדה היא מקבלת אריה ברו מאז'ור.⁵⁹

נגיעה בסולמות המינוריים

בתוך האריות המא'זוריות, גלופי נוגע באקורדים וסולמות מינוריים ברגעי כאב, פחד ואימה. דוגמה לכך יש באמצעה של אריה של מְרֹפָה הכתובה בלה מאז'ור, שם יש ירידה לדרו# מינור כביטוי לכאב ולצער על גורלה האכזר. מְרֹפָה חוזרת למעמדה בלה מאז'ור בבת אחת, כאילו מתנערת מגילויי הרגש שהתפרץ.⁶⁰ רגעים מינוריים נמצאים גם אצל דמויות אחרות. בדוגמה הבאה (מס' 2) אידומנאו פותח באריה במי^b מאז'ור הוא מבקש רחמים מהאלים. בחלקה השני של האריה הוא נוגע בשני סולמות המביעים כאב – דו מינור וסול מינור (כזכור, סול מינור הוא סולם הקינה של בתו).

59 אריה מס' 21 במערכה ראשונה.

60 אריה מס' 21 במערכה ראשונה.

Allegro

Idomeneo
Ah pri-a dell'a- tto ifelfo Fa- te pie- to- fi

Violin I
Violin II
Viola
Contrabass

de- i Fate che i-o cada opreffo Vit- ti- ma del dol-

lor pie- tso de- i fa- te fa- te che i- o ca- da opp- re- sso

דוגמה מס' 2: אריה מי במול מאזור מס' 19 מערכה ראשונה

פוליקרה – אהובה של מְרוֹפָה, נוגע בשני סולמות מינוריים אלו באריה כפה מאזור.⁶¹ הוא מצהיר על כוונתו להילחם כמטורף נגד הגזירה. גם כאן המוזיקה חושפת את הרגשתו הפנימית, ומשדרת את הכאב והצער שחבויים אצלו גם ברגעים של הפגנת מיליטנטיות.

מעמדו של קליטו, אחיה לצרת ההקרבה של מְרוֹפָה, טפל למעמדה.⁶² כשני בהיררכיה מקבל קליטו שלוש אריות שכולן בסול מאזור, אחת בכל מערכה.⁶³ הפעם היחידה שבה יוצא קליטו מסולמו היא כאשר הוא שר אריה שאינה קשורה במישרין עם העלילה – הוא

61 אריה מס' 9 מערכה שניה.

62 נראה זאת גם במספר האריות שלו הנמוך יחסית למספר האריות של אחותו.

63 אריה מס' 23 מערכה ראשונה, אריה מס' 15 מערכה שנייה, אריה מס' 2 במערכה שלישית.

שר בסי \flat מאז'ור על יופיה של אהובתו ארג'ינה (בשלב זה עוד לא נודעת לקליטו חשיבות בעלילה).⁶⁴ אריה מס' 2 במערכה השלישית מעניינת במיוחד; קליטו פותח בסול מאז'ור ומבכה את אחותו האהובה שנחשקה על ידי האלים. בחלק השני של האריה הוא עובר לדרו מאז'ור! מילותיו שם מביעות אצילות נפש, וזו כנראה הסיבה למעבר לסולם ה"מלכותי". בחלק זה מובעת ההתרגשות על ידי טרמולו במיתרים. לאחריו חוזר קליטו לשיר בסולם שהתחיל – סול מאז'ור.

דוגמה נוספת נמצאת בסוף האופרה. רגע לפני ההקרבה, שרה מרופה את האריה האחרונה באופרה אף היא במי \flat מאזור.⁶⁵ היא כבר לא שרה בסולם שהיה מזוהה איתה במשך כל האופרה. מנטלית היא נמצאת בעולם אחר, מנותקת, כבר לא נלחמת בגורלה. המילים מביעות השלמה ופרידה מאהוביה, היא עברה מעין תהליך של קתרזיס ועתה היא חווה טוהר שמיימי. התוצאה המוזיקלית – סולם מאז'ורי ואוירה שלווה. העלייה לשמיים באופן "טהור" ומאז'ורי אינה יחידאית. היא נמצאת בעוד יצירות ואף ביצירות מאוחרות יותר, כגון קללת פאוסט של הקטור ברליוז כ-80 שנה לאחר מכן. ברליוז גאל את מרגריטה בשמיים על ידי שימוש בסולם רה במול מאז'ור נקי, היוצר אווירה של שלווה ופסטורליות לאחר ההתפתלויות הרגשיות המסועפות שעברה הדמות קודם לכן ושבה לירי ביטוי בהרמוניה חריפה.

