ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ-ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Διπλωματική εργασία

Κατεύθυνση: Μουσική Επιστήμη, υποκατεύθυνση: Μουσική ερμηνευτική

Η όπερα *La Martire* του Σπύρου Σαμάρα: ζητήματα ερμηνείας

Μαρίνα Πίρε

Αριθμός Μητρώου: Μ2015020

Ακαδημαϊκό έτος: 2020-2021

Κέρκυρα, 2021

Περιεχόμενα

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....3

1.1. Ο ΣΑΜΑΡΑΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ.....3

1.2. ΟΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ, ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ.....6

1.3. Ο ΣΤΟΧΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ.....10

2. ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΕΝΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΥΦΟΣ ΓΙΑ ΤΗ *ΜΑΡΤΥΡΑ*.....11

2.1. ΤΟ ΛΙΜΠΡΕΤΟ.....11

2.1.1. ΣΥΝΟΨΗ ΕΡΓΟΥ.....12

2.1.2. ΒΕΡΙΣΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΟΥ ΑΞΙΟΠΟΙΟΥΝΤΑΙ ΣΤΟ ΛΙΜΠΡΕΤΟ.....13

2.2. Η ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ.....18

2.2.1. ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΣΟΛΙΣΤΙΚΩΝ ΡΟΛΩΝ ΑΠΟ ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΨΗ.....18

3. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....23

4. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....26

5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....35

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Ο ΣΑΜΑΡΑΣ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο Σπύρος Σαμάρας κατά την εποχή της σύνθεσης της όπερας *Η Μάρτυς* βρισκόταν στο Μιλάνο όπου είχε ήδη μετεγκατασταθεί από το 1885, σε ηλικία 24 ετών. Το Μιλάνο ήταν τότε το αδιαμφισβήτητο κέντρο της Ιταλικής μουσικής βιομηχανίας και πρωτοπορίας, όπου μεσουρανούσε το παγκόσμιου κύρους Teatro Alla Scala, το πρώτο θέατρο στον κόσμο που ηλεκτροδοτήθηκε το 1883, που απασχολούσε πάνω από χίλιους συντελεστές κάθε ειδικότητας (μουσικούς ορχήστρας, χορωδούς, χορευτές, κομπάρσους, τεχνικούς, ενδυματολόγους, κ.α.), που στηριζόταν από μια μεγάλη οικονομία εκδοτών, καλλιτεχνών πρακτόρων, εργαστηρίων που είχαν την κύρια έδρα τους γύρω από το οκτάγωνο της *Galleria Vittorio Emanuele II* (της ιστορικής στοάς που ολοκληρώθηκε το 1877 ανάμεσα στο καθεδρικό ναό και στο θέατρο της Scala), και του οποίου οι παραγωγές, που φιλοξενούνταν και σε πολλές άλλες πόλεις του εξωτερικού, αποτελούσαν σημαντική πηγή εσόδων και ξένου συναλλάγματος.

Εκείνο που συνέβαινε στον τομέα της μουσικής παραγωγής στην Ιταλία, και συγκεκριμένα στο Μιλάνο, ήταν μια σειρά από εξελίξεις και βαθιές αλλαγές στο επάγγελμα του συνθέτη όπερας, ο οποίος άρχισε να εξαρτάται ολοένα και περισσότερο από εκδοτικούς οίκους. Πράγματι, με τους νέους νόμους περί της προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων και την παράλληλη αύξηση της ζήτησης στην αγορά των μουσικών εκδόσεων, οι εκδότες αποκτούσαν πλέον τη μεγαλύτερη ισχύ. Δύο εκδοτικοί οίκοι κυριαρχούσαν στο Μιλάνο: ο οίκος *Ricordi* και ο οίκος *Sonzogno*. Και καθώς τα δικαιώματα των εκτελέσεων, η οργάνωση αλλά και ο τρόπος εκμετάλλευσης, η παραγωγή και η διανομή των μουσικών υλικών περνούσαν αποκλειστικά από τα χέρια τους, οι οικονομικές απαιτήσεις και απολαβές των εκδοτών αυτών αυξάνονταν διαρκώς.

Ο εκδοτικός οίκος *Ricordi* είχε ιδρυθεί το 1808 με τον Giulio Ricordi στη διεύθυνση. Ήταν ο πιο καταξιωμένος μουσικός εκδοτικός οίκος, που κατείχε σχεδόν μονοπωλιακή θέση για την ιταλική οπερατική παραγωγή. Παλαιότερα, ο πιο ισχυρός αντίπαλος του *Ricordi* ήταν ο εκδοτικός οίκος *Casa Lucca* που λειτουργούσε από το 1839, ωστόσο το 1888 συγχωνεύτηκε με τον *Ricordi*. Ο οίκος αυτός κατείχε τα δικαιώματα των έργων των πιο φημισμένων παλιών συνθετών όπως των Donizetti, Puccini, Verdi, Mercadante, Mayerbeer, Gounod και Wagner.

Ο εκδοτικός οίκος *Sonzogno*[1] είχε ιδρυθεί ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα, αλλά μόνον από το 1861, όταν ο Edoardo Sonzogno ανέλαβε τη διεύθυνσή του, έγινε αντιληπτό ότι θα έπαιζε έναν από τους βασικούς ρόλους στην εξέλιξη της μουσικής βιομηχανίας. Το 1886 ο Edoardo Sonzogno ίδρυσε την πρώτη σύγχρονη πολιτική εφημερίδα μεγάλης κυκλοφορίας *Il Secolo* στο Μιλάνο, και το 1871 ακολούθησε η εφημερίδα *La Capitale* στη Ρώμη, ενώ παράλληλα ήταν από τους πρώτους Ιταλούς εκδότες που πρόσφερε στους συνδρομητές βραβεία με κάποιο χρηματικό ποσό, αντίγραφα κλασικών πινάκων ζωγραφικής, εκδόσεις βιβλίων και άλλα. Ο Edoardo Sonzogno έμενε στο Παρίσι, δεν είχε καμία μουσική παιδεία, ωστόσο το 1874 αποφάσισε να ασχοληθεί και να δραστηριοποιηθεί εντατικά στο χώρο της μουσικής, έχοντας δίπλα του ως καλλιτεχνικό σύμβουλο τον Amintore Galli[2](1845-1919), ο οποίος ήταν καθηγητής στο ωδείο του Μιλάνου, δημοσιογράφος, συνθέτης και μουσικοκριτικός. Με την παραμονή του στο Παρίσι και τις επαφές του με τον καλλιτεχνικό κόσμο του Παρισιού, ο Sonzogno κατάφερε να εξασφαλίσει τα πνευματικά δικαιώματα διάσημων συνθετών του Παρισιού όπως Offenbach, Thomas, Bizet, Berlioz, Delibes, Massenet, Saint-Saens, με σκοπό την προώθησή και προβολή τους στην Ιταλία. Αργότερα το 1881 μαζί με τον Galli κυκλοφορούν την εφημερίδα *Il Teatro Illustrato* (1881-1892) ως αντίπαλο της *Gazetta Musicale di Milano* του *Ricordi*, και το 1882 την εφημερίδα *La musica Popolare*. Τέλος το 1883 θεσμοθέτησε διαγωνισμούς σύνθεσης μονόπρακτης όπερας για συνθέτες και μουσικούς που εμφανίζονταν για πρώτη φορά, προκειμένου να χτίσει τη δική του ομάδα με ταλαντούχους συνθέτες, που οι περισσότεροι ανήκαν στη λεγόμενη τότε giovane scuola[3], τη 'νέα σχολή' των συνθετών του βερισμού.

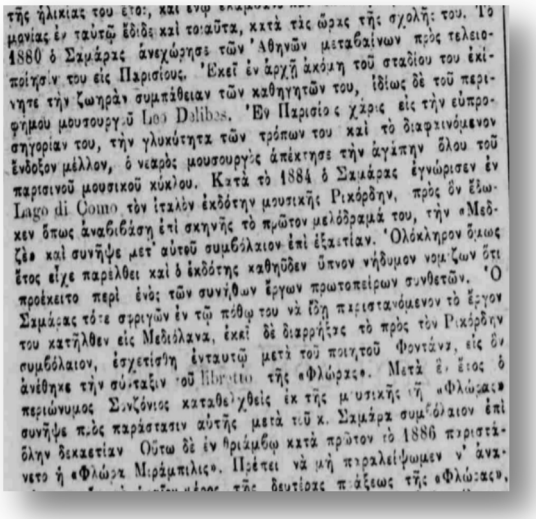
---

[1] Πληροφορίες στο Casa Musicale Sonzogno, στον ιστότοπο https://www.sonzogno.it/it/storia

[2] Ιταλός κριτικός δάσκαλος και συνθέτης 1845-1919. Σπούδασε στο Ωδείου του Μιλάνου με τον Croff και τον Mazzucato (1862-1867). Ο Galli έλαβε την ευθύνη για τις μουσικές εκδόσεις του Sonzogno, οργανώνοντας τις φωνητικές παρτιτούρες, μεταφράζοντας τα γαλλικά λιμπρέτα και αντικαθιστώντας τον προφορικό διάλογο με την απαγγελία. Έγραψε διδακτικά έργα το Estetica della musica (1900) είναι γραμμένο σύμφωνα με τι; γραμμές του καντιανού ιδεαλισμού, εμφανές στα ιστορικά του γραπτά. Πολλά απο τα παιδαγωγικά του έργα μουσικής θεωρίας,το Tratto di contrappunto e fuga (1877) χρησιμποποιήθηκε πολύ καιρό στο ωδείο του Μιλάνου. Επεξεργάστηκε διάφορα περιοδικά όπως το Il teatro illostrato (1881-1892) και το Musica popolare (1882-1885). Αποσύρθηκε απο το Sonzogno το 1904 (Πληροφορίες στο Oxford Grove Music Online στον ιστότοπο https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10547)

[3] Ένας όρος που εφαρμόστηκε για πρώτη φορά περίπου το 1890 στη γενιά Ιταλών συνθετών όπερας που γεννήθηκαν αμέσως μετά τα μέσα του 19ου αιώνα, που περιελάμβανε τους Alfredo Catalani, Smareglia, Leoncavallo, Puccini, Albreto Franchetti, Mascagni, Giordano και Cilea. Αργότερα ήρθε να ορίσει πιο συγκεκριμένα εκείνους των οποίων το ύφος πήρε ως αφετηρία την *Cavalleria Rusticana* του Mascagni (1890) και επεκτάθηκε για να συμπεριλάβει τους Alfano, Montemezzi και Zandonai. Τα έργα της giovane scuola

Την περίοδο εκείνη, στο Μιλάνο και γενικότερα στην Ιταλία επικρατούν σε πολιτικό επίπεδο σοβαρές αναταραχές.[4]. Παράλληλα, παρακολουθούμε την άνθιση του βεριστικού κινήματος. Ο γαλλικός νατουραλισμός με τον Emile Zola (1840-1902) και ο ιταλικός βερισμός του Giovani Verga (1840-1922), δίνουν το κίνητρο σε πολλούς φιλόδοξους νέους Ιταλούς συνθέτες να στραφούν με τη σειρά τους σε ρεαλιστική θεματολογία. Τα θέματά τους τα αντλούν κυρίως από ερωτικά δράματα μεταξύ προσώπων που προέρχονται από χαμηλές κοινωνικές τάξεις, ενώ δεν λείπουν οι αναφορές σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Οι πιο επιφανείς νέοι μουσικοί της εποχής αυτής, μέλη όλη της giovane scuola ήταν οι Pietro Mascagni (1863-1945), Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Umberto Giordano (1867-1948), Francesco Cilea (1866- 1950), και Giacomo Puccini (1858- 1924). Τα έργα των συνθετών αυτών παρουσιάζουν κοινά υφολογικά στοιχεία. Επηρεάζονται έντονα από τη μουσική του Wagner, κυρίως από τη χρήση των καθοδηγητικών μοτίβων (Leitmotiven). Συνδέονταν όλοι με τον εκδοτικό οίκο του Edoardo Sonzogno. Στην ομάδα αυτή ανήκε και ο Σπύρος Σαμάρας. Το όνομα του ήταν ήδη γνωστό στον Ricordi από τις Παρισινές εκδόσεις. Ελληνικά έντυπα (λ.χ. «Σπυρίδων Σαμάρας», *Νέα Εφημερίς*, 303, (30/10/1889), 4-5, βλ. παράπλευρη εικόνα) μας πληροφορούν ότι το 1884 ο Σαμάρας γνώρισε τον Giulio Ricordi στο Lago di Como, προκειμένου να κλείσει τη συμφωνία και να υπογράψουν για την πρώτη του όπερα, τη *Medgé*. Επειδή όμως ο Ricordi καθυστέρησε την παρουσίαση της όπερας λόγω κάποιων άλλων υποχρεώσεων, ο Σαμάρας στράφηκε προς τον εκδοτικό οίκο *Sonzogno*, εντασσόμενος έτσι στον κύκλο περί τον εκδότη αυτό[5].



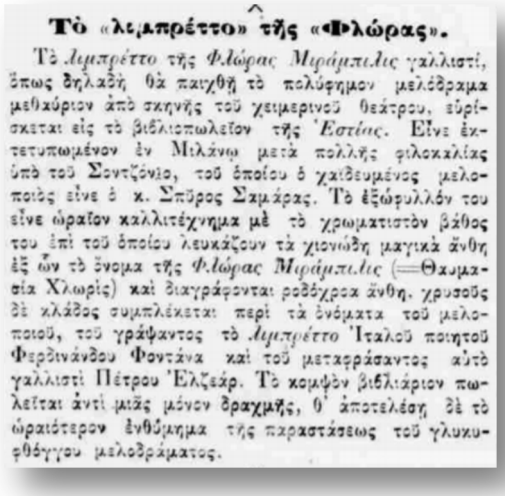
χαρακτηρίζονται απο μια συναισθηματική ρητορική όπου γίνεται αισθητή η επιρροή συνθετών όπως ο Massenet όσο και ο Wagner.

[4] Βλ. λ.χ.: Γεράσιμος Δ. Παγκράτης, *Ιστορία της Ιταλίας απο τη συνθήκη του Πόντι στην ενοποίηση (1454-1870)*, εκδόσεις ΣΕΑΒ, Αθήνα: 2015 ή Stuart T. Miller, *Νεότερη και Σύγχρονη Ευρωπαϊκή Ιστορία*, εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα: 2018

[5] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ.31.

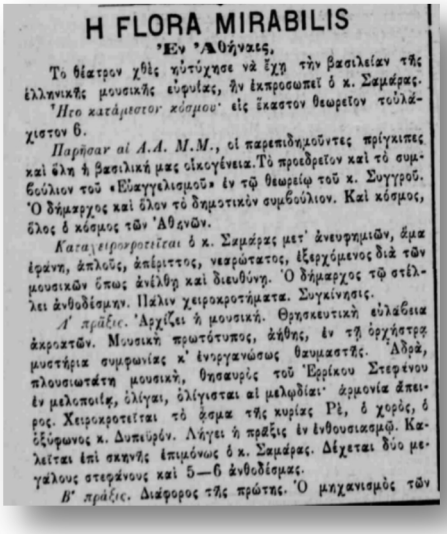
1.2. ΟΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ, ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο Sonzogno εν τέλει δεν προχώρησε με την *Medgé*, όμως επειδή θέλησε να δοκιμάσει το Σαμάρα, του ανέθεσε να γράψει μια άλλη όπερα με τίτλο *Flora Mirabilis* σε λιμπρέτο Ferdinado Fontana, η οποία πρωτοπαίχτηκε στο Μιλάνο το 1886 και γνώρισε μεγάλη επιτυχία, και επίσης στην Ελλάδα (βλ. λ.χ. εδώ: «*Η Εφημερίς 26/10/1889*» και η *«Νέα Εφημερίς 30/10/1889»*)



Τὸ «λιμπρέττο» τῆς «Φλώρας».

Τὸ *Λιμπρέττο* τῆς *Φλώρας Μιράμπιλις* γαλλιστί, ὅπως δηλαδὴ θὰ παιχθῇ τὸ πολύφημον μελόδραμα μεθαύριον ἀπὸ σκηνῆς τοῦ χειμερινοῦ θεάτρου, εὑρίσκεται εἰς τὸ βιβλιοπωλεῖον τῆς *Ἑστίας*. Εἶνε ἐκτετυπωμένον ἐν Μιλάνῳ μετὰ πολλῆς φιλοκαλίας ὑπὸ τοῦ Σοντζόνιο, τοῦ ὁποίου ὁ χαϊδευμένος μελοποιὸς εἶνε ὁ κ. Σπῦρος Σαμάρας. Τὸ ἐξώφυλλόν του εἶνε ὡραῖον καλλιτέχνημα μὲ τὸ χρωματιστὸν βάθος του ἐπὶ τοῦ ὁποίου λευκάζουν τὰ χιονώδη μαγικὰ ἄνθη ἐξ ὧν τὸ ὄνομα τῆς *Φλώρας Μιράμπιλις* (=Θαυμασία Χλωρίς) καὶ διαγράφονται ροδόχροα ἄνθη, χρυσοῦς δὲ κλάδος συμπλέκεται περὶ τὰ ὀνόματα τοῦ μελοποιοῦ, τοῦ γράψαντος τὸ *Λιμπρέττο* Ἰταλοῦ ποιητοῦ Φερδινάνδου Φοντάνα καὶ τοῦ μεταφράσαντος αὐτὸ γαλλιστὶ Πέτρου Ἐλζεάρ. Τὸ κομψὸν βιβλιάριον πωλεῖται ἀντὶ μιᾶς μόνον δραχμῆς, ὁ ἀποτελέσῃ δὲ τὸ ὡραιότερον ἐνθύμημα τῆς παραστάσεως τοῦ γλυκυφθόγγου μελοδράματος.



H FLORA MIRABILIS

Ἐν Ἀθήναις,

Τὸ θέατρον χθὲς κατώρθωσε νὰ ἔχῃ τὴν βασιλείαν τῆς ἑλληνικῆς μουσικῆς εὐφυΐας, ἣν ἐκπροσωπεῖ ὁ κ. Σαμάρας.

