

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Μουσικών Σπουδών
Διπλωματική Εργασία Ι
Μουσική Ερμηνευτική
Νικόλαος Β. Τσούχλος

Ονοματεπώνυμο Φοιτητή: **Θοδωρής Πανδής**

A.E.M.: **M2016030**

Εξάμηνο: **ΙΑ΄**

«Ecco ridente in cielo»

Από τον Fernando de Lucia στον Luigi Alva

***Μία αποτύπωση των ερμηνευτικών πρακτικών κατά το
πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα***

Κέρκυρα
Φεβρουάριος, 2022

Περίληψη

Η όπερα *Il Barbiere di Siviglia* του Gioachino Rossini αποτελεί ένα από τα παγκόσμια αριστουργήματα του ιταλικού κωμικού ρεπερτορίου των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Έως και σήμερα, περιλαμβάνεται αδιάλειπτα στο καλλιτεχνικό πρόγραμμα των μεγαλύτερων θεάτρων παγκοσμίως. Επίσης, ο ρόλος του Conte Almaviva χαρακτηρίζεται για τον *tenore di grazia*, ως ένας από τους πιο ενδιαφέροντες, απαιτητικούς και πολυδιάστατους του ροσινικού ρεπερτορίου. Παράλληλα, η άρια «Ecco ridente in Cielo», με την οποία συστήνεται ο Conte Almaviva, αποτελεί μία από τις δημοφιλέστερες στιγμές του ρόλου. Όμως, όπως θα ήταν αναμενόμενο, οι διαρκείς εξελίξεις της ιστορίας τα τελευταία 206 χρόνια από τη πρεμιέρα του έργου, έχουν συμπαρασύρει και πτυχές της μουσικής, όπως η ερμηνεία. Έτσι, με όχημα τέσσερις προσεκτικά επιλεγμένες ηχογραφήσεις, αντιπροσωπευτικές της αισθητικής της εποχής τους, θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε κάποια σημάδια της ερμηνευτικής εξέλιξης στην εν λόγω άρια, κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα.

Πίνακας Περιεχομένων

<u>α/α</u>	<u>Κεφάλαιο</u>	<u>Σελ.</u>
	<u>Περίληψη</u>	2
	<u>Πίνακας Περιεχομένων</u>	3
	<u>Α' Μέρος: Εισαγωγή</u>	6
1	Κεφάλαιο 1: Γενικά	7
1.1	Σκοπός	8
1.2	Μεθοδολογία Έρευνας	9
1.3	Σύντομη ανασκόπηση της τεχνολογίας ηχογραφήσεων, έως τα μέσα του 20 ^{ου} αιώνα	13
2	Κεφάλαιο 2: Ο Conte Almaviva του <i>Il Barbiere di Siviglia</i>	17
2.1	Ιστορικό Πλαίσιο και <i>Il Barbiere di Siviglia</i> – ο Gioachino Rossini	18
2.2	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> : η δημιουργία, η πρεμιέρα και η μετέπειτα πορεία του έργου	25
2.3	Το libretto: Από τον Pierre Augustin Beaumarchais στον Cesare Sterbini	32
2.4	Ο ρόλος του Conte Almaviva	39
	<u>Β' Μέρος: Επεξεργασία και Ανάλυση Υλικού</u>	42
1	Κεφάλαιο 1: Η άρια «Ecco ridente in Cielo» (περίληψη)	43
	Κεφάλαιο 1: Η άρια «Ecco ridente in Cielo»	44

2	Κεφάλαιο 2: Από τον Fernando de Lucia στο Luigi Alva	50
2.1	Fernando de Lucia - 1908	51
2.2	Dino Borgioli - 1929	66
2.3	Bruno Landi - 1941	78
2.4	Luigi Alva - 1957	91
	<u>Γ' Μέρος: Συμπεράσματα</u>	101
1	Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή	102
2	Κεφάλαιο 2: Συμπεράσματα	108
2.1	Ύφος Ερμηνείας	109
2.2	Tempo	110
2.3	Αυτοσχεδιασμοί και Καντέντσες	115
2.4	Μουσική εκφορά και άρθρωση	122
2.5	Δυναμική	125
3	Κεφάλαιο 3: Επίλογος (περίληψη)	127
	Κεφάλαιο 3: Επίλογος	128
	<u>Δ' Μέρος: Βιβλιογραφία</u>	130
1	Πρωτογενείς Πηγές	131
1.1	Libretti και Χειρόγραφα Μουσικά Κείμενα	131
1.2	Άρθρα Εφημερίδων	132
1.3	Βίντεο	133
1.4	Εικόνες	135
1.5	Ηχητικά Τεκμήρια	136
1.6	Αναζητήσεις σε Βάσεις Δεδομένων	137

2	Δευτερογενείς Πηγές	138
2.1	Μουσικά Κείμενα και libretti	138
2.2	Μονογραφίες και Κεφάλαια	138
2.2.1	Ελληνόγλωσσες	138
2.2.2	Ξενόγλωσσες	139
2.3	Συλλογικά Έργα	141
2.4	Άρθρα σε Περιοδικά	141
3	Τριτογενείς Πηγές	145
3.1	Εγκυκλοπαιδικά Λήμματα	145
	<u>Ε' Μέρος: Παραρτήματα</u>	149
1	Μουσικό Κείμενο Κριτικής Έκδοσης	150
2	Εκτέλεση Fernando de Lucia - 1908	159
3	Εκτέλεση Dino Borgioli - 1929	171
4	Εκτέλεση Bruno Landi - 1941	184
5	Εκτέλεση Luigi Alva - 1957	197

Μέρος Α': Εισαγωγή

Κεφάλαιο 1: Γενικά

1.1 Σκοπός

1.2 Μεθοδολογία Έρευνας

1.3 Σύντομη ανασκόπηση της τεχνολογίας ηχογραφήσεων έως τα μέσα του 20ου αιώνα

Κεφάλαιο 2: Ο Conte Almaviva του *Il barbiere di Siviglia*

2.1 Ιστορικό Πλαίσιο και *Il barbiere di Siviglia* - ο Gioachino Rossini

2.2 *Il barbiere di Siviglia*: η δημιουργία, η πρεμιέρα και η μετέπειτα πορεία του έργου

2.3 Το libretto: Από τον Pierre Augustin Beaumarchais στον Cesare Sterbini

2.4 Ο ρόλος του Conte Almaviva

Κεφάλαιο 1: Γενικά

Στο περιεχόμενο των ενότητων του πρώτου κεφαλαίου του Α' μέρους της παρούσας διπλωματικής εργασίας, περιλαμβάνονται η ανάπτυξη του σκοπού της εργασίας και η ανάλυση της μεθοδολογίας η οποία ακολουθήθηκε. Επίσης, θα πραγματοποιηθεί μία σύντομη σύνοψη ζητημάτων της τεχνολογίας ηχογραφήσεων, τα οποία καλύπτουν τη χρονολογική περίοδο που εξετάζεται.

1.1 Σκοπός

Η όπερα *Il Barbiere di Siviglia* του Gioachino Rossini αποτελεί ένα από τα παγκόσμια αριστουργήματα του ιταλικού κωμικού ρεπερτορίου των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Ο Rossini, συνέθεσε τη μουσική για ένα έργο, που έως και σήμερα, δεν έπαψε ποτέ να αποτελεί έμπνευση για μαέστρους, τραγουδιστές και σκηνοθέτες. Ο Rossini φρόντισε κάθε ρόλος να 'εφοδιαστεί' με αριστουργηματικές, υψηλής δεξιολογίας άριες, δημιούργησε κωμικά ντουέτα και εντυπωσιακά ensembles. Τα στοιχεία αυτά διατηρούν συνεχώς σε υψηλά επίπεδα το ενδιαφέρον του θεατή – ακροατή και τον καθηλώνουν. Επομένως, η δεξαμενή υλικού για μία εργασία είναι ανεξάντλητη.

Η διαρκής εξέλιξη της ανθρώπινης ιστορίας, συμπαρασύρει και πτυχές της μουσικής δραστηριότητας, όπως η ερμηνεία. Κάτι τέτοιο, γίνεται αντιληπτό μέσα από τον τεράστιο θησαυρό ηχογραφήσεων που είναι διαθέσιμος από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα έως σήμερα. Το θέμα της παρούσας διπλωματικής εργασίας, εντοπίζεται στην ερμηνεία του ρόλου του Conte Almaviva, ενός εμβληματικού ρόλου του ρεπερτορίου του tenore di grazia. Ο εν λόγω ρόλος, ως πρωταγωνιστικός, τραγουδά μία σειρά από περίτεχνες άριες και συμμετέχει διαρκώς σε αρκετά ντουέτα και ensembles. Η πρόκληση για μία συνολική ερμηνευτική ανασκόπηση του ρόλου είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα και μεγάλη, όμως θα απαιτούσε μία εργασία επιπέδου που θα ξέφευγε από τα όρια μιας διπλωματικής εργασίας. Έτσι, η θεματική βεντάλια αναγκαστικά έκλεισε, περιοριζόμενη σε μία μόνο άρια του ρόλου αυτού.

Κεντρικός σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι η αποτύπωση της ερμηνευτικής εξέλιξης της γνωστής άριας του Conte Almaviva, «Ecco ridente in Cielo», από τις αρχές έως και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, μέσω της ανάλυσης προσεκτικά επιλεγμένων ηχογραφημένων ερμηνειών. Παράλληλα, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε σε δευτερεύοντα ερευνητικά ερωτήματα που αφορούν τη σχέση της κάθε εξεταζόμενης χρονικής φάσης με το πρωτότυπο μουσικό κείμενο, την αντίληψη του κάθε εξεταζόμενου εκτελεστή σχετικά με τις διάφορες ερμηνευτικές παραμέτρους (όπως αυτές θα καθοριστούν στην επόμενη ενότητα) και τις ερμηνευτικές τάσεις που διαφαίνονται μέσα από τις επιλεγμένες ηχογραφήσεις. Πριν προχωρήσουμε στα κύρια ερευνητικά ζητήματα και προκειμένου ο αναγνώστης να έχει μια

συνολική αντίληψη του έργου, θα εξεταστούν μία σειρά από εισαγωγικά ζητήματα που αφορούν το Gioachino Rossini και το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συνέθεσε την όπερα *Il Barbiere di Siviglia*, τις συνθήκες δημιουργίας του έργου, τη πρόσληψή του από το κοινό κατά τη πρεμιέρα, και τη μετέπειτα πορεία του. Επίσης, θα αναζητηθούν οι λογοτεχνικές ρίζες του έργου στον Beaumarchais, επάνω στις οποίες βασίστηκε ο λιμπρετίστας Cesare Sterbini. Τέλος, θα σκιαγραφήσουμε το ρόλο του Conte Almaviva και θα επικεντρωθούμε στην άρια «Ecco ridentente in Cielo».

1.2 Μεθοδολογία Έρευνας

Σκοπός της παρούσας ενότητας είναι η ανάλυση της ερευνητικής μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε, προκειμένου να απαντηθούν τα ερευνητικά ζητήματα που τέθηκαν στη προηγούμενη ενότητα.

Αρχικά, αφού οριστικοποιήθηκαν ο κεντρικός ερευνητικός σκοπός και τα επιμέρους ερευνητικά ερωτήματα, έπρεπε να γίνει επιλογή των προς μελέτη ηχογραφήσεων. Η επιλογή ενός μεγάλου δείγματος ερμηνειών θα οδηγούσε ενδεχομένως σε μία εργασία που θα ξέφευγε κατά πολύ της έκτασης μιας διπλωματικής εργασίας. Επομένως, η επιλογή έγινε με βάση ορισμένα αντικειμενικά κριτήρια, ώστε τα δείγματα αυτά να είναι όσο το δυνατόν πιο αντιπροσωπευτικά:

α. Χρονολογία ηχογράφησης: Τα ηχητικά τεκμήρια καλύπτουν ένα χρονικό διάστημα από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα - δεδομένου ότι οι πρώτες ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στο γύρισμα του 19^{ου} αιώνα - έως και τα μέσα του. Ειδικότερα, έγινε προσπάθεια η παλαιότερη ηχογράφηση να βρίσκεται όσο το δυνατόν πιο κοντά στο 19^ο αιώνα. Παράλληλα, λήφθηκαν υπόψη ορισμένα ιστορικά ορόσημα της παγκόσμιας ιστορίας, όπως το διάστημα του μεσοπολέμου, ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος και η μεταπολεμική περίοδος.

β. Ερμηνευτές και ερμηνεία: Δεύτερο κριτήριο αποτέλεσε το κύρος του ερμηνευτή και η συνολική καλλιτεχνική αξία και αρτιότητα της ηχογράφησης, όπως αυτή τουλάχιστον γίνεται αντιληπτή από τον ερευνητή. Δόθηκε έμφαση, ώστε οι τραγουδιστές να είναι διεθνώς αναγνωρισμένοι με συνεργασίες στα

μεγαλύτερα θέατρα παγκοσμίως (Teatro alla Scala, MET, Royal Opera House του Λονδίνου κλπ), ώστε να εκφράζουν καλύτερα τον παλμό της εποχής τους. Αυτό αποδεικνύεται και από την μελέτη του βιογραφικού τους, που παρατίθεται στο Β' μέρος της εργασίας. Ένα πρόσθετο στοιχείο που λήφθηκε υπόψη, είναι η συμμετοχή σε κάποιες παραγωγές και άλλων σημαντικών καλλιτεχνών.

γ. Είδος και ποιότητα ηχογράφησης: Ένα σημαντικό κριτήριο επιλογής ήταν η ποιότητα και το είδος της ηχογράφησης. Η καλή ποιότητα των ηχητικών τεκμηρίων έπαιξε σημαντικό ρόλο, προκειμένου να διακρίνονται επαρκώς τα φωνητικά χαρακτηριστικά των τραγουδιστών και οι ερμηνευτικές ιδιαιτερότητες των εκτελέσεων. Επίσης, σε ορισμένες περιπτώσεις εκτιμήθηκε το στοιχείο της ζωντανής παράστασης ή της ιστορικής σπουδαιότητας μιας στούντιο ηχογράφησης. Στο σημείο αυτό, χρειάζεται να αναφερθεί πως, δεδομένου ότι βρισκόμαστε χρονολογικά σχετικά στις αρχές της τεχνολογίας ηχογράφησης, όπως θα εξηγηθεί στην επόμενη ενότητα, εγείρονται σε κάποιο βαθμό ζητήματα πιστότητας ως προς τον αυθεντικό ήχο των τραγουδιστών. Παρόλα αυτά, έγινε προσπάθεια για χρήση στην εργασία των ποιοτικότερων δυνατών τεκμηρίων.

Έπειτα από μία πρώτη διαλογή των εκτελέσεων, επιλέχθηκαν εν τέλει τέσσερις: εκείνες των Fernando de Lucia (1908), Dino Borgioli (1929), Bruno Landi (1941) και Luigi Alva (1957).

Στη συνέχεια, προκειμένου η ανάλυση των ερμηνειών και η συζήτηση των συμπερασμάτων να είναι πιο συγκροτημένες και συγκεκριμένες, αποφασίστηκε η συζήτηση να γίνει στη βάση πέντε ερμηνευτικών παραμέτρων:

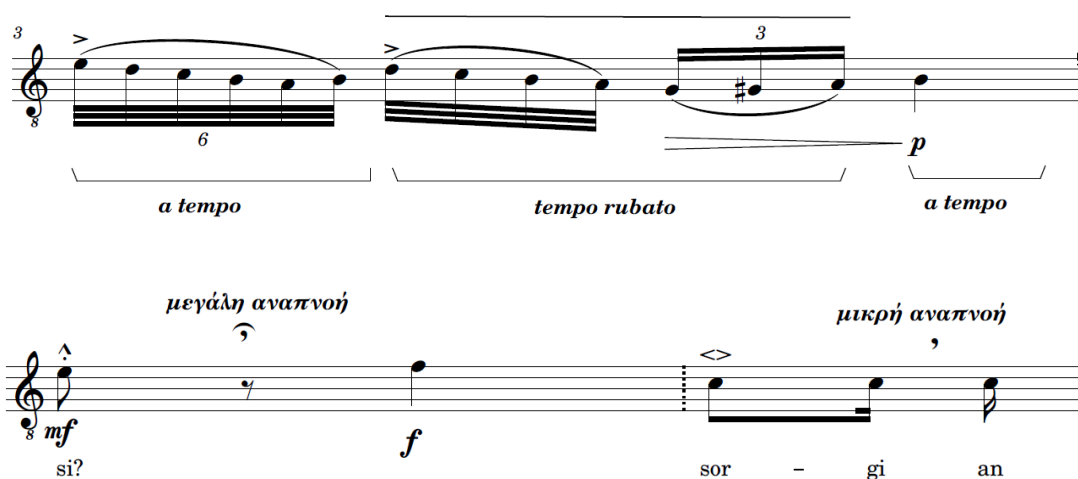
- α. Γενικότερο ύφος ερμηνείας**
- β. Tempo**
- γ. Αυτοσχεδιαστικά στολίδια**
- δ. Μουσική εκφορά και άρθρωση**
- ε. Δυναμική**

Έτσι, πραγματοποιήθηκε λεπτομερής καταγραφή των ερμηνειών στο ηλεκτρονικό πρόγραμμα μουσικής γραφής *MuseScore 3*, τα αποτελέσματα της οποίας βρίσκονται στα «Παραρτήματα» της παρούσας εργασίας. Προκειμένου να είναι δυνατή η αναλυτική καταγραφή των μικροδιαφορών και η αποτύπωση των ερμηνευτικών στοιχείων, χρησιμοποιήθηκαν κατά σύμβαση ορισμένα μουσικά σύμβολα. Η χρήση αυτών σε ορισμένες περιπτώσεις, απομακρύνεται σε κάποιο βαθμό από τη κυριολεκτική τους μουσική σημασία, αλλά αποσκοπεί

στην έκφραση μικροδιαφορών μιας ερμηνευτικής παραμέτρου στο περιβάλλον αναφοράς του κατά περίπτωση εξεταζόμενου ερμηνευτή. Παρακάτω, παρατίθενται ορισμένες επεξηγήσεις χρήσης συμβόλων, που κρίνονται απαραίτητες, ανά ερμηνευτική παράμετρο:

Tempo: Εξαιτίας της εκτεταμένης σε πολλές περιπτώσεις εφαρμογής του *tempo rubato* και των *ritenuti*, σημειώνονται σε διάφορα σημεία ενδεικτικές κατά προσέγγιση μετρονομικές ενδείξεις, προκειμένου να αποδώσουν μία αίσθηση της ταχύτητας του παλμού. Επίσης, οι περιοχές που η ερμηνεία αποκλίνει από το βασικό *tempo*, σημειώνονται με μία οριζόντια γραμμή, παράλληλη με τις γραμμές του πενταγράμμου (εικόνα 1). Επίσης, οι μικρές αναπνοές σημειώνονται με κόμμα και οι μεγάλες με κόμμα που φέρει καπέλο, όπως φαίνεται και στην εικόνα 1, που ακολουθεί.