בדוגמה מס' 3, מרופה, אריה אחרונה, באווירה של שלווה וטהר, מי \flat מאזור.

The image shows a musical score for the aria 'Andante' from the opera 'Mérope'. The score is in 4/4 time and features a soprano part with lyrics in French and Italian, and instrumental parts for Violin I, Violin II, and Contrabass. The lyrics are: 'Pé - dre oh D - ie! L este - rno amp - do Ah Ger - ma - no io'.

דוגמה מס' 3: מרופה, אריה מס' 13 מערכה שלישית

64 אריה מס' 9 מערכה ראשונה.

65 אריה מס' 13 מערכה שלישית.

מעניין להקביל את המערך ההרמוני הכללי של האופרה למערך ההרמוני באורטוריה קורבנו של יפתח של גלופי מאותה שנה. גם היא מאופיינת במאז'וריות ובהיררכיה טונאלית בהתאם למעמדן של הדמויות. גם היא פותחת ומסתיימת ברה מאז'ור, וברומה לבתו של אידומנאו גם בת יפתח מקבלת קינה בסול מינור. כמו כן, יפתח הוא היחיד ששר בדו מאז'ור, וגם לו ניתנו שתי אריות במרכז של האורטוריה. האריה הראשית בדו מאז'ור של אידומנאו שצוינה לעיל מקבילה לאריה הראשית של יפתח בדו מאז'ור (מס' 5) שבה הוא מכריז כי האל לבדו הוא שקובע את גורלו האדם. באריות אלה מובעות תמציותיהן הרעיוניות של שתי היצירות. גם לבת יפתח יש קינה בלה מאז'ור, וברומה לה גם היא נוגעת בכאב בסולם לדו# מינור וחוזרת באחת לסולמה.

2. מעבר מוקדם לטוניקה באריות דה קאפו

בדרך כלל, אריה דה קאפו מתחילה בסולם ההתחלתי, עוברת לדומיננטה בחלק השני, וחוזרת לטוניקה השלישי (שהוא למעשה חזרה על החלק הראשון). טכניקה מעניינת שבה משתמש גלופי היא חזרה לטוניקה כבר בסוף החלק השני, תיבות ספורות לפני החזרה לחלק השלישי (הראשון). הדבר משווה לחלק השני ממד של ארעיות. ייתכן שיש לראות בכך רמז לרעיון המרכזי של אופרה זו – הגורל הלא יציב של בני האדם.⁶⁶ אידומנאו חוזר מנצח אך המצב הטוב הופך ברגע אחד לאומללות. נושא הגורל הבלתי יציב, ה-Fortuna instabilities, היה מושא לכתיבת טרגדיות יווניות רבות, כפי שכותב שפיגל על אייסכילוס:

וכן בחר [אייסכילוס] כנושא מתאים ביותר לטרגדיה "בשינוי הפתאומי שחל בגורל הגיבור", בקפיצה מאיגרא רמה לבירא עמיקתא, ממרום שיא הגדולה והעוצמה עד לשפל המדרגה, תפנית המעוררת לא רק התרגשות אנושית עמוקה אלא גם הגות לב על כבשונם של החיים, על יחס האל לאדם, על כפייה וחרות, עזות פנים ומתינות, על חוקים קדומים וחדשים שתוקפם מחייב את האנשים.⁶⁷

הטכניקה של 'אי היציבות' מצויה באידומנאו ארבע פעמים במערכה ראשונה: אריות מס' 11, 14, 16 ו-19, ופעמיים במערכה שנייה: אריות מס' 9 ו-13. (טכניקה זהה ישנה גם באורטוריה המקבילה).

דוגמה לכך יש באריה של פוליקרה בסול מאז'ור (דוגמה מס' 4). באריה זו מבקש פוליקרה לקבל את שרביט ההנהגה ולמגר את האויבים בשמו של אידומנאו. במהלך החלק השני

66 הנושא זכה לדיון במקומות רבים גם במקרא, כגון שמואל א ב, ה-ו: קשת גיבורים חתים ונכשלים אזרו חיל... עד עקרה ילדה שבעה ורבת בנים אומללה. ה' ממת ומחיה, מוריד שעול ויעל. ה' מוריש ומעשיר, משפיל אף מרום.

67 שפיגל, תולדות הטרגדיה, 1992:103.

של האריה ישנן מודולציות לרה מאז'ור-סול מאז'ור-מי מינור-דו מאז'ור, ובחמש תיבות אחרונות חזרה לסול מאז'ור (ולאחריהן חזרה לראש האריה באותו סולם).