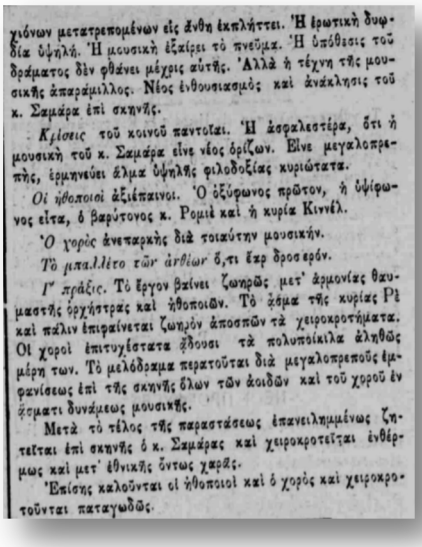
Ἦτο κατάμεστον κόσμου εἰς ἕκαστον θεωρεῖον τοὐλάχιστον 6.

Παρῆσαν αἱ Α.Α. Μ.Μ., οἱ παρεπιδημοῦντες πρίγκιπες καὶ ὅλη ἡ βασιλικὴ μας οἰκογένεια. Τὸ προεδρεῖον καὶ τὸ συμβούλιον τοῦ «Εὐαγγελισμοῦ» ἐν τῷ θεωρείῳ τοῦ κ. Συγγροῦ. Ὁ δήμαρχος καὶ ὅλον τὸ δημοτικὸν συμβούλιον. Καὶ κόσμος, ὅλος ὁ κόσμος τῶν Ἀθηνῶν.

Καταχειροκροτεῖται ὁ κ. Σαμάρας μετ' ἀνευφημιῶν, ἅμα ἐφάνη, ἁπλοῦς, ἀπέριττος, νεαρώτατος, ἐξερχόμενος διὰ τῶν μουσικῶν ὅπως ἀνέλθῃ καὶ διευθύνῃ. Ὁ δήμαρχος τῷ στέλλει ἀνθοδέσμην. Πάλιν χειροκροτήματα. Συγκίνησις.

Α' πρᾶξις. Ἀρχίζει ἡ μουσική. Θρησκευτικὴ εὐλάβεια ἀκροατῶν. Μουσικὴ πρωτότυπος, ἀθῆος, ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ μυστήρια συμφωνίας κ' ἐνοργανώσεως θαυμαστῆς. Ἀδρά, πλουσιωτάτη μουσική, θησαυρὸς τοῦ Ἔρρίκου Στερένου ἐν μελοποιΐᾳ, ὀλίγαι, ὀλίγισται αἱ μελῳδίαι· ἁρμονία ἀπειρος. Χειροκροτεῖται τὸ ᾄσμα τῆς κυρίας Ρὲ, ὁ χορός, ὁ ὀξύφωνος κ. Δυπεϋρόν. Λήγει ἡ πρᾶξις ἐν ἐνθουσιασμῷ. Καλεῖται ἐπὶ σκηνῆς ἐπιμόνως ὁ κ. Σαμάρας. Δέχεται δύο μεγάλους στεφάνους καὶ 5—6 ἀνθοδέσμας.

Β' πρᾶξις. Διάφορος τῆς πρώτης. Ὁ μηχανισμὸς τῶν



χιόνων μετατρεπομένων εἰς ἄνθη ἐκπλήττει. Ἡ ἐρωτικὴ δυφωδία ὑψηλή. Ἡ μουσικὴ ἐξαίρει τὸ πνεῦμα. Ἡ ὑπόθεσις τοῦ δράματος δὲν φθάνει μέχρις αὐτῆς. Ἀλλὰ ἡ τέχνη τῆς μουσικῆς ἀπαραμίλλος. Νέος ἐνθουσιασμὸς καὶ ἀνάκλησις τοῦ κ. Σαμάρα ἐπὶ σκηνῆς.

Κρίσεις τοῦ κοινοῦ παντοῖαι. Ἡ ἀσφαλεστέρα, ὅτι ἡ μουσικὴ τοῦ κ. Σαμάρα εἶνε νέος ὁρίζων. Εἶνε μεγαλοπρεπὴς, ἐρμηνεύει ἅλμα ὑψηλῆς φιλοδοξίας κυριώτατα.

Οἱ ἠθοποιοὶ ἀξιέπαινοι. Ὁ ὀξύφωνος πρῶτον, ἡ ὑψίφωνος εἶτα, ὁ βαρύτονος κ. Ρομιὲ καὶ ἡ κυρία Κιννέλ.

Ὁ χορὸς ἀνεπαρκὴς διὰ τοιαύτην μουσικήν.

Τὸ μπαλλέτο τῶν ἀνθίων δ,τι ἔχε δροσερόν.

Γ' πρᾶξις. Τὸ ἔργον βαίνει ζωηρῶς μετ' ἁρμονίας θαυμαστῆς ὀρχήστρας καὶ ἠθοποιῶν. Τὸ ᾄσμα τῆς κυρίας Ρὲ καὶ πάλιν ἐπιφαίνεται ζωηρὸν ἀποσπῶν τὰ χειροκροτήματα. Οἱ χοροὶ ἐπιτυχίστατα ᾄδουσι τὰ πολυποίκιλα ἀληθῶς μέρη των. Τὸ μελόδραμα περατοῦται διὰ μεγαλοπρεποῦς ἐμφανίσεως ἐπὶ τῆς σκηνῆς ὅλων τῶν ἀοιδῶν καὶ τοῦ χοροῦ ἐν ᾄσματι δυνάμεως μουσικῆς.

Μετὰ τὸ τέλος τῆς παραστάσεως ἐπανειλημμένως ζητεῖται ἐπὶ σκηνῆς ὁ κ. Σαμάρας καὶ χειροκροτεῖται ἐνθέρμως καὶ μετ' ἐθνικῆς ὄντως χαρᾶς.

Ἐπίσης καλοῦνται οἱ ἠθοποιοὶ καὶ ὁ χορὸς καὶ χειροκροτοῦνται παταγωδῶς.

Ακολούθησε η *Lionella* 1891, που παρουσιάστηκε στο *Teatro alla Scala* χωρίς επιτυχία.

Η *Μάρτυς* γράφτηκε περίπου το 1893, με προτροπή του Edoardo Sonzogno, ως ένα είδος 'δοκιμασίας' του συνθέτη στο βερίστικο ύφος, υπό συνθήκες χρονικής πίεσης (με περιθώριο μόλις ένα μήνα), με λιμπρετίστα τον Luigi Illica (1857-1919)[6], ο οποίος είχε συνεργαστεί μεταξύ άλλων με

[6] Ο Ιταλός Luigi Illica θεατρικός συγγραφέας κσι λιμπρετίστας (1857-1919). Το 1879 εγκαταστάθηκε στο Μιλάνο και έγινε γνωστός σε λογοτεχνικούς κύκλους. Η δραστηριότητα του Illica ως λιμπρετίστα ξεκίνησε το

τον Giacomo Puccini (1858-1924) και συνυπέγραψε με τον Giuseppe Giacosa (1847-1906) τα λιμπρέτα της *Bohème* (1896), της *Tosca* (1900) και της *Madama Butterfly* (1904). Ο Illica στο λιμπρέτο της *Μάρτυρος* έδειξε αμέσως το δημιουργικό ταλέντο και το ανανεωτικό του πνεύμα, σχεδιάζοντας την πλοκή με ρεαλιστικό και πρωτοποριακό για την εποχή τρόπο. Ο Σαμάρας, με βάση τα αισθητικά βεριστικά πρότυπα της εποχής, την ολοκλήρωσε μέσα στη σύντομη προθεσμία που του δόθηκε, σύμφωνα με τη μαρτυρία του ίδιου του Mascagni. Αξίζει να σημειωθεί ότι, μετά την *Μάρτυρα*, ο Σαμάρας δεν ασχολήθηκε ξανά με το βερισμό, μετοίκησε στο Παρίσι και εν συνεχεία επέστρεψε στην Ελλάδα στις αρχές του 1910.

Το έργο εκδόθηκε το 1895. Το χειρόγραφο της όπερας βρίσκεται στην *Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali*, στο Μιλάνο, όπου συνυπάρχει με πολλά άλλα χειρόγραφα του Σαμάρα που έστειλε εκεί το 1961 η χήρα του. Αρχικός τίτλος της *Μάρτυρος* ήταν *I Pescatori del Denubio* (*Οι αλιείς του Δουνάβεως*). Η παγκόσμια πρώτη του έργου δόθηκε στις 23 Μαΐου 1894 στο *Teatro Mercadante* της Νάπολης (ή *Teatro del Fond* όπως ονομαζόταν το θέατρο αρχικά)[7]. Την ίδια χρονιά, τέσσερις μήνες μετά, η *Μάρτυς* εγκαινιάζει το θέατρο *Teatro Lirico Internazionale* του Μιλάνου (που μετονομάστηκε έτσι το 1894 από τον Edoardo Sonzogno, ενώ προηγουμένως ήταν γνωστό ως *Teatro della Conobbiana*).

Πρώτοι εκτελεστές της όπερας στο *Teatro Mercadante* ήταν το διάσημο τότε ζεύγος των Gemma Bellincioni στο ρόλο της Ναταλίας (σοπράνο) και Robert Stagno στο ρόλο του Μίκαελ (τενόρος), η Collamarini στο ρόλο της Νίνας (σοπράνο), ο Brombara στο ρόλο του Τριστάνου (βαρύτονος), ο Buti στο ρόλο του Μπατσατσέλι (τενόρος), ο Giordano στο ρόλο του Βάϊσχαϊτ (μπάσο), και ο αρχιμουσικός Ferrari. Στο Μιλάνο, διατηρήθηκαν οι ίδιοι τραγουδιστές ενώ το ρόλο του Μίκαελ τραγούδησε ο διάσημος Έλληνας τενόρος Ιωάννης Αποστόλου[8].

1889 με το μελοδραματικό έργο *Il vassalo di Szigeth* γραμμένη για τον Smareglia. Η σχέση με τον Puccini ξεκίνησε το 1892, όταν του ζητήθηκε να ολοκληρώσει το λιμπρέτο της Manon Lescaut. Τα 35 λιμπρέτι του Illica καλύπτουν ολόκληρο το φάσμα των νέων τάσεων απο βερισμό έως ιστορικό δράμα, απο art nouveau συμβολισμό εως εκφάνσεις της commedia dell' arte. Έπαιξε καθοριστικό ρόλο στο να σπάσει το άκαμπτο σύστημα των ιταλικών οπερατικών ποιητικών μέτρων σε στίχους ακανόνιστου μήκους, κάτι το οποίο ο Giulio Ricordi ονόμαζε σκωπτικά «Illica sillabi», αλλά που ταίροαζε απόλυτα με το κρατούν τότε μουσικό-ποιητικό ύφος.

[7] Το θέατρο αυτό χτίστηκε το 1778 και άνοιξε αυλαία το 1779.

[8] Σύμφωνα με την επιτομή του Λωτσάκου για το Σαμάρα, «*Ελληνικό αστέρι του διεθνούς θεάτρου, είναι ο λυρικοδραματικός τενόρος Γιάννης Αποστόλου (1860-1905). Μετά τους θριάμβους του με τους σχηματισμούς που συνήθως αποκαλούνται Α΄και Β΄Ελληνικό Μελόδραμμα στην Ελλάδα και σε ελληνικές παροικίες του εξωτερικού, η διεθνής του σταδιοδρομία, άμεσα συσχετίσιμη μ' εκείνη του Σαμάρα, είχε ως αφετηρία και έδρα το Μιλάνο. Η*

Επίσης, το έργο παρουσιάστηκε στο Παλέρμο, *Teatro Politeama* στις 2 Φεβρουαρίου 1895, με τους A. Busi (σοπράνο), G. Perez (τενόρο) και A. Gregoretti (βαρύτονο), στο Βερολίνο (*Theater Unter den Linden*, 14 Σεπτεμβρίου 1895), στη Τεργέστη (στις 15 Μαρτίου 1896), στο Παρίσι (Théâtre Lyrique, 16 Ιουλίου 1898, με τον βαρύτονο Jean Martapoura), στη Κωνσταντινούπολη (13 Οκτωβρίου 1901, με τη σοπράνο G. Frampolini, τον τενόρο A. Guaso και τον βαρύτονο R. De Giorgi), στο Βουκουρέστι (θέατρο " Λεόν Παπέσκου", 3 Μαΐου 1912, από το φημισμένο θίασο Καστελλάνο), καθώς και στο Λονδίνο. Συνολικά παίχτηκε και παρουσιάστηκε πάνω από 400 φορές, λύνοντας έτσι τα οικονομικά προβλήματα του εκδότη Sonzogno.

Στην Ελλάδα η όπερα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα στις 27 Ιανουαρίου 1916 σε μετάφραση Γεωργίου Λαμπελέτ, με τους Ελένη Βλαχοπούλου (σοπράνο), Γιάννη Αγγελόπουλο (βαρύτονο), Νίκο Μωραΐτη (τενόρο), Έλσα Ένκελ (σοπράνο), Γ. Καμβύση (τενόρο) και Ε. Φιλλιπίδη (μπάσος). Η επόμενη παράσταση έγινε από τον *Εθνικό Μελοδραματικό Όμιλο* 1933-1935 του Μανώλη Καλομοίρη, παρά τα αρνητικά αισθήματά του τελευταίου προς την επτανησιακή σχολή και το Σαμάρα, τον οποίο ασφαλώς θεωρούσε ως το σημαντικότερο 'ανταγωνιστή' του στο ελληνικό λυρικό προσκήνιο. Πράγματι, κατά τον επαναπατρισμό του στην Ελλάδα στις αρχές του 1910, ο Σαμάρας φαίνεται να βρέθηκε αντιμέτωπος με την αντιπάθεια του Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος ήδη από το 1908, είχε θέσει το ζήτημα της δημιουργίας της εθνικής μουσικής, και στηλίτευε το ιταλικό ιδίωμα των επτανήσιων συνθετών, «*χαρακτηρίζοντας τη μουσική του Σαμάρα ξένη, σε γλώσσα ξένη για κοινό ξένο, ενίοτε δε φτάνοντας στο σημείο να επικαλεστεί και την κάμψη της σταδιοδρομίας του*»[9]. Όπως αναφέρει και ο Λεωτσάκος: «*Ο Σαμάρας ήταν Έλληνας και ο Καλομοίρης Ρωμιός*»[10]. Εντούτοις, γεγονός είναι ότι ο Καλομοίρης εγκαινίασε στο θέατρο Κυβέλης 25 Οκτωβρίου 1935 τις αθηναϊκές παραστάσεις του θιάσου του με τη *Μάρτυρα*, καθώς, πιθανότατα, το ελληνικό στοιχείο που υπάρχει

μέχρι στιγμής αρχαιότερη γνωστή εμφάνιση του Αποστόλου στην Ελλάδα τεκμηριώνει και την ως τώρα αόριστα μνημονευμένη φοίτησή του στο Ωδείο Αθηνών επί διευθύνσεως Αλ. Κατακουζηνού: Στις 17 Ιουνίου 1884, σε μαθητική συναυλία του Ωδείου, τραγουδά μαζί με τον μετέπειτα συνθέτη Δημήτριο Ρόδιο ένα ντουέτο του Βέρντι. Μετά το θρίαμβο του στην αθηναϊκή πρώτη του Υποψήφιου βουλευτή (14 Μαρτ.1888) (...), με ένα χρονικό άλμα 20 μηνών, περνούμε στο Μιλάνο, καθώς και στην εξαρχής σχέση του Αποστόλου με τον Σπύρο Σαμάρα και με τον εκδότη και μεγάλο- ιμπρεσάριο Εντοάρντο Σοντζόνιο». Περισσότερες πληροφορίες στο βιβλίο Γεώργιος Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917) Ο Μεγάλος Αδικημένος της Έντεχνης Ελληνικής Μουσικής,* β΄έκδοση (Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2013), σελίδες 311-329

[9] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ. 58

[10] Γεώργιος Λεωτσάκος, *Μανόλης Καλομοίρης (1883-1962)- Φιλίσκος Σαμάρας (1861-1917).* Αφιέρωμα: *Ο ελληνικός 20ος αιώνας τα πρόσωπα,* στην εφημερίδα Τα Νεα,

στην όπερα του Σαμάρα λ.χ. στο *Intermezzo Romaniesca* πριν τη δεύτερη πράξη, θυμίζει έστω αμυδρά την 'Εθνική Ελλάδα' που ο Καλομοίρης αναζητούσε.