Εικόνα 1: Συμβολισμοί tempo



Αυτοσχεδιαστικά στολίδια: Στη πλειοψηφία των περιπτώσεων τα αυτοσχεδιαστικά στολίδια (γυρίσματα, μελωδικά άλματα κ.λπ.) έχουν καταγραφεί με τη χρονική τους αξία. Όμως, σε ορισμένες περιπτώσεις, π.χ όταν μία νότα είναι εξαιρετικά γρήγορη ή υπάρχει έτσι στο αυθεντικό μουσικό κείμενο, έχει καταγραφεί ως ξένος φθόγγος (σημειογραφία με μικρούς φθόγγους, εκτός συνολικής διάρκειας μέτρου). Τέλος, ορισμένες σύντομες τρίλιες που αφορούν κυρίως σε έντονη διακύμανση του βιμπράτο, π.χ. ερμηνεία Bruno Landi, έχουν συμβολιστεί κατά σύμβαση με το σύμβολο του mordent (εικόνα 2).

Μουσική εκφορά και άρθρωση: Σε όλες τις εκτελέσεις, ο κύριος τρόπος εκφοράς είναι το έντονο legato. Τα σημεία διαφοροποίησης είναι λίγα, με αυτά να αγγίζουν απλώς ένα non legato. Σε καμία περίπτωση, δεν εντοπίζεται καθαρό staccato. Όμως, προκειμένου να αποτυπωθούν στη καταγραφή αυτές οι μικροδιαφορές, χρησιμοποιήθηκαν κατά σύμβαση ορισμένα σύμβολα, όπως φαίνεται στην εικόνα 2. Να σημειωθεί ότι η αντίληψη των τρόπων εκφοράς και άρθρωσης, λ.χ. legato ή portamento, διαφέρει σε κάποιο βαθμό μεταξύ των εκτελεστών. Έτσι, σε κάθε περίπτωση, τονίζεται ότι τα σύμβολα εκφοράς χρησιμοποιούνται στο περιβάλλον αναφοράς του κάθε εκτελεστή. Επίσης, το portamento συμβολίζεται με μία πλάγια γραμμή. Τέλος, για τα διάφορα επίπεδα τονισμού, π.χ. accent, ισχύει η ίδια σύμβαση όπως αναφέρθηκε προηγουμένως (βλέπε εικόνα 2).

Εικόνα 2: Συμβολισμοί εκφοράς και άρθρωσης & σύντομη τρίλια

The image displays four staves of musical notation in G-clef, 8/8 time, illustrating various articulation and phrasing symbols. The lyrics are in Italian, with some words in Greek transliteration.

- Staff 1:** Shows *έντονο legato* (intense legato) with a slur over a sixteenth-note run and *portamento* (portamento) with a slur over a half-note. Dynamics include *mf*. Lyrics: *cie - 6 lo d'a - - -*.
- Staff 2:** Shows *αρθρωτό legato (portato)* (articulated legato/portato) with a slur over a sixteenth-note run and *non legato* (non legato) with a slur over a half-note. Dynamics include *f* and *p*. Lyrics: *li - - ce mo - - men - - to!*.
- Staff 3:** Shows *ελαφρύς τονισμός* (light accent) with an accent mark, *σύντομη τρίλια* (short trill) with a trill symbol, and *έμφαση και κόψιμο* (emphasis and cut-off) with an accent mark and a cut-off symbol. Dynamics include *mf*. Lyrics: *Ec co ri - den - te_in Ren - di men cru - do, oh*.
- Staff 4:** Shows *τονισμός και κόψιμο* (accent and cut-off) with an accent mark and a cut-off symbol, and *>: μέτριος τονισμός* (moderate accent) with an accent mark. Dynamics include *f*, *sf*, and *mf*. Lyrics: *non ha, che_e - stral che mi fe -*.

Δυναμική: Το εύρος δυναμικής που χρησιμοποιείται από τους ερμηνευτές είναι μεγάλο. Και πάλι, η δυναμική σημειώνεται εξατομικευμένα, ανάλογα με τη φωνή του ερμηνευτή, όπως αυτή ακούγεται στα ηχητικά τεκμήρια.

Η καταγραφή των ερμηνειών συγκρίθηκε με την κριτική έκδοση του οίκου Ricordi του 1973, η οποία βασίζεται στο αυτόγραφο χειρόγραφο του Rossini.¹ Η πρωτότυπη αυτή μελωδική γραμμή, έχει συμπεριληφθεί ως έχει στο δεύτερο κατά σειρά πεντάγραμμο, των μουσικών κειμένων των παραρτημάτων, για άμεση σύγκριση. Στη συνέχεια, στο κύριο μέρος της εργασίας, αναλύθηκαν τα αποτελέσματα με βάση τις ερμηνευτικές παραμέτρους που αναφέρθηκαν. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί, ότι στο κείμενο της εργασίας, όπου γίνεται αναφορά σε τονικό ύψος (π.χ. κάποια συγκεκριμένη νότα), θα χρησιμοποιείται η ονομασία της νότας στα ελληνικά και με μορφή δείκτη θα σημειώνεται η αντίστοιχη οκτάβα, με βάση τη σύμβαση $\text{La}_4 = 440\text{Hz}$. Τέλος, έγινε σύγκριση μεταξύ των εκτελέσεων και εξήχθησαν τα συμπεράσματα του Γ' μέρους της παρούσας διπλωματικής εργασίας, όπου απαντώνται και τα δευτερεύοντα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στη προηγούμενη ενότητα.

1.3 Σύντομη ανασκόπηση της τεχνολογίας ηχογραφήσεων έως τα μέσα του 20ου αιώνα

Στη παρούσα ενότητα, θα επιχειρηθεί μία σύντομη ανασκόπηση της τεχνολογίας και των ειδών ηχογραφήσεων που ήταν διαθέσιμη έως τα μέσα τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και αφορά τα ηχητικά τεκμήρια τα οποία έχουν επιλεγεί για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας. Το είδος της ηχογράφησης αποτελεί ένα σημαντικό παράγοντα, τον οποίο ο ερευνητής οφείλει να λαμβάνει υπόψιν του, καθώς οι όποιοι τεχνολογικοί περιορισμοί μπορεί να συνεπάγονται αλλοιώσεις του ήχου. Αυτό συμβαίνει διότι, ανάλογα με τη τεχνική που ακολουθείται κατά τη διαδικασία της ηχογράφησης, επηρεάζεται η πιστότητα ως προς τον αυθεντικό ήχο που παράγεται από τον ερμηνευτή. Τα προβλήματα αναφορικά

¹ Rossini, Gioachino, Alberto Zedda (επιμ.) *Il Barbiere di Siviglia: Ricordi Opera Vocal Score Series*, (Μιλάνο: Casa Ricordi, 1973)

με τη πιστότητα, είναι πιο έντονα, όσο παλαιότερη είναι η εξεταζόμενη χρονική περίοδος.²

Έτσι, η πρώιμη περίοδος καταλαμβάνει τα χρόνια από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα έως και το 1925: την ονομάζουμε «ακουστική εποχή». Στις καταγραφές αυτής της περιόδου, στην οποία ανήκει και η ηχογράφηση του Fernando de Lucia (1908), αξιοποιούνται αποκλειστικά και μόνο μηχανικά μέσα. Ουσιαστικά, ο εκτελεστής τραγουδά κατευθύνοντας το ήχο του προς ένα μεγάλο χωνί. Το στενό άκρο του χωνιού ήταν συνδεδεμένο με μία αιχμηρή ακίδα, η οποία παλλόταν ως αντίδραση στις δονήσεις του αέρα στο χωνί, και χάραζε μία πυκνή επίστρωση από κερί επάνω σε έναν περιστρεφόμενο δίσκο ή κύλινδρο. Οι μεταβολές που δημιουργούταν στις χαρακίες αυτές, ήταν ανάλογες με τη συχνότητα του ήχου και το εύρος των δονήσεων. Έτσι, αποτυπωνόταν ο ήχος επάνω στο κερί. Προκειμένου, ένας δίσκος να μετατραπεί σε εμπορεύσιμο αγαθό, απαιτούνταν μία διαδικασία πολλών σταδίων, που ονομάζεται 'pressing'. Η αναπαραγωγή ενός δίσκου που προέρχεται από 'pressing', περιλαμβάνει ουσιαστικά μία αντιστροφή της διαδικασίας καταγραφής, πάλι με μηχανικά μέσα. Γίνεται αντιληπτό, ότι η ύπαρξη μίας μόνο διόδου του ήχου (ένα χωνί), η ευαισθησία των χρησιμοποιούμενων υλικών (λ.χ. κερί) στις ατμοσφαιρικές συνθήκες και η διαδικασία του 'pressing', δημιουργούν προβλήματα πιστότητας ως προς τον αυθεντικό ήχο που παράγεται από τον εκτελεστή. Επίσης, άλλοι παράγοντες που επηρεάζουν την πιστότητα είναι η ποιότητα του εξοπλισμού, η επιδεξιότητα του μηχανικού καταγραφής και η τοποθέτηση στη σωστή θέση των εκτελεστών. Επιπλέον, ένα άλλο ζήτημα αποτελεί η σωστή ταχύτητα περιστροφής των δίσκων κατά την αναπαραγωγή.³

² Thompson, Emily, «Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925», *The Musical Quarterly* 79, no 1 (1995), 131 – 171, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/742520>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2022

³ Πηγές:

- Kernfeld, Barry, Mumma, Gordon, Rye, Howard, & Sheridan, Chris, «Recording», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J371600>

Οι τεχνολογικές εξελίξεις, κατά το χρονικό διάστημα περίπου μεταξύ 1925 και 1947, επέτρεψαν την αλλαγή στο τρόπο λήψης του προς καταγραφή ήχου. Έτσι, σε αυτή τη περίοδο, που ονομάζουμε «ηλεκτρική», αντί για χωνί, χρησιμοποιούταν ένα μικρόφωνο ως μορφομετατροπέας, προκειμένου οι δονήσεις του ήχου να μετατραπούν σε αναλογικά μεταβαλλόμενο ηλεκτρικό σήμα. Το σήμα αυτό, αφού ενισχυόταν, εφαρμοζόταν σε μία βελόνα, η οποία στη συνέχεια χάραζε ένα κέρινο ή αργότερα λακαριστό, δίσκο. Η χρήση του μικροφώνου αύξησε κατά πολύ τη πιστότητα των ηχογραφήσεων και άνοιξε το δρόμο για τη μετάδοση μουσικής και παραστάσεων από το ραδιόφωνο.⁴ Στην κατηγορία αυτή ανήκουν οι ηχογραφήσεις των Dino Borgioli (1929) και Bruno Landi (1941).

Μετά το 1947, τα τεχνολογικά μέσα είχαν εξελιχθεί έτι περαιτέρω και οι εταιρείες ηχογραφήσεων, δεν χρησιμοποιούσαν πλέον δίσκους για τη καταγραφή του ήχου, αλλά μαγνητικές ταινίες. Έτσι, το μεταβαλλόμενο ηλεκτρικό σήμα από το μικρόφωνο, δημιουργούσε αναλογικές μαγνητικές μεταβολές κατά μήκος της ταινίας. Η μαγνητική ταινία σε γενικές γραμμές ήταν πιο εύχρηστη και ανθεκτική από του δίσκους, πιο φθηνή, και επέτρεπε την επαναχρησιμοποίησή της. Έτσι, στις ηχογραφήσεις υπήρχε μεγαλύτερη δυνατότητα για επαναλήψεις στη καταγραφή και πραγματοποίηση διορθώσεων (μοντάζ).⁵

Στη συνέχεια, το ηχητικό υλικό από τη ταινία, μετατρεπόταν σε εμπορικούς δίσκους για αναπαραγωγή. Παράλληλα, η είσοδος στην αγορά νέων υλικών επέτρεψε τη κατασκευή των microgroove δίσκων από βινύλιο, οι οποίοι ήταν πιο ανθεκτικοί από τους προγενέστερους δίσκους, επέτρεπαν τη καταγραφή μεγαλύτερου εύρους συχνοτήτων και δυναμικής, και προσέφεραν συνολικά έναν ήχο πολύ ανώτερης ποιότητας. Έτσι, οι εν λόγω ηχογραφήσεις

-
- Read, Oliver, Welch, Walter L., *From tin foil to stereo: evolution of the phonograph*, (Indianapolis: Howard W. Sams & Co, 1976), 11 – 24, 119 – 135

⁴ Kernfeld, Barry, Mumma, Gordon, Rye, Howard, & Sheridan, Chris, «Recording», [...], ό, π.

⁵ Lane, B., «75 Years of Magnetic Recording», *Wireless World* 81 (1975), 102, 161, 222, 283, 341

χαρακτηρίζονταν από πολύ μεγαλύτερη πιστότητα σε σχέση με τις προηγούμενες τεχνολογίες.

Τέλος, μία ταυτόχρονη εξέλιξη ήταν και η ανάπτυξη της στερεοφωνικής καταγραφής και αναπαραγωγής. Χάρη σε αυτή τη τεχνική, κατά την αναπαραγωγή δημιουργούνταν η αίσθηση ότι ο ήχος οδηγούνταν στον ακροατή από διαφορετικές κατευθύνσεις στο χώρο. Αυτό το εφέ, βασιζόταν στη ταυτόχρονη και ανεξάρτητη καταγραφή και αναπαραγωγή δύο καναλιών ήχου. Έτσι, κατά τη δεκαετία του 1950, οι τεχνολογικές εξελίξεις επέτρεψαν τη παραγωγή πολύ ποιοτικών ηχητικών τεκμηρίων με υψηλή πιστότητα.⁶ Σε αυτή τη κατηγορία ανήκει η ηχογράφηση του Luigi Alva (1957).

⁶ Kernfeld, Barry, Mumma, Gordon, Rye, Howard, & Sheridan, Chris, «Recording», [...], ό, π.

Κεφάλαιο 2:

Ο Conte Almoviva του *Il barbiere di Siviglia*

Στο δεύτερο κεφάλαιο του Α' μέρους της παρούσας διπλωματικής εργασίας, πρόκειται να αναπτυχθούν εισαγωγικά ζητήματα που αφορούν την όπερα και το ρόλο του Conte Almoviva. Αρχικά, θα δοθεί το ιστορικό περίγραμμα της εποχής στην οποία μεγάλωσε και δημιούργησε ο G. Rossini. Επίσης, θα δοθούν ορισμένα ιστορικά στοιχεία σχετικά με την opera buffa, το είδος στο οποίο ανήκει το *Il Barbiere di Siviglia*. Στη συνέχεια, θα αναλυθούν ζητήματα όπως οι συνθήκες δημιουργίας του έργου, η αρχική πρόσληψή του από το κοινό και η μετέπειτα πορεία του. Επιπλέον, θα αναζητηθούν οι λογοτεχνικές ρίζες του libretto. Τέλος, θα σκιαγραφηθεί ο χαρακτήρας του Conte Almoviva, που τραγουδά την άρια «Ecco ridente in cielo». Σκοπός των παραπάνω, είναι η δημιουργία μιας ολοκληρωμένης αντίληψης και κατανόησης του αναγνώστη, για το έργο και το ρόλο, που αποτελούν αντικείμενα της εργασίας.

2.1 Ιστορικό Πλαίσιο και *Il barbiere di Siviglia* - ο Gioachino Rossini

Σκοπός της παρούσας ενότητας είναι η αναδρομή στο ιστορικό πλαίσιο του τέλους του 18^{ου} αιώνα και των αρχών του 19^{ου} και η αναφορά στα χαρακτηριστικά της ιταλικής κωμικής όπερας. Παράλληλα, θα πραγματοποιηθεί μια βιογραφική ανασκόπηση του συνθέτη της όπερας, Gioachino Rossini και μια αναφορά σε στοιχεία του προσωπικού του στυλ.