The image shows a musical score for a piece titled "Sparger far pro per te". The score is written for five instruments: Polikare (voice), Violin I, Violin II, Viola, and Contrabass. The tempo is marked "Allegro". The key signature is one sharp (F#). The score is divided into three systems. The first system contains measures 1-3, the second system contains measures 4-6, and the third system contains measures 7-9. The lyrics are written below the Polikare staff. The Polikare part is a vocal line with lyrics: "Spar - ger far - ro per te Spar - ger far - ro per te". The instrumental parts provide accompaniment, with the Violin I part featuring a prominent melodic line and the Contrabass part providing a steady bass line.

דוגמה מס' 4: אריה מס' 14 מערכה ראשונה

3. רצ'יטיב אקומפניאטו

סערת רוחן של הדמויות מתבטאת בטכניקות מוזיקליות שונות. פעמיים במשך האופרה השתמש גלופי ברצ'יטיב אקומפניאטו, שירה המלווה בתזמורת סוערת. זאת בניגוד לרצ'יטיב סקו המלווה בבכאסו קונטינאו (בס ואקורדים). שתי הפעמים מופיעות בהקשר של הדמויות החשובות והסוערות בסיטואציות הדרמטיות ביותר; אידומנאו בסיומה של מערכה שנייה, ומרופה במערכה שלישית, ממש לפני הקרבתה.⁶⁸ בפעם הראשונה פונה אידומנאו אל השמיים ומדבר אל האלים. הוא מבקש לבטל את הגזירות הקשות ולהמית

68 אריה מס' 17 ואריה מס' 12 בהתאמה.

את עצמו. התרגשותו ניכרת - ההרמוניות לא יציבות (פה מאז'ור, דו מינור, סול מינור). התזמורת תומכת ברציטיב של אידומנאו והיא אקטיבית ודומיננטית.

הפעם השנייה שבה מופיע רציטיב אקומפאניאטו היא כשהמזבח מוכן, מְרֹפָּה רואה את הסכין ביד אביה ונפרדת מאוהביה. הקטע דומה מאוד לרציטיב של אידומנאו וגם בו יש אי יציבות המתבטאת במעבר מתמיד בין סולמות ובטרמולו. גם כאן יש נגיעה בסולמות מינוריים: ירידה בקוורתות לדו מינור, לסול מינור ולרה מינור. לקראת הסוף ישנו אוסטינטו יורד כמו בקינה של בתו (להלן).

מעניין לציין כי גם קמפרה באופרה אידומניי מ-1712, הנדל באורטוריה יפתח 1751, גלופי באורטוריה קרבנו של יפתח, ולאחר מכן גם מוצרט באופרה אידומנאו מ-1781, נתנו לאידומנאו/יפתח רציטיב אקומפאניאטו ברגעים אקספרסיביים לפני ההקרה.

4. תזמורת פעילה מול קול רגוע

טכניקה מוזיקלית נוספת להעצמת הרגש ואף של הגיוון, היא הימצאותה של תזמורת פעילה אל מול קול רגוע. טכניקה זו ניתנת דווקא לדמות הסוערת באופרה, אידומנאו. באריה מס' 19 במערכה ראשונה מבקש אידומנאו מהאלים שירחמו עליו, הוא רוצה למות עד הערב כדי שלא יצטרך לקיים את הנדר. התזמורת סוערת מאוד, ובניגוד לציפייה הקול רגוע. הדרמה ניתנת בשינויים תכופים וקיצוניים בדינמיקה ובאינטנסיביות של הליווי התזמורתי המשופע בפיגורציות בכלי המיתר. לקראת סופה של האריה נכנסת קרן, וגם לה תפקיד נכבד בליווי. בחלק השני - נגיעה בסולמות מינוריים. כל שלושת האלמנטים - החלפת תפקידים בין הקול לתזמורת, הטונאליות המינורית והוספת הקרן - משקפים את הלך הרוח הסוער של אידומנאו.⁶⁹

5. טכניקות לכיטוי של אקטיביות וסערת נפש

שני בני הזוג של המועמדים להקרה ארגינה (אהובתו של קליטו) ופוליקרה (אהובה של מְרֹפָּה) פועלים נמרצות כנגד הגזירה. פוליקרה מוכן למות תחת אהובתו ומביע זאת באריה מס' 9 במערכה שנייה (דוגמה מס' 5). לאריה זו אופי לוחמני המובע על ידי תרועות ומארש. האבוב, הקרן והקרנות מעבים את הטקסטורה. הם מצטרפים למקצבים ולתרועות ואינם משמשים ככלים הבעתיים כפי שמצוי במקומות אחרים.