Σύμφωνα με τον Γεώργιο Λεωτσάκο, η πρόσληψη του έργου διεθνώς μαρτυρείται ως εξής:

- «*Στη πρώτη πρεμιέρα στο θέατρο Mercadante η όπερα* Η Μάρτυς *έκανε θρίαμβο (μετά την αποτυχία της όπερας Λιονέλλα στη Σκάλα του Μιλάνου 4 Απριλίου 1891*[11]*), και καθιέρωσε τον Σαμάρα στην κοινή γνώμη ως έναν από τους πρωτοπόρους εκπροσώπους του οπερικού βερισμού.*» (βλ. παράρτημα 1)

- Μαρτυρείται από τον Γεώργιο Λαμπελέτ υμνητική κριτική της συγγραφέως Ματθίλδης (Ματίλντε) Σεράο [Matilde Serao, γ. 1856-θ. 1927]) *«η οποία πολύ ανύψωσε και το μελόδραμα και τον συνθέτην»*, την οποία δυστυχώς δεν μπόρεσα να εντοπίσω. Πιθανόν δημοσιεύτηκε σε μια από τις εφημερίδες Capitan Fracassa (Ρώμη) ή Corriere di Roma ήCorriere di Napoli ή Mattino» (βλ. παράρτημα 2)

- Χαλκογραφία με λεζάντα: *«Νεάπολη. Θέατρο Mercadante. Η Μάρτυς, λυρικό δράμα σε 3 πράξεις του κ. Luigi Illica. Μουσική του κ. Σπύρου Σαμάρα. Πράξη β΄, μεγάλη τελική: Η Ναταλία αναγγέλει στο σύζυγο της το θάνατο της κόρης τους".* Σχέδιο του κ. E. Matania και υπό τον τίτλο *Nos gravures* [Τα χαρακτικά μας] (βλ. παράρτημα 3)

- Θετική κριτική για την όπερα αλλά κυρίως για την σκηνοθεσία: *Le Theatre Lyrique International* [Το Διεθνές Λυρικό Θέατρο] (βλ. παράρτημα 4)

- Αξιοσημείωτη είναι η κριτική στη *Gazetta Musicale di Milano* του Ricordi, καθόλου προβλέψιμη απο τον εκδοτικό οίκο Ricordi, καθώς όπως ξέρουμε ακυρώθηκε η συνεργασία τους με τον Σαμάρα, ο οποίος στράφηκε στον ανταγωνιστή του Ricordi, Sonzogno. Ο θετικός σχολιασμός για την όπερα και η ανύψωση του λιμπρετίστα και των ερμηνευτών συνοδεύεται από μια μάλλον απαξιωτική κριτική για την μουσική του Σαμάρα, που αναφέρεται ότι «*δεν παρουσιάζει κάτι πρωτότυπο*». (βλ. παράρτημα 5)

Στην Ελλάδα οι εξαιρετικά θετικές εντυπώσεις φαίνονται από τα παρακάτω έντυπα, αποσπάσματα από τα οποία παραθέτουμε ως παρατήματα:

- *ΑΘΗΝΑΙ* 102-[5766] (28/1/1916), 3 (βλ. παράρτημα 6)

---

[11] *Η όπερα αυτή καταδικάστηκε έντονα απο την πλειοψηφία των κριτικών του Μιλάνου, κάτι που λέγεται ότι οργανώθηκε σχολαστικά απο τον διάσημο αντίπαλο του Sonzogno, Ricordi, όπως επισήμαναν οι Γάλλοι κριτικοί:* Βύρων Φιδετζής, *Σπύρος Σαμάρας, Η Μάρτυς*, εκδόσεις LYRA

- *ΑΣΤΗΡ* 4.004 (28/1/1916), 1 (βλ. παράρτημα 7)
- *ΕΜΠΡΟΣ* 6925 (27/1/1916), 2 (βλ. παράρτημα 8)
- *ΕΜΠΡΟΣ* 6925 (28/1/1916), 2 (βλ. παράρτημα 9)
- *ΕΜΠΡΟΣ* 6927 (29/1/1916), 2 (βλ. παράρτημα 10)
- *ΕΣΤΙΑ* 7837 (28/1/1916), 2 (βλ. παράρτημα 11)
- *ΝΕΑ ΗΜΕΡΑ* 1283 (28/1/1916), 8 (βλ. παράρτημα 12)
- *ΠΑΤΡΙΣ* 7932 (28/1/1916), 1-2 (βλ. παράρτημα 13)
- *ΧΡΟΝΟΣ* 4431 (27/1/1916), 2 (βλ. παράρτημα 14)

Η γενικότερη εικόνα της πρόσληψης του έργου, είτε στο εξωτερικό είτε στην Ελλάδα, δείχνει ότι η *Μάρτυς* δεν άφησε άλλο παρά θετική εικόνα στο κοινό. Εντούτοις, ενδιαφέρον έχει να παρατηρηθεί ότι τα περισσότερα κριτικα σχόλια αναφέρνοται στο σκηνοθετικό μέρος του έργου όσο και στο λιμπρέτο, και λιγότερο στη μουσική καθαυτή.

1.3. Ο ΣΤΟΧΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Παρ' όλο το μεγάλο μουσικό και θεατρικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η *Μάρτυς* του Σπύρου Σαμάρα, γεγονός είναι ότι σήμερα το έργο απουσιάζει σχεδόν εντελώς από τις λυρικές σκηνές της Ελλάδας και του εξωτερικού. Επίσης, και με φωτεινή εξαίρεση την πολύτιμη ηχογράφηση του έργου υπό τη διεύθυνση του Βύρωνα Φιδετζή[12], λόγω της σπανιότητας των ανεβασμάτων, δεν έχει ποτέ αποκρυσταλλωθεί κάποια συγκεκριμένη ερμηνευτική παράδοση που να μπορεί να καθοδηγήσει το σημερινό ερμηνευτή ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης του έργου αυτού και της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας του. Με αφετηρία αυτή τη διαπίστωση, σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να επικεντρωθεί στην ερμηνεία, και ειδικότερα στο ζήτημα της φωνητικής φυσιογνωμίας των ρόλων, αναζητώντας κάποιες γενικές τουλάχιστον ερμηνευτικές κατευθύνσεις που θα μπορούσαν να συμβάλουν στην ορθή απόδοσή τους. Η αναζήτηση αυτή θα ξεκινήσει από τη μελέτη των ίδιων των

[12] Βύρων Φιδετζής, *Σπύρος Σαμάρας, Η Μάρτυς*, εκδόσεις LYRA

ρόλων όπως καταγράφονται στο μουσικό κείμενο του Σαμάρα, και θα επεκταθεί στα αισθητικά συμφραζόμενα του έργου και της εποχής του.

2. ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΕΝΑ ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΟ ΥΦΟΣ ΓΙΑ ΤΗ *ΜΑΡΤΥΡΑ*

Από θεατρική άποψη, η *Μάρτυς* είναι ένα έργο πρωτοποριακό για την εποχή του, που αντλεί την έμπνευσή του από τη ζωή απλών ανθρώπων την οποία αφηγείται με νατουραλιστικό τρόπο. Όπως σημειώνει ο R. Chase για το νατουραλισμό: «*Το πεπρωμένο μερικές φορές επιβάλλεται στο υποκείμενο απ' έξω. Επομένως, ο πρωταγωνιστής ενός νατουραλιστικού μυθιστορήματος βρίσκεται στο έλεος των περιστάσεων παρά του εαυτού του, συχνά μάλιστα φαίνεται σαν να μην έχει εαυτό*». Χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας τέτοιας εγκατάλειψης στη δύναμη του πεπρωμένου δίνει η 3η πράξη του έργου, όπου σκιαγραφούνται λεπτομερώς οι διαφορές ψυχολογικές μεταπτώσεις της Ναταλίας ως γυναίκας και ως μάνας, η οποία σταδιακά συνθλίβεται από το χαμό της κόρης της και οδηγείται μοιραία στην αυτοκτονία.

Μια πληρέστερη εικόνα αυτού του νατουραλιστικού χαρακτήρα προϋποθέτει την εξέταση του λιμπρέτου, με την οποία θα ξεκινήσουμε.

2.1 ΤΟ ΛΙΜΠΡΕΤΟ

Η Μάρτυς είναι μια 'σκηνική νουβέλα' σε τρεις πράξεις. Αξιοσημείωτο είναι ότι το έργο δεν χωρίζεται σε διακριτές σκηνές όπως θα συνέβαινε παλαιότερα (δεν καταγράφονται ούτε στο λιμπρέτο, ούτε στο σπαρτίτο), κάτι που μοιάζει ήδη να προδίδει μια πρόθεση 'φυσικής συνέχειας' και ενότητας μεταξύ των διαφόρων επεισοδίων. Ο Manfred Kelkel, τον οποίο θα ακολουθήσουμε εδώ, προσδιορίζει μερικά από αυτά ως σκηνές επίπληξης, φιλονικίας, αποπλάνησης, απελπισίας και παρηγοριάς.

Η όπερα έχει την ακόλουθη δομή: πράξη 1η (8 επεισόδια)- *Intermezzo Romaniesca* - Πράξη 2η (5 επεισόδια) - Πράξη 3η (3 επεισόδια).[13]

Οι χαρακτήρες της όπερας είναι οι εξής:

- Η Ναταλία : γυναίκα του Τριστάνου , σοπράνο
- Ο Τριστάνος : επικεφαλής των φορτοεκφορτωτών, ερωτευμένος με τη Νίνα, βαρύτονος
- Μίκαελ : οδηγός ποταμόπλοιου, παλιά αγάπη της Ναταλίας, τενόρος
- Νίνα : καλλιτέχνιδα, σοπράνο
- Μπατσατσέλι : καλλιτέχνης, συνεργάτης της Νίνας, τενόρος
- Βάϊσχαϊτ : καλλιτέχνης, συνεργάτης της Νίνας, τενόρος
- Άννα : κόρη της Ναταλίας και του Τριστάνου, βουβός ρόλος
- Χορωδία : Ρουμάνοι εργάτες - φορτοεκφορτωτές και οι γυναίκες τους, σερβιτόροι

2.1.1. ΣΥΝΟΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Πρώτη πράξη (σκηνή "επίπληξης"): Η πλοκή εκτυλίσσεται στη Σουλίνα, παραδουνάβια κωμόπολη της Ρουμανίας. Ο Τριστάνος είναι επικεφαλής μιας ομάδας φορτοεκφορτωτών και προσπαθεί να τους ξεσηκώσει εναντίον των εργατών μιας άλλης ομάδας. Η Ναταλία, η γυναίκα του Τριστάνου, εμφανίζεται και απελπισμένη του αναγγέλλει ότι η μικρή τους κόρη είναι βαριά άρρωστη. Ο Τριστάνος δεν συγκινείται και της ζητάει να του επιστραφεί το χρυσό ρολόι που της είχε χαρίσει.

Ακολουθεί σκηνή ("αποπλάνησης") στο καφενείο, όπου βρίσκεται μια νεαρή τραγουδίστρια, η Νίνα. Ο Τριστάνος την πλησιάζει, της εξομολογείται τον έρωτά του και της χαρίζει το χρυσό ρολόϊ της γυναίκας του. Εν τω μεταξύ, μπαίνει στο λιμάνι ένα ποταμόπλοιο και ανάμεσα στους επιβάτες που κατεβαίνουν είναι και οι συνάδελφοι της Νίνας, ο Μπατσατσέλι και ο Βάϊσχαϊτ. Η Ναταλία βγαίνοντας από ένα φαρμακείο συναντά το Μίκαελ, την παλιά της αγάπη και πιλότο του ποταμόπλοιου, ο οποίος είναι ακόμα ερωτευμένος μαζί της. Ακολουθεί το *Intermezzo Romaniesca* με πολλά ελληνικά μουσικά στοιχεία.

Δεύτερη πράξη (σκηνή "φιλονικίας"): Η Ναταλία χαμένη και απαρηγόρητη μπαίνει στο καφενείο ψάχνοντας τον Τριστάνο και του ανακοινώνει το θάνατο της κόρης τους. Ο Τρίστανος

---

[13] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία,* εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ. 239

κατηγορεί εξοργισμένος τη Ναταλία πως λέει ψέματα και εκείνη του θυμίζει την άσχημη ζωή που πέρασε μαζί του. Εκείνος, για να στρέψει αλλού τη προσοχή του κόσμου που παρακολουθεί τον διαπληκτισμό, κατηγορεί τον Μίκαελ πως είναι ο εραστής της. Εκείνος το αρνείται, αλλά παραδέχεται πως ακόμα την αγαπά και την αποκαλεί «μάρτυρα».

Τρίτη πράξη ("απελπισίας" και "παρηγοριάς"): Η Ναταλία θρηνεί στο σπίτι του Τριστάνου το παιδί της. Έρχεται ο Μίκαελ για να της συμπαρασταθεί, και αποφασίζουν να φύγουν μαζί, μακρυά απο τη Σουλίνα, αφού γίνει η κηδεία του παιδιού. Όμως, μόλις φεύγει ο Μίκαελ, η Ναταλία εγκαταλείπει το ρομαντικό αυτό όνειρο και αποφασίζει να αυτοκτονήσει εισπνέοντας τις αναθυμιάσεις από το μαγκάλι, μένοντας πιστή στο παιδί της.

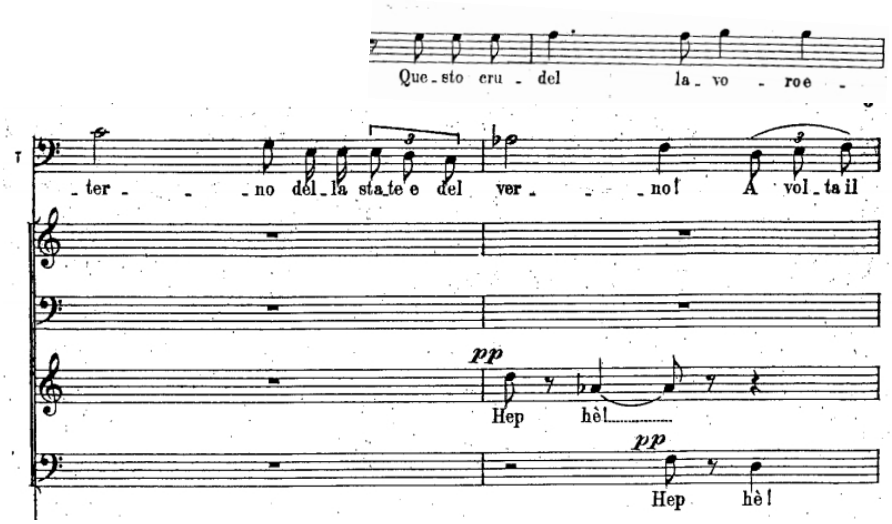
Η πλοκή του έργου είναι απλή και ακολουθεί τις τάσεις του νατουραλιστικού-βεριστικού θεάτρου. Στα περισσότερα βεριστικά έργα, η πλοκή στηρίζεται σε ερωτικά πάθη, και πυροδοτείται από τους ανταγωνισμούς και τις επιθυμίες που διαμορφώνονται συνήθως μέσα σε τρίγωνα σοπράνο-τενόρου-βαρύτονου. Ωστότο, στη *Μάρτυρα* οι σχέσεις Ναταλίας-Τριστάνου, Τριστάνου-Νίνας, Ναταλίας-Μίκαελ όπως αποκαλύπτονται στη πορεία του έργου δεν είναι τέτοιες ώστε να οδηγήσουν λ.χ. σε ένα τραγικό φινάλε δολοφονίας. Οπότε εύλογα παρατηρείται ότι η όπερα αυτή στερείται ουσιαστικών δραματικών εξελίξεων, διατηρώντας έναν μάλλον στατικό χαρακτήρα. Το μοναδικό, εξωτερικό αλλά κεντρικής σημασίας τραγικό γεγονός που διαμορφώνει τις δραματικές εξελίξεις είναι η είδηση του θανάτου της μικρής κόρης της Ναταλίας. Η υπόθεση κλείνει με μια αναπάντεχη κίνηση 'αναδίπλωσης' της πρωταγωνίστριας, η οποία αντί να ακολουθήσει τη 'ρομαντική' λύση να εγκαταλείψει τον αδιάφορο σύζυγό της και να φύγει με τον αγαπημένο της Μίκαελ, επιλέγει την αυτοκτονία, εγκαταλείποντας κατά κάποιον τρόπο τον αγώνα. Έτσι, το όλο λειτουργεί λιγότερο ως δραματικό ποιητικό αφήγημα και περισσότερο ως ΄τεκμήριο' μιας συγκεκριμένης καταθλιπτικής καθημερινότητας.

2.1.2.ΒΕΡΙΣΤΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΠΟΥ ΑΞΙΟΠΟΙΟΥΝΤΑΙ ΣΤΟ ΛΙΜΠΡΕΤΟ

Στο λιμπρέτο της *Μάρτυρος* συναντά κανείς πολλά από ταχαρακτηριστικά της βερίστικης σχολής, όπως:

i. Έμφαση στον κοινωνικό περίγυρο: Σύμφωνα με μαρτυρία του Ναπολέοντος Λαμπελέτ, ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν *I pescatori del Danubio* (*Οι αλιείς του Δουνάβεως*). Το στοιχείο αυτό μας δίνει την επιβεβαίωση για τις αρχικές προθέσεις του Illica να παρουσιάσει ένα έργο πάνω στη ζωή απλών φτωχών ανθρώπων, που προσφέρει ένα νατουραλιστικό πλαίσιο στο δράμα της Ναταλίας. Τεκμήριο της σημασίας του κοινωνικού περίγυρου αποτελεί το χορωδιακό των φορτοεκφορτωτών με

το οποίο ξεκινάει το έργο, που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η πιο εκτεταμένη χορωδιακή επέμβαση σε ολόκληρο το ρεπερτόριο του βερισμού[14]. Με τον περίγυρο αυτό συνδιαλέγεται ο Τριστάνος, σχολιάζοντας τη σκληρή φύση της δουλειάς του, που προσλαμβάνει ως δουλεία, και τη συμπεριφορά των εργατών: μια σκηνή θεματολογικά πρωτοποριακή, που αποδίδεται με χαλαρό ποιητικό μέτρο .[15]



Πρώτη πράξη: Το σχόλιο του Τριστάνου για τη δουλεία

ii. Ανοιχτή αναφορά στη σεξουαλικότητα: Στο λιμπρέτο ο Illica θίγει με ευθύτητα το θέμα της σεξουαλικότητας και της πορνείας στα καφωδεία της εποχής. Ειδικότερα, αυτό φαίνεται λ.χ. στην αρχή της 2ης πράξης, όπου οι ειρωνικοί υπαινιγμοί που κάνουν οι σερβιτόρες μεταξύ τους δείχνουν την ελαφρότητα και την ελευθεριότητα των ηθών τους .[16]

iii. Συνολική δομή του λιμπρέτου: Ο Luigi Illica ήταν ένας απο τους πιό 'κινηματογραφικούς' θα λέγαμε σήμερα λιμπρετίστες της εποχής του, καθώς παρουσίαζε σκηνές και ολόκληρες πράξεις "*όχι μόνο ως λογικές δραματικές ενότητες, αλλά κυρίως ως διαδοχικές οπτικές ακολουθίες*"[17]. Στη *Μάρτυρα,* ο Σαμάρας ουσιαστικά συνθέτει με κινηματογραφικό τρόπο ακολουθώντας το κονηματογραφικό 'μοντάζ' σκηνών του Illica.