Οι αρχές του 19^{ου} αιώνα στην Ιταλία, αποτελούν μία περίοδο - μεταίχμιο, τόσο για την ιταλική κοινωνία, όσο και για την ιταλική μουσική σκηνή. Το κύμα της Γαλλικής Επανάστασης έφτασε και στην ιταλική χερσόνησο στην εκπνοή του 18^{ου} αιώνα επηρεάζοντας τα κοινωνικά και ταξικά δεδομένα⁷ σε μια περιοχή που ήδη από το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, παρατηρείται μία τάση αστικοποίησης. Η μουσική είχε πάψει να αποτελεί ένα αγαθό που απολάμβανε αποκλειστικά η αριστοκρατία, αλλά η κοινωνική βάση προς την οποία απευθυνόταν, διευρύνθηκε σημαντικά, ώστε πλέον περιελάμβανε την αστική και μεσαία τάξη.⁸

Η όπερα αποτελούσε το δημοφιλέστερο είδος κοσμικής μουσικής, ενώ τα θέατρα αποτελούσαν σημαντικά κέντρα της κοινωνικής ζωής. Στην Ιταλία, η όπερα ήδη από το 17^ο αιώνα γνώριζε άνθιση, με την ανάπτυξη σημαντικών πολιτιστικών κέντρων όπως η Βενετία. Παράλληλα, η διεύρυνση της κοινωνικής βάσης στην οποία απευθυνόταν η όπερα είχε οδηγήσει στη μεγάλη εμπορευσιμότητά της. Ως αποτέλεσμα, αυξήθηκε σημαντικά ο αριθμός των θεάτρων στις διάφορες ιταλικές πόλεις, και ο αριθμός των εργαζομένων στο τομέα της όπερας ήταν μεγάλος, καθώς μεγάλη ήταν και η ανάγκη για μουσική πράξη και παραγωγή νέων έργων.⁹ Οι ιμπρεσάριοι (υπό τη προστασία ενδεχομένως κάποιας αριστοκρατικής οικογένειας) διαχειρίζονταν εταιρείες

⁷ Burns, E. M., *Ευρωπαϊκή Ιστορία, ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, δ' έκδ, (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2006), 398 – 461, 498 - 549

⁸ Burkholder, Peter J., Grout, Donald Jay. Palisca, Claude V., *A History of Western Music*, 9^η Έκδ., (New York: W. W. Norton & Company, 2014), 460 – 563, 586 - 589

⁹ Μάμαλης, Αθ. Νικόλαος, *Η Ιστορία της Όπερας στην Ευρώπη κατά τον 17^ο αιώνα: Από τον Μοντεβέρντι ως τον Περσέα*, (Αθήνα: Gutenberg, 2011), 133 - 140

παραγωγής με σκοπό το εμπορικό κέρδος. Βασικό λοιπόν κριτήριο για την επιλογή του οπερατικού ρεπερτορίου, ήταν η αποδοχή του από το κοινό. Έτσι, στο αποκορύφωμα του 18^{ου} αιώνα, η ζήτηση για νέα μουσικά έργα εμφάνιζε μία σημαντική αύξηση σε σχέση με τις αρχές του.¹⁰

Με τη σειρά τους, οι συνθέτες απαιτούνταν να επιδεικνύουν υψηλή παραγωγικότητα και ταχύτητα ολοκλήρωσης των έργων τους. Η μεγάλη ποσοτικά παραγωγή έργων όπερας τη περίοδο εκείνη, δεν οδηγούσε πάντα στη δημιουργία έργων υψηλής καλλιτεχνικής αξίας. Παρόλα αυτά, το ιταλικό ρεπερτόριο όπερας αποτελούσε σπουδαίο κομμάτι της ευρωπαϊκής μουσικής σκηνής.¹¹

Κατά τον 18^ο αιώνα, τα δύο ιταλικά είδη όπερας, η σοβαρή (opera seria) και η κωμική (opera buffa) αναμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν. Το μεν πρώτο είδος, η opera seria, πήρε τη τελική της μορφή τις πρώτες δεκαετίες του 18^{ου} αιώνα, ιδίως με τις μεταρρυθμιστικές ενέργειες των συγγραφέων Apostolo Zeno (1688 - 1750) και Pietro Metastasio (1698 - 1782). Στη φάση αυτή σταθεροποιήθηκε η δομή της όπερας, με τις ακολουθίες των recitativi και των αριών. Η θεματολογία του είδους αυτού ήταν σοβαρή, παρμένη από την κλασική μυθολογία και την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, με ηθολογικού περιεχομένου διδάγματα. Η opera seria ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής, κυρίως μεταξύ 1720 και 1780.

Οι άριες κατείχαν πολύ σημαντική θέση στο έργο, ενώ ήταν υψηλής δεξιοτεχνίας και διαφόρων ειδών. Η καίρια σημασία τους βασιζόταν στην αποθέωση των τραγουδιστών, ενώ η μουσική σύνθεση γραφόταν στα μέτρα τους. Επίσης, η απόλυτη επικράτηση της άριας στην όπερα οδήγησε στη κυριαρχία του τραγουδιστή στην παράσταση. Δίνονταν υπερβολική έμφαση στη φωνητική δεξιοτεχνία, κάτι που οι επικριτές του είδους ισχυρίζονταν ότι αποσπούσε την προσοχή από το δράμα και τη μουσική. Έτσι, μεταρρυθμιστές

¹⁰ Burkholder, Grout & Palisca: 656 - 657

¹¹ Πηγές:

- Σιώπη, Αναστασία Α., *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ενάτου αιώνα*, (Αθήνα: Τυπωθήτω - Γιώργος Δαρδάνος, 2005), 207- 209
- Pestelli, Giorgio, «Italy», στον ιστότοπο του *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40063>

συνθέτες του 18^{ου} αιώνα, όπως ο Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787), πάσχιζαν να γράψουν μουσική «όμορφης απλότητας». ¹² Αποτέλεσμα όλης αυτής της επικέντρωσης στη φωνητική τέχνη ήταν και η ανάπτυξη της τεχνικής του τραγουδιού. ¹³

Από το 2^ο μισό του 18^{ου} αιώνα όμως, εμφανίστηκε η τάση η όπερα να γίνει πιο ρεαλιστική, με τις άριες και τα ensembles να έχουν πιο ενεργό ρόλο στην εξέλιξη του δράματος, και όχι να είναι απλά στατικές στιγμές. ¹⁴ Επίσης, η σύνδεση της opera seria με τη παλαιά τάξη πραγμάτων και την αριστοκρατία λειτουργούσε ανασταλτικά για την αποδοχή της από τη νέα διευρυμένη κοινωνική βάση στην οποία απευθυνόταν πλέον η όπερα. Έτσι, ως επακόλουθο, προς το τελευταίο τρίτο του 18^{ου} αιώνα, εκθρονίστηκε από τη θέση του κυρίαρχου είδους στα θέατρα της Ιταλίας, χωρίς όμως να υποβαθμιστεί και η περίοπτη κοινωνική της θέση. Την ίδια εποχή, η opera buffa άρχισε να επιβάλλεται ως ολοκληρωμένο είδος και να κερδίζει πολύ μεγαλύτερη προσοχή. Η χρυσή περίοδος της κωμικής όπερας διήρκεσε περίπου από το 1770 έως και το 1820, δηλαδή έως και την πρώτη περίπου δημιουργική περίοδο του Gioachino Rossini.

Οι ιστορικές απαρχές της κωμικής όπερας εντοπίζονται στα κωμικά στοιχεία (ρόλοι και σκηνές) της δραματικής όπερας του 17^{ου} αιώνα. Η διαφοροποίηση του κωμικού στοιχείου από το δραματικό έγινε πιο ξεκάθαρη μετά από τις μεταρρυθμίσεις του P. Metastasio. Επιπλέον, μεταξύ των πράξεων της opera seria, συνηθιζόταν να παρεμβάλλονται κωμικού χαρακτήρα μικρά έργα ως ευχάριστο διάλειμμα, τα επονομαζόμενα intermezzi. Επιπρόσθετα, ιστορική ρίζα της opera buffa αποτελεί και η ναπολιτάνικη μουσική κωμωδία. Αυτή γραφόταν σε τοπική διάλεκτο και είχε λαϊκή θεματολογία. Συχνά, χρησιμοποιούσε τύπους από την commedia dell' arte ή διακωμωδούσε

¹² Burkholder, Grout & Palisca: 492

¹³ Burkholder, Grout & Palisca: 483 – 484, 490 - 491

¹⁴ Πηγές:

- Grout, Donald J., Williams, Hermine W., *A short history of opera*, γ' εκδ. (New York: Columbia University Press, 1988), 208- 233
- Mackenzie, B, D., *The Creation of a Genre: Comic Opera's Dissemination in Italy in the 1740s*, (U.S.A.: University of Michigan, 1993), 383 - 402

χαρακτήρες της σοβαρής όπερας. Από τις πρώτες και πιο γνωστές κωμικές όπερες είναι το intermezzo *La serva padrona* (1733) του Giovanni Batista Pergolesi.¹⁵

Καταλυτικό ρόλο στη τελική διαμόρφωση της μορφής της opera buffa και στη καθιέρωση της δημοφιλίας της διαδραμάτισε ο θεατρικός συγγραφέας Carlo Goldoni (1707- 1793).¹⁶ Από το σημείο αυτό, άρχισε να γίνεται ένα διακριτό είδος με πιο οργανωμένη δομή και πιο εξευγενισμένη γλώσσα και δράση. Νέα είδη κωμικού libretto εμφανίστηκαν, τα οποία δεν είχαν χαρακτήρα φάρσας, αλλά ολοκληρωμένου δράματος.¹⁷ Αυτά αντλούσαν το περιεχόμενο τους από τη καθημερινή ζωή, ενώ συχνά ήταν αισθηματικά. Οι νέες τάσεις δεν αντικατέστησαν τα παλιά κωμικά στοιχεία συνολικά, αλλά συνυπήρχαν παράλληλα ή αναμειγνύονταν με αυτά. Κατά τη διάρκεια του αιώνα, η opera buffa επίσης μεγάλωσε σε διάρκεια. Έτσι, η κωμική όπερα του 2^{ου} μισού του 18^{ου} αιώνα εμφάνιζε μεγάλη ποικιλία στη μορφή της.

Η opera buffa απέκτησε και αυτή μια σημαντική μουσική εισαγωγή, μία ακολουθία από recitativi, άριες και μέρη όπου οι σολίστες τραγουδούσαν σε ensemble. Τα τελευταία, μαζί με τα finali των πράξεων, αποτέλεσαν και τα βασικά χαρακτηριστικά του είδους. Τα finali εκτάθηκαν σε μέγεθος, απέκτησαν

¹⁵ Πηγές:

- Burkholder, Grout & Palisca: 480
- Michels, Ulrich, *Ατλας της Μουσικής*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 2 τόμοι, Ιστορικό Μέρος, ii, 375

¹⁶ Πηγές:

- Burkholder, Grout & Palisca: 478 – 480, 490
- Grout & Williams: 282- 291

¹⁷ Πηγές:

- Starkie, Walter, «Carlo Goldoni and the 'Commedia Dell' Arte.'», *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature* 37, (1924), 58–81, στον ιστότοπο JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25515916>, ημερομηνία προσπέλαση: 05/02/2022
- Quinn, Michael L., «The Comedy of Reference: The Semiotics of Commedia Figures in Eighteenth-Century Venice», *Theatre Journal* 43, no 1 (1991), 70 – 92, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3207951>

εντυπωσιακό χαρακτήρα με τους σολίστες να τραγουδούν σε ensemble και αποτελούσαν τη κορύφωση της δραματικότητας τους έργου.¹⁸

Χαρακτηριστικά έργα που ανήκουν στην κατηγορία της opera buffa είναι το *Il filosofo di campagna* (1754) σε μουσική Baldassare Galuppi και libretto C. Goldoni, το *La finta semplice* (1768) σε μουσική Wolfgang Amadeus Mozart και libretto Marco Coltellini¹⁹ και το *Il barbiere di Siviglia* (1782) σε μουσική Giovanni Paisiello και libretto Giuseppe Petrosellini.

Μέσα σε αυτό το περιβάλλον αυξημένης μουσικής παραγωγής και άνθισης της opera buffa, γεννήθηκε στο Pesaro της Ιταλίας στις 29 Φλεβάρη του 1792, ένας από τους σημαντικότερους και δημοφιλέστερους Ιταλούς συνθέτες του πρώτου μισού του 19^{ου} αιώνα, ο G. Rossini.²⁰

Προερχόταν από μουσική οικογένεια. Ο πατέρας του έπαιζε κόρνο ενώ η μητέρα του ήταν τραγουδίστρια. Από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, σε νεαρή ηλικία, ο G. Rossini συμμετείχε σε περιοδείες των γονιών του. Κατ' αυτόν τον τρόπο ήρθε σε επαφή με τη μουσική και το θέατρο από πολύ μικρή ηλικία. Αρχικά, διδάχθηκε κόρνο από τον πατέρα του και τραγούδι από τον Giuseppe Malerbi, ιερέα της καθολικής εκκλησίας στο Lugo της Ιταλίας. Ο τελευταίος, τον εισήγαγε και στη μουσική σύνθεση. Το 1804, η οικογένεια Rossini μετακόμισε στη Bologna της Ιταλίας για επαγγελματικούς λόγους. Η πόλη αυτή, την εποχή εκείνη, αποτελούσε και κέντρο όπου οι διάφορες εταιρείες παραγωγής επανδρώνονταν με τους απαραίτητους συντελεστές των παραστάσεων.

Εκεί, ο νεαρός G. Rossini είχε την ευκαιρία να λάβει καλύτερη εκπαίδευση. Την περίοδο εκείνη, ήδη εμφανιζόταν ως επαγγελματίας τραγουδιστής. Το 1806 ξεκίνησε σπουδές στο Liceo Musicale επάνω στο τραγούδι, το τσέλο και το πιάνο. Παράλληλα, διδασκόταν αντίστιξη από το διευθυντή του Liceo Musicale, Padre Stanislao Mattei. Επίσης, από το 1804 – 1811 ο G. Rossini εργαζόταν ως maestro al cembalo στα τοπικά θέατρα, ενώ περιστασιακά συνέθετε άριες προκειμένου να ενσωματωθούν σε όπερες της εποχής. Οι ενασχολήσεις αυτές

¹⁸ Grout & Williams: 282 - 316

¹⁹ Michels: 375 - 377

²⁰ Till, Nicholas, *The Illustrated Lives of Great Composers: Rossini*, (London: Omnibus Press, 1987), 20 - 30

ήταν σε αρμονία με τις συνήθειες της εποχής, όπου οι νεαροί συνθέτες εισάγονταν σταδιακά στην αγορά εργασίας. Ως πρώτη του όπερα λογίζεται η *Demetrio e Polibio*, η οποία γράφτηκε το 1810, αλλά ανέβηκε για πρώτη φορά το 1812. Επίσημα, η καριέρα του συνθέτη στην όπερα άρχισε το 1810 με συμβόλαιό με το θέατρο Teatro San Moisè στη Βενετία. Η Βενετία, την εποχή εκείνη, ήταν πόλη σταθμός για την αγορά της όπερας. Εκεί συνέθεσε τη μουσική για τη μονόπρακτη φάρσα *La cambiale di matrimonio*, η οποία ανέβηκε στο Teatro San Moisè.²¹ Η πρώτη μεγάλη επιτυχία του συνθέτη ήταν η όπερα *L'inganno felice*, η οποία έκανε πρεμιέρα τον Ιανουάριο του 1812 στη Βενετία.²² Έκτοτε, άρχισε να γίνεται δημοφιλής και η επαγγελματική του πορεία ήταν ανοδική, στη νέα εποχή που ξεκινούσε με τη πτώση του Ναπολέοντα και της ενοποίησης της Ιταλίας.²³

Υπήρξε πολύ παραγωγικός συνθέτης καθώς, οι αυξημένες βιοτικές ανάγκες τον ανάγκαζαν να κλείνει τη μία δουλειά μετά την άλλη. Έτσι, ολόκληρα έργα γράφονταν σε διάστημα λίγων εβδομάδων.

Κατά τη πρώτη του δημιουργική περίοδο (1810 – 1815), ο G. Rossini συνέθεσε μουσική τόσο για κωμικά έργα (*La cambiale di matrimonio*, *L'inganno felice*, *La pietra del paragone*, *L'italiana in Algeri* κ.α.), όσο και έργα με σοβαρή θεματολογία (*Demetrio e Polibio*, *Ciro in Babilonia*, *Tancredi* κ.α.). Από την αρχή όμως, άρχιζε να ξεχωρίζει για την επιδεξιότητα και το προσωπικό του στυλ στο κωμικό ρεπερτόριο. Τα έργα του εναρμονιζόταν και ήταν σε θέση να εκφράσουν τα γούστα του μέσου όρου της τότε ιταλικής κοινωνίας.²⁴

Οι όπερες που συνέθεσε ο G. Rossini διακρίνονται κατά κανόνα για τη συνύπαρξη στοιχείων του σοβαρού και του κωμικού είδους. Για παράδειγμα, στα έργα του είδους *opera seria*, εντοπίζονται στοιχεία ρυθμικής ζωντάνιας τα οποία προέρχονται κυρίως από την *opera buffa*. Από την άλλη, οι κωμικοί

²¹ Osborne, Charles, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*, (Portland: Amadeus Press, 1994), 8 - 11

²² Ο. π.: 13 - 15

²³ Osborne, Richard, *The Master Musicians: Rossini*, (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1987), 1 -12

²⁴ Till: 35 - 45

χαρακτήρες απέκτησαν μια πιο λόγια και εξευγενισμένη μορφή.²⁵ Η ρυθμική ζωντάνια των έργων του G. Rossini σε συνδυασμό με τις ξέφρενες και δημοφιλείς μελωδίες, αποτελούν μέρος των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του προσωπικού του στυλ. Σε συνδυασμό με τον πολύ εκτενή εμπλουτισμό των συνθέσεων του με κολορατούρες, τις καθαρές φράσεις, τις πολυάριθμες επαναλήψεις, την ενορχήστρωση και το χαρακτηριστικό του «crescendo», οι χαρακτήρες των οπερατικών του έργων ζωντανεύουν, και το ενδιαφέρον του ακροατή διατηρείται σε υψηλό επίπεδο, παρόλο που η χρήση των στοιχείων αυτών γίνεται συχνά σε βάρος της μελωδικής ανάπτυξης.²⁶ Τα στοιχεία αυτά εντοπίζονται και στο έργο *Il Barbiere di Siviglia*.²⁷

Έως το 1815 ο G. Rossini ήταν πλέον περιζήτητος και τα έργα του απολάμβαναν ευρεία αποδοχή. Η δεύτερη δημιουργική του περίοδος εντοπίζεται μεταξύ 1815 – 1822. Ο G. Rossini τότε δραστηριοποιήθηκε κυρίως στη Νάπολη. Είχε όμως τη δυνατότητα να συνάπτει συμβάσεις και με θεατρικούς οργανισμούς άλλων πόλεων της Ιταλίας. Πρόκειται για τη περίοδο που συνέθεσε και άνοιξαν πολύ σημαντικά έργα του συνθέτη όπως το *Il barbiere di Siviglia* (1816),²⁸ *La gazza ladra* (1817), *La Cenerentola* (1817)²⁹ κ.α..