69 שלושתם נמצאים גם באריה נוספת של אידומנאו. האריה העוקבת אחר הרציטיב אקומפאניאטו שהוזכרה לעיל, אריה מס' 17 במערכה שנייה.

Allegro

Oboe

Horn

Bassoon

Polikare

Violin I

Violin II

Viola

Contrabass

7

Faro' cadder gla'u

13

13 - daci tutti fvenati al fuo - lo tu

דוגמה מס' 5: פוליקרה, אריה מס' 9 מערכה שנייה

ארג'נה המונעת על ידי אהבה סוערת ואקטיבית, היא זו שמניעה את העלילה לקבלת ייעוץ מחדש של הנביא.⁷⁰ במערכה שלישית היא מקבלת אריה אנרגטית במיוחד,⁷¹ המסמלת את רגשותיהן של הדמויות על הבימה וגם של הקהל. המוזיקה מבטאת את הכעס והחרדה, ואת השאלה הנוקבת מדוע יש להקריב אדם חף מפשע.

6. הוספת כלים להעצמת ההבעה

גלופי הוסיף כלים מוזיקליים כמו קרן, אבוב ופגוט להגברת ההבעה והרגש. במאה ה-18 נהוג היה לראות בנגינת כלים אלה מעין קול פנימי המבטא רב-ממדיות באישיותו של הגיבור. דוגמה לכך אפשר למצוא באריה של קליטו שבה הוא מבכה את גורלה של אחותו האהובה.⁷² במילותיו קודם לכן אמר קליטו כי הוא מרגיש שעם מותה של אחותו מת חלק ממנו. האבוב וקליטו מנהלים דו-שיח זה עם זה. האבוב מחקה את קולו ומהווה הד לדבריו (דוגמה מס' 6).⁷³

Andante

Oboe

Klito

Violin I

Violin II

Contrabass

Te-ne-ro a-mor fra Noi Fa che gl'a-ffa-nui fu-oi tutti

7

io ri-ten-ta al cor = = = = =

70 רציטיב מס' 16 במערכה שנייה.

71 אריה מס' 4.

72 אריה מס' 2 במערכה שלישית, אריה דה קאפו זו הוזכרה לעיל בשל המעבר מדו מאזור לסול מאזור.

73 דוגמה דומה יש גם באריה העוקבת את הרציטיב אקומפאניאטו של אידומנאו (אריה מס' 17 במערכה שנייה) שצוין לעיל. הפגוט מהווה חלק בלתי נפרד מאישיותו של אידומנאו, יש ביניהם דיאלוג הרומז להתחבטויות הנפש של אידומנאו.

דוגמה מס' 6: קליטו, אריה מס' 2 מערכה שלישית

לצד תוספת של כלי נשיפה הבעתיים, גלופי העצים את הדרמה על ידי כלי נשיפה ממתכת. בסיום האופרה, במארש הכוהנים הצועדים לקראת המזבח, גלופי הוסיף טרומבונים.⁷⁴ ישנו קשר מסורתי בין נגינה בטרומבונים לתיאור כוחות השאול במיתולוגיה, ולצד זאת גם אסוציאציה לפולחן כנסייתי. (Mozart's Tuba mirum' of the Requiem) באופרה אורפאו הוסיף מונטוורדי טרומבונים בירידה לשאול, ובאופרה אידומנאו הכניס מוצרט טרומבונים בקטע שבו מופיע קול מן השמיים (la vaca) ומודיע כי אידמנטה ניצל מהגזירה (דאוס אקס מכינה).⁷⁵ גם באופרה דון ג'ובאני הוכנסו טרומבונים בסצנה הסופית.

7. קישוטיות

באידומנאו יש גם כתיבה בסגנון מלודי מקושט ומתקתק, מול הרמוניה פשוטה כמיטב הנהוג האיטלקי. דוגמה לכך יש באריה של מרופה ברה מאזור הכתובה בסגנון זה.⁷⁶

74 מארש זה כתוב במי ♩ מאזור ובהקשר הטרגי הוא מתקבל כמארש פונקציונלי שאין לו מאומה עם הרגשות העולים מההקרה, הכוהנים מבצעים תפקידים.

75 מקהלה מס' 26 מערכה שישית, סצנה מס' 7.

76 אריה מס' 13 במערכה שנייה.