---

[14] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ. 240

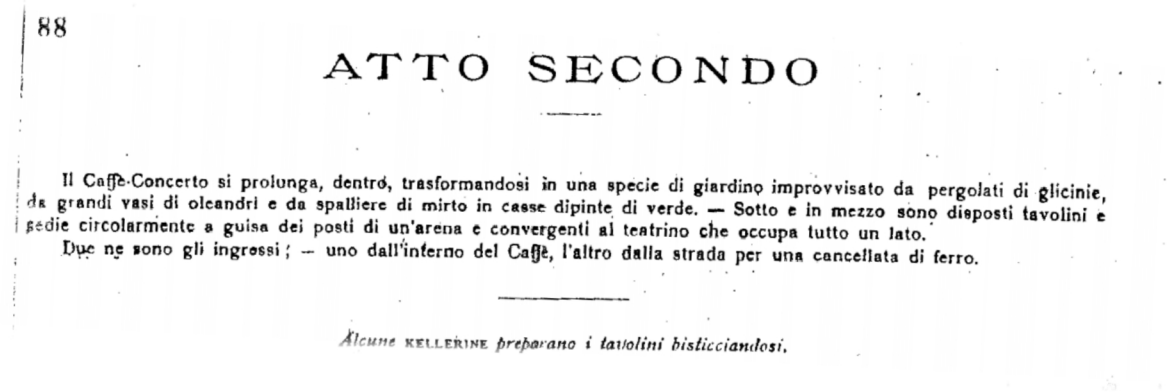
[15] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ. 240

[16] Ό.π. , σελ. 242

[17] Ό.π., σελ. 243

Πέραν από τα γενικά αυτά χαρακτηριστικά, στο λιμπρέτο της *Μάρτυρος* αξιοποιούνται στοιχεία και τεχνικές κοινές στο βερίστικο θέατρο, όπως:

i. Η τεχνική του "θεάτρου μέσα στο θέατρο": Το τραγούδι των καλλιτεχνών στο καφωδείο είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα για την τεχνική αυτή ένταξης μιας παράστασης μέσα στην παράσταση. Ενδιαφέρον έχει η λεπτομέρεια με την οποία η παρτιτούρα περιγράφει το όλο γεγονός, με όλες τις απαραίτητες μουσικές υποδείξεις και τις σκηνοθετικές οδηγίες, τεκμήριο χαρακτηριστικής προσπάθειας ρεαλιστικής αποτύπωσης μιας πραγματικής εικόνας ενός καφωδείου εκείνη της εποχής.[18]



88

ATTO SECONDO

Il Caffè-Concerto si prolunga, dentro, trasformandosi in una specie di giardino improvvisato da pergolati di glicinie, da grandi vasi di oleandri e da spalliere di mirto in casse dipinte di verde. — Sotto e in mezzo sono disposti tavolini e sedie circolarmente a guisa dei posti di un'arena e convergenti al teatrino che occupa tutto un lato.
Due ne sono gli ingressi; — uno dall'interno del Caffè, l'altro dalla strada per una cancellata di ferro.

Alcune KELLERINE *preparano i tavolini bisticciandosi.*

Δεύτερη πράξη: «*Το καφωδείο επεκτείνεται στο εσωτερικό του σε ένα είδος κήπου με πέργολες, μεγάλα βάζα με λουλούδια και μυρτιές σε κάσες βαμμένες πράσινες. Στη μέση βρίσκονται τραπέζια και καρέκλες τοποθετημένα σε ημικύκλιο και στραμμένα προς ένα θεατράκι που έχει στηθεί στη γωνία. Υπάρχουν δύο είσοδοι, μια βλέπει στο εσωτερικό του καφενείου και η άλλη στο δρόμο, κλεισμένη με σιδερένιο κιγκλίδωμα. Λίγες σερβιτόρες ετοιμάζουν τα τραπέζια και καυγαδίζουν*».

Μέρος της ρεαλιστικής αυτής πρόθεσης είναι και η χρήση από το Σαμάρα αυτούσιου ενός τραγουδιού σε στίχους των Μ. Περού και Α. Κερτιέ και μουσική των Τ. Μεσέν και Π. Λάκ της Νίνας[19]. Ειδικότερα, για το τραγούδι *La Maman* της Nina, ο Mafred Kelkel αναφέρει τα εξής: «*Δεν πρόκειται για μια σκόπιμη απλότητα του συνθέτη που επιτρέπει στον εαυτό του να δημιουργήσει ένα μουσικό στυλ σκοπίμως 'του όχλου', αλλά απλώς να παραθέσει ένα γνωστό απλό τραγουδάκι, το 'La Maman', του οποίου οι στιχουργοί είναι οι κύριοι Perrou και Quertier και οι συνθέτες οι κύριοι Messin και Lac. Ο λόγος αυτού του δανεισμού οφείλεται ενδεχομένως σε ένα καθαρό βεριστικό στόχο που είναι*

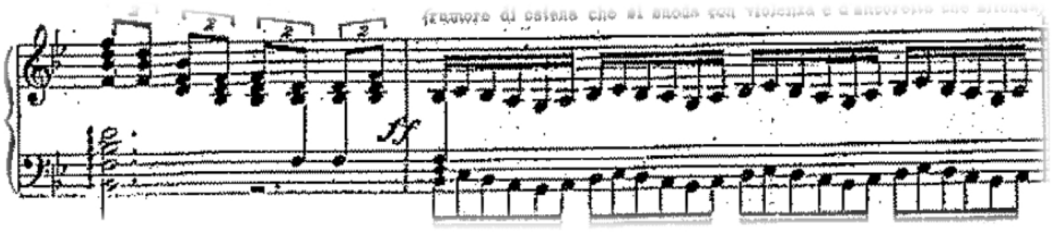
---

[18], Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ.243

[19] Βύρων Φιδετζής, *Σπύρος Σαμάρας, Η Μάρτυς*, εκδόσεις LYRA

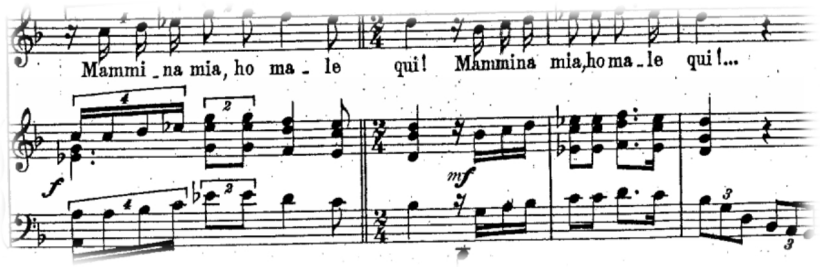
η επαναδημιουργία της ατμόσφαιρας ενός 'κακόφημου' καφωδείου, και η παράθεση εδώ παίζει ρόλο μιας τυπολογικής μουσικής σύνθεσης».[20]

ii. Ρεαλιστική μίμηση φυσικών ήχων και θορύβων: Ένα άλλο μουσικό χαρακτηριστικό είναι η μίμηση των ήχων και των θορύβων του πραγματικού περιβάλλοντος που αξιοποιούνται από το Σαμάρα ως τεχνάσματα σύνδεσης δυο διαδοχικών σκηνών, που εξασφαλίζουν την φυσιολογική μετάβαση από τη μια σκηνή στην άλλη:



Πρώτη πράξη: Άφιξη του ποταμόπλοιου, ακούγονται οι αλυσίδες της άγκυρας

iii. Έντονη προβολή της μητρότητας (mammismo): Η έντονη προβολή της μητρότητας, λ.χ. μέσω της επανειλλημένης χρήσης της λέξης Mamma! Για παράδειγμα η Natalia καθώς περιγράφει στον Tristan την αρρώστια της κόρης της, επαναλαμβάνει τα λόγια της κόρης της «*Mammina mia ho*



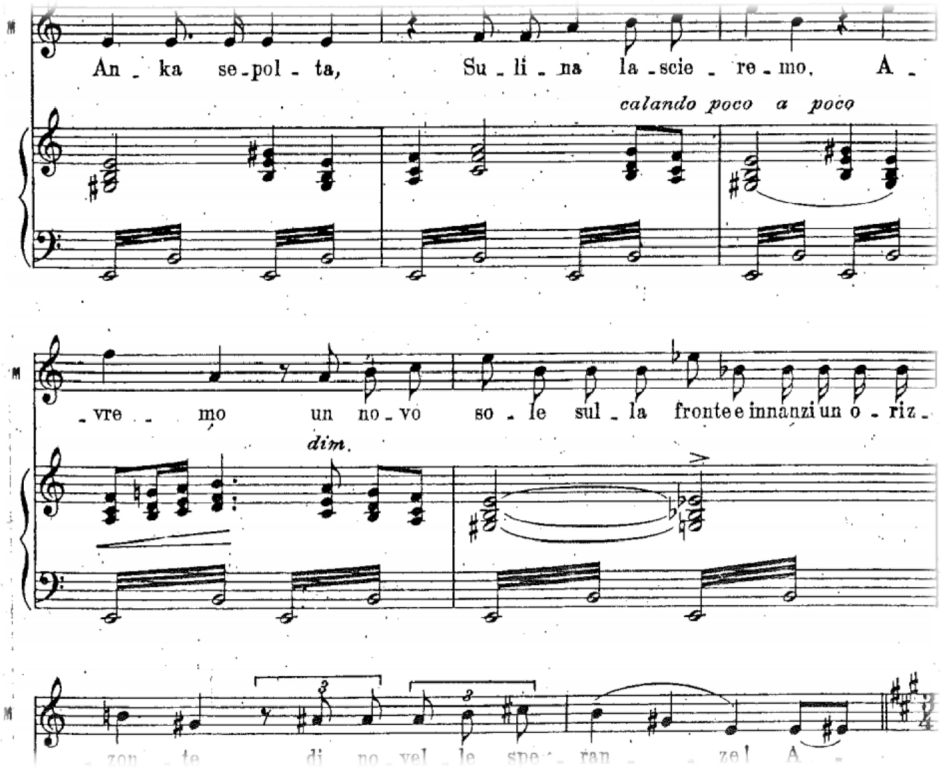
male qui» ("Μανούλα μου πονώ").[21]

Πρώτη πράξη: Η Ναταλία μεταφέρει τα νέα στον Τριστάνο ότι η κόρη τους είναι άρρωστη

[20]Ό.π., σελ. 244

[21] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ.242

Πέρα από τα παραπάνω βερίστικα στοιχεία, η *Μάρτυς* διατηρεί πολλά χαρακτηριστικά που ανήκουν στην οπερατική παράδοση της εποχής της: όπως λ.χ., επισημαίνει ο Kelkel[22], έχει κοινά στοιχεία με τον τύπο της opéra-comique. Έτσι, αξιοποιεί την παράδοση του είδους αυτού με σκηνές χορού (που όμως παρατίθενται αποσπασματικά, για λόγους δραματουργίας και οικονομίας χρόνου) όπως για παράδειγμα η σκηνή της συνάντησης των καλλιτεχνών, η έναρξη της 2ης σκηνής με τις σερβιτόρες και η επακόλουθη σκηνή των παραγγελιών. Και βέβαια, μέσα στο όλο ρεαλιστικό πλαίσιο της αφήγησης δεν λείπουν οι καθαρά ρομαντικές αναφορές. Επί του θέματος, ο Φιστουρής παρατηρεί εύστοχα τα εξής: «*Η περίπτωση της προοπτικής και της προσμονής ενός καλύτερου μέλλοντος σε άλλα μέρη, όπως απαντά στις όπερες βερισμού, στοιχείο από τη ρομαντική δραματουργία. Στη 3η πράξη ο Mikael βλέποντας τον πόνο της Natalia και ελπίζοντας πλέον στο διαζύγιό της, μετά το θάνατο της μονάκριβης κόρης τους, λέει στην αγαπημένη του, να αφήσουν τη Sulina και να ανοιχτούν σε νέους ορίζοντες και νέες ελπίδες*».[23]



[22] Για περισσότερες πληροφορίες στον ιστότοπο της Wikepedia https://en.wikipedia.org/wiki/Manfred_Kelkel

[23] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ.243

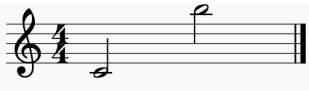
Τρίτη πράξη: ο Μίκαελ λέει στη Ναταλία πως θα φύγουν και θα ανοιχτούν νέες ελπίδες γι' αυτούς

Συμπερασματικά, βλέπουμε ένα λιμπρέτο, το οποίο στα γενικά του χαρακτηριστικά δεν αποσκοπεί σε μια ποιητική αναπαράσταση, ρομαντική ή άλλη, αλλά μάλλον σε μια ρελιστική απεικόνιση της πραγματικότητας. Παρατηρούμε τον Illica να πειραματίζεται δημιουργικά με τα βερίστικα μοντέλα φέρνοντας στο προσκήνιο σημαντικά στοιχεία ρεαλισμού, χωρίς να παύει να επωφελείται και από άλλα είδη, όπως η Opera-comique.

2.2. Η ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Δεδομένων των παραπάνω, ποιός είναι ο επιθυμητός χαρακτήρας της φωνητικής ερμηνείας των ρόλων; Ακολουθεί πρώτα μια εισαγωγική επισκόπησή τους.

2.2.1 ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΤΩΝ ΣΟΛΙΣΤΙΚΩΝ ΡΟΛΩΝ ΑΠΌ ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΨΗ

Ναταλία: λυρικοδραματική σοπράνο, έκταση: 

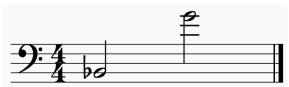
Ο λυρικοδραματικός είναι ένας τύπος σοπράνο με μεγάλη ποικιλία ρεπερτορίου[24]. Τα χαρακτηριστικά του είναι ισχυρή φωνή και δυνατότητα ενεργητικής δραματικής έμφασης, χωρίς απώλεια του λυρικού στοιχείου. Έχει τη φωτεινότητα της λυρικής σοπράνο αλλά τείνει σε δραματική φωνή χωρίς πίεση με ένα πιο σκοτεινό χρώμα.

Η Ναταλία ενσαρκώνει την τραγική φιγούρα της γυναίκας- μάνας που προβάλλεται μέσα από το νατουραλιστικό φακό του Illica. Πρόκειται για μια γυναίκα, θύμα των περιστάσεων της ζωής, που αποδέχεται τη μοίρα της, και ως μάνα, όλη της η ύπαρξη πηγάζει από το άρρωστο μοναχοπαίδι της. Όταν αυτό πεθαίνει, τότε και αυτή παραιτείται από τη ζωή και την προοπτική που θα μπορούσε να της χαρίσει ο έρωτας του Μίκαελ. Συγκριτικά με τη βεριστική εκδοχή της Lionella, ο ρόλος της

[24] Η τυπολογία των φωνών βασίζεται στα σχετικά λήμματα του Grove Online

Ναταλίας δεν παρουσιάζει ιδιαίτερα ρομαντικά στιγμιότυπα με μελωδικές αποστροφές, τραγούδια ή ρομάντζες. Όπως παρατηρεί ο Φιστουρής, η Ναταλία εμφανίζεται σε σκηνές καθαρά νατουραλιστικής φύσης, όπου η φωνητική γραμμή εναλλάσσεται μεταξύ parlato-declamato και οριακά arioso[25].

Πρόσθετο ενδιαφέρον για το χαρακτηρισμό του φωνητικού προφίλ της Ναταλίας έχει η προσωπικότητα της πρώτης ερμηνεύτριας του ρόλου. Η Ιταλίδα σοπράνο Gemma Bellincioni (1864-1950) διδάχθηκε από τον πατέρα της ,έναν επαγγελματία μπάσο, και αργότερα από τον διάσημο τενόρο Roberto Stagno, τον οποίο γνώρισε για πρώτη φορά το 1886 και στη συνέχεια τον πατρεύτηκε. Εκτός από τον ρόλο της Violetta (στον οποίο επαινέθηκε από τον Verdi), ο φωνητικός της τύπος δεν συνάντησε μεγάλη επιτυχία με το παλαιότερο είδος ρομαντικής όπερας. Αναδείχθηκε ωστόσο ως τραγουδίστρια και ως ηθοποιός με την άφιξη της σχολής του Βερισμού. Το μεγάλο γεγονός της ζωής της ήταν η εντυπωσιακή α πόδοση της Santuzza στην πρεμιέρα της *Cavalliera Rusticana* (1890, Ρώμη), με τον Stagno ως Turiddu. Αν και ήταν πολύ επιτυχημένη στις κύριες ευρωπαϊκές όπερες και στη Νότια Αμερική, απέτυχε να εγκατασταθεί στο Govent Garden, όπου εμφανίστηκε το 1895. Ακόμα και η Santuzza της, όπως και η Carmen της, επισκιάστηκε από την τεράστια δημοτικότητα της περίφημης Emma Calvé. Η Bellincioni υποδύθηκε επίσης πολλούς άλλους ρόλους στις όπερες του βερισμού, μεταξύ των οποίων τη *Fedora* του Giordano (1898, Μιλάνο), με τον τότε άγνωστο Caruso ως Loris, και την Christina στην *Mala Vita* του Giordano (1892, Ρώμη). Υποδύθηκε επίσης τους κύριους ρόλους στη *Salammbo* του Reyer (1886, Μιλάνο), τη *Labilia* του Spinelli (1890, Ρώμη) και τις *Nozze Istriane* του Smaregla (1894, Τεργέστη), στα δυο τελευταία μαζί με τον Stagno. Η τελευταία φάση της καριέρας της κυριαρχείται από τον εμβληματικό ρόλο της Σαλώμης του Ρίχαρντ Στράους. Εμφανίστηκε στην πρώτη ιταλική παράσταση της όπερας (1906, Τορίνο) υπο τον ίδιο τον Στράους, ο οποίος θαύμαζε πολύ την ερμηνεία της. Τραγούδησε το ρόλο πάνω από 100 φορές. Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο πέρασε μερικά χρόνια ως δασκάλα τραγουδιού στις κάτω χώρες και το 1924 επανεμφανίστηκε ως Santuzza , Tosca και Carmen στη Χάγη, το Ρότερνταμ και το Άμστερνταμ.

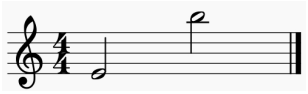
Τριστάνος: βαρύτονος, έκταση : 

Ο Τριστάνος δεν είναι ο χαρακτηριστικός φωνητικός τύπος 'κακού' βαρύτονου, όπως αυτός συναντάται στις περισσότερες ιταλικές όπερες της εποχής (βλ. λ.χ. Alfio στην *Cavalleria Rusticana*).

---

[25] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ. 249-250

Δεν είναι ζηλόφθονος, αλλά αδιαφορεί πλήρως για τη γυναίκα του και αναζητά εφήμερο έρωτα στη νεαρή τραγουδίστρια Νίνα. Ο ρόλος του Τριστάνου είναι 'επίπεδος' δραματουργικά, καθώς δεν παρουσιάζει ψυχολογικές διακυμάνσεις. Φωνητικά, επικεντρώνεται κυρίως στη μεσαία περιοχή του βαρύτονου και μοιάζει να καλεί μια περισσότερο τραχειά παρά λυρική απόδοση, αντίστοιχη με τον τραχύ χαρακτήρα του ρόλου[26].