Επίσης, οι όπερες του G. Rossini ήταν δημοφιλείς και πέραν των συνόρων της Ιταλίας. Τα έργα του φιλοξενήθηκαν στα θέατρα μεγάλων ευρωπαϊκών και

²⁵ Gossett, Philip, «Rossini, Gioachino (Antonio)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23901>

²⁶ Gossett, Philip, «Gioachino Rossini and the Conventions of Composition», *Acta Musicologica* 42, no 1/2 (1970), 48–58, στον ιστότοπο *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/932268>

²⁷ Πηγές:

- Σιώψη: 214 – 215
- Burkholder, Grout & Palisca: 657 - 658
- Gossett, Philip, «Rossini, Gioachino (Antonio)», στον [...], ό. π.

²⁸ Πηγές:

- Osborne, Charles: 52 - 61
- Osborne, Richard, 1987: 28 – 31

²⁹ Osborne, Richard, 1987: 32 - 39

μη, πόλεων όπως το Παρίσι, το Λονδίνο και η Νέα Υόρκη. Το 1822 με ιδιαίτερη επιτυχία, οργανώθηκε το φεστιβάλ «Rossini» στη Βιέννη. Εκείνη τη περίοδο, ο G. Rossini θεωρούταν ίσως ο σημαντικότερος συνθέτης στην Ιταλία. Από το 1824 μετοίκησε στο Παρίσι. Εκεί, συνεργάστηκε με τα θέατρα Théâtre Italien και Opéra, και μεταξύ άλλων συνέθεσε όπερες στα γαλλικά όπως οι *Le siège de Corinthe* (1826), *Le comte Ory* (1828), *Guillaume Tell* (1829) κ.α..³⁰

Το 1829 διάφοροι προσωπικοί λόγοι (υγείας, ψυχολογικοί κ.α.) τον οδήγησαν στην απόφαση να αποσυρθεί από την δημόσια ενεργό καλλιτεχνική δράση. Έπειτα από μία μακρά περίοδο περιπετειών στη σωματική και ψυχολογική του υγεία, κατά την οποία παρουσίασε πολύ λίγα έργα, ανέκαμψε κατά τη τελευταία δεκαπενταετία της ζωής του. Στο Παρίσι όπου έζησε έως το θάνατό του το 1868, κατά τη τελευταία αυτή περίοδο της ζωής του, συνέθεσε έργα για πιάνο, τραγούδια και έργα μουσικής δωματίου, ενώ η ζωή του χαρακτηριζόταν από έντονη κοινωνικότητα.³¹

2.2 *Il barbiere di Siviglia*: η δημιουργία, η πρεμιέρα και η μετέπειτα πορεία του έργου

Σκοπός της δεύτερης ενότητας είναι η ανάλυση ζητημάτων που αφορούν τις συνθήκες δημιουργίας του έργου, τη πρώτη παρουσίαση, τη πρόσληψή του από το κοινό και τη μετέπειτα πορεία του.

Στο τέλος του 1815, ο G. Rossini απολάμβανε επαγγελματική αναγνώριση και βρισκόταν στη Ρώμη για το ανέβασμα του έργου του, *Torvaldo e Dorliska*, σε libretto του Cesare Sterbini στο Teatro Valle. Έπειτα, από συζητήσεις με το

³⁰ Πηγές:

- Gossett, Philip, «Rossini, Gioachino (Antonio) [...], ό. π.
- Osborne, Richard, 1987: 61 – 78

³¹ Πηγές:

- Σιώψη: 210 – 216
- Gossett, Philip, «Rossini, Gioachino (Antonio) [...], ό. π.
- Osborne, Richard, 1987: 79 - 81

αντίπαλο Teatro di Torre Argentina, υπέγραψε στις 26 Δεκεμβρίου 1815³² συμβόλαιο για το ανέβασμα μιας κωμικής όπερας για το κλείσιμο της καρναβαλικής περιόδου. Η όπερα θα επιλεγόταν από τη διεύθυνση του θεάτρου, με ιμπρεσάριο το Δούκα Sforza-Cesarini. Ο G. Rossini ήταν υποχρεωμένος να προσαρμόσει τη σύνθεσή του στις δυνατότητες των διαθέσιμων τραγουδιστών και να παραδώσει το έργο έως τα μέσα Ιανουαρίου. Πρακτικά αυτό σήμαινε πως διέθετε περίπου μόλις τρεις εβδομάδες για τη σύνθεση της όπερας. Αν και το διάστημα ήταν χρονικά ιδιαίτερα πιεσμένο, όπως προαναφέρθηκε στη προηγούμενη ενότητα, είναι σύμφωνο με τις συνθήκες της αγοράς εργασίας που επικρατούσαν την εποχή εκείνη. Επιπλέον, ο G. Rossini θα έπρεπε να κάνει τη προετοιμασία των τραγουδιστών και της ορχήστρας, αλλά και να διευθύνει τις πρώτες παραστάσεις.

Το libretto για το οποίο ο G. Rossini καλέστηκε να συνθέσει μουσική ήταν του ίδιου συγγραφέα που έγραψε το *Torvaldo e Dorliska*, ενώ ο αρχικός τίτλος που επιλέχθηκε όπως θα εξηγηθεί παρακάτω, ήταν *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*.³³ Ο τίτλος *Il barbiere di Siviglia*, καθιερώθηκε μετά τον Αύγουστο του 1816.³⁴

Λόγω της απαιτητικής προθεσμίας για την παράδοση του έργου, ο Rossini, ενσωμάτωσε ορισμένα αποσπάσματα δικής του μουσικής από άλλα έργα. Η πρακτική αυτή του αυτοδανεισμού ήταν αποδεκτή την εποχή εκείνη. Κάποια τέτοια μέρη είναι:

➤ Η ουβερούρα του έργου, η οποία προέρχεται από την όπερα *Aureliano in Palmira* (1813)

➤ Το χορωδιακό «Piano pianissimo»: προέρχεται από το εισαγωγικό χορωδιακό της Β' Πράξης της όπερας *Sigismondo* (1814)

➤ Το δεύτερο μέρος της άριας «Una voce poco fa» της Rosina από τη Α' πράξη, «Io sono docile», είχε τραγουδηθεί αρχικά από το χαρακτήρα Arsace,

³² Την ίδια ημέρα είχε πραγματοποιηθεί και η πρεμιέρα του έργου *Torvaldo e Dorliska*.

³³ Η απόδοση στα ελληνικά είναι: *Αλμαβίβα, αυτό είναι μία ανώφελη προφύλαξη*.

³⁴ Osborne, Richard, «Barbiere di Siviglia, Il [Almaviva, ossia L'inutile precauzione ('Almaviva, or The Useless Precaution')] ('The Barber of Seville') (ii)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900429>

στην άρια ροντό με τίτλο «Non lasciarmi in tal momento» από την όπερα *Aureliano in Palmira* (1814)³⁵

Επίσης, ο G. Rossini εμπνεύστηκε και εισήγαγε στο *Il barbiere di Siviglia* με διακριτικό τρόπο μουσικά αποσπάσματα από έργα άλλων συνθετών. Τέτοια είναι:

➤ Το απόσπασμα «Zitti, zitti , piano, piano» που αποτελεί μέρος του τρίο «Ah, quell colpo» της Β' πράξης. Αυτό είναι επηρεασμένο από την άρια του χαρακτήρα Simon από το ορατόριο του Joseph Haydn, *Die Jahreszeiten* (1801)

➤ Μέρος του φινάλε της Α' πράξης «Mi par d' esser con la testa» χρησιμοποιεί το μελωδικό άκουσμα από το φινάλε της Β' πράξης της όπερας *La Vestale* (1807) του Gaspard Spontini.³⁶

Επίσης, στα πλαίσια της προσαρμογής του συνθέτη στους διαθέσιμους τραγουδιστές και τις ανάγκες της παραγωγής, φαίνεται πως ο ρόλος του Figaro γράφτηκε για το βαρύτονο, φίλο του Rossini, Luigi Zamboni.³⁷ Επιπλέον, ο G. Rossini φαίνεται να επέτρεψε ήπιες παρεμβάσεις στο έργο από κάποιους συντελεστές. Ειδικότερα, ο Ισπανός τενόρος Manuel García που ερμήνευσε στη πρεμιέρα τον Conte Almaviva, αυτοσχεδίασε την κιθαριστική του συνοδεία σε σολιστικά του μέρη, της Α' πράξης. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Manuel García (1775 – 1832),³⁸ ήταν το πρώτο μέλος στη γενεαλογική σειρά της γνωστής μουσικής οικογένειας των τελών του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, των García. Εκτός από δημοφιλή τενόρος, ήταν επίσης συνθέτης, μαέστρος και δάσκαλος φωνητικής με διεθνή καριέρα σε Ισπανία, Ιταλία, Παρίσι και Αμερική. Τραγούδησε το ρόλο του Conte από το *Le Nozze di Figaro* του Mozart, στη πρώτη παρουσίαση του έργου στη Μαδρίτη στις 20/05/1802. Επίσης, πριν το

³⁵ Πηγές:

- Σιώψη: 216
- Osborne, Charles: 58
- Osborne, Richard, 1987: 186 - 191

³⁶ Osborne, Charles: ό. π.

³⁷ Πηγές:

- Osborne, Charles: 53
- Osborne, Richard, «Barbiere di Siviglia, Il [Almaviva, ossia [...]», ό. π.

³⁸ Πλήρες όνομα: Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez

Il Barbiere di Siviglia, μαζί με το Rossini είχε δημιουργήσει το ρόλο του Norfolk από την όπερα *Elisabetta, regina d' Inghilterra* (1815). Τέλος, η φωνή του χαρακτηριζόταν για την ευελιξία της, ενώ φημιζόταν για τη μουσικότητά του, τις υποκριτικές του ικανότητες και την εφευρετικότητά του.³⁹

Η πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στο Teatro Argentina, στις 20 Φεβρουαρίου 1816. Οι τραγουδιστές που ερμήνευσαν τους ρόλους στη πρεμιέρα, παρουσιάζονται στο «πίνακα 1».⁴⁰

Όπως θα αναλυθεί και στο αντίστοιχο κεφάλαιο, το libretto βασίστηκε σε κείμενο του Giuseppe Petrosellini⁴¹ με τίτλο *Il barbiere di Siviglia*, το οποίο ήταν βασισμένο στην περίφημη ομώνυμη κωμωδία του Pierre - Augustin Beaumarchais. Το έργο του Petrosellini είχε ανέβει σε μουσική σύνθεση του Giovanni Paisiello (1740 – 1816)⁴² το 1782 στην Αγία Πετρούπολη της Ρωσίας. Είχε σημειώσει τεράστια επιτυχία πανευρωπαϊκά και παρότι είχαν περάσει 34 χρόνια από τη πρεμιέρα του, στη συνείδηση του κοινού, τόσο το έργο, όσο και ο G. Paisiello έχαιραν σπουδαίας εκτίμησης. Έτσι, ήταν υπαρκτός ο κίνδυνος εμφάνισης αντιδράσεων από θαυμαστές του Paisiello, καθώς το ανέβασμα μιας όπερας με το ίδιο λογοτεχνικό αντικείμενο, ενδεχομένως να εκλαμβάνόταν ως ανταγωνιστική πρόκληση του νεαρού G. Rossini απέναντι στο πρεσβύτερο G.

³⁹ Πηγές:

- Radimski, James, *Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, (U. K.: Oxford University Press, 2000), 29 – 61, 89 – 113, 188 – 210, 211 - 243
- Radomski, James, «(1) Manuel (del Pópulo Vicente Rodríguez) García (i)» στο λήμμα «García family», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45707>
- Till: 62 - 63

⁴⁰ Πηγές:

- Osborne, Charles: 52
- Osborne, Richard, «Barbiere di Siviglia, Il [Almaviva, ossia [...]], ό. π.
- Till: ό. π.

⁴¹ Hunter, Mary, «Petrosellini, Giuseppe», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009590>

⁴² Robinson, Michael F., «Paisiello, Giovanni», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20718>

Paisiello. Για αυτό το λόγο, σύμφωνα με τον ίδιο το G. Rossini, ενημερώθηκε προηγουμένως ο ίδιος ο Paisiello και για αυτό ο τίτλος που επιλέχθηκε για τη πρεμιέρα δεν ήταν *Il barbiere di Siviglia*, αλλά *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*.⁴³

Πίνακας 1: Cast πρεμιέρας 1816 στο θέατρο Teatro Argentina

Χαρακτήρας	Τύπος Φωνής	Ερμηνευτής
Rosina	Contralto	Geltrude Righetti-Giorgi
Berta	Mezzo-soprano	Elisabetta Loyselet
Almaviva	Τενόρος	Manuel García
Figaro	Βαρύτονος	Luigi Zamboni
Bartolo	Βαρύτονος	Bartolomeo Botticelli
Don Basilio	Μπάσος	Zenobio Vitarelli
Fiorello	Μπάσος	Paolo Biagelli

Παρόλα αυτά, οι αντιδράσεις δεν αποφεύχθηκαν, και έτσι, η πρώτη παρουσίαση του έργου σημαδεύτηκε από παρεμβάσεις και έκφραση έντονης δυσaréσκειας από τους θαυμαστές του G. Paisiello που παρευρίσκονταν στο θέατρο. Μάλιστα, οι αποδοκιμασίες ήταν τόσο έντονες, που δυσχέραναν την ομαλή ροή της παράστασης. Επίσης, προέκυψαν ορισμένα ατυχήματα. Για παράδειγμα, ο Zenobio Vitarelli που τραγουδούσε το ρόλο του Basilio, χτύπησε άσχημα το πρόσωπό του. Επίσης, στο φινάλε της Α' πράξης εμφανίστηκε μια γάτα, η οποία προκάλεσε σύγχυση. Εξαιτίας του φιάσκου της πρεμιέρας, ο

⁴³ Πηγές:

- Loewenberg, Alfred, «Paisiello's and Rossini's 'Barbiere Di Siviglia», *Music & Letters* 20, no 2 (1939), 157–161, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/26047083>, ημερομηνία προσπέλασης: 08/02/2022
- Osborne, Charles: 54

Rossini αρνήθηκε να διευθύνει τη δεύτερη παράσταση, η οποία όμως είχε πολύ καλύτερη έκβαση. Σε εκείνη τη πρώτη φάση, δόθηκαν 7 παραστάσεις στη Ρώμη. Έξι μήνες αργότερα, και ενώ είχε μεσολαβήσει ο θάνατος του G. Paisiello (Νάπολη, 5 Ιουνίου 1816),⁴⁴ η όπερα αναβιώθηκε στη Μπολόνια, πλέον υπό το τίτλο που έμελλε να διατηρήσει διαχρονικά, *Il barbiere di Siviglia*.⁴⁵

Γενικά, παρότι τον πρώτο καιρό η όπερα δεν είχε ευρεία αποδοχή, στη συνέχεια παρουσιάστηκε και σε άλλες ιταλικές και ευρωπαϊκές πόλεις όπως το Λονδίνο, το Παρίσι και η Αγία Πετρούπολη. Η μεγάλη πανευρωπαϊκή απήχηση του έργου, υπογραμμίζεται και από τη προτροπή που φέρεται να έκανε ο Ludwig van Beethoven στο Rossini μετά τη συνάντησή τους στη Βιέννη το 1822. Εκεί, λέγεται ότι ο Beethoven τον συμβούλεψε να «γράψει και άλλους *Κουρείς*», αναγνωρίζοντας το μεγάλο του ταλέντο στη κωμική όπερα.⁴⁶ Τα επόμενα χρόνια, το έργο πέρασε τον Ατλαντικό ωκεανό και ανέβηκε σε αμερικανικές πόλεις όπως η Νέα Υόρκη και η Νέα Ορλεάνη.⁴⁷

Ορισμένες παραγωγές του έργου παρουσιάζονται παρακάτω:

- i. Teatro Argentina, Ρώμη, 20/02/1816 (πρεμιέρα)⁴⁸
- ii. Μπολόνια, Αύγουστος 1816⁴⁹

⁴⁴ Robinson, Michael F., «Paisiello, Giovanni» [...], ό. π.

⁴⁵ Πηγές:

- Osborne, Charles: 55 – 57
- Servadio, Gaia, *Rossini*, (London: Constable, 2003), 56 - 58

⁴⁶ Mathew, Nicholas, Walton, Benjamin, «Introduction: Pleasure in History», στο Mathew N. & Walton B. επιμ., *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, (U. K.: Cambridge University Press, 2013), 1

⁴⁷ Πηγές:

- Σιώψη: 216 – 217
- Osborne, Charles: 52 – 61
- Osborne, Richard, «Barbiere di Siviglia, Il [Almaviva, ossia [...], ό. π.

⁴⁸ Richard Osborne, «Barbiere di Siviglia, Il [Almaviva, ossia [...], ό. π..

⁴⁹ Ο. π.