Allegro

Oboe

Horn

Merope
Va' fu - ggi fu - ggi A - man - te imb - elle

Violin I

Violin II

Contrabass

דוגמה 7: אריה מס' 13 מערכה שנייה

8. הקינה

לסיום ארון בקינה של מְרוּפָה בסול מינור, שהיא כאמור האריה היחידה הכתובה בסולם מינורי.⁷⁷ האריה ממוקמת במרכז האופרה (אריה מס' 7 מערכה שנייה) ומהווה הפסק בין שני החלקים המאז'וריים של האופרה.⁷⁸ הקרבתה אמורה הייתה להיות ביום חתונתה דווקא. יש לציין כי הקהל ביוון היה רגיל להתייחס לחתונתה של נערה כמעין קורבן מוות.⁷⁹ גם בסיפורה של איפיגניה על פי אוריפידס ההקרבה מתרחשת ביום חתונתה.⁸⁰

בעולם העתיק היה קשר בין מוות ואמירת קינות לבין טקסי חתונה:

There exists widespread evidence from the ancient world of the use of bridal images to mourn the death of young girls before marriage, usually by describing them as brides of death.

77 הקינות נקשרות עם נשים בלבד. ביצירות אידומנאו של מוצרט וקמפרה אין קינות. שם, בהתאם למיתוס, בנו של אידומנאו הוא שיוצא לקראתו.

78 מבנה העשוי לסמל את מהלך העלילה: שמחה-עצב-שמחה.

Foley, *Ritual Irony*, 1985: 84-92 79

וראו עוד בעניין הקשר בין חתונה ומוות:

Linton, A. (2004) "Sacrificed or Spared? The Fate of Jephthah's Daughter in Early Modern Theological and Literary Texts" In *German Life and Letters*. Volume 57, Issue 3, p. 25; McKenzie, M.L. (2005) *A Stereotype as a Immigrant Re Reading Jephthah's Daughter* in <<http://canadianpoetry.org/volumes/vol24/McKenzie.html>>; Dowden, K (1989) 'Death and the Maiden: Girls Initiation Rites in Greek Mythology'. London: Routledge, pp. 42-47.

80 נוכל לראות זאת גם באופרה איפיגניה של גלוק.

ler non vo - ler cru - dele u - nir a mali miei quest'alto affan-

no ve - der mi vu - oi morir su gliocchi mo - nir

דוגמה מס' 8: אריה מס' 7 מערכה שנייה

הקינה הבעתית מאוד ויש בה שימוש בטכניקות מוזיקליות רבות. חלק הפיתוח קטן וסוער, הדינמיקה משתנה תכופות, ויש מודולציה לפה מינור ולדו מינור. המרקם צפוף וקונטרפונקטי, ויש שימוש באקורדים מוקטנים ובמנעד גדול (מסי במול של אוקטבה שנייה ירידה לרה של אוקטבה ראשונה). יש לשים לב למוטיב האנחה (sighing appoggiatura) – הירידה בסקונדה קטנה (מרוּפָה תיבות 12–15).⁸³ כמו כן מצוי בקינה מוטיב הירידה הכרומטית (טטרקורד בירידה). מוטיב זה (Pathopoeia) היה אמצעי שכּיח כבר מימי מונטוורדי לביטוי

The "sighing appoggiatura"... was originally an icon of real sigh. As early as the lament 83 of Dido in Purcell's *Dido and Aeneas* (1689) it had become a conventional symbol of grief, and it was freely used for centuries with this meaning, even in instrumental music. Its iconic associations have been forgotten, it has become part of the "language" - a symbol. see Monelle, *The Sense of Music*, 1992:213

עצב, גסיסה ומוות.⁸⁴ הוא נמצא בקינות רבות וגם בקינת בת יפתח באורטוריה המקבילה.⁸⁵

סיכום

מאמר זה הציג את תפיסות העולם וקונבנציות הכתיבה המוזיקליות שעמדו בבסיס כתיבתה של האופרה אידומנאו מאת בלדצרה גלופי. הוא עמד על מאפייניה כיצור כלאיים של מיתוס יווני ואופרה בת המאה השמונה עשרה. בתור שכזו יש באופרה מגמות שונות הדרות בכפיפה אחת אף שלעתים הן סותרות האחת את רעותה. מצד אחד היא טרגדיה יוונית וערכיה הם פגניים דטרמניסטיים, מצד שני הכותב מצהיר כי הוא קתולי ויש בטקסט דפוסי חשיבה נוצריים כגון סוגיית השכר והעונש, מרטיריזם נוצרי, קשר רעיוני עם עקדת יצחק, עם בת יפתח ועוד. מצד אחד נשמר בה עיקרון שלוש האחדויות היווני, מצד שני יש בכתיבתה יישום של עקרונות רפורמת מטסטזיו ולפיכך קוצרה מחמש מערכות כמו במחזה המקורי לשלוש. אידומנאו נועדה לשעשוע (נכתבה לקרנבל) אך הדבר לא הוריד מרצינותה כאופרה סרייה. היא מסתיימת בסיום טוב כראוי לתקופה שבה שלטו רעיונות הרציונליזם, והאידיאל היה לחנך תוך כדי עונג. עלילת האופרה מזמנת בחינה של תהליך היסטורי שבו הצגת השליט כאכזרי משתנה, עד להצגתו כשליט נאמן הנכון להקריב את בנו למען העם.