Μίκαελ: τενόρος σπίντο, έκταση: 

Ο τενόρος σπίντο έχει τη φωτεινότητα και το ύψος ενός λυρικού τενόρου, αλλά με μια εκφραστική οξύτητα που επιτρέπει στην φωνή να "ωθείται" σε δραματική έκφραση με λιγότερη πίεση από τους ελαφρύτερους τενόρους. Το χρώμα της φωνής είναι πιο σκοτεινό από εκείνο του λυρικού τενόρου, χωρίς να γίνεται τόσο σκοτεινό όσο εκείνο του δραματικού.

Ο Μίκαελ είναι ένας ιδιόμορφος ρόλος. Δεν είναι ο κλασικός ρομαντικός εραστής των οπερατικών έργων. Η φωνητική του γραμμή παρουσιάζει σημαντικές διακυμάνσεις ανά πράξη, οι οποίες διαμορφώνουν ανάλογα και τις απαιτούμενες φωνητικές προδιαγραφές. Στην 1η πράξη, η φωνητική του γραμμή ακολουθεί τη μορφή cantabile arioso, κυρίως στο ντουέτο με τη Ναταλία, όταν της αποκαλύπτει τα ερωτικά του αισθήματα. Στη συνέχεια, στη 2η πράξη, γίνεται σκληρά εξαγγελτικός (declamato) με σχετικά υψηλή τεσσιτούρα, όταν αντικρούει τον Τριστάνο, ενώ στην 3η πράξη επικεντρώνεται στη μεσαία και χαμηλή περιοχή με τραγούδι σχεδόν parlando, καθώς προσπαθεί να παρηγορήσει τη Natalia. Συνοψίζοντας: ρόλος λυρικο-δραματικός με στοιχεία declamato - parlando και γενικά σκούρα ηχοχρώματα[27].

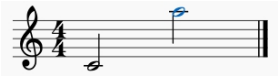
Ο δημιουργός του ρόλου, Robert Stagno (1840-1897), σπούδασε στο Μιλάνο με τον Lamberti και στη συνέχεια έκανε το ντεμπούτο του το 1862 στη Λισαβόνα ως Rodrigo στον Otello του Rossini. Εμφανίστηκε στη Μαδρίτη, στη Βενετία, στη Ρώμη, στη Νάπολη, στη Φλωρεντία και στη Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης, όπου τραγούδησε τον Enzo στη πρώτη παράσταση της *Gioconda* (1883). Το ρεπερτόριο του περιελάμβανε ρόλους όπως Don Ottavio, Elvino, Pollione, Gennaro (*Lucrezia Borgia*), Policto, Raoul, Robert le diable, Manrico, Radames, Romeo, Faust και

---

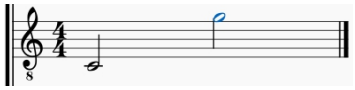
[26] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ. 252

[27] Ό.π., σελ. 251

Lohengrin. Τραγούδησε επίσης τον Otello του Verdi στο Μπουένος Άιρες (1888). Υποδύθηκε το ρόλο του Turiddu στην *Cavalliera Rusticana* στο θέατρο Costanzi της Ρώμης (1890) και τραγούδησε στη πρώτη παράσταση της *Mala Vita* του Giordano στο θέατρο Argetina της Ρώμης (1892). Ήταν παντρεμένος με τη σοπράνο Gemma Bellincioni. Έχει κάποιο ιστορικό ενδιαφέρον να προσθέσουμ ότι η κόρη του ζευγαριού, Bianca Stagno-Bellincioni (1888-1980), επίσης σοπράνο, τραγούδησε στη Νάπολη, τη Βαρκελώνη, τη Ρώμη και τη Λισαβόνα και εμφανίστηκε στο Govent Garden (*Boheme* και *Manon Lescaut*) το 1914.

Νίνα: ελαφριά soprano, έκταση: 

Η ελαφριά σοπράνο είναι ένα είδος φωνής που συνήθως χαρακτηρίζει νεότερους καλλιτέχνες. Ο σχετικά μικρός όγκος μιας τέτοιας φωνής συνήθως συνδυάζεται με έναν έντονα παραγόμενο ήχο, ο οποίος στα Ιταλικά και Γαλλικά έργα τείνει να είναι πιο έντονος από ότι στα Γερμανικά και τα Αγγλικά. Ο χαρακτήρας φέρνει στη σκηνή μια Γαλλίδα 'σαντέζα' ονόματι Nina Fleurrette, ενώ είναι σαφές ότι, για λόγους που υπαγορεύονται από το ραλιστικό χαρακτηρα του έργου, η χροιά της φωνής της δεν θα πρέπει να παραπέμπει σε όπερα, αλλά μάλλον σε 'café chantant'. Λαμβανοντας υπόψη τη σχετικά χαμηλή τεσσιτούρα, ο Φιστουρής μας λέει ότι για το ρόλο ενδείκνυται μάλλον μια "*μεστή και σαγηνευτική γυναικεία φωνή μέτζο, παρά μια ελαφριά και αδιάφορη φωνή που δύσκολα θα περάσει το φράγμα της ορχήστρας στα τραγουδιστικά της μέρη, όπως το τραγούδι* La Maman"[28]. Ωστότο, η παραπάνω εκτίμηση ίσως θα πρέπει να αναθεωρηθεί, λαμβάνοντας υπόψη τόσο την τεσιτούρα του ρόλου, όσο και το ότι γενικά στις βεριστικές όπερες οι ρόλοι γυναικών ελευθερίων ηθών αποδίδονται συνήθως από πιο ανάλαφρες, πιο λυρικές φωνές.

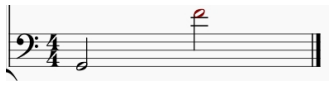
Μπατσατσέλι: λυρικός τενόρος, έκταση 

Οι λυρικοί τενόροι είναι οι τενόροι του ελαφρύτερου τύπου. Δεν θα απαιτηθεί να αντεπεξέλθουν σε βαριά ενορχήστρωση ή να υψώσουν υπερβολικά τις φωνές τους, και ως εκ τούτου μπορεί να επικεντρώνονται στην παραγωγή όμορφου ήχου και ομοιόμορφης γραμμής. Με αυτόν τον τρόπο θα

[28] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ.252

δώσουν χάρη στις μελωδίες του συνθέτη, εξού και ο χαρακτηρισμός τους ως «λυρικών» (το ελαφρύτερο είδος λυρικού τενόρου είναι επίσης γνωστό ως Tenore di grazia).

Καθώς ο τενόρος έγινε όλο και πιο σημαντικός στην όπερα κατά το τελευταίο μισό του 18ου αιώνα, βρέθηκε να έχει δύο κύριες δραματικές λειτουργίες που πρέπει να εκπληρώσει, αυτές του ήρωα και του εραστή. Ο Μπατσατσέλι ανήκει μάλλον στη δεύτερη κατηγορία. Λέει ο Φιστουρής: «*Στο πλαίσιο της σκηνής του ΄θεάτρου μέσα στο θέατρο' στο καφενείο, όπου ο Μπατσατσέλι τραγουδάει αφενός ενώπιον του 'θεατρικού' κοινού του καφενείου, αφετέρου ενώπιον του πραγματικού κοινού που παρακολουθεί την όπερα, για το ρόλο αυτό θεωρητικά ενδείκνυται μια φωνή λυρικού τενόρου με πλούσια μεσαία φωνή που να αναδείξει τη ρομάντζα «Fammi morir*»[29]. Έτσι τον παρουσίαζει άλλωστε η Νίνα στο κοινό του καφενείου, χαρακτηρίζοντάς τον ως εξής: "*υπέροχος τενόρος που της αγνής Ιταλικής Σχολής τη μέθοδο τη θεία κρατεί αυστηρά. Αοιδός μοναδικός της καντσονέτας, παντού τον κόσμο εμαγνήτιζε η φωνή του*"[30]. Τίθεται βέβαια το ερώτημα αν και εδώ, όπως συμβαινει και με το ρόλο του Βάϊσχαϊτ, βερίστικο ζητούμενο είναι να αναδειχθούν 'ειρωνικά' όχι οι φωνητικές αρετές αλλά μάλλον οι αδυναμίες ενός λυρικού τενόρου του οποίου, σύμφωνα με το λιμπρέτο του Illica, η καριέρα αναπτύσσεται σε επαρχιακά καφωδεία του Δούναβη. Παρά στις μεγάλες λυρικές σκηνές.

Βάϊσχαϊτ: basso cantante, έκταση: 

Η φωνή του basso cantante είναι μια ελαφριά, legato χαμηλή φωνή που ξεχωρίζει από ένα βαθύτερο, πιο δυνατό μπάσο.

Ο Βάϊσχαϊτ όπως τον παρουσιάζει στο κοινό του καφωδείου η Νίνα είναι «*μπάσος προφόντος, είναι Βαγκνερικής σχολής της ξακουσμένης, όμορφος και ξανθός*».[31] Και εδώ η ειρωνική υπερβολή είναι εμφανής, καθώς για τον comprimario μπάσο Χρυσόστομους Βάϊσχαϊτ ο ρόλος δραματουργικά στοχεύει μαλλον να φανούν σκόπιμα οι φωνητικές αδυναμίες, παρά οι αρετές του [32].

---

[29] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ.252

[30] Βύρων Φιδετζής, *Σπύρος Σαμάρας, Η Μάρτυς*, εκδόσεις LYRA, σελ. 74, μετάφραση του Τότη Καραλίβανου

[31] Ο.π.....υποσημείωση 30, σελ. 74

[32] Ο.π.....υποσημειίωση 29, σελ.252

3.ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως προαναφέραμε, ο βερισμός είναι πρωτίστως κίνημα στην Ιταλική λογοτεχνία, και στη συνέχεια στην όπερα, που αναπτύχθηκε στα τέλη του 19ου αιώνα. Παρόλο που μοιράζονταν ορισμένα χαρακτηριστικά με τον νατουραλισμό - ένα γενικό αφηγηματικό στυλ, ένα ενδιαφέρον για τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, μια πραγματική προσέγγιση στη ζωή για την αντιμετώπιση της σύγχρονης πραγματικότητας - οι συνθέτες του βερισμού έχουν ελάχιστα κοινά στοιχεία μεταξύ τους όσον αφορά καθαυτό το μουσικό τους ιδίωμα. Ωστότο το κίνημα του βερισμού είναι μια ιστορική πραγματικότητα που μπήκε στην όπερα μέσω της μελοποίησης 'λαϊκών σκηνών' (scene popolari) όπως η *Cavalleria rusticana* (1889) του Pietro Mascagni, που ήταν το πρώτο τέτοιο κείμενο που μετατράπηκε σε όπερα. Το 1890 η επιτυχία της όπερας αυτής στη Ρώμη, οδήγησε την *Cavalleria rusticana* να γίνει το πρότυπο ενός νέου είδους. Περίπου την εποχή εκείνη ο όρος βερισμός υιοθετήθηκε ακριβώς για να προσδιορίσει τη θεματική του λιμπρέτου και της μουσικό-δραματικής δομής παρόμοιων έργων. Έτσι, η δεκαετία του 1890 γνώρισε μια σύντομη άνθιση της όπερας σε βερίστικα θέματα, τόσο στην Ιταλία όσο και στο εξωτερικό. Άλλες όπερες σήμα-κατατεθέν του βερισμού ήταν η *Mala Vita* του Giordano (1892, Ρώμη) και οι *Pagliacci* του Leoncavallo (1892, Μιλάνο). Το είδος αυτό εξαφανίστηκε στα πρώτα χρόνια του 20ου αιώνα, αφήνοντας *Cavalleria* και *Pagliacci* ως τις καλύτερες συνεισφορές του βερισμού στο μουσικό θέατρο.

Τι το καινούριο έφερε μαζί του ο βερισμός όσον αφορά την φωνητική ερμηνεία; Το κίνημα του βερισμού, που ξεκίνησε από την giovane scuola στο περιβάλλον του εκδότη Sonzogno, χαρακτηρίζεται από μια νέα συναισθηματική ρητορική και ρεαλιστική ένταση που επηρεάζεται εν μέρει από τον Massenet και σε κάποιο βαθμό από τον Wagner[33]. Η ένταση αυτή εναλλάσσεται με το λυρισμό του παραδοσιακού bel canto, όπως και η ευαισθησία με την βιαιότητα, και αυτό παρατηρείται ιδιαίτερα στις φωνητικές γραμμές. Μελετώντας το ζήτημα αυτό ανακαλύπτουμε ότι όλο και πιο συχνά οι τραγουδιστές της εποχής εκείνης απομακρύνονταν απο το μπελκαντίστικο ύφος, αξιοποιώντας εκφραστικά ακόμα και εκείνο που στο πλαίσιο της παράδοσης του bel canto θα θεωρούνταν φωνητικά ‘άσχημο’. Ταυτόχρονα, η παραδοσιακή coloratura belcanto μοιάζει να απουσιάζει από τα βερίστικα έργα, ενώ στοιχεία όπως εκφραστικές απαγγελίες, σόλο ariosi και

[33] Matteo Sansone, «Verismo», στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29210

σύνολα συνυπάρχουν με ίσους όρους σε μια συνεχή δραματική ροή, που η ενότητα και συνοχή της εξασφαλίζεται από τη διαρκή παρουσία της ορχήστρας.

Η σχολή του Manuel Garcia[34] (1840) συνόψισε την τεχνική ραχοκοκαλιά του παραδοσιακού ιταλικού ύφους bel canto με φωνητικό ιδανικό τη θρυλική δεξιοτεχνία που προωθήθηκε περαιτέρω απο την επιτυχία των διάσημων μαθητών του Garcia. Το bel canto του 19ου αιώνα συσχετίστηκε με την ιδέα της ποιητικής (και όχι ρεαλιστικής) εικονογράφησης που χρωματίζει τη σύνθεση τονίζοντας τα σημαντικά δραματικά σημεία της πλοκής (όπως συμβαίνει λ.χ. στη σκηνή της τρέλας της *Lucia di Lammermoor*). Από τεχνική πλευράς, το bel canto συνδέεται με συγκεκριμένες τεχνικές όπως η messa di voce, η vibrazione, το appogiato ή οι χρωματικές αντιθέσεις μεταξύ διαφραγματικής, στηθικής και μικτής φωνής. Ο τέλειος έλεγχος τέτοιων τεχνικών, αλλά και η ικανότητα των τραγουδιστών να κρίνουν πότε είναι κατάλληλες να εφαρμοστούν σε συγκεκριμένες στιγμές της μουσικής, είναι αυτό που χαρακτήρισε όχι μόνο την παράδοση του ρομαντικού bel canto[35] αλλά και το ύφος Risorgimento του Verdi. Το ύφος αυτό αντικαταστάθηκε στα τέλη του αιώνα απο το βερισμό, που άνοιξε μια μεγάλη παρένθεση όσον αφορά την κεντρική σημασία του οπερατικού belcanto[36]. Σύμφωνα με τον Taruskin ο βερισμός φέρνει μαζί του την αποφυγή κάθε παραδοσιακής μπελκαντίστικης δεξιοτεχνίας στο όνομα της δυναμικής απλότητας[37].

Η αλλαγή της φωνητικής παραγωγής που συνόδεψε τον βερισμό, διαμορφώθηκε από την νέα αυτή αισθητική[38]. Ανάμεσα στα νέα δεδομένα που έφερε ο βερισμός είναι λ.χ. διάφορα φωνητικά εφέ όπως ο λυγμός, η κομμένη αναπνοή, η συχνή χρήση της γλωττίδας που ακυρώνει το legato και η υπερβολική έμφαση/ένταση στο κείμενο[39]. Βέβαια, οι παραπάνω τάσεις στη φωνητική ερμηνεία δεν θα πρέπει να παρερμηνευθούν. Ο Carl Dalhaus επισημαίνει πως «*ο ισχυρισμός ότι στις βεριστικές*

---

[34] Garcia Sr., Manuel, *Exercises pour la voix,* Paris: Ph. Petit:successeur de Gaveaux (1830*),* https://imslp.org/wiki/Exercices_pour_la_voix_(Garc%C3%ADa_Sr.%2C_Manuel)

[35] Aleksey Nikolski: *Performance Canon in Western Music - conventional, avant-gards and "authentic" ideologies*, www.academia.edu

[36] Michael P. Steinberg and Suzanne Stewart-Steinberg: *Fascism and the operatic unconscious,* στο *Opera and Society in Italy from Onteverdi to Bourdieu*, Edited by Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, and Thomas Ertman, σελ. 268

[37] Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music*, τόμος 3

[38] Daniel Leech-Wilkinson, THE CHANGING SOUND OF MUSIC: APPROACHES TO THE STUDY OF RECORDED MUSICAL PERFORMANCES, ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΌ ΒΙΒΛΊΟ ΔΙΑΘΈΣΙΜΟ ΣΤΟ . https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html

[39] Ο.π.....υποσημείωση 35

όπερες, το παραδοσιακό belcanto έχει ευρέως αντικατασταθεί από την aria d' urlo (ουρλιαχτά), από μια προσεκτική θεώρηση, αποδεικνύεται υπερβολικός, παρόλο που το τραγούδι ξεπερνά όχι σπάνια τις διαχωριστικές γραμμές προς το απαγγελτικό ύφος ή ακόμα τις αναφωνήσεις (κραυγές) σε σημεία τραγικής καταστροφής. Η βεριστική όπερα, που είναι πρωτίστως όπερα και δευτερευόντως μόνο βεριστική, διατηρεί γενικώς, ή σε μεγάλη έκταση χωρίς διακοπή, έναν αναμφισβήτητο λυρικό τόνο».[40] Δηλαδή, όσα προείπαμε δεν σημαίνουν ότι ο βερισμός σώνει και καλά ξεφεύγει απο το λυρικό τόνο: πάντα υπάρχει το bel canto, αλλά πλέον, στο βερισμό οι έννοιες του "ωραίου" και του "άσχημου" βρίσκονται σε ισσοροπία, και αυτό είναι κάτι που κάνει μια όπερα πιο ρεαλιστική: η ύπαρξη και των δύο πλευρών της ζωής!