- iii. Teatro Re, Μιλάνο, Άνοιξη 1817,⁵⁰ Καρναβάλι 1837⁵¹
- iv. Νάπολη, Οκτώβριος 1818⁵²
- v. King's Theatre, Λονδίνο, 10/03/1818,⁵³ 1826,⁵⁴ Απρίλιος 1831⁵⁵
(Μεταφρασμένο στα αγγλικά)
- vi. Royal Opera House, Covent Garden, Λονδίνο, 13/03/1818
(Μεταφρασμένο στα αγγλικά)⁵⁶
- vii. Théâtre-Italien, Παρίσι, 26/10/1819 (πρεμιέρα)⁵⁷
- viii. Park Theatre, Νέα Υόρκη, 03/05/1819⁵⁸ (Μεταφρασμένο στα
αγγλικά), 29/11/1825⁵⁹ (Στα ιταλικά)
- ix. Teatro alla Scala, Μιλάνο, Φθινόπωρο 1820,⁶⁰ Φθινόπωρο 1835⁶¹
- x. Νέα Ορλεάνη, 04/03/1823 (Στα γαλλικά)⁶²

⁵⁰ Sterbini, Cesare, *IL BARBIERE DI SIVIGLIA (OSSIA L'INUTILE PRECAUZIONE): DRAMMA BUFFO*, (Milano: Gio. Bernardoni, 1817)

⁵¹ Maestro Rossini, G., *Il Barbiere di Siviglia: Melodrama Buffo*, (Milano: Dova, 1837)

⁵² Phillip Gossett, *Works of Gioachino Rossini: Il barbiere di Siviglia*, (Kassel: Bärenreiter, 2008), 329

⁵³ Πηγές:

- Mulhallen, Jacqueline, *The Theatre of Shelley*, (Cambridge: Open Book Publishers, 2010), 250
- Osborne, Charles: 56

⁵⁴ Walter, W. J. (μτφρ.), *The Barber of Seville: A comic opera in two acts*, (London: S. & R. Bentley, 1826)

⁵⁵ *The Barber of Seville: A comic opera in two acts*, (London: T. Brettell, 1831)

⁵⁶ *The Barber of Seville: A comic opera in two acts*, (London: Britania Printing Office, 1818)

⁵⁷ Kurt Gänzl, *Victorian Vocalists*, (New York: Routledge, 2018), 184

⁵⁸ Osborne, Charles: 56

⁵⁹ *Il Barbiere di Siviglia: Dramma Buffo per Musica*, (New York: M. Murden, 1825)

⁶⁰ *Il Barbiere di Siviglia: Melodramma Buffo*, (Milano: Giacomo Pirola, 1820)

⁶¹ *Il Barbiere di Siviglia: Melodramma Buffo*, (Milano: Giacomo Pirola, 1835)

⁶² Levine, W. Lawrence, *Highbrow/ Lowbrow: The emergence of Cultural Hierarchy in America*, (U.S.A.: Harvard University Press, 1988), 93

- xi. Teatro Filodrammatico, Μόντενα, Καρναβάλι 1826⁶³
- xii. Teatro Comunale di Lugo, Λούγκο, Καρναβάλι 1830⁶⁴
- xiii. Teatro d' Angennes, Τορίνο, Άνοιξη 1833⁶⁵

Σήμερα, η εν λόγω όπερα, παραμένει ένα από τα πιο δημοφιλή έργα παγκοσμίως, καθώς συνεχίζει και παρουσιάζεται από τα μεγαλύτερα θέατρα του κόσμου, σε πληθώρα σκηνοθετικών εκδοχών.

2.3 Το libretto: Από τον Pierre Augustin Caron de Beaumarchais στον Cesare Sterbini

Στη τρίτη ενότητα πρόκειται να αναζητηθούν οι λογοτεχνικές ρίζες του libretto του *Il Barbiere di Siviglia*. Παράλληλα, θα δοθεί μία σύντομη σύνοψη της πλοκής του έργου και θα φωτιστούν ορισμένες κοινωνιολογικές πτυχές που σχετίζονται με την ιστορική εξέλιξη των πρωταγωνιστών.

Αρχικά, ο ιμπρεσάριος του Teatro Argentina είχε επιλέξει ως λιμπρετίστα της όπερας που θα συνέθετε ο G. Rossini, το συγγραφέα Jacopo Feretti.⁶⁶ Η νέα συνεργασία όμως, δεν επρόκειτο να προχωρήσει, καθώς, η σύνοψη του libretto που πρότεινε ο Feretti δε γέννησε προσδοκίες επιτυχίας στους συντελεστές παραγωγής.⁶⁷ Έτσι, εν τέλει επιλέχθηκε ο λιμπρετίστας Cesare Sterbini. Ο τελευταίος είχε μόλις συνεργαστεί με το συνθέτη στο έργο *Torvaldo e Dorliska*, αφήνοντάς τον όμως ανικανοποίητο. Όμως, η επόμενη τους

⁶³ *Il Barbiere di Siviglia: Drame Buffo per Musica*, (Modena: Tipografi Reali, 1826)

⁶⁴ *Il Barbiere di Siviglia: Melodramma Buffo*, (Lugo: Presso Melandri, 1830)

⁶⁵ *Il Barbiere di Siviglia (Ossia l' inutile precauzione): Drame Giocoso in due Atti*, (Torino: Presso Onorato Derossi Stampatore e Libraje del Teatro d' Angennes, 1833)

⁶⁶ Black, John, «Ferretti, Jacopo», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09537>

⁶⁷ Παρόλα αυτά, ο J. Feretti συνεργάστηκε με το G. Rossini στην όπερα *La Cenerentola* (1817) στο Teatro Valle:

Osborne, Charles: 69

συνεργασία στην όπερα *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (1816) ήταν απόλυτα επιτυχημένη.⁶⁸

Ο C. Sterbini γεννήθηκε το 1784 στη Ρώμη.⁶⁹ Εργαζόταν ως αξιωματούχος του Βατικανού και ως ποιητής. Πέραν από τη μητρική του ιταλική, μιλούσε άπταιστα επιπλέον πέντε ξένες γλώσσες. Το πρώτο του libretto ήταν το έργο *Paolo e Virginia* (1812), ενώ η πρώτη του συνεργασία με τον G. Rossini, προέκυψε έπειτα από την αντικατάσταση του J. Feretti στην όπερα *Torvaldo e Dorliska*.⁷⁰

Δεδομένου του ασφυκτικού χρονικού πλαισίου για το ανέβασμα της όπερας, όπως προαναφέρθηκε, προτάθηκε μία διασκευή του libretto του Giuseppe Petrosellini με τίτλο *Il barbiere di Siviglia*, το οποίο ήταν βασισμένο στο θεατρικό έργο του Pierre-Augustin Beaumarchais, *Le Barbier de Séville, où La précaution inutile* και αποτέλεσε τη βάση για την ομώνυμη όπερα του G. Paisiello.⁷¹

Ο Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732 – 1799)⁷² ήταν ο θεατρικός ο συγγραφέας που έγραψε τα έργα που σχετίζονται με τις περιπέτειες του Figaro και του Conte Almaviva. Το πρώτο από αυτά είναι το έργο στο οποίο γίνεται αναφορά, το *Le Barbier de Séville, où La précaution inutile* (πρεμιέρα:

⁶⁸ Πηγές:

- Osborne, Charles: 50 - 52
- Osborne, Richard, «Barbiere di Siviglia, Il [Almaviva, ossia [...], ό. π.
- Till: 61 - 62

⁶⁹ Black, John, «Ferretti, Jacopo» [...], ό. π.

⁷⁰ Ο. π.

⁷¹ Πηγές:

- Lazarevich, Gordana, «Barbiere di Siviglia, Il [Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile ('The Barber of Seville, or The Useless Precaution')](i)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009731>
- Till: 62

⁷² Rex, Walter E., «Beaumarchais, Pierre-Augustin (opera) (Caron de)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009006>

1775).⁷³ Οι αρχικές προσδοκίες του Beaumarchais ήταν το έργο να αποτελέσει libretto γαλλικής κωμικής όπερας (opéra comique), επιθυμία που πηγαζε εν μέρει και από τη δική του ερασιτεχνική ενασχόληση με τη μουσική.⁷⁴ Όμως, αρχικά το έργο απορρίφθηκε από το θέατρο Opéra-Comique⁷⁵ στο Παρίσι το 1772. Έτσι, προέβη σε προσαρμογές και το μετέτρεψε σε θεατρικό έργο με 5 πράξεις. Όμως, εξαιτίας ανοιχτών δικαστικών υποθέσεων αλλά και πολιτικών δυσκολιών του, απορρίφθηκε εκ νέου το 1773. Τελικά, έπειτά από κάποιο διάστημα διαμονής στο Λονδίνο, ανέβηκε από την Comédie-Française το 1775, εισάγοντας όμως, μουσικά στοιχεία τα οποία προοριζόταν για την αρχική εκδοχή. Ως θεατρικό έργο σημείωσε μεγάλη επιτυχία και έτσι, λίγα χρόνια αργότερα, ο G. Petrosellini διασκεύασε το έργο προκειμένου να παρουσιαστεί ως όπερα στην Αγία Πετρούπολη.⁷⁶

Το δεύτερο κατά σειράν έργο που αποτελεί τη συνέχεια του πρώτου με τους ίδιους βασικούς χαρακτήρες είναι το *La folle journée, ou le mariage de Figaro* (1778). Το έργο αυτό αποτέλεσε και τη βάση της επεξεργασίας που

⁷³ Bonora, Ettore, «BEAUMARCHAIS E “IL BARBIERE DI SIVIGLIA”», *Belfagor* 3, no 5 (1948), 578 – 587, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/26047083>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022

⁷⁴ Lever, Maurice, «Beaumarchais et La Musique», *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 100, no 4 (2000), 1093 – 1104, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/40534198>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022

⁷⁵ Την εποχή εκείνη η Opéra-Comique είχε ενσωματωθεί από την Opéra-Italiens.

⁷⁶ Πηγές:

- Arnould, E. J., «BEAUMARCHAIS AND THE OPERA», *Hermathena*, no 79 (1952), 75 – 88, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/23039475>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022
- Bonora: ό. π.
- Lever: ό. π.
- Till: 63 - 64
- Wood, John, «Introduction», *Beaumarchais The Barber of Seville and The Marriage of Figaro*, μτφρ. John Wood, (UK: Penguin Publications, 1976), 11 - 26

έκανε ο Lorenzo Da Ponte⁷⁷ για τη δημιουργία της όπερας *Le Nozze di Figaro* (Βιέννη, 1786)⁷⁸ σε μουσική του Wolfgang Amadeus Mozart.⁷⁹ Το τρίτο έργο του Beaumarchais που σχετίζεται με το Figaro και την οικογένεια του Conte Almaviva είναι το *La mère coupable*, το οποίο γράφτηκε ως αισθηματικό δράμα και ανέβηκε πρώτη φορά το 1797.

Η όπερα του Rossini που πραγματεύεται η παρούσα εργασία αποτελείται από 2 πράξεις, και η υπόθεση της διαδραματίζεται στη Σεβίλλη της Ισπανίας το 18^ο αιώνα. Τα κωμικά γεγονότα έχουν ως επίκεντρο το κρυφό ειδύλλιο της προστατευόμενης του Dr. Bartolo, Rosina, με το νεαρό Lindoro. Ο τελευταίος στην πραγματικότητα είναι ο Conte Almaviva, ο οποίος αποκρύπτει την πραγματική του ταυτότητα από τη Rosina. Αυτό συμβαίνει προκειμένου να εξασφαλίσει ότι τα ερωτικά της αισθήματα για αυτόν είναι ειλικρινή και δεν πηγάζουν από τη κοινωνική του θέση και την οικονομική του επιφάνεια. Ο Dr. Bartolo παράλληλα, έχει αποφασίσει να παντρευτεί ο ίδιος τη Rosina και, υποψιαζόμενος ότι η αγαπημένη του προστατευόμενη έχει στρέψει αλλού το ενδιαφέρον της, επιχειρεί να επισπεύσει τις διαδικασίες του γάμου. Ο Conte Almaviva από την άλλη, επιστρατεύει τον ξακουστό στη Σεβίλλη πολυμήχανο κουρέα Figaro, προκειμένου να καταφέρει να εισέλθει στο σπίτι του Dr. Bartolo, όπου και κρατείται περιορισμένη η Rosina, με σκοπό να τη συναντήσει. Μέσω μίας σειράς από κωμικά γεγονότα, ανατροπές και ίντριγκες όπου εμπλέκεται και ο δάσκαλος μουσικής Don Basilio, η όπερα καταλήγει στην αποκάλυψη της

⁷⁷ Carter, Tim, «Da Ponte, Lorenzo (opera) [Conegliano, Emmanuele]», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005166>

⁷⁸ Πηγές:

- Osborne, Richard, 1987: 185
- Rushton, Julian, «Nozze di Figaro, Le ('The Marriage of Figaro')», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003136>
- Till: 64 - 65

⁷⁹ Rushton, Julian, «Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus (opera)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007498>

πραγματικής ταυτότητας του Lindoro. Η Rosina αποδέχεται τον Conte Almaviva και ο Dr. Bartolo αναγκάζεται να υποχωρήσει.⁸⁰ Οι χαρακτήρες του έργου παρατίθενται στον πίνακα 2, στο τέλος της ενότητας.⁸¹

Οι ρίζες του *Le Barbier de Séville, ou La précaution inutile* εντοπίζονται σε ένα είδος σύντομης φάρσας, προοριζόμενης συνήθως για ιδιωτικές παραστάσεις, που ονομάζονταν *parade*,⁸² και που καλλιέργησε ο Beaumarchais γύρω στο 1761. Η τοποθέτηση του έργου στην Ισπανία, σχετίζεται με τη προσωπική και επαγγελματική ζωή του συγγραφέα, του οποίου τα ταξίδια στην εν λόγω χώρα προσέδωσαν ένα ισπανικό χρώμα στα έργα του. Ούτε η πλοκή, ούτε οι χαρακτήρες φέρουν απόλυτα πρωτότυπα γνωρίσματα. Ο υπότιτλος του έργου (*ou La précaution inutile*) παραπέμπει αρκετά χρόνια πίσω στον ποιητή και δραματουργό Paul Scarron (1610- 1660)⁸³. Η κεντρική ιδέα της υπόθεσης, δηλαδή η αποτυχία ενός ηλικιωμένου να κερδίσει τη νεανική αγάπη, γεννά συσχετίσεις με τον Μολιέρο (βαπτ. 1622 – 1673)⁸⁴ και το έργο του *L' École des femmes* (1662)⁸⁵. Αυτό που είναι πραγματικά ιδιοφυές και πρωτότυπο, είναι η δημιουργία του χαρακτήρα του Figaro. Αυτή η πολυσχιδής,

⁸⁰ Πηγές:

- Osborne, Charles: 58 – 61
- Osborne, Richard, 1987: 184 - 191
- Osborne, Richard, «Barbiere di Siviglia, II [Almaviva, ossia [...]», ό. π.

⁸¹ Πηγές:

- Osborne, Charles: 52
- Osborne, Richard, «Barbiere di Siviglia, II [Almaviva, ossia [...]», ό. π

⁸² Bartlet C., Elizabeth, M., «Parade (Fr.)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008653>

⁸³ «Paul Scarron», στον ιστότοπο *Britannica*, URL: <https://www.britannica.com/biography/Paul-Scarron>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/ 2022

⁸⁴ Powell, John S., «Molière [Poquelin, Jean-Baptiste]», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18876>

⁸⁵ «L'École des femmes», στον ιστότοπο *Larousse*, URL: https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/l_%C3%89cole_des_femmes/117597, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022

χειμαρρώδης, επαναστατική και αεικίνητη προσωπικότητα προσδίδει έντονη ζωντάνια και ενδιαφέρον στη πλοκή και στο ρυθμό του έργου.⁸⁶

Ο W. A. Mozart και ο L. Da Ponte χρειάστηκε να προσαρμόσουν το *La folle journée, ou Le mariage de Figaro* ώστε να είναι απόλυτα αποδεκτό για τα κοινωνικά και ταξικά δεδομένα της εποχής, καθώς ο Beaumarchais στο θεατρικό του έργο, ασκούσε ουσιαστικά κριτική στα κληρονομικά ειδικά προνόμια των ευγενών.⁸⁷ Η στάση της άρχουσας τάξης στη προεπαναστατική Γαλλία ήταν γενικά αρνητική ως προς το έργο. Μάλιστα, ο βασιλιάς της Γαλλίας Λουδοβίκος XVI είχε δηλώσει ότι «δεν θα ήταν ποτέ δυνατό να επιτραπεί το ανέβασμα αυτού του έργου».⁸⁸

Από την άλλη, μια διασκευή του *Il barbiere di Siviglia* του G. Petrosellini και G. Paisiello αποτελούσε μία ασφαλή επιλογή ρεπερτορίου για το Teatro Argentina και για ένα ακόμη λόγο. Το εν λόγω έργο δεν περιείχε σημεία που ενδεχομένως να κατηγορούνταν ότι ασκούν κοινωνική κριτική, καθώς αποτελούσε μία ήδη επεξεργασμένη ανάλαφρη κωμωδία.⁸⁹

Επιπρόσθετα, σύμφωνα με το G. Rossini, στη διασκευή του C. Sterbini θα έπρεπε να γίνουν ορισμένες προσθήκες, ώστε να συμβαδίζουν με τα γούστα της δεύτερης δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα, τα οποία ήταν πολύ διαφορετικά σε σχέση με την εποχή του G. Paisiello, όπως η προσθήκη χορωδιακών μερών

⁸⁶ Πηγές:

- Bonora: ό. π.
- Osborne, Charles: 57
- Wood: 26 - 28

⁸⁷ Πηγές:

- Arnould: 86 - 88
- Noske, Frits, «Social Tensions in 'Le Nozze Di Figaro'», *Music & Letters* 50, no 1 (1969), 45 – 62, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/732899>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022
- Osborne, Charles: 57

⁸⁸ Πηγές:

- Bonora: ό. π.
- Wood: 13

⁸⁹ Osborne, Charles: ό. π.

και επιπλέον σημείων δράσης. Ακόμη, μέσα από το κείμενο θα έπρεπε να δίνεται η δυνατότητα για την αξιοποίηση διάφορων κατάλληλων μουσικών μέσων, ώστε να επιτευχθεί το καλύτερο και εντυπωσιακότερο δυνατόν αποτέλεσμα στα τότε μεγαλύτερα θέατρα.⁹⁰

Πίνακας 2: Ρόλοι της 'Il barbiere di Siviglia'

Χαρακτήρας	Τύπος Φωνής στο χειρόγραφο	Ιδιότητα
Il Conte d' Almaviva	Τενόρος	Ο Κόμης
Rosina	Contralto	Προστατευόμενη του Dr. Bartolo
Figaro	Βαρύτονος	Κουρέας και πολυμήχανη μορφή στη Σεβίλλη
Dr Bartolo	Βαρύτονος	Γιατρός στη Σεβίλλη
Berta	Mezzo-soprano	Υπηρέτρια του Dr. Bartolo
Don Basilio	Μπάσος	Δάσκαλος μουσικής
Fiorello	Μπάσος	Υπηρέτης του Conte Almaviva
Ambrogio	Μπάσος	Υπηρέτης του Dr Bartolo
Αξιωματικός	Βαρύτονος	
Συμβολαιογράφος	Βουβός	
Αστυνομικοί, μουσικοί, στρατιώτες	Ανδρική χορωδία	

⁹⁰ Πηγές:

- Osborne, Charles: 54 – 57
- Osborne, Rischard, 1987: 184 – 191
- Till: 63 - 65

2.4 Ο ρόλος του Conte Almaviva

Σκοπός της τέταρτης και τελευταίας ενότητας του δεύτερου κεφαλαίου είναι η σκιαγράφηση του ρόλου του Conte Almaviva και η ανάδειξη των ερμηνευτικών του απαιτήσεων.