המוזיקה של אידומנאו מפרשת את הטקסט ומגבירה את עוצמתו הרגשית. המחקר הראה שיש קשר הדוק בין היררכית הדמויות והסיטואציות הדרמטיות באופרה, לבין ההיררכיה הטונאלית. אידומנאו ומרופה בתו, הדמויות הראשיות, מקבלות את הסולם הראשי בהיררכיה – דו מאז'ור. ובהתאמה לכך הדמויות האחרות מקבלות סולמות בדדגות משניות בהיררכיה.

המאמר עמד על טכניקות מוזיקליות נוספות שבהן בחר גלופי כדי לבטא נאמנה את הרגשות העולים מהטקסט, והוא בחר אותן אופן מכוון כדי להעצים את הדרמה.

הקינה היא האריה היחידה ביצירה הכתובה בסולם מינורי. גם בקינה יש מיזוג מגמות; לצד העובדה שבאופן היסטורי שויכה הקינה לנשים בעולם העתיק והפגני, גלופי דאג להכמין בה את מוטיב ה'דיאז אירה' הקתולי שנושאו הוא יום הדין האחרון שלאחר המוות.

מחקר זה חושף לראשונה את האופרה אידומנאו של בלדצרה גלופי. לצד אסתטיקה ושעשוע, האופרה היא פרי המקום והזמן שבהם היא נכתבה, והיא מורכבת ממיזוג של רעיונות, תפיסות עולם וקונבנציות כתיבה תוכניות ומוזיקליות.

84 מונח המצוין בלטינית גם כ-passus duriusculus, ראו:

Buelow, "Rhetoric and Music", *Grove Music Online*

85 אצל מונטוורדי - בקינת אורפאו לאורדיצה' (1607), מערכה שנייה Tu se' morta. גם אצל גלוק

באופרה אורפאוס ואורדיצה' (1762) מערכה שלישית אריה מס' 41, תיבות 19-20.

נספח הצגת הדמויות ותקציר העלילה

הדמויות

Idomeneo – מלך כרתים
 Policare – מלך קפריסין
 Clito – בנו של אידומנאו
 Merope – בתו של אידומנאו
 Nealce – גנרל בצבא כרתים
 Argene – אחותו של פוליקרה

מערכה ראשונה

נאלצ'ה המחופש מתכנן לחטוף את מְרוֹפָה שעתידה לבוא לנמל להקביל את פני אביה המלך. אידומנאו יורד מהאונייה, בכוונתו לקיים את הנדר שנדר לאל נפטון ולהקריב את הראשון שיצא לקראתו כתודה על שניצל מסערה. חייליו מנסים לעצור את נאלצ'ה ללא הצלחה. קליטו ומְרוֹפָה יורדים לנמל כדי לפגוש את אביהם המלך שלא ראו 15 שנים. אידומנאו רואה את בתו ומבין כי המיט על עצמו אסון אך מסרב לומר את הסיבה לאומללותו. עכשיו מספרים לו כי מְרוֹפָה עומדת להינשא לפוליקרה, וכי קליטו עומד להציע נישואים לאחותו של פוליקרה – ארג'נה. קליטו מטיל על נאלצ'ה המתחזה את המשימה לתפוס את הפושעים. אידומנאו שומע כי הפושעים נמלטו באונייה ומבין כי תקוותו האחרונה נמוגה. עליו להקריב את מְרוֹפָה. אידומנאו מגלה לקליטו על הנדר שנדר והם שומרים את הדבר בסוד.

מערכה שנייה

אידומנאו ממנה את נאלצ'ה לאחראי על ענייני הנמל. אידומנאו האומלל רואה את המצב כגזירת האלים ונשבע על אהבתו לְמְרוֹפָה. היא מביעה נכונות למות למענו. מְרוֹפָה מספרת לפוליקרה על גורלה האכזר ועל נכונותה למות כדי למנוע נקמת האלים באביה. פוליקרה מסרב לקבל את הגזירה ומוכן למות עימה.