Οι παραπάνω σκέψεις οδηγούν αβίαστα στην απάντηση του ερωτήματος που τέθηκε στην αρχή της εργασίας αυτής, και αφορούσε το κατάλληλο ερμηνευτικό ύφος για ένα έργο όπως η *Μάρτυς* του Σπύρου Σαμάρα. Πράγματι, ο βερισμός υπάρχει με έμφαση σε όλη την πλοκή του έργου: ο κακορίζικος κόσμος των φορτοεκφορτωτών - ένα ζευγάρι που έσμιξε αλλά και χώρισε – ο θάνατος ενός παιδιού - η κοινωνική δυστυχία - ο «βίαιος» Τριστάνος - η γλυκειά και απελπισμένη Ναταλία - η διαφορετική αντίδραση στην κοινή δυστυχία των πρωταγωνιστών αλλά και η ομοιότητές τους - φυγή από την πραγματικότητα προς τον έρωτα της μικρής Νίνα για τον Τριστάνο και για τη Ναταλία ο νεανικός έρωτας για τον Μίκαελ κ.λπ. Στο τέλος, η επιλογή της αυτοκτονίας από τη Ναταλία (που αρνείται τη ρομαντική λύση ενός νέου ξεκινήματος με τον Μίκαελ) θα αναδείξει την όπερα πιο ρεαλιστική και την ίδια τη Ναταλία πιο ρεαλιστικά απελπισμένη. Όλα τα χαρακτηριστικά που προαναφέραμε ως προς το βεριστικό τραγούδι μοιάζουν να βρίσκουν εδώ ένα μεγάλο πεδίο εφαρμογής, κάτι που επιβεβαιώνετα και από τους εξωτερικούς παράγοντες που συνέβαλαν στη δημιουργία του έργου, στους οποίους ήδη αναφερθήκαμε: ο Sonzogno, ο Illica, η Belincioni (η κατεξοχήν εμβληματική βερίστικη τραγουδίστρια της εποχής[41]).

Όλα αυτά δεν αφήνουν περιθώριο αμφισβήτησης ότι, ανεξάρτητα από τη μετέπειτα μουσική εξέλιξη του Σπύρου Σαμάρα, η *Μάρτυς* είναι μία αμιγώς βερίστικη όπερα, και έτσι θα πρέπει να αντιμετωπιστεί φωνητικά.

---

[40] Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ.238

[41] John Rosseli, *The decine of a tradition*, στο Jim Smson (επιμ.) *The Late Romantic Era,* κεφαλαίο v, Machmillan 1991, σελ. 140-142

4.ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

4.1. Η ΔΙΕΘΝΗΣ ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Πηγές, όπως αναφέρονται απο τον Λεωτσάκο:

1: «*Νεάπολη, 24 Μαΐου.- Η νέα όπερα Μάρτυς του maestro Σαμάρα είχε τύχη εξαιρετικά ευτυχισμένη στο Mercadante. Την άκουσαν με πολλή προσοχή και ευχαρίστηση και την έκριναν ως έργο ζωτικής σημασίας [εννοεί όχι μόνο για τη μουσική αλλά) και για το θέμα της, που ανέπτυξε ο ποιητής Illica. Μπιζαρίστηκαν πολλά κομμάτια και ανακλήθηκαν αναρίθμητες φορές επι σκηνής ο συνθέτης και οι καλλιτέχνες [έπονται όλα τα ονόματα]. Η διεύθυνση του Ferrari, υπέροχη.* ***-περ. Cosmorama, Μιλάνο, 31 Μαΐου 1894***.»

«*Όταν διάβασα το λιμπρέτο του Illica έμεινα έκπληκτος. Μου φαινόταν τόσο τολμηρό ώστε να καθιστά αρκετά δύσκολη τη μελοποίηση και τη διδασκαλία του, δίχως τον κίνδυνο μιας αποτυχίας. Το καφέ-σαντάν στην καρδιά της δράσεως μιασ όπερας; Ο θάνατος της πρωταγωνίστριας από ασφυξία εξαιτίας (δηλητηριάσεως από αναμμένα) κάρβουνα; […]. Η μουσική της Μάρτυρος δεν περιγράφεται με λεπτομέρειες , επειδή δεν μπορεί να συλλάβει κανείς με μια μόνο ακρόαση. Είναι βέβαιο πάντως ότι βγαίνοντας από το θέατρο το κοινό είναι συγκλονισμένο, νευρικό, νευρικότατο και σκέφτεται να ξανάρθει για δεύτερη φορά. Σε όλη τη διάρκεια της βραδιάς, στο θέατρο επικράτησε σιγή απόλυτη. Η προσοχή ήταν καθηλωμένη και τα χειροκροτήματα ξέσπασαν μεμιάς από όλους, πυκνά και τόσο αναπάντεχα, λες και τα είχε κινητοποιήσει κάποια μηχανή. Πρόκειται για ένα έργο με παλμό, που δίχως καμιάν αμφιβολία, θα μείνει για πολύν καιρό [εννοεί στο ρεπερτόριο]. [Υπερθετικά εγκώμια για τους ερμηνευτές (ιδίως τη Bellincioni) και την όλη διδασκαλία.]- GAETANO,* ***περ. G.d.T., Μιλάνο, έτος 56ο, αρ. 21, 31 Μαΐου 1894, σσ.3-4***.»

2: «*Όπως σας τηλεγράφησα μετά την πρώτη παράσταση, η Μάρτυς, το νέο λυρικό δράμα του Σπύρου Σαμάρα, σημείωσε εδώ πολύ μεγάλην επιτυχία. Πρέπει να ειπούμε για το λιμπρετίστα Λουίτζι Ίλλικα, ότι ποτέ ποιητής δεν μπόρεσε να προετοιμάσει καμβά ικανότερα να δεχθεί τα πλουσιότερα μουσικά κεντήματα. Εναλλάξ φιλόσοφος και (κοινωνικός) κριτικός, ο ποιητής στο έργο αυτό στοχεύει στη σταθερή αλήθεια και έτσι τα κωμικά επεισόδεια συνυπάρχουν με τη μεγαλύτερη άνεση με τις δραματικότερες σκηνές. Ο μουσικός απέδωσε με τρόπο ιδιαίτερα εύστοχο όλες τις ψυχικές εναλλαγές που συνθέτουν την ανθρώπινη ζωή: φευγαλέες χαρές, μόνιμοι πόνοι, αυταπαρνήσεις, εγωισμός, θυσίες*

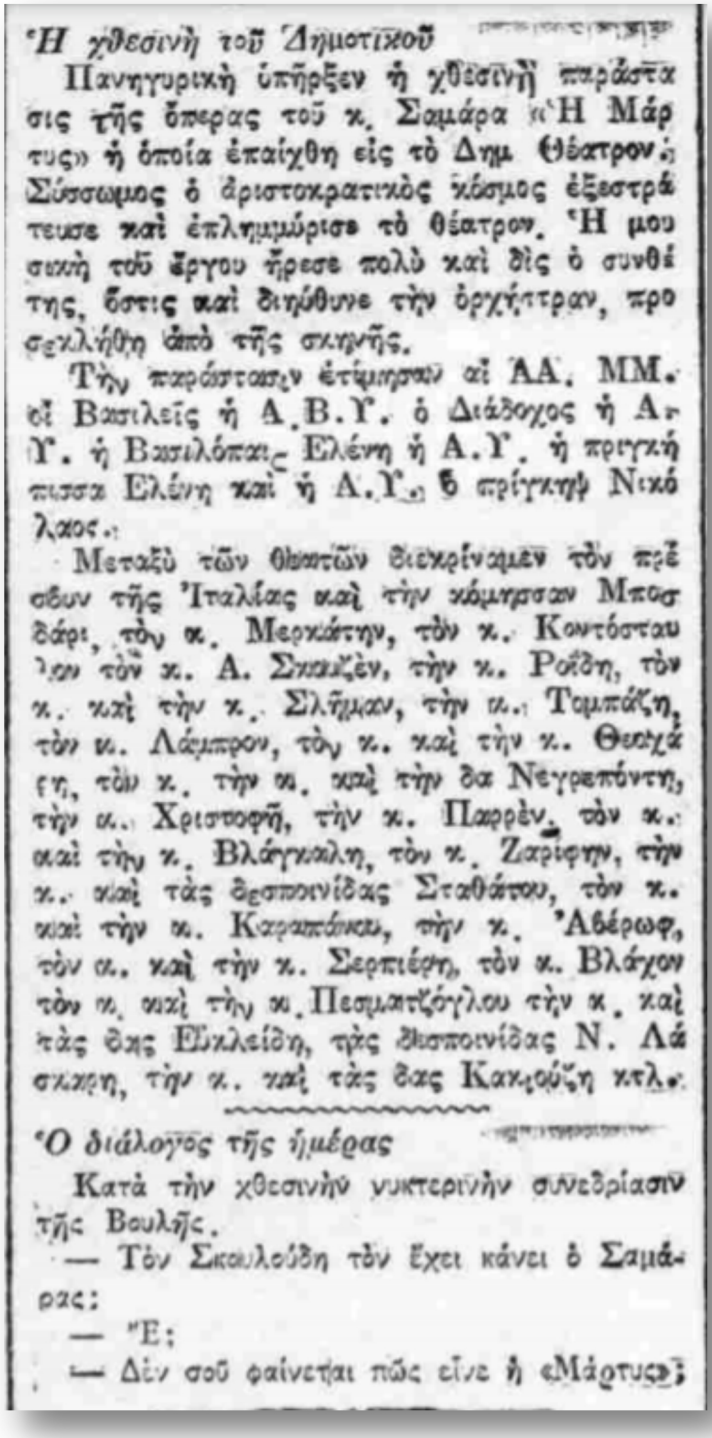
κι εκδικήσεις, δάκρυα και γέλια! Ο Σπύρος Σαμάρας συνθέτει με αντιθέσεις συχνά έντονες. Η σκηνή μεταξύ Ναταλίας και Τριστάνου αντιμετωπίζεται με πραγματικά ωραίο εκφραστικό εύρος και η μελωδία που ακολουθεί, καίτοι αλλοιωμένη από την ορχήστρα, έγινε δεκτή με επευφημίες. Η β΄πράξη περιέχει σελίδες που δεν είναι απλώς ενδιαφέρουσες αλλα'άξιες του μεγαλύτερου θαυμασμού. Στο σύνολο της η Μάρτυς αντιπροσωπεύει μια δημιουργία άκρως προσωπική, που προμηνεύει ένα ένδοξο μέλλον για τον Σπύρο Σαμάρα. Οι ερμηνευτές, μεταξύ των οποίων πρέπει κυρίως να αναφέρουμε τη Μπελλιντσιόνο, την Κολλαμαρίνο και τους κ.κ. Τζιορντάνο και Μπούτι στάθηκαν θαυμάσιοι. Η χορωδία παρουσιάστηκε καλά πειθαρχημένη και ο συμπαθής αρχιμουσικός Φερράρι έκαμε θαύματα επικεφαλής της ορχήστρας του.- Ascanio, ***Le Monde Artiste, τευχ. Αρ. 23, 10 Ιουνίου 1894, σ. 31****9.*»

3: «*Στις 10 Ιουνίου, ο ανταποκριτής μας στη Νεάπολη μας ενημέρωσε για την επιτυχία που σημείωσε το νέο λυρικό δράμα του κ. Σπύρου Σαμάρα: La martire. Χάρη στην ευγενική συνεργασία ενός καλλιτέχνου άκρως αξιόλογου, του κ. Matania, ανταποκριτού του Secolo illustre, μπορούμε να παρουσιάσουμε σήμερα στους αναγνώστες μας την πιστή αναπαράσταση της τόσο δραματικής σκηνής της β΄πράξεως. -* ***Le Monde Artiste, τευχ. Αρ. 27, 8 Ιουλ. 1894, σ. 367****.*»

4: *[…] χειροκροτήσαμε το συγκινητικό έργο του μαέστρου Σπύρου Σαμάρα, για το οποίο δημοσίευσε αρκετές λεπτομερείς και εικονογραφημένες περιγραφές κατά την πρώτη παρουσίασή του, στο κοινό της Νεαπόλεως […]- BLONDEL,* ***Le Monde Artiste, τευχ. Αρ. 39, 30 Σεπτεμβρίου 1894, σ. 535****.*»

5: Κριτική στη Gazetta Musicale di Milano του Ricordi: « Στο θέατρο Mercadante, η πρεμιέρα της όπερας La Martire του Σαμάρα είχε πολύ ευνοϊκή υποδοχή της οποίας ένα μεγάλο μέρος οφείλεται στις δυνατές καταστάσεις του λιμπρέτου του Illica και στις ερμηνείες του Stagno και της Bellincioni. Η 3η πράξη είναι η καλύτερη. Γενικά η μουσική είναι καλογραμμένη, ρέει, αλλά δεν παρουσιάζει καμία πρωτοτυπία. », Δημοσθένης Φιστουρής, *Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματαλογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία*, εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017, σελ.42

6: «**Η χθεσινή του Δημοτικού», *ΑΘΗΝΑΙ* 102-[5766] (28/1/1916), 3**»



Η χθεσινὴ τοῦ Δημοτικοῦ

Πανηγυρικὴ ὑπῆρξεν ἡ χθεσινὴ παράστα σις τῆς ὄπερας τοῦ κ. Σαμάρα «Ἡ Μάρ τυς» ἡ ὁποία ἐπαίχθη εἰς τὸ Δημ. Θέατρον. Σύσσωμος ὁ ἀριστοκρατικὸς κόσμος ἐξεστρά τευσε καὶ ἐπλημμύρισε τὸ θέατρον. Ἡ μου σικὴ τοῦ ἔργου ἤρεσε πολὺ καὶ δὶς ὁ συνθέ της, ὅστις καὶ διηύθυνε τὴν ὀρχήστραν, προ σεκλήθη ἀπὸ τῆς σκηνῆς.

Τὴν παράστασιν ἐτίμησαν αἱ ΑΑ. ΜΜ. οἱ Βασιλεῖς ἡ Α.Β.Υ. ὁ Διάδοχος ἡ Α. Υ. ἡ Βασιλόπαις Ἑλένη ἡ Α.Υ. ἡ πριγκή πισσα Ἑλένη καὶ ἡ Α.Υ. ὁ πρίγκηψ Νικό λαος.

Μεταξὺ τῶν θεατῶν διεκρίναμεν τὸν πρέ σβυν τῆς Ἰταλίας καὶ τὴν κόμησσαν Μπος σάρι, τὸν κ. Μερκάτην, τὸν κ. Κοντόσταυ λον τὸν κ. Α. Σκαλιέν, τὴν κ. Ροΐδη, τὸν κ. καὶ τὴν κ. Σλῆμαν, τὴν κ. Ταμπάζη, τὸν κ. Λάμπρου, τὸν κ. καὶ τὴν κ. Θεοχά ρη, τὸν κ. τὴν κ. καὶ τὴν δα Νεγρεπόντη, τὴν κ. Χριστοφῆ, τὴν κ. Παρρὲν, τὸν κ. καὶ τὴν κ. Βλάγκαλη, τὸν κ. Ζαριφην, τὴν κ. καὶ τὰς δεσποινίδας Σταθάτου, τὸν κ. καὶ τὴν κ. Καραπάνου, τὴν κ. Ἀβέρωφ, τὸν κ. καὶ τὴν κ. Σερπιέρη, τὸν κ. Βλάχον τὸν κ. καὶ τὴν κ. Πεσματζόγλου τὴν κ. καὶ τὰς δας Εὐκλείδη, τὰς δεσποινίδας Ν. Λά σκαρη, τὴν κ. καὶ τὰς δας Καιρούζη κτλ.

Ὁ διάλογος τῆς ἡμέρας

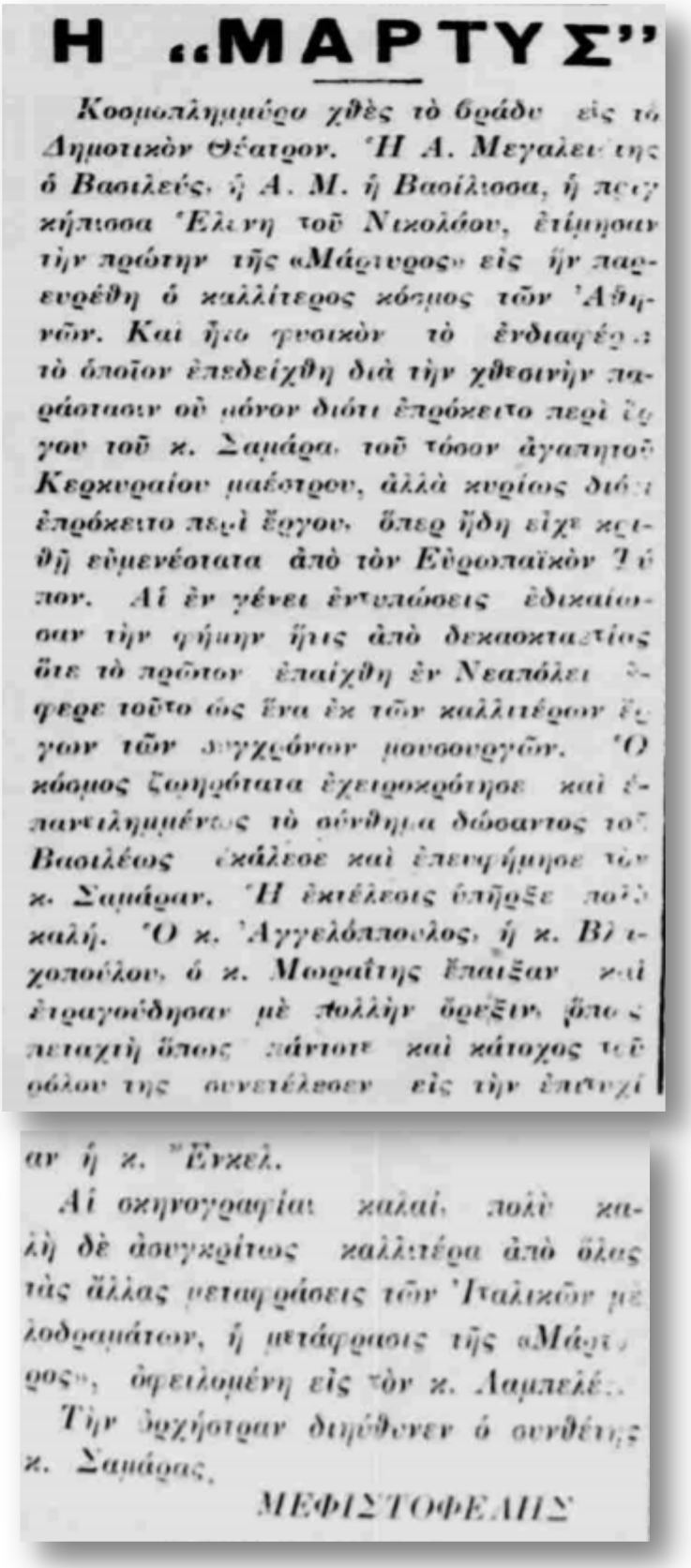
Κατὰ τὴν χθεσινὴν νυκτερινὴν συνεδρίασιν τῆς Βουλῆς.