Όπως προαναφέρθηκε, ο χαρακτήρας του Figaro παίζει κομβικό ρόλο στο έργο. Η επιρροή του όμως θα ήταν μονοδιάστατη εάν σταματούσε στον εαυτό του. Η αλληλεπίδρασή του με τους άλλους χαρακτήρες είναι που προσδίδει στο έργο ιδιαίτερες αποχρώσεις, οξύνοντας τις εντυπώσεις του θεατή για αυτούς. Έτσι, ο Conte Almaviva δεν θα ήταν παρά ένας συμβατικός νεαρός εραστής. Από τη στιγμή όμως που εμφανίζεται υπό το πρίσμα της σχέσης του με τον Figaro, μιας σχέσης «αφέντη (Conte Almaviva)- ανθρώπου κλειδί (Figaro)» και των συναλλαγών που προκύπτουν από αυτή, αρχίζει να αναδεικνύεται το βάθος του χαρακτήρα αυτού. Το αξιοσημείωτο εδώ δεν είναι το είδος της σχέσης καθαυτό, αλλά ο τρόπος που αυτή εκδηλώνεται και αντιμετωπίζεται από τους χαρακτήρες. Μάλιστα, ο συγκρουσιακός και φιλελεύθερος Beaumarchais τολμά, αρκετά πριν από το ξέσπασμα της Γαλλικής Επανάστασης, να χειριστεί τη σχέση αυτή με τρόπο που αναδεικνύει μια έντεχνα κεκαλυμμένη αμφισβήτηση, επαναστατικής χροιάς.⁹¹ Πλέον, στα χρόνια του G. Rossini το στοιχείο αυτό έχει χάσει την οξύτητά του καθώς ο κόσμος έχει εν τω μεταξύ αλλάξει σε αρκετά μεγάλο βαθμό.⁹²

Έτσι, για παράδειγμα, ο χαρακτήρας του Conte Almaviva τείνει να αποκτά και αυτός ορισμένα λιγότερο ορατά δημοκρατικά χαρακτηριστικά. Επιτρέπει λ.χ. στον κατώτερης κοινωνικής καταγωγής Figaro να τον χτυπήσει φιλικά στον ώμο, ενώ ο ίδιος ο Conte Almaviva παρουσιάζεται συμπαθέστερος, σαν ερωτοχτυπημένο αγόρι που συμπεριφέρεται παθιασμένα, παρασυρόμενος από τη σφοδρή του επιθυμία για τη Rosina. Ακόμη, αν και αριστοκράτης, δεν διστάζει να υποδυθεί ένα μεθυσμένο στρατιώτη, ενώ μεταμφιέζεται σε δάσκαλο

⁹¹ Wood: 26 - 28

⁹² Noske: ό. π.

μουσικής. Αυτά είναι στοιχεία μέσω των οποίων τσαλακώνεται η παραδοσιακά πιο άκαμπτη φιγούρα ενός αριστοκράτη.⁹³

Ο ερμηνευτής του Conte Almaina, καλείται να αποδώσει με έναν εξισορροπημένο τρόπο ταυτόχρονα το νεανικό πάθος της ερωτικής διεκδίκησης, την εγρήγορση, ευελιξία και ετοιμότητα που απαιτούν οι κωμικές καταστάσεις στις οποίες εμπλέκεται, χωρίς όμως να αποτάξει την ευγενική καταγωγή, κάτι που θα κινδύνευε να συγκαλύψει την ισχύ της εξουσίας που εκπροσωπεί.

Ο C. Sterbini και ο G. Rossini ξεδιπλώνουν περίτεχνα όλες αυτές τις πτυχές του ρόλου μέσω των ποιητικών και μουσικών δομών που δημιουργούν. Έτσι, για παράδειγμα, ο Conte Almaina εκφράζει το ερωτικό συναίσθημα του ως Lindoro στη καβατίνα «Ecco ridente in cielo»⁹⁴ και συστήνει τον εαυτό του με ένα σχεδόν εφηβικό αυθορμητισμό στο τραγούδι «Se il mio nome saper voi bramate»^{95,96}. Από την άλλη, μεταπηδά ως Conte Almaina στον κυνικό ρεαλισμό του χρήματος, όταν τραγουδά με το Figaro το ντουέτο «All' idea di quell metallo».⁹⁷ Αυτό, δεν τον εμποδίζει στο φινάλε της Α' πράξης, «Ehi di casa... buona gente...»,⁹⁸ να προσπαθήσει να εξαπατήσει τον Dr. Bartolo υποδύμενος έναν μεθυσμένο στρατιώτη ενώ συμμετέχει σ' ένα εντυπωσιακό ensemble. Στη Β' πράξη, άλλοτε ως Lindoro και άλλοτε ως Conte Almaina, ο ερμηνευτής του περίπλοκου αυτού ρόλου καλείται, αφού πρώτα περάσει μέσα από πληθώρα ευτράπελων καταστάσεων, να διαφύγει μαζί με την αγαπημένη του Rosina. Μέσα σε μία ατμόσφαιρα πάθους αλλά και κινδύνου, μήπως γίνουν αντιληπτοί, στο τρίο «Ah! Qual colpo inaspettato!»⁹⁹ επικυρώνεται η αποδοχή του από τη Rosina, υπό το ανήσυχο βλέμμα του Figaro, για να ακολουθήσει ο

⁹³ Zedda, Alberto, «Introduction», στο Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia: Ricordi Opera Vocal Score Series*, (Μιλάνο: Casa Ricordi, 1973), XXXII

⁹⁴ Απόδοση στα ελληνικά: «Εδώ, στο χαμογελαστό ουρανό»

⁹⁵ Απόδοση στα ελληνικά: «Εάν το όνομά μου που ζητάτε να μάθετε...»

⁹⁶ Stone, John, «Creative Malice - 'Il Barbiere' Revisited», *The Musical Times* 133, no 1788 (1992), 63 –65, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/965845>, 63

⁹⁷ Απόδοση στα ελληνικά: «Στην ιδέα αυτού του μετάλλου»

⁹⁸ Απόδοση στα ελληνικά: «Έπ! Εσείς, στο σπίτι... Εσείς, καλοί άνθρωποι...»

⁹⁹ Απόδοση στα ελληνικά: «Αχ! Τι απροσδόκητο χτύπημα!»

αναπάντεχος γάμος τους.¹⁰⁰ Τέλος, μέσα από τη δεξιοτεχνικά απαιτητική άρια-σκηνή «Cessa di più resistere»,¹⁰¹ θριαμβολογεί σε βάρος του ηττημένου Dr Bartolo, καλούμενος να επικυρώσει την ισχύ τόσο της εξουσίας του ως κόμης, αλλά και του έρωτα ως νεαρός εραστής.¹⁰² Στο δεύτερο και τελευταίο φινάλε της όπερας, επανέρχεται μια πιο ανθρώπινη και ευχάριστη πλευρά του ρόλου μέσα σε ένα χαρούμενο και εορταστικό ensemble. Όπως γίνεται επομένως αντιληπτό, ο ρόλος του Conte Almanina ισορροπεί διαρκώς ανάμεσα σε μία μεγάλη ποικιλία συναισθημάτων, διαθέσεων, στάσεων και κοινωνικών συμβάσεων.¹⁰³

Σε φωνητικό και μουσικό επίπεδο, ο G. Rossini έχει εμπλουτίσει το ρόλο με όμορφες μελωδικές γραμμές και υψηλής δεξιοτεχνίας ποικίλματα. Σε μεγάλο μέρος του η ρυθμική ζωντάνια είναι έντονη, χωρίς όμως να λείπουν και πιο αργά μέρη, όπου ο ερμηνευτής έχει το περιθώριο να αυτοσχεδιάσει. Πρόκειται για έναν εξαιρετικά απαιτητικό ρόλο, μέσα από τον οποίο ο τραγουδιστής μπορεί να ξεδιπλώσει και να αναδείξει τις ικανότητές του τόσο σε φωνητικό, αλλά και σε υποκριτικό επίπεδο. Ο τενόρος που θα ερμηνεύσει τον Conte Almanina, απαιτείται να διαθέτει μία ευρεία φωνητική έκταση με άνεση στην υψηλή περιοχή, ευελιξία, ευκολία στις κολορατούρες και ελαφρύ λαμπερό ηχόχρωμα. Πρόκειται για έναν κλασικό ρόλο στο ρεπερτόριο του *tenore leggero* ή *tenore di grazia*.¹⁰⁴ Όμως, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου και πιο λυρικές φωνές έχουν τραγουδήσει τον Conte Almanina, εφόσον φυσικά στα χαρακτηριστικά της φωνής τους περιλαμβάνονται ικανοποιητικά οι ποιότητες που αναφέρθηκαν.

¹⁰⁰ Osborne, Richard, 1987: 189 - 190

¹⁰¹ Απόδοση στα ελληνικά: «Όχι άλλη αντίσταση!»

¹⁰² Osborne, Richard, 1987: 185

¹⁰³ Πηγές:

- Osborne, Charles: 58 - 61
- Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia: Ricordi Opera Vocal Score Series*, (Μιλάνο: Casa Ricordi, 1973)

¹⁰⁴ «Tenore di grazia (It.: 'graceful tenor')», στον ιστότοπο Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53359>

Μέρος Β': Επεξεργασία και Ανάλυση

Υλικού

Κεφάλαιο 1: Η άρια «Ecco ridente in Cielo»

Κεφάλαιο 2: Από τον Fernando de Lucia στον

Luigi Alva

2.1 Fernando de Lucia - 1908

2.2 Dino Borgioli - 1929

2.3 Bruno Landi - 1941

2.4 Luigi Alva – 1957

Κεφάλαιο 1:

Η άρια «Ecco ridente in cielo»

Στο πρώτο κεφάλαιο του Β' μέρους της διπλωματικής εργασίας, θα παρουσιαστεί η άρια «Ecco ridente in Cielo», η οποία αποτελεί το επίκεντρο της μελέτης αυτής. Επίσης, θα δοθούν στοιχεία αναφορικά με την ιστορία δημιουργίας της και το μουσικό κείμενο, ενώ θα παρατεθεί και η απόδοση των στίχων στα αγγλικά και ελληνικά

Κεφάλαιο 1: Η άρια «Ecco ridente in Cielo»

Όπως ήδη αναφέρθηκε στο εισαγωγικό μέρος της παρούσας διπλωματικής εργασίας, η εστίαση θα στραφεί στην άρια του conte Almaguerra από την Α' πράξη με τίτλο «Ecco ridente in Cielo». Έτσι, σκοπός της πρώτης ενότητας του κεφαλαίου του Β' μέρους της εργασίας, είναι η παρουσίαση της εν λόγω άριας.

Κατά τη συνήθεια της εποχής του Rossini, συχνά, οι αναβιώσεις των έργων σε άλλες πόλεις μετά τη πρεμιέρα, υποβάλλονταν σε προσαρμογές.¹⁰⁵ Έτσι, για λόγους πιστότητας και ιστορικής ακρίβειας ως προς το αυθεντικό μουσικό κείμενο του Rossini, ως πρότυπα μουσικό και ποιητικό κείμενο επιλέχθηκαν αυτά που περιλαμβάνονται στην έκδοση για φωνή και πιάνο, η οποία βασίζεται στη κριτική έκδοση της ορχηστρικής παρτιτούρας του οίκου Ricordi του 1973.¹⁰⁶ Σύμφωνα με το εισαγωγικό σημείωμα του επιμελητή της εν λόγω έκδοσης Alberto Zedda, η έκδοση αυτή βασίζεται στο αυθεντικό αυτόγραφο χειρόγραφο του G. Rossini του 1816, το οποίο βρισκόταν κατά τη χρονολογία δημιουργίας της έκδοσης στο Civico Museo Bibliografico Musicale of Bologna.¹⁰⁷

Η άρια¹⁰⁸ «Ecco ridente in cielo» αποτελείται από δύο μέρη (AB), το πρώτο αργό (cantabile) και το δεύτερο γρήγορο (cabaletta). Η διμερής άρια ήταν κληρονομιά του παρελθόντος, που επιβίωνε στην εποχή του G. Rossini.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Gossett, Philip, «Rossini and Authenticity», *The Musical Times* 109, no 1509 (1968), 1006 – 1010, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/952107>

¹⁰⁶ Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia: Ricordi Opera Vocal Score Series*, (Μιλάνο: Casa Ricordi, 1973)

¹⁰⁷ Zedda, Alberto: XXXVII

¹⁰⁸ Εδώ γίνεται χρήση του ευρύτερου ορισμού του όρου «aria» που αναφέρεται σε ένα αυτοτελές λυρικό κομμάτι για σόλο φωνή, χωρίς να γίνεται αναφορά σε συγκεκριμένο είδος:

Westrup, Jack, McClymonds, Marita P., Budden, Julian, Clements, Andrew, Carter, Tim, Walker, Thomas, Hertz, Daniel & Libby, Dennis, «Aria (It.: 'air')», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43315>

¹⁰⁹ Πηγές:

Σύμφωνα με την έκδοση Ricordi, στο πρωτότυπο αυτόγραφο χειρόγραφο απουσιάζει από το εν λόγω μέρος κάποιος ιδιαίτερος χαρακτηρισμός, παρόλα αυτά οι εκδότες χρησιμοποιούν τον όρο «cavatina».¹¹⁰ Κατά το 18^ο αιώνα, ο όρος «cavatina» αναφερόταν σε μέρη που δεν είχαν τον εκτεταμένο χαρακτήρα της «da capo aria», στην επανάληψη της οποίας, ο τραγουδιστής προσέθετε τους δικούς του αυτοσχεδιασμούς. Όμως, στην Ιταλία κατά την εποχή του G. Rossini χρησιμοποιούνταν για το χαρακτηρισμό κάποιας περίτεχνης άριας ενός πρωταγωνιστή που απαιτούσε υψηλό βαθμό δεξιότητας, ανεξάρτητα από τον αριθμό των μερών και των επαναλήψεων. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η cavatina «Una voce poco fa» που τραγουδά η Rosina στη Α' πράξη της παρούσας όπερας του G. Rossini.¹¹¹ Ο επιμελητής της έκδοσης φαίνεται να μην συμμερίζεται τη συγκεκριμένη χρήση της ορολογίας αυτής, καθώς αναφέρει ότι «Αυτή η φρέσκια μελωδία, ήδη εμπλουτισμένη με αραβουργήματα (arabesques), δεν επιδέχεται επιπλέον δεξιότητα στολίδια...».¹¹² Όμως, χαρακτηρίζει την άρια ως «cavatina». Κατά τον 19^ο αιώνα, συνηθιζόταν να χαρακτηρίζεται ως «cavatina» μία άρια η οποία σηματοδοτούσε τη πρώτη εμφάνιση ενός τραγουδιστή στη σκηνή.¹¹³ Υπό αυτή την έννοια επομένως, η «Ecco ridente in cielo» δικαιολογείται να χαρακτηρίζεται έτσι, ανεξάρτητα από το βαθμό μαεστρίας που απαιτεί, τον εμπλουτισμό της με στολίδια, τη μορφή της ή τις επαναλήψεις.

Η cavatina είναι γραμμένη σε Ντο μείζονα και η συνολική έκτασή της, μαζί με τη μουσική εισαγωγή (15 μέτρα), είναι 86 μέτρα. Ο Conte Almaviva όμως, ξεκινά να τραγουδά στο μέτρο 16. Για λόγους απλοποίησης, καθώς δεν εξετάζεται η εισαγωγή στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, ορίζεται ως μέτρο

-
- Baden, Julian, «5. 19th Century», στο λήμμα «Aria (It.: 'air')», στον ιστότοπο *Grove* [...], ό. π.
 - Burkholder, Grout & Palisca: 658 - 659

¹¹⁰ Zedda, Alberto: XXXVIII

¹¹¹ Cavatina (It.; Fr. cavatine; Ger. Kavatine), στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05215>

¹¹² Zedda, Alberto: ό. π.

¹¹³ Baden, Julian, «5. 19th Century», στο λήμμα «Aria (It.: 'air')», στον ιστότοπο *Grove* [...], ό. π.

υπ' αριθμόν 1, το σημείο όπου αρχίζει να τραγουδά ο Conte Almoviva. Δηλαδή, το μέτρο 16, γίνεται μέτρο 1. Έτσι, η καθαρή έκταση της άριας είναι 71 μέτρα. Το μέρος A (cantabile), που είναι γραμμένο σε ρυθμό 2/4 και tempo Largo, περιλαμβάνει τα μέτρα 1 - 18. Ενώ το μέρος B (cabaletta), Allegro σε 4/4, περιλαμβάνει τα μέτρα 19 - 71.