הכול מתכוננים לחתונה. אחוז טירוף מתכנן פוליקרה לנתץ את המזבח ולהרוג את הכוהנים ואת כל מי שיתנגד לו. אידומנאו חושש כי פוליקרה יחטוף את מְרוֹפָה מהמזבח. מְרוֹפָה שהשלימה עם גורלה שרה - "הו אלים מדוע תתאכזרו אליי?". פוליקרה מודיע כי הנביא קלקנטה הכריז שמְרוֹפָה איננה הקורבן המיועד. צדק שכנע אותו והוא מבקש שהמוקרב יהיה נתין של אידומנאו. היות שמְרוֹפָה מלכה (מנישואין) היא אינה נתינת הממלכה והיא

תחיה. לפיכך יש להקריב את השני שיצא לקראת אידומנאו. כשמתברר כי היה זה קליטו מזדעזעים כולם. ארג'ינה ופוליקרה מגינים כל אחד על אהובו/אהובתו. מְרוֹפָּה וקליטו מגלים גדלות נפש וכל אחד בטיעונו מוכן למות. קליטו מרגיע את ארג'ינה בכך שלא ניתן להימלט מהגורל. ארג'ינה פונה אל אידומנאו בבקשה לשמוע שוב את רצון האלים מפי הנביא קלקנטה. אידומנאו פונה אל האלים ומבקש הסבר מדוע הם מהתלים בו, הם לא ריחמו עליו כשהצילו אותו מן הסערה אם בתמורה הוא מאבד את בתו, את בנו ואת ממלכתו.

מערכה שלישית

האלים עונים כי על מְרוֹפָּה למות היות שהיא זו שהגיעה ראשונה לחוף. בעוד ארג'ינה שמחה על כי גורלה שפר עליה, מבכה קליטו את אחותו האהובה שנחשקה על ידי האלים. נאלצ'ה רומז לארג'ינה כי תשובת האל אינה מחייבת את מיתתה של מְרוֹפָּה, אך מצטער על פליטת פיו. נאלצ'ה היודע כי הוא היה הראשון לפגוש את אידומנאו לועג לסוככים שלא יודעים זאת. פוליקרה מאיים שאם מְרוֹפָּה לא תובא אליו הוא יגרום לטבח כפי שגרם בטרויה. הוא ונאלצ'ה מתכננים לחטוף את מְרוֹפָּה כשתגיע למזבח. חייליו יביאוה לסירה שבה יחכה פוליקרה, יישאנה לאישה וישפיל את גאוותו של המלך. פוליקרה מבטיח לנאלצ'ה את האימפריה בשל שיתוף הפעולה בחטיפה. נאלצ'ה מתכנן לברוח עם מְרוֹפָּה כשהוא יודע שפוליקרה אינו יכול לרדוף אחריו. מארש אבל: הכוהנים צועדים לקראת המזבח. בתפאורה המקדש הגדול, פסל של נפטון באמצע, המזבח מוכן. מְרוֹפָּה רואה את הסכין בידי אביה ונפרדת מאהוביה. אידומנאו מתכונן להרוג אותה ואחר כך את עצמו. אנשיו של נאלצ'ה מתפרצים לאולם ומְרוֹפָּה נחטפת. נאלצ'ה נפצע על ידי אידומנאו. פוליקרה מספר לאידומנאו כי הקורבן המיועד הוא נאלצ'ה, את זאת סיפרו לו אנשי פמלייתו שהצליחו ללכוד את אנשיו של נאלצ'ה. נאלצ'ה האכזרי מת מפציעתו. האופרה מסתיימת בסוף טוב ובהודיה לאלים.

ביבליוגרפיה

- אוריפידס. (הוצאת 1989). *איפיגניה באוליס*. תרגום: אהרן שבתאי. תל אביב: שוקן.
- אריסטו. (הוצאת 1977). *פואטיקה*. תרגום: שרה הלפרין. אוניברסיטת בר אילן: הוצאת הקיבוץ המאוחד.
- שפיגל, נ' (1982). *תולדות הטרגדיה היוונית*. ירושלים: פרסומי הר הצופים על ידי הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית. עמ' 25-54, 55-114, 211-216, 289-292.

Alexiou, M. and Dronke, P.(1971). "The Lament of Jephtha's Daughter: Themes, Traditions, Originality," *Studi Medievali* 12.