— Τὸν Σκαλούδη τὸν ἔχει κάνει ὁ Σαμά ρας;

— Ἔ;

— Δὲν σοῦ φαίνεται πῶς εἶνε ἡ «Μάρτυς»;

7.ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ, «Η ΜΑΡΤΥΣ», *ΑΣΤΗΡ* 4.004 (28/1/1916), 1



Η „ΜΑΡΤΥΣ"

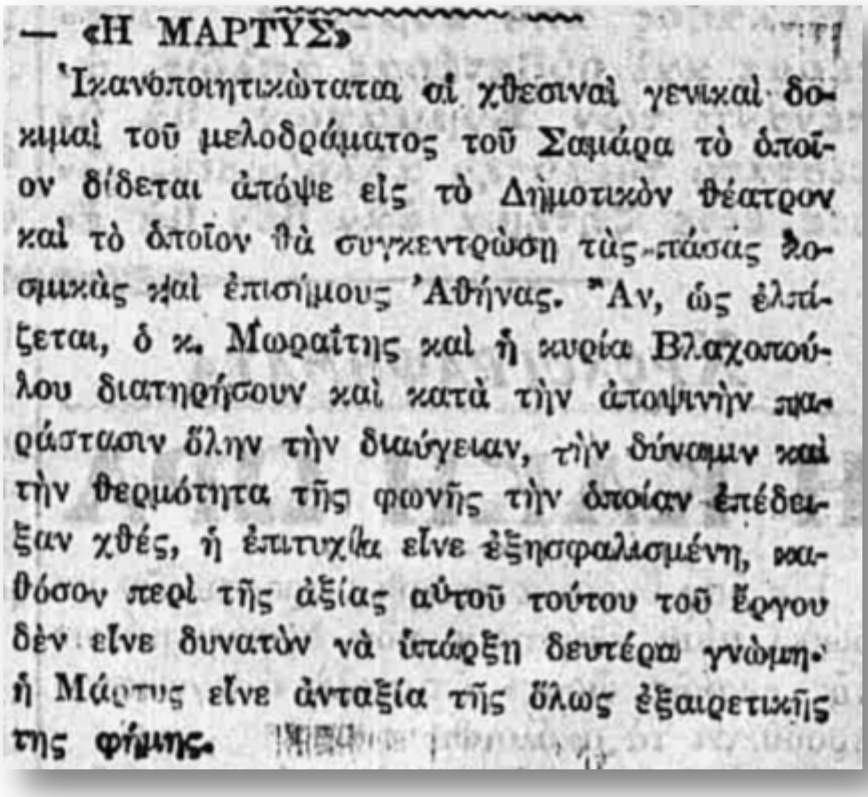
Κοσμοπλημμύρα χθὲς τὸ βράδυ εἰς τὸ Δημοτικὸν Θέατρον. Ἡ Α. Μεγαλειότης ὁ Βασιλεύς, ἡ Α. Μ. ἡ Βασίλισσα, ἡ πριγκήπισσα Ἑλένη τοῦ Νικολάου, ἐτίμησαν τὴν πρώτην τῆς «Μάρτυρος» εἰς ἣν παρευρέθη ὁ καλλίτερος κόσμος τῶν Ἀθηνῶν. Καὶ ἦτο φυσικὸν τὸ ἐνδιαφέρον τὸ ὁποῖον ἐπεδείχθη διὰ τὴν χθεσινὴν παράστασιν οὐ μόνον διότι ἐπρόκειτο περὶ ἔργου τοῦ κ. Σαμάρα, τοῦ τόσον ἀγαπητοῦ Κερκυραίου μαέστρου, ἀλλὰ κυρίως διότι ἐπρόκειτο περὶ ἔργου, ὅπερ ἤδη εἶχε κριθῇ εὐμενέστατα ἀπὸ τὸν Εὐρωπαϊκὸν Τύπον. Αἱ ἐν γένει ἐντυπώσεις ἐδικαίωσαν τὴν φήμην ἥτις ἀπὸ δεκαοκταετίας ὅτε τὸ πρῶτον ἐπαίχθη ἐν Νεαπόλει ἔφερε τοῦτο ὡς ἕνα ἐκ τῶν καλλιτέρων ἔργων τῶν συγχρόνων μουσουργῶν. Ὁ κόσμος ζωηρότατα ἐχειροκρότησε καὶ ἐπανειλημμένως τὸ σύνθημα δώσαντος τοῦ Βασιλέως ἐκάλεσε καὶ ἐπευφήμησε τὸν κ. Σαμάραν. Ἡ ἐκτέλεσις ὑπῆρξε πολὺ καλή. Ὁ κ. Ἀγγελόππουλος, ἡ κ. Βλαχοπούλου, ὁ κ. Μωραΐτης ἔπαιξαν καὶ ἐτραγούδησαν μὲ πολλὴν ὄρεξιν, ὅπως πεταχτὴ ὅπως πάντοτε καὶ κάτοχος τοῦ ρόλου της συνετέλεσεν εἰς τὴν ἐπιτυχίαν ἡ κ. Ἔνκελ.

Αἱ σκηνογραφίαι καλαί, πολὺ καλὴ δὲ ἀσυγκρίτως καλλιτέρα ἀπὸ ὅλας τὰς ἄλλας μεταφράσεις τῶν Ἰταλικῶν μελοδραμάτων, ἡ μετάφρασις τῆς «Μάρτυρος», ὀφειλομένη εἰς τὸν κ. Λαμπελέτ.

Τὴν ὀρχήστραν διηύθυνεν ὁ συνθέτης κ. Σαμάρας.

ΜΕΦΙΣΤΟΦΕΛΗΣ

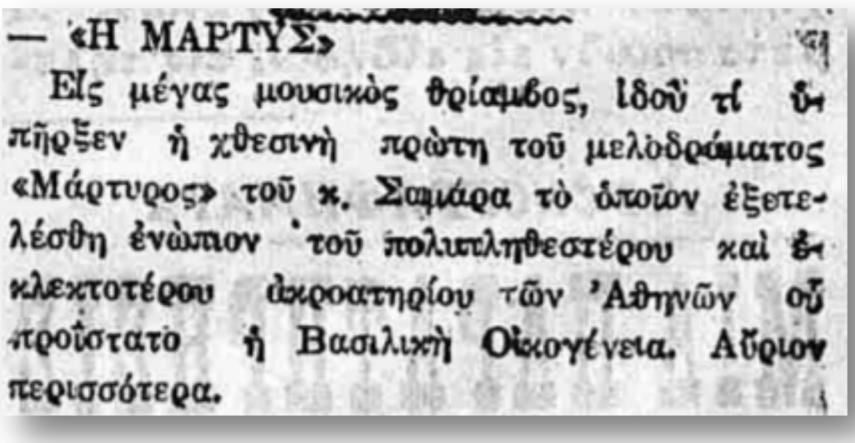
8: «Η ΜΑΡΤΥΣ», *ΕΜΠΡΟΣ* 6925 (27/1/1916), 2



— «Η ΜΑΡΤΥΣ»

Ἱκανοποιητικώτατα αἱ χθεσιναὶ γενικαὶ δοκιμαὶ τοῦ μελοδράματος τοῦ Σαμάρα τὸ ὁποῖον δίδεται ἀπόψε εἰς τὸ Δημοτικὸν θέατρον καὶ τὸ ὁποῖον θὰ συγκεντρώσῃ τὰς πάσας λομικὰς καὶ ἐπισήμους Ἀθήνας. Ἂν, ὡς ἐλπίζεται, ὁ κ. Μωραΐτης καὶ ἡ κυρία Βλαχοπούλου διατηρήσουν καὶ κατὰ τὴν ἀποψινὴν παράστασιν ὅλην τὴν διαύγειαν, τὴν δύναμιν καὶ τὴν θερμότητα τῆς φωνῆς τὴν ὁποίαν ἐπέδειξαν χθές, ἡ ἐπιτυχία εἶνε ἐξησφαλισμένη, καθόσον περὶ τῆς ἀξίας αὐτοῦ τούτου τοῦ ἔργου δὲν εἶνε δυνατὸν νὰ ὑπάρξῃ δευτέρα γνώμη· ἡ Μάρτυς εἶνε ἀνταξία τῆς ὅλως ἐξαιρετικῆς της φήμης.

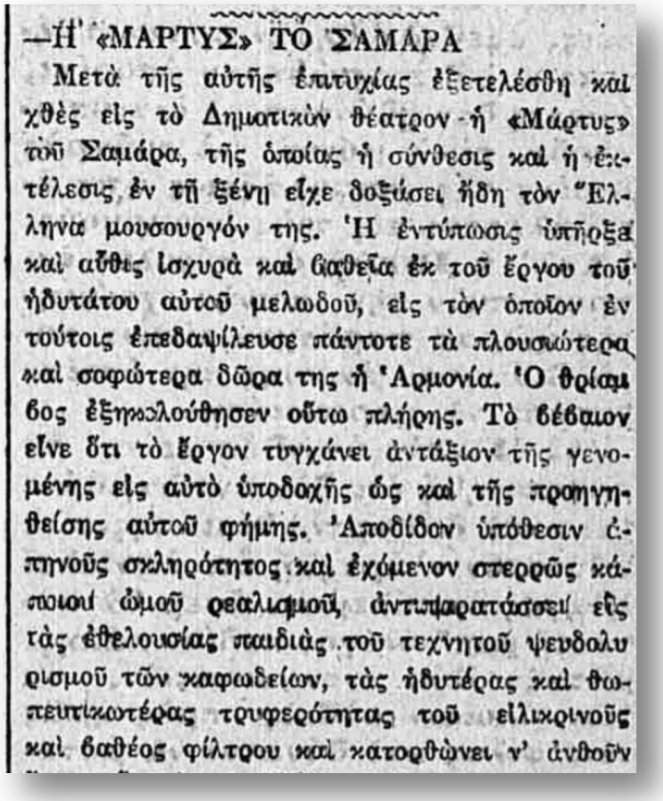
9: «Η ΜΑΡΤΥΣ», *ΕΜΠΡΟΣ* 6925 (28/1/1916), 2



— «Η ΜΑΡΤΥΣ»

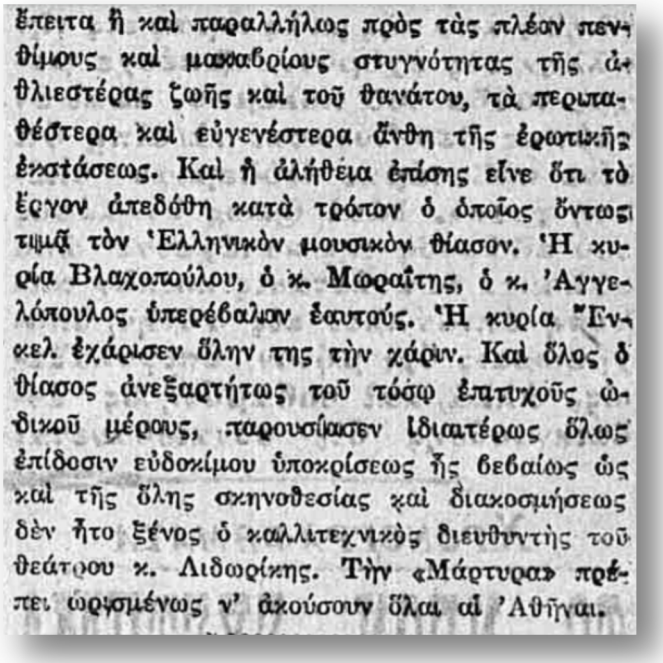
Εἰς μέγας μουσικὸς θρίαμβος, ἰδοὺ τί ὑπῆρξεν ἡ χθεσινὴ πρώτη τοῦ μελοδράματος «Μάρτυρος» τοῦ κ. Σαμάρα τὸ ὁποῖον ἐξετελέσθη ἐνώπιον τοῦ πολυπληθεστέρου καὶ ἐκλεκτοτέρου ἀκροατηρίου τῶν Ἀθηνῶν οὗ προΐστατο ἡ Βασιλικὴ Οἰκογένεια. Ἄξιον περισσότερα.

10: «Η ΜΑΡΤΥΣ ΤΟΥ ΣΑΜΑΡΑ», *ΕΜΠΡΟΣ* 6927 (29/1/1916), 2



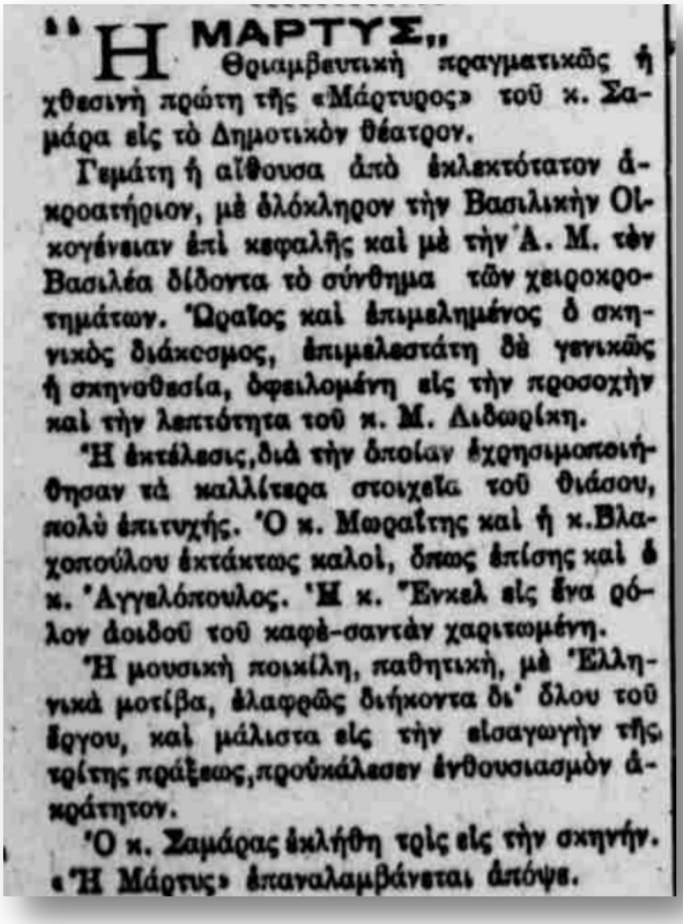
—Ἡ «ΜΑΡΤΥΣ» ΤΟ ΣΑΜΑΡΑ

Μετὰ τῆς αὐτῆς ἐπιτυχίας ἐξετελέσθη καὶ χθὲς εἰς τὸ Δημοτικὸν θέατρον ἡ «Μάρτυς» τοῦ Σαμάρα, τῆς ὁποίας ἡ σύνθεσις καὶ ἡ ἐκτέλεσις ἐν τῇ ξένῃ εἶχε δοξάσει ἤδη τὸν Ἕλληνα μουσουργόν της. Ἡ ἐντύπωσις ὑπῆρξε καὶ αὖθις ἰσχυρὰ καὶ βαθεῖα ἐκ τοῦ ἔργου τοῦ ἡδυτάτου αὐτοῦ μελῳδοῦ, εἰς τὸν ὁποῖον ἐν τούτοις ἐπεδαψίλευσε πάντοτε τὰ πλουσιώτερα καὶ σοφώτερα δῶρα της ἡ Ἁρμονία. Ὁ θρίαμβος ἐξηκολούθησεν οὕτω πλήρης. Τὸ βέβαιον εἶνε ὅτι τὸ ἔργον τυγχάνει ἀντάξιον τῆς γενομένης εἰς αὐτὸ ὑποδοχῆς ὡς καὶ τῆς προηγηθείσης αὐτοῦ φήμης. Ἀποδίδον ὑπόθεσιν ἐπηνοῦς σκληρότητος καὶ ἐχόμενον στερρῶς κάποιου ὡμοῦ ρεαλισμοῦ, ἀντιπαρατάσσει εἰς τὰς ἐθελουσίας παιδιὰς τοῦ τεχνητοῦ ψευδολυρισμοῦ τῶν καφωδείων, τὰς ἡδυτέρας καὶ θωπευτικωτέρας τρυφερότητας τοῦ εἰλικρινοῦς καὶ βαθέος φίλτρου καὶ κατορθώνει ν' ἀνθοῦν



ἔπειτα ἢ καὶ παραλλήλως πρὸς τὰς πλέον πενθίμους καὶ μαυβρίους στυγνότητας τῆς ἀθλιεστέρας ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου, τὰ περιπαθέστερα καὶ εὐγενέστερα ἄνθη τῆς ἐρωτικῆς ἐκστάσεως. Καὶ ἡ ἀλήθεια ἐπίσης εἶνε ὅτι τὸ ἔργον ἀπεδόθη κατὰ τρόπον ὁ ὁποῖος ὄντως τιμᾷ τὸν Ἑλληνικὸν μουσικὸν θίασον. Ἡ κυρία Βλαχοπούλου, ὁ κ. Μωραΐτης, ὁ κ. Ἀγγελόπουλος ὑπερέβαλον ἑαυτούς. Ἡ κυρία Ἐνκελ ἐχάρισεν ὅλην της τὴν χάριν. Καὶ ὅλος ὁ θίασος ἀνεξαρτήτως τοῦ τόσῳ ἐπιτυχοῦς ὠδικοῦ μέρους, παρουσίασεν ἰδιαιτέρως ὅλως ἐπίδοσιν εὐδοκίμου ὑποκρίσεως ἧς βεβαίως ὡς καὶ τῆς ὅλης σκηνοθεσίας καὶ διακοσμήσεως δὲν ἦτο ξένος ὁ καλλιτεχνικὸς διευθυντὴς τοῦ θεάτρου κ. Λιδωρίκης. Τὴν «Μάρτυρα» πρέπει ὡρισμένως ν' ἀκούσουν ὅλαι αἱ Ἀθῆναι.