Αναφορικά με την ενορχήστρωση της άριας, σύμφωνα με ιδιόχειρη σημείωση του G. Rossini στο χειρόγραφο, στη κορυφή της σελίδας υπάρχει η ένδειξη «Si sentono accordare diverse chitare, e poi Seque». Υποδεικνύεται δηλαδή, ότι διάφοροι μουσικοί στη σκηνή κουρδίζουν τις κιθάρες τους, και έπειτα συνοδεύουν το τραγούδι του Conte Almoviva.¹¹⁴

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί ότι η εν λόγω άρια δεν τραγουδήθηκε από τον Manuel García στη πρεμιέρα. Αντί αυτής, ο διάσημος τότε Ισπανός τενόρος και μουσικός, τραγούδησε μια ισπανική μελωδία που την είχε μεταγράψει για κιθάρα ο ίδιος, η οποία όμως δεν ενθουσίασε το κοινό. Η άρια που έχει καθιερωθεί συντέθηκε από τον G. Rossini την επόμενη της πρεμιέρας για τον ίδιο τον M. Garcia. Ουσιαστικά προέρχεται από τα πρώτα 6 μέτρα του χορωδιακού των ιερέων «Sposa del grande Osiride» από την όπερα του G. Rossini με τίτλο *Aureliano in Palmira* του 1814.¹¹⁵

Δραματουργικά, η cavatina αυτή είναι ουσιαστικά μία καντάδα που κάνει ο Conte Almoviva, ως Lindoro όμως, ξημερώματα, κάτω από το μπαλκόνι της Rosina. Μόλις έχει καταφθάσει μαζί με τον υπηρέτη του Fiorello και μερικούς μουσικούς. Πριν ξεκινήσει να τραγουδά την καντάδα του, ο Conte Almoviva προσπαθεί να συντονίσει τους μουσικούς που έχει προσλάβει, με όσο πιο ήσυχο τρόπο γίνεται, ώστε να μην γίνουν αντιληπτοί.

Το μέρος A χαρακτηρίζεται από μια ανάλαφρη, γλυκιά μελωδία ενώ οι στίχοι ξεχειλίζουν από ρομαντισμό και έρωτα. Στο δεύτερο μέρος, αφού ο Conte Almoviva απευθυνθεί στους μουσικούς του, το allegro συμπαρασύρει τους στίχους, όπου και η έκφραση των συναισθημάτων είναι πιο έντονη.

¹¹⁴ Zedda, Alberto: XXXV, XXXVII

¹¹⁵ Πηγές:

- Osborne, Charles: 56
- Osborne, Ricahard, 1987: 187

Παρακάτω, στο πίνακα 3, ακολουθούν οι στίχοι στη πρωτότυπη ιταλική γλώσσα. Παράλληλα, παρατίθεται και η ποιητική μετάφραση του George Mead που περιλαμβάνεται στην έκδοση Ricordi στην αγγλική γλώσσα. Η μετάφραση αυτή, δεν είναι κυριολεκτική αλλά έχει υποστεί τις απαιτούμενες προσαρμογές προκειμένου να διατηρηθεί ο ποιητικός χαρακτήρας στην αγγλική και να ταιριάζει με το μουσικό κείμενο. Τέλος, παρατίθεται και η μετάφραση στην ελληνική γλώσσα από την Αντωνία Τσίτσοβιτς Ράντιν.¹¹⁶

Συγκρίνοντας το χειρόγραφο του G. Rossini με άλλα χειρόγραφα αντίγραφα της εποχής, αλλά και σύγχρονες εκδόσεις, οι διαφορές που παρατηρούνται είναι μικρές. Σε θέματα στίχων στο χειρόγραφο του G. Rossini, στην αρχή του Β' μέρους, ο Conte Almaguira απευθύνεται προς τους μουσικούς που τον συνοδεύουν λέγοντάς τους «*tacete*», δηλαδή «*ησυχάστε*». Η έκδοση του οίκου Ricordi, διατηρεί την εκδοχή του G. Rossini. Σε άλλα χειρόγραφα,¹¹⁷ και σύγχρονες εκδόσεις,¹¹⁸ ο Conte Almaguira φαίνεται να λέει «*Oh sorte!*», δηλαδή «*Ω! Πεπρωμένο!*». Στη παρούσα μελέτη, θα υιοθετηθεί η εκδοχή του αυτογράφου του G. Rossini.

¹¹⁶ Sterbini, Cesare, © Τσίτσοβιτς Ράντιν, Τόνια (μτφρ.) *Il Barbiere di Siviglia: Ο Κουρέας της Σεβίλλης*, (Μαδρίτη: Prisa Innova S. I., © 2007), 33

¹¹⁷ Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia*, διαθέσιμο στο Conservatorio di Musica di Napoli "San Pietro a Majella", Sala Rossini, ράφι 21, κουτί 2, no 176

¹¹⁸ Για παράδειγμα: Rossini, Gioachino, «*Ecco ridente in cielo*», Robert L. Larsen (επιμ.) *Arias for Tenor*, (New York: G. Schirmer, 1991), 67 - 73

Πίνακα 3: Οι στίχοι της άριας «Ecco ridente in Cielo»

Πρωτότυπο κείμενο στα ιταλικά	Αγγλική μετάφραση	Ελληνική Μετάφραση
<u>Il Conte Almaviva</u>	<u>Count Almaviva</u>	<u>Ο Κόμης Αλμαβίβα</u>
<i>Ecco, ridente in cielo spunta la bella aurora, e tu non sorgi ancora e puoi dormir così?</i>	<i>Now all the world is waking Dawn through the darkness is breaking Why do you lie asleeping? Oh, when will you arise?</i>	<i>Να, γελαστή η αυγή χαράζει στον ουρανό, Κι εσύ ακόμα δεν ανατέλλεις Και κοιμάσαι, πώς μπορείς;</i>
<i>Sorgi, mia dolce speme, vieni, bell'idol mio; rendi men crudo, oh Dio,</i>	<i>Wake! Oh, awake, my lady, Rise to the song I sing you! Rise to the love I bring you</i>	<i>Ανάτειλε, γλυκιά μου ελπίδα, Έλα, ωραία μου λατρεία. Κάνε πιο υποφερτή, Θεέ μου,</i>
<i>lo stral che mi ferì.</i>	<i>As here I wait with longing eyes</i>	<i>Την πληγή που με βασανίζει.</i>
(Il conte Almaviva rivolto ai suonatori)	(Count Almaviva speaks to the players)	(Ο κόμης μιλά προς τους παίκτες)
<i>Tacete!</i>	<i>Be silent!</i>	<i>(Ησυχία!)¹¹⁹</i>

¹¹⁹ Η εν λόγω μετάφραση του libretto στα ελληνικά, χρησιμοποιεί τη φράση «Oh sorte!» και αποδίδεται ως «Ω, ευνοϊκή τύχη!», αντί για τη λέξη «Tacete».

(Il conte Almaviva canta a
Rosina ancora)

*Già veggo
quel caro sembiante;
quest'anima amante
ottenne pietà.*

Oh istante d'amore!

*Felice momento
Oh dolce contento!*

che equal non ha!

(Count Almaviva sings to
Rosina again)

*I come to you
To declare that I adore you.
I stand enraptured before you,
My bright, guiding star!*

*Ah, to know you! Ah, to show
you!*

Ah, to tell you how I love you!

No maiden can excel you

The fairest by far

(Ο κόμης τραγουδά προς τη
Ροζίνα ξανά)

*Κιόλας βλέπω
Αυτήν την αγαπημένη μορφή.
Τούτη η ερωτευμένη ψυχή
Κέρδισε λίγη ευσπλαχνία*

Ω, στιγμή αγάπης!

Ω,, ευτυχισμένη στιγμή!

*Μ' αυτή τη γλυκιά
ευχαρίστηση*

Όμοια δεν υπάρχει!

Κεφάλαιο 2:

Από τον Fernando de Lucia στο Luigi Alva

Στο δεύτερο κεφάλαιο του Β' μέρους της εργασίας, πρόκειται να αναλυθούν οι εκτελέσεις που έχουν επιλεγεί, στη βάση των ερμηνευτικών παραμέτρων που αναλύθηκαν στην ενότητα 1.2 του Α' μέρους της εργασίας. Επιπρόσθετα, θα δοθούν τα βιογραφικά στοιχεία των ερμηνευτών, αλλά και η τεκμηρίωση των ηχητικών εκτελέσεων. Σκοπός είναι ανάλυση και κατανόηση των διαφορών των ερμηνευτικών παραμέτρων, προκειμένου να εξαχθούν τα συμπεράσματα του Γ' μέρους της διπλωματικής εργασίας.

2.1 Fernando de Lucia - 1908

Ο Fernando de Lucia (1860 – 1925)¹²⁰

Ο Fernando de Lucia ήταν διεθνούς φήμης τενόρος του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου} (εικόνα 3)¹²¹. Γεννήθηκε στη Νάπολη, όπου σπούδασε με τους Vincenzo Lombardi και Beniamino Carelli. Από μερίδα μελετητών θεωρείται ως ένας από τους τελευταίους τραγουδιστές που καλλιέργησε την ερμηνευτική παράδοση της ιταλικής όπερας που ήταν διαδεδομένη έως και τα μέσα περίπου του 19^{ου} αιώνα, γνωστή ως *bel canto*.¹²²



Εικόνα 3: Ο Fernando de Lucia

¹²⁰ Βασική βιβλιογραφία:

- Shawe-Taylor, Desmond, «De Lucia, Fernando», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07515>.
- Scott, Michael, *The record of singing: 1to 1914*, (New York: C. Scribner's Sons, 1977), 121 - 126

Συμπληρωματική βιβλιογραφία:

- Rodolfo Celletti (επιμ.), *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, (Ιταλία: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964)
- Henstock, E. Michael, *Fernando De Lucia: Son of Naples, 1860-1925*, (U.S.A.: Amadeus Press, 1990)

¹²¹ Πηγή:

«Fernando De Lucia - Hamburger Archive für Gesangskunst 252 2», στον ιστότοπο *Wikimedia*, URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Fernando_De_Lucia - Hamburger Archive f%C3%BCr Gesangskunst 252 2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Fernando_De_Lucia_-_Hamburger_Archive_f%C3%BCr_Gesangskunst_252_2.jpg) [εικόνα]

¹²² Ορισμένοι μελετητές που αναφέρονται στον Fernando de Lucia και τη σχέση του με το *bel canto*, αναφέρονται παρακάτω:

Έκανε το ντεμπούτο του στο *Teatro di San Carlo* στη Νάπολη το 1885 τραγουδώντας τον ομώνυμο ρόλο της όπερας *Faust* του Charles Gounod. Κατά την επαγγελματική του πορεία ερμήνευσε ένα ευρύ φάσμα ρεπερτορίου. Σε αυτό συμπεριλαμβάνονται έργα συνθετών όπως ο G. Rossini, ο Gaetano Donizetti, ο Vincenzo Bellini και ο Giuseppe Verdi. Όμως, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, εποχή κατά την οποία ο βερισμός αποκτούσε ολοένα και περισσότερη απήχηση, έκανε διεθνή καριέρα ερμηνεύοντας βεριστικούς ρόλους από έργα των Pietro Mascani¹²³, Rugero Leoncavallo¹²⁴ και Giacomo Puccini.¹²⁵

-
- Marek, Dan H., *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors: History and Technique*, (H.Π.Α.: Scarecrow Press, 2013), [Ο αριθμός σελίδας που αναφέρεται παρακάτω, αφορά στον αριθμό σελίδας της ηλεκτρονικής προεπισκόπησης που είναι διαθέσιμη στον ιστότοπο *Google Books*, URL: <https://books.google.gr/>]:
 - σ. 1778: «The modern singer who was probably most like Garcia was Fernando de Lucia (1860 – 1925)».
 - σ. 22: «...Fernando de Lucia (1860 – 1925) ... Many ventured into the more robust repertoire of Verdi, Meyerbeer, and the *Verismo* composers, but brought the *bel canto* virtues of *canto spianato* and *appoggio* with them».
 - Mesa, Franklin, «de Lucia, Fernando», *Opera: An Encyclopedia of World Premieres and Significant Performances, Singers, Composers, Librettists, Arias and Conductors, 1597 – 2000*, (H. Π. Α.: Mc Farland & Inc. Publishers, 2007), σ. 334: «De Lucia's flexible voice, acting ability, mastery of bel canto, verismo, and distinctive style...»
 - Semeonoff, Boris, *Record Collecting*, (H. B.: Oakwood Press, 1949), 65: "Fernando de Lucia, leading exponent of a vanished bel canto tradition"

¹²³ Επιλέχθηκε από τον ίδιο το συνθέτη για τις πρεμιέρες των έργων *L' amico Fritz* (Fritz Kobus, Teatro Constanzi, Ρώμη, 1891), *I Rantzau* (Giorgio, Teatro della Pergola, Φλωρεντία, 1892), *Silvano* (Silvano, Teatro alla Scala, Μιλάνο, 1895), *Iris* (Osaka, Teatro Constanzi, Ρώμη, 1898). Επίσης, έγινε ιδιαίτερα γνωστός ως Turiddu από την όπερα *Cavaleria Rusticana*.

¹²⁴ Ερμήνευσε το ρόλο του Canio από την όπερα *Pagliacci*.

¹²⁵ Ερμήνευσε το ρόλο του Cavaradossi από την όπερα *Tosca* και Rodolfo από την όπερα *La Bohème*.

Τραγούδησε σε μερικά από τα γνωστότερα θέατρα του κόσμου όπως η Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης,¹²⁶ η Βασιλική Όπερα του Λονδίνου στο Covent Garden¹²⁷ και το Teatro alla Scala στο Μιλάνο. Τέλος, πραγματοποίησε πληθώρα ηχογραφήσεων στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, συμπορευόμενος με την τάση που προέκυψε από την ευρεία κυκλοφορία του φωνόγραφου.¹²⁸

Ένα ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί το γεγονός ότι στα χρόνια της καριέρας του, ο Fernando de Lucia, παρότι ήταν γνωστός για το «παλαιό» ρεπερτόριο της εποχής (π.χ. G. Rossini, V. Bellini), θεωρούνταν πιο επιτυχημένος στο βεριστικό ρεπερτόριο («μοντέρνο» για τα τέλη του 19^{ου} αιώνα).¹²⁹ Μάλιστα, ορισμένες κριτικές της εποχής (κυρίως εκτός Ιταλίας) αναφέρονται ενίοτε ιδιαίτερα καυστικά, στο τρόπο που απέδιδε τους πιο ελαφριούς ρόλους.¹³⁰ Αυτό

¹²⁶ Στη MET τραγούδησε τη σεζόν 1893 – 1894:

Kolodin, Irving, *The story of the Metropolitan Opera, 1883-1950, a candid history*, (New York: Knopf, 1953), 124 - 125

¹²⁷ Μεταξύ 1892 και 1900 διατήρησε συχνή συνεργασία με το Covent Garden.

¹²⁸ Μεταξύ 1902 και 1922 πραγματοποίησε πάνω από 400 ηχογραφήσεις με τις εταιρείες *Gramophone Company Recordings*, *Fonotipia Records* και *Phonotype Records*:

- Bennett, John R., *Dischi Fonotipia: A Golden treasury*, (London: The Curwen Press, 1953), xi, 43 – 44
- Bennett, John R., *Voices of the Past 1898-1925: Volume 2: The Gramophone Company (HMV) Italian Catalogue*, (G. B.: The Oakwood Press, 1957), 2, 15, 16, 26 - 27, 58, 66 – 68, 89
- Scott, Michael, 1977: 125

¹²⁹ Κριτικές που φανερώνουν την προτίμηση στο βεριστικό ρεπερτόριο:

- «Royal Opera», *The London Times* 36,202 (24/07/1900), 11: “Signor de Lucia is a capital Almaviva, in spite of the fact that the somewhat strident quality of the voice suits the modern Italian music far better than it does that of the period of the bel canto”.
- Klein, Hermann, *Thirty years of musical life in London, 1870-1900*, (New York: Century Co, 1903), 378: “The effect of the little tragedy was augmented by the burning intensity of de Lucia, whose portrayal of the hapless Canio’s anguish and suffering was a triumph of realism”

¹³⁰ Αυστηρές κριτικές, εκτός Ιταλίας, της εποχής:

εν μέρει σχετίζεται με ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της φωνής του και την ιταλική αισθητική παράδοση τραγουδιού που έφερε ο de Lucia, σε μία εποχή έντονων αλλαγών. Στη στενή σύνδεση του ονόματός του με το ρεπερτόριο του *tenore di grazia*, και συγκεκριμένα με το ρόλο του Conte Almaviva, συνέβαλαν και οι μεταγενέστεροι μελετητές και συλλέκτες ηχογραφήσεων, οι οποίοι εκτίμησαν και ανέδειξαν ορισμένα ποιοτικά στοιχεία των εκτελέσεών του, που μαρτυρούν τη σχέση του με τη παράδοση του *bel canto*.¹³¹

Ακούγοντας τις ηχογραφήσεις του,¹³² γίνεται αμέσως αντιληπτό ότι η φωνή του F. de Lucia, παρότι μικρού σχετικά όγκου, διαθέτει ένα απαλό χρώμα δίνοντας την εντύπωση μιας βελούδινης υφής. Χειρίζεται με μεγάλη άνεση, διαύγεια και ευελιξία μια ποικιλία από στολίδια, ενώ αξιοποιεί κατά κόρον τη

-
- «Début of Mdlle Arnoldson», *The London Times* 32,105 (22/06/1887), 4: "... in which Signior de Lucia, a more than indifferent Almaviva, sang the 'serenade' in a truly detestable manner."
 - «Good Old-fashioned Opera», *The New York Times* 13,215 (30/12/1893), 5: "It is a pity that similar praise cannot be written of Signior de Lucia's Duke;" "His singing was, as usual, pallid in color and lackadaisical in style, while his acting was greatly burdened with affectations."

¹³¹ Scott, 1977: 121 – 126

¹³² Παρατίθενται ορισμένες αντιπροσωπευτικές ηχογραφήσεις, η ακρόαση των οποίων παρέχει άμεσα στοιχεία για τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της φωνής του και την ερμηνευτική του πρακτική στο εύρος του ρεπερτορίου του:

- «Fernando de Luc-a - 'Recondita Armo'ia' fr'm 'To'ca' (1903)», διαθέσιμο στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cM898OzAUQA>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/01/2022
- «Fernando de Luc-a - Una furtiva lagrima (191-) - Mezza Voce», διαθέσιμο στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UX6RRgih2zA>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/01/2022
- «Puccini: La Bohème, Act-I - Che gelida mani-a - Fernando de Lucia (1917)», διαθέσιμο στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=elCP5ufoXgE>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/01/2022

mezza voce. Επιπλέον, διακρίνει κανείς έντονα στοιχεία μελοδραματικότητας, ενώ είναι χαρακτηριστική η μεγάλη εκφραστική του ελευθερία. Παράλληλα, αξιοποιεί ιδιαίτερα το έντονο legato και το portamento, σε συνδυασμό με έντονες εναλλαγές στη δυναμική και το tempo rubato. Τα εν λόγω στοιχεία αποτελούν κληρονομιά του bel canto, ενώ απαιτούν γενικά έναν καλό τεχνικό έλεγχο της φωνής.