- Anthony, J. "Idomenne" in *Grove Music Online* ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>>
- Arnott, P. (1971). *The Ancient Greek and Roman Theatre*. New York: Random House.
- Buelow, G. "Rhetoric and Music: 4" in *Grove Music Online* ed. L. Macy <<http://www.grovemusic.com>>
- Bruker, W (1966)). "Greek Tragedy and Sacrificial Ritual" in *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7, pp. 87-121.
- Burt, N. (1955). "Opera in Arcadia", *The Musical Quarterly*, xli, pp. 70-145.
- Chiuminatto, A. L. (1959). *The Liturgical Works of Baldassare Galuppi*. Ph.D Dissertation: Northwestern University.
- Clark, M.L. (1968). *The Roman Mind: Studies in the History of Thought from Cicero to Marcus Aurelius* New York: Norton.
- Dowden, K (1989)). *Death and the Maiden: Girls Initiation Rites in Greek Mythology*. London: Routledge, pp. 42-47.
- Dunn, F.M. (1996). *Tragedies End Closure and Innovation In Euripides Drama*. New York, Oxford University Press.
- Feldman, M. (2007). *Opera and Sovereignty: Transforming Myths in Eighteenth Century Italy*, University of Chicago Press.
- Foley, H' P (1985)). *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*. Ithaca: Cornell University press, pp. 13-65.
- Gibson, E. (1987). "The Royal Academy of Music (1719-28) and its Directors". In: Sadie, S., Hicks, A. (eds) *Handel*. Palgrave Macmillan, London p.149
- Grout, D.J. (1980). *A History of Western Music*. New York: Norton.
- Hyer, Brian. "Tonality: Rhetoric": *Grove Music Online* ed. L. Macy <<http://www.grovemusic.com>>
- Graves, R. (1981). *The Greek Myth*. London : Penguin, pp. 109, 129, 137-140, 213.
- Grube, J.M.A. and George M' A (1941)). "Prologues and Epilogues" in *The Drama of Euripides*. London: Methuen, pp. 63-79.
- Hayes, J. (1992). "Iphigenie en Aulide" in *The new Grove Dictionary of Opera*. London: Macmillan, vol. 2, pp. 815-819.
- Hertz, D. (1969). The Genesis of Mozart's "Idomeneo." *The Musical Quarterly*, 55(1), 1-19.
- Hoxby, B. (2005). The Doleful Airs of Euripides: The Origins of Opera and the Spirit of Tragedy Reconsidered. *Cambridge Opera Journal*, 17(3), 253-269.
- Kantorowicz, E. H. (1997). *The Kings Two Bodies- A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, pp. 24-41, 314-382.

- Knop, K. E. (2004) *From Venice to St. Petersburg and Back Again: The Sacred Music of Baldassare Galuppi and the Mutability of Eighteenth-Century Style*. Thesis- Masters of Music. Florida State University.
- Kotnik, V. (2013). The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 44(2), 303–342.
- Lang, A. (1899). *Myth, ritual and religion*. London: Longmans, Green, and Co
- Lattimore R1964)). *Story Patterns in Greek Tragedy*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- McAdams, P. D. (1984) *The "Deus ex Machina" in Selected Plays from Euripides to Brecht*. Ann Arbor: University of Colorado Boulder. Microfilms International.
- McClymonds, M' and Daniel, H' "Opera seria: Dramaturgy 1720–40" *Grove Music Online* ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>>
- Monelle, R2000)') *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- Riepel, J. (1755) *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt. Abermal durchgehends mit musicalischen Exempeln abgefasst und gespräch-weise vorgetragen*. [Frankfurt: Christian Ulrich Wagner] Image. Retrieved from the Library of Congress, <www.loc.gov/item/2014572090/>.
- Robinson, M. "The Aria in Opera Seria, 1725–1780", *Proceedings of the Royal Musical Association*, lxxxviii (1961–2), pp. 31–43.
- Rose, H. J. (1970). "Idomeneus," in *The Oxford Classical Dictionary*, ed N.G.L. Hammond and H.H. Scullard. Oxford; Clarendon press. P 540.
- Rushton, J. "Idomeneo King of Crete" *Grove Music Online* ed. L. Macy <<http://www.grovemusic.com>>
- Rushton, J. (1992). "Royal Agamemnon: the Two Versions of Gluck's Iphigénie en Aulide". in M. Boyd (ed.) *Music and the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.15-36.
- Rushton, J. (1993). *W.A. Mozart, Idomeneo*. Cambridge University Press, pp.69-82.
- Smith, R1995) '). *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*. (Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Starobinski, J. and Pevear, R. (2002). The Promise of Idomeneo. *The Hudson Review*, 55(1), 15–30. <https://doi.org/10.2307/3852841>
- Sternfeld, F. W. "Lieto Fine," in *Grove Music Online*.
- ed. L. Macy, <<http://www.grovemusic.com>>
- Walker, C. R.(1960). Introduction *Iphigenia in Aulis* By Euripides. *The Complete Greek Tragedies*. Ed. David Grene and Richmond Lattimore. Chicago: University of Chicago Press, 4: 290-95.
- Weiss, P. (1982). Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria. *The Journal of Musicology*, 1(4), 385–394.