11: «Η ΜΑΡΤΥΣ», *ΕΣΤΙΑ* 7837 (28/1/1916), 2



"Η ΜΑΡΤΥΣ,,

Θριαμβευτικὴ πραγματικῶς ἡ χθεσινὴ πρώτη τῆς «Μάρτυρος» τοῦ κ. Σαμάρα εἰς τὸ Δημοτικὸν θέατρον.

Γεμάτη ἡ αἴθουσα ἀπὸ ἐκλεκτότατον ἀκροατήριον, μὲ ὁλόκληρον τὴν Βασιλικὴν Οἰκογένειαν ἐπὶ κεφαλῆς καὶ μὲ τὴν Α. Μ. τὸν Βασιλέα δίδοντα τὸ σύνθημα τῶν χειροκροτημάτων. Ὡραῖος καὶ ἐπιμελημένος ὁ σκηνικὸς διάκοσμος, ἐπιμελεστάτη δὲ γενικῶς ἡ σκηνοθεσία, ὀφειλομένη εἰς τὴν προσοχὴν καὶ τὴν λεπτότητα τοῦ κ. Μ. Διδωρίκη.

Ἡ ἐκτέλεσις, διὰ τὴν ὁποίαν ἐχρησιμοποιήθησαν τὰ καλλίτερα στοιχεῖα τοῦ θιάσου, πολὺ ἐπιτυχής. Ὁ κ. Μωραΐτης καὶ ἡ κ. Βλαχοπούλου ἐκτάκτως καλοί, ὅπως ἐπίσης καὶ ὁ κ. Ἀγγελόπουλος. Ἡ κ. Ἔνκελ εἰς ἕνα ρόλον ἀοιδοῦ τοῦ καφὲ-σαντὰν χαριτωμένη.

Ἡ μουσικὴ ποικίλη, παθητική, μὲ Ἑλληνικὰ μοτίβα, ἐλαφρῶς διήκοντα δι' ὅλου τοῦ ἔργου, καὶ μάλιστα εἰς τὴν εἰσαγωγὴν τῆς τρίτης πράξεως, προυκάλεσεν ἐνθουσιασμὸν ἀκράτητον.

Ὁ κ. Σαμάρας ἐκλήθη τρὶς εἰς τὴν σκηνήν. «Ἡ Μάρτυς» ἐπαναλαμβάνεται ἀπόψε.

12: Β. «Η Πρώτη της Μάρτυρος», *ΝΕΑ ΗΜΕΡΑ* 1283 (28/1/1916),8



Η ΠΡΩΤΗ ΤΗΣ „ΜΑΡΤΥΡΟΣ"

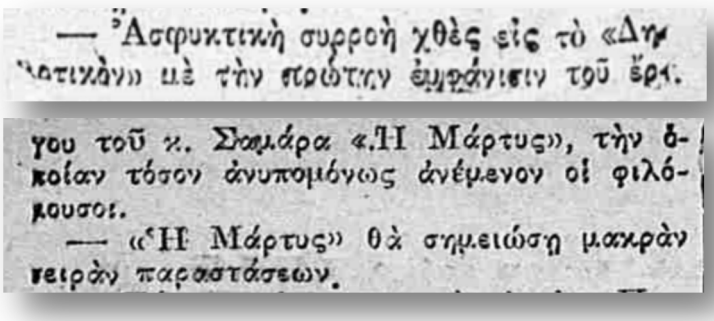
Ὑπέρλαμπρος ὁμολογουμένως χθὲς ἡ συνολικὴ ὄψις τῆς πλατείας καὶ τῶν θεωρείων τοῦ Δημοτικοῦ θεάτρου. Ἡ πρώτη τῆς «Μάρτυρος» τοῦ Σαμάρα ἦτο συγάμα καὶ ἡ πρώτη λαμπρὰ κοσμικὴ συγκέντρωσις τῆς περιόδου. Ἀπὸ τοῦ Βασιλικοῦ θεωρείου μέχρι τοῦ τελευταίου τῆς τρίτης σειρᾶς ὅλα ἦσαν ὑπερπλήρη. Εἰς τὴν πλατεῖαν οὔτε μία θέσις κενή. Κόσμος ἀθηναϊκὸς γνωστότατος καὶ ἐκ τοῦ ξένου ὁ ἐκλεκτότερος. Τουαλέττατ κυριῶν ὡραιότατατ. Ἓν μόνον θεωρεῖον ἦτο ἐντελῶς κενόν. Τὸ ἀπέναντι τοῦ Βασιλικοῦ Δημοτικόν.

Διὰ τὴν μουσικὴν τῆς «Μάρτυρος» ἐγράψαμεν ἤδη. Χθὲς ἡ ἐκτέλεσις ἦτο ἀπὸ πάσης ἀπόψεως τελεία. Ἡ ὀρχήστρα ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ Σαμάρα πειθαρχημένη. Ἡ κ. Βλαχοπούλου, ὁ κ. Μωραΐτης, ὁ κ. Ἀγγελόπουλος ἐπιμελέστατοι εἰς τοὺς ρόλους των. Χαριτωμένη ἡ κ. Ἔνκελ, καλοὶ ὁ κ. Καμβύσης καὶ ὁ κ. Φιλιππίδης. Ἀξίζει νὰ ἐξαρθῇ ἡ σκηνοθεσία καὶ ἡ ἐν γένει διδασκαλία τοῦ δραματικοῦ μέρους ὀφειλομένη εἰς τὸν κ. Μ. Λιδωρίκην, ὅστις ἀναδεικνύεται μοναδικὸς καὶ διὰ τὸ «μοντάρισμα» ὅπερας, τῆς πρώτης ποῦ ἀναβιβάζεται εἰς τὴν Ἑλληνικὴν σκηνὴν μὲ τόσην ἐπιμέλειαν. Πλούσια κατὰ τὸ δυνατὸν τὰ σκηνικὰ χάρις εἰς τὸν κ. Κονταράτον, μὴ φεισθέντα δαπανῶν. Ἡ μουσικὴ διδασκαλία ὀφείλεται εἰς τὸν Λαυράγκαν. Δίδοντος τὸ σύνθημα τοῦ Βασιλέως ὁ πληρῶν τὸ θέατρον ἐκλεκτὸς κόσμος κατεχειροκρότησεν τὸ ἔργον καὶ ἐκάλεσε πολλάκις καὶ ἐπευφήμησε τὸν συνθέτην. Ἐν γένει ἡ χθεσινὴ τῆς «Μάρτυρος» ἐσημείωσε μεγάλην ἐπιτυχίαν, ἀνταξίαν τῶν εὐρωπαϊκῶν ἐπιτυχιῶν της.

Καὶ μία παρατήρησις· Παρ' ὅλην τὴν δραματικὴν δύναμιν τῆς δ' πράξεως τὸ λιμπρέττο ἐκρίθη ἀνεπαρκὲς διὰ τόσον πλοῦτον μουσικῆς ἁρμονίας τὴν ὁποίαν δεικνύει ὁ Σαμάρας, ἰδίως εἰς τὴν ἐνορχήστρωσιν.

Β.

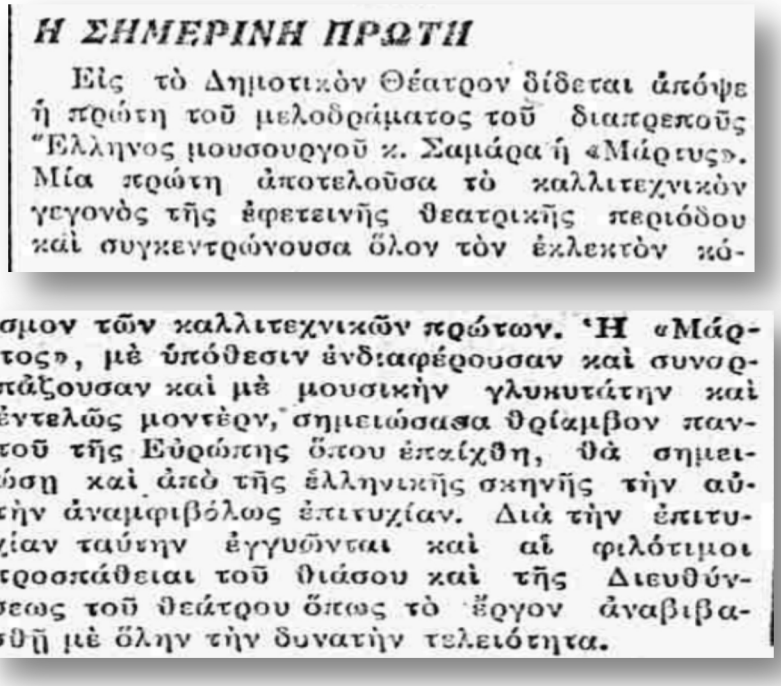
13: «Κινηματογράφοι», *ΠΑΤΡΙΣ* 7932 (28/1/1916), 1-2



— Ἀσφυκτικὴ συρροὴ χθὲς εἰς τὸ «Δη-
μοτικὸν» μὲ τὴν πρώτην ἐμφάνισιν τοῦ ἔρ-
γου τοῦ κ. Σαμάρα «Ἡ Μάρτυς», τὴν ὁ-
ποίαν τόσον ἀνυπομόνως ἀνέμενον οἱ φιλό-
μουσοι.

— «Ἡ Μάρτυς» θὰ σημειώσῃ μακρὰν
σειρὰν παραστάσεων.

14: «Η ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΠΡΩΤΗ», *ΧΡΟΝΟΣ* 4431 (27/1/1916), 2



Η ΣΗΜΕΡΙΝΗ ΠΡΩΤΗ

Εἰς τὸ Δημοτικὸν Θέατρον δίδεται ἀπόψε ἡ πρώτη τοῦ μελοδράματος τοῦ διαπρεποῦς Ἕλληνος μουσουργοῦ κ. Σαμάρα ἡ «Μάρτυς». Μία πρώτη ἀποτελοῦσα τὸ καλλιτεχνικὸν γεγονὸς τῆς ἐφετεινῆς θεατρικῆς περιόδου καὶ συγκεντρώνουσα ὅλον τὸν ἐκλεκτὸν κόσμον τῶν καλλιτεχνικῶν πρώτων. Ἡ «Μάρτος», μὲ ὑπόθεσιν ἐνδιαφέρουσαν καὶ συνεπλάζουσαν καὶ μὲ μουσικὴν γλυκυτάτην καὶ ἐντελῶς μοντέρν, σημειώσασα θρίαμβον παντοῦ τῆς Εὐρώπης ὅπου ἐπαίχθη, θὰ σημειώσῃ καὶ ἀπὸ τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς τὴν αὐτὴν ἀναμφιβόλως ἐπιτυχίαν. Διὰ τὴν ἐπιτυχίαν ταύτην ἐγγυῶνται καὶ αἱ φιλότιμοι προσπάθειαι τοῦ θιάσου καὶ τῆς Διευθύνσεως τοῦ θεάτρου ὅπως τὸ ἔργον ἀναβιβασθῇ μὲ ὅλην τὴν δυνατὴν τελειότητα.

5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Α) ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- George Leotsakos, «Samaras [Samara], Spyridon [Spyros, Spiro] (Filiskos), στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24445 , ημερομηνία προσπέλασης 4/11/2020
- «Spyridon Samaras», στον ιστότοπο της wikipedia https://www.en.wikipedia.org/wiki/Spyridon_Samaras , ημερομηνία προσπέλασης 4/11/2020
- «Σπυρίδων Σαμάρας», στον ιστότοπο της wikipedia https://www.el.metapedia.org/wiki/Σπυρίδων_Σαμάρας, ημερομηνία προσπέλασης 4/11/2020
- «Teatro Mercadante» στον ιστότοπο Tour https://www.do-tours.com/en//guide/31338-teatro_mercadante.html , ημερομηνία προσπέλασης 7/11/2020
- «Teatro Lirico (Milan), στον ιστότοπο της Wikipedia https://www.en.wikipedia.org/wiki/Teatro_Lirico_(Milan) , ημερομηνία προσπέλασης 7/11/2020
- Julian Budden, «Illica, Luigi», στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13720 , ημερομηνία προσπέλασης 7/11/2020
- «Spyro Samara», στον ιστότοπο Casa Musicale Sonzogno htpps://www.sonzogno.it/it/compositore?id=1664&lang=it&epoca=1, ημερομηνία προσπέλασης 7/11/2020
- «La martire: novella scenica in tre acti», στον ιστότοπο του Library of Congress https://loc.gov/item/2010656719 , ημερομηνία προσπέλασης 7/11/2020
- Desmond Shawe- Taylor, «Bellincioni, Gemma (Cesira Matilda)», στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02601 , ημερομηνία προσπέλασης 14/11/2020
- Elizabeth Forbes, «Stagno, Roberto (Andrioli, Vincenzo)», στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48551 , ημερομηνία προσπέλασης 14/11/2020
- Βιβλιοθήκη της Βουλής, *Ψηφιακές Εφημερίδες*, https://library.parliament.gr/

- J.B.Steane, «Light Soprano», στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O002495 , ημερομηνία προσπέλασης 23/11/2020
- Owen Jander, «Spinto», στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26428 , ημερομηνία προσπέλασης 23/11/2020
- «Tenor», από τον ιστότοπο της Wikipedia https://en.wikipedia.org/wiki/Tenor , ημερομηνία προσπέλασης 23/11/2020
- J.B.Steane, «Lyric Tenor», στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O002464 , ημερομηνία προσπέλασης 23/11/2020
- «Tenor di grazia», στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53359 , ημερομηνία προσπέλασης 23/11/2020
- J.B.Steane, «Dramatic Soprano», στον ιστότοπο Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007418 , ημερομηνία προσπέλασης 23/11/2020
- Owen Jander, Lionel Sawkins, J.B.Steane and Elizabeth Forbes, «Baritone» στον ιστότοπο Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008400 , ημερομηνία προσπέλασης 23/11/2020
- Ellen T. Harris, «Basso cantante», στον ιστότοπο Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02269 , ημερομηνία προσπέλασης 23/11/2020
- Matteo Sansone, «Verismo», στον ιστότοπο του Oxford Grove Music Online https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29210 , ημερομηνία προσπέλασης 24/11/2020
- Corfu Museum, Petsalis: Collection of Corfu Island, Greece Documents, «Μανώλης Καλομοίρης- Σπυρίδων Σαμάρας. Μανώλης Καλομοίρης. Στόχος ζωής η εξαφάνιση του Σπύρου Σαμάρα», στον ιστότοπο Corfu Museum https://www.corfu-museum.gr/index.php/el/35-music , ημερομηνία προσπέλασης 24/11/2020
- «Casa musicale Sonzogno» στον ιστότοπο Casa musicale Sonzogno https://sonzogno.it/it/storia , ημερομηνία προσπέλασης 8/1/2021

- *Manfred Kelkel* , στον ιστότοπο της Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Manfred_Kelkel , ημερομηνία προσπέλασης 20/2/2021
- Daniel Leech-Wilkinson, the changing Sound of Music: Approaches to the Study of Recorded Musical Performances, ηλεκτρονικό βιβλίο διαθέσιμο στο . https://charm.rhul.ac.uk/studies/chapters/intro.html
- Aleksey Nikolski: *Performance Canon in Western Music" conventional, avant-gards and "authentic" ideologies*, www.academia.edu
- Garcia Sr., Manuel, *Exercises pour la voix,* Paris: Ph. Petit:successeur de Gaveaux (1830*),* https://imslp.org/wiki/Exercices_pour_la_voix_(Garc%C3%ADa_Sr.%2C_Manuel) , ημερομηνία προσπέλασης 26/3/2021

Β) ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟ ΣΠΥΡΟ ΣΑΜΑΡΑ ΚΑΙ ΤΗ *ΜΑΡΤΥΡΑ*

- Βύρων Φιδετζής, «Σπύρος Σαμάρας, Η Μάρτυς», εκδόσεις LYRA
- Γεώργιος Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρας (1861-1917) Ο Μεγάλος Αδικημένος της Έντεχνης Ελληνικής Μουσικής,* β΄έκδοση (Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2013)
- Δημοσθένης Φιστουρής, «Οι όπερες του Σπύρου Σαμάρα, Μουσικοδραματολογική ανάλυση και αισθητική ερμηνεία», εκδόσεις ORPHEUS, Αθήνα: 2017
- « Σπυρίδων-Φιλίσκος Σαμάρας, Επετειακός τόμος για τα 150 χρόνια από τη γέννηση του», Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας: Κέρκυρα 2011
- Ταμβάκος Θωμάς, «Σπυρίδων -Φιλίσκος Σαμάρας: επίσημη δισκογραφία, 1904-2016. Συμβολή στα 100 χρόνια από την εκδημία του, Μουσική Εταιρεία Αλεξανδρούπολης: Αλεξανδρούπολη, 2017

Γ) ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Γεώργιος Λεωτσάκος, «Μανόλης Καλομοίρης (1883-1962)- Φιλίσκος Σαμάρας (1861-1917). Αφιέρωμα ο ελληνικός 20ος αιώνας τα πρόσωπα» στην εφημερίδα Τα Νεα, 21/1/2000

- Ionian University Department of Music Hellenic Music Research Lab and Corfu Philharmonic Society «Opera and the Greek world during the nineteenth century», Corfu, 2019
- Stuart T. Miller, «Νεότερη και σύγχρονη Ευρωπαϊκή Ιστορία», εκδόσεις Gutenberg: Αθήνα: 2018
- Richard Taruskin: The Oxford History of Western Music, τόμος 3
- Michael P. Steinberg and Suzanne Stewart-Steinberg: *Fascism and the operatic unconscious,* στο *Opera and Society in Italy from Onteverdi to Bourdieu*, Edited by Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, and Thomas Ertman, σελ. 268
- John Rosseli, «the decine of a tradition», στο Jim Smson (επιμ.) *The Late Romantic Era,* κεφαλαίο v, έκδοση (Ιταλία: Machmillan, 1991), σελ. 140-142