Πρέπει να σημειωθεί σ' αυτό ότι από τις ηχογραφήσεις¹³³ παρατηρείται ένα σχετικά γρήγορο βιμπράτο. Εντούτοις δεν είναι σαφές κατά πόσον αυτό οφείλεται σε τεχνικούς λόγους, λ.χ. σε μη ομαλή ροή της αναπνοής, εάν είναι χαρακτηριστικό της φυσιολογίας της φωνής του τραγουδιστή ή αν αποτελεί προσωπική αισθητική του επιλογή. Στο σημείο αυτό, πρέπει να αναφερθεί ότι σύμφωνα με τον Michael Scott, το επιταχυμένο βιμπράτο παρατηρείται και σε ηχογραφήσεις άλλων παλαιών τραγουδιστών όπως του Ισπανού Fernando Valero (1854 – 1914), του Ιταλού Alessandro Bonci (1870 – 1940) και Fiorello Giraud (1870 – 1928).¹³⁴ Ενδεχομένως, κατά τον 19ο αιώνα, το έντονο βιμπράτο αποτελούσε ένα κοινά αποδεκτό αισθητικό χαρακτηριστικό στην Ιταλία.¹³⁵ Την άποψη αυτή διατυπώνει και ο Dan H. Marek, αφού αναφέρει ότι το γρήγορο βιμπράτο (tremolo) χρησιμοποιούνταν για να αποδοθεί το «έντονο

¹³³ Βλέπε προηγούμενη υποσημείωση.

¹³⁴ Παραθέτουμε ενδεικτικά κάποιες ηχογραφήσεις των τραγουδιστών που προαναφέρθηκαν:

- «Mascagni – Cavalleria Rusticana – O Lola (Siciliana) – Fernando Valero (1903)», στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qlnMg3J4Ars>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «ALESSANDRO BONCI sin"s "A te o c"ra". 1905», στον ιστότοπο Youtube, URL: https://www.youtube.com/watch?v=V8n_mE54Nm0, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «Fiorello Girau": "Quando le Sere al Plac"do". Luisa Miller. 1904.», στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y7r2MZJNGG0>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022

¹³⁵ Scott, 1977: 125

πάθος και συναίσθημα», κυρίως από τους Ιταλούς τενόρους του 19^{ου} αιώνα.¹³⁶ Όμως, η ερμηνευτική αυτή πρακτική φαίνεται πως αποτελούσε αντικείμενο κριτικής εκτός Ιταλίας, αφού οι διάσημοι Ιταλοί τενόροι του 19ου αιώνα Giovanni Battista Rubini (1794 – 1854) και Giovanni Matteo de Candia (1810 – 1883), γνωστός ως «Mario», ήταν από τους πρώτους, στους οποίους είχε ασκηθεί κριτική για «υπερβολικό» βιμπράτο». Το χαρακτηριστικό αυτό δεν παρατηρείται σε ηχογραφήσεις Γάλλων και Γερμανών τραγουδιστών, όπως και στην εποχή μετά τον Enrico Caruso (1873 – 1921).¹³⁷

Επιπλέον, σε ορισμένα σημεία, κυρίως στο φωνήεν «ι (-ee)» στη μεσαία προς υψηλή περιοχή του, ο ήχος της φωνής του αποκτά μια έντονη οξύτητα. Επιπρόσθετα, δεν εκτείνεται ιδιαίτερα στην υψηλή περιοχή, ενώ έχει ενδιαφέρον να αναφέρουμε την πρακτική του να μεταφέρει συχνά τμήματα του ρεπερτορίου του σε χαμηλότερες τονικότητες.¹³⁸ Ακόμη, είναι απαραίτητο να ληφθεί υπόψη πως, λόγω των περιορισμένων τεχνικών δυνατοτήτων του εξοπλισμού ηχογράφησης της εποχής, όπως εξηγήθηκε σε προηγούμενη

¹³⁶ Marek: 21:

“Then there is the censure of the so-called temolo, which is a device meant to convey great passion and emotion, not an irregular trembling of the tone caused by throat constriction. Today we can hear this quality on records in the singing of Fernando de Lucia, Allesandro Bonci, and Aureliano Pertile (1885 – 1952).”

¹³⁷ Πηγές:

- Marek: 21
- Scott, 1977: 125

¹³⁸ Σε ηχογράφιση της όπερας *Rigoletto* του G. Verdi για την *Phonotype Records* (1915 – 1918) ο ρόλος του Duca di Mantova τον οποίο ερμηνεύει, έχει υποστεί τρανσπόρτο προς τα κάτω. Χαρακτηριστικά σημεία οι άριες «Questa o quella» (1 τόνος) και «La donna è mobile» (1 ημιτόνιο):

- Άρια «Questa o quella» στο «RIGOLETTO - The Fernando de Lucia Edition (Complete Opera Phonotype) 1915-18», διαθέσιμο στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ckkyOMSxBks>, ημερομηνία προσπέλασης: 01/02/2021, 2':21"
- Άρια «La donna è mobile» στο «RIGOLETTO... [ό. π.], 1:17':20"
- Scott, 1977: 125 - 126

ενότητα,¹³⁹ υπάρχει το ενδεχόμενο αλλοιώσεων που δεν οφείλονται στον ερμηνευτή.

Στοιχεία που αφορούν τη συγκεκριμένη εκτέλεση

Η σπάνια εκτέλεση που επιλέχθηκε για την παρούσα μελέτη ηχογραφήθηκε το Μάιο του 1908 από την εταιρεία *Gramophone Company Recordings*,¹⁴⁰ πληροφορία που προέκυψε από σχετική έρευνα που έγινε με βάση τη χρονολογία του τίτλου του βίντεο που χρησιμοποιήθηκε. Ο Fernando de Lucia κατά το διάστημα 1902 – 1922 είχε συνεργαστεί με τις εταιρείες ηχογραφήσεων *Gramophone Company Recordings*,¹⁴¹ *Fonotipia Records*¹⁴² και *Phonotype Records*¹⁴³ - με τη δεύτερη εταιρεία ηχογράφησε 30 ναπολιτάνικα τραγούδια, ενώ με τη τρίτη ξεκίνησε τη συνεργασία του το 1917. Η επιβεβαίωση όσον αφορά την ηχογράφιση που μας απασχολεί εδώ προέκυψε έπειτα από αναζήτηση στον ιστότοπο του *Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)*, όπου πράγματι εντοπίστηκε ηχογράφιση του Fernando de Lucia τον Μάιο του 1908 της άριας «Ecco ridente in cielo». Επίσης, σε σύγχρονη έκδοση cd της εταιρείας *Marston Records* με τίτλο *Fernando de Lucia: The Complete Gramophone Company Recordings 1902-1909* περιλαμβάνεται η ίδια αυτή ηχογράφιση της άριας το Μάιο του 1908. Συνεπώς, το αποτέλεσμα της αναζήτησης στο *CHARM* έρχεται σε πλήρη συμφωνία με την εν λόγω έκδοση, και όλα τα διαθέσιμα δεδομένα συγκλίνουν στο ότι η εκτέλεση στο βίντεο που χρησιμοποιήσαμε όντως

¹³⁹ Ενότητα «1.3 Σύντομη ανασκόπηση της τεχνολογίας ηχογραφήσεων», έως τα μέσα του 20ου αιώνα, Α' μέρους, σελ. 13

¹⁴⁰ «Fernando de Lucia - Ecco ridente in cielo (1908) - Mezza Voce...», διαθέσιμο στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YwEt4gyaunI>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/12/2020

¹⁴¹ Rye, Howard, «Gramophone Company», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J175000>

¹⁴² Levin, Eliot B., «Fonotipia», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48390>

¹⁴³ Levin, Eliot B., «Phonotype», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48389>

αναφέρεται στην ακουστική ηχογράφηση για τη *Grammophone Company Recordings*.¹⁴⁴

Ένα από τα κριτήρια για την επιλογή της εν λόγω εκτέλεσης ήταν αφ' ενός ο ερμηνευτής και η ερμηνεία του, και αφετέρου η χρονολογία της εκτέλεσης.¹⁴⁵ Από τη συζήτηση που προηγήθηκε, γίνεται εμφανές το ιστορικό ενδιαφέρον που παρουσιάζει η καλλιτεχνική προσωπικότητα του Fernando de Lucia. Επίσης, η παρούσα εκτέλεση παρέχει προς παρατήρηση και σχολιασμό μία πληθώρα από αυτοσχεδιαστικά στοιχεία, ενώ διακρίνεται και για την ερμηνευτική ελευθερία του τραγουδιστή. Αξίζει να σημειωθεί επίσης πως έχει γίνει μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο προς τα κάτω. Συνεπώς η τονικότητα της ηχογράφησης είναι η Σι μείζονα.¹⁴⁶ Όμως, για λόγους ομοιογένειας της

¹⁴⁴ Τεκμηρίωση του ηχητικού υλικού:

- Αποτέλεσμα αναζήτησης CHARM: «FERNANDO DE LUCIA», Head: p, Venue: Milan, CatNum: 052250, Num: 1442c, Date: -5-08, Title: *Il Barbiere di Siviglia*: Ecco ridente in cielo, Composer: Rossini, Note: [9/1/09], στον ιστότοπο CHARM, URL: https://charm.rhul.ac.uk/discography/search/disco_search.html, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2021
- *Fernando De Lucia The Complete Gramophone Company Recordings 1902-1909*, (Marston Records, © 2014) [CD], διαθέσιμο στον ιστότοπο Marston Records, URL: https://www.marstonrecords.com/products/delucia?_pos=1&_sid=4d3497b96&_ss=r, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2021, CD 2, 21

¹⁴⁵ Στον ιστότοπο *Youtube* διατίθεται μία ακόμη παλαιότερη ηχογράφηση, που όπως αναφέρεται στο υπόμνημα του βίντεο, πραγματοποιήθηκε τον Οκτώβριο του 1904. Η εκτέλεση του 1908 εκτιμήθηκε ως πιο ενδιαφέρουσα για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας κυρίως λόγω ποιότητας του υλικού:

- «Fernando de Lucia - Ecco ridente (1904)», διαθέσιμο στον ιστότοπο *Youtube* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2K-E6kbJRDJ>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/12/2020
- Bennett, 1957: 26

¹⁴⁶ Το γεγονός ότι η εν λόγω ηχογράφηση έγινε στη Σι μείζονα επιβεβαιώνεται και από τη μελέτη της εταιρείας *Marston Records*, η οποία για τη σύγχρονη έκδοσή της, χρησιμοποίησε τους αυθεντικούς δίσκους της εταιρείας *Grammophone Company*

εργασίας και καλύτερης κατανόησης από τη πλευρά του αναγνώστη, τα παραδείγματα που θα παρατεθούν, όπως και η συζήτηση που θα προκύψει, θα ακολουθήσουν την αυθεντική τονικότητα της άριας, δηλαδή τη Ντο μείζονα.

Από τη χρονολογία ηχογράφησης συμπεραίνεται ότι η εν λόγω εκτέλεση απέχει μόλις 92 χρόνια από τη πρεμιέρα του έργου. Η χρονική αυτή απόσταση, τη φέρνει σχετικά κοντά στις ερμηνευτικές πρακτικές που ακολουθούνταν ενδεχομένως στην Ιταλία έως και τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ενώ βρισκόμαστε ακόμα στην τεχνολογικά πρώιμη περίοδο των ηχογραφήσεων, με τις όποιες επιπτώσεις ως προς τη πιστότητα προς τον αυθεντικό ήχο. Ταυτόχρονα, ακριβώς επειδή η πρακτική της ηχογράφησης βρίσκεται ακόμα στα σπάργανα, αυτό που ακούμε μπορεί να θεωρηθεί πολύ κοντά στη ζωντανή εμπειρία της σκηνης, χωρίς εφαρμογή τεχνητών μέσων όπως μοντάζ κ.λπ.

Γενικά, η εκτέλεση ως προς το ύφος ερμηνείας διακρίνεται από μία εσωτερικότητα και ευαισθησία. Η εσωστρέφεια αυτή ταιριάζει και με τη χωροχρονική (ξημερώματα, ενώ η Σεβίλλη κοιμάται) και δραματική συνθήκη. Ο Fernando de Lucia έχει προσεγγίσει την άρια με έναν αρκετά υψηλό βαθμό ελευθερίας. Ως γενικά χαρακτηριστικά διακρίνονται το έντονο *tempo rubato*, τόσο μελωδικό, όσο και ρυθμικό, το απόλυτο *legato* και *portamento*, αλλά και η προσθήκη πληθώρας αυτοσχεδιαστικών στοιχείων. Η εκφραστικότητα επιτυγχάνεται κυρίως μέσω στοιχείων που σχετίζονται με την εκφορά της μελωδικής γραμμής (π.χ. *portamento*), το χρόνο (*tempo rubato*), τη προσθήκη μελισμάτων και τις έντονες εναλλαγές στη δυναμική.

Στο πρώτο μέρος της άριας το βασικό *tempo* είναι ιδιαίτερα αργό. Παρότι η ένδειξη του συνθέτη είναι «Largo», στην εν λόγω εκτέλεση αγγίζει τα όρια του *Lento* ($\text{♩}=46$), ενώ σχεδόν διπλασιάζεται από το μέτρο 17 και έως την καντέντζα του πρώτου μέρους. Οι διακυμάνσεις του *tempo* αποσκοπούν στην επίτευξη διαφορετικών στόχων κάθε φορά, όπως απόδοση έμφασης σε συγκεκριμένες λέξεις, δημιουργία δυνατότητας να 'χωρέσουν' στο χρόνο εκτεταμένα ποικίλματα ή αυτοσχεδιασμοί, εξυπηρέτηση της ανάγκης για μια μεγάλη

Recordings, χωρίς να υποστούν τεχνικές παρεμβάσεις οι οποίες να αλλοιώνουν την αρχική τονικότητα ή την ταχύτητα. Επίσης, όπως προαναφέρθηκε, η τακτική της τονικής μεταφοράς συνάδει με τις συνήθειες του τραγουδιστή:

«Track Listing», *Fernando De Lucia The Complete Gramophone* [...], ό. π.

αναπνοή ενόψει μιας επερχόμενης σημαντικής στιγμής. Ένα παράδειγμα έμφασης μέσω του tempo είναι στο μέτρο 2, όπου πραγματοποιείται ένα *ritenuto* στο τέλος της φράσης με αποτέλεσμα να δίνεται έμφαση στη λέξη «cielo», δηλαδή «ουρανός». Επιβράδυνση του tempo ως αφορμή για τη διάνθιση της μελωδικής γραμμής με στολίδια, συναντάμε για παράδειγμα στα μέτρα 3 - 4, ή στο μέτρο 8, όπου γίνεται μία χρονική στάση στη λέξη «così», και όπου ο ερμηνευτής προβαίνει σε έναν σχετικά εκτενή αυτοσχεδιασμό. Εδώ, αν και αρχικά, ο αυτοσχεδιασμός διατηρεί ένα σταθερό tempo, σταδιακά όσο βαίνει προς την ολοκλήρωσή του, το tempo άλλοτε επιταχύνεται και άλλοτε επιβραδύνεται. Στα μέτρα 10 και 11 ο ερμηνευτής παρατείνει σε δυο περιπτώσεις τη διάρκεια, στο πλαίσιο κορώνας. Τέλος, όσον αφορά τη σύνδεση tempo και αναπνοής, ένα τέτοιο σημείο είναι το τέλος του μέτρου 8, κατά την ολοκλήρωση του αυτοσχεδιαστικού μέρους, όπου μέσω της μεγάλης αναπνοής προετοιμάζεται τεχνικά η κορώνα που ακολουθεί στο μέτρο 10. Οι συνεχείς κυματοειδείς εναλλαγές στο tempo της εκτέλεσης, προσδίδουν μία πλαστικότητα στην ερμηνεία

Στην cabaletta, το tempo δεν αξιοποιείται με τον ίδιο τρόπο. Σε γενικές γραμμές, τα tempi είναι αρκετά πιο γρήγορα. Για παράδειγμα, ενώ η ένδειξη του συνθέτη είναι «Allegro», στη παρούσα εκτέλεση το Β' μέρος ξεκινά σε Molto allegro ($\text{♩} = 152$). Εάν δε, το tempo αυτό συγκριθεί με το cantabile μέρος, η διαφορά είναι μεγάλη, και τα tempi πρώτου και δεύτερου μέρους είναι ασύμμετρα μεταξύ τους. Πάντως, η συνολική διάρκεια της άριας βρίσκεται στον μέσο όρο των εκτελέσεων, αφού το ένα μέρος εξισορροπεί το άλλο. Επιπλέον, στο Β' μέρος, το tempo παρουσιάζει μία σχετική σταθερότητα σε σύγκριση με το Α'. Παρόλα αυτά, τα σημεία ελευθερίας δεν λείπουν, αλλά είναι λιγότερα. Τέτοια πιο ελεύθερα μέτρα είναι για παράδειγμα η a riacere εκτέλεση του μέτρου 24. Επιπλέον, μετά το accelerando στο μέτρο 32 καθιερώνεται ένα νέο, πιο γρήγορο tempo για τα μέτρα 33 – 39, το οποίο ολοκληρώνεται με ένα *ritenuto* στο μέτρο 40. Έπειτα, ακολουθεί η επιβραδυμένη a riacere εκτέλεση των μέτρων 40 – 43, ενώ επίσης πολύ ελαφρώς επιβραδυμένες έχουν αποδοθεί και οι κλίμακες των μέτρων 30 – 31, 49 – 50, και η τελική καντέντσα. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι ο ερμηνευτής δεν εκτελεί ολόκληρη την άρια, αλλά από το μέτρο 50 μεταπηδά στο μέτρο 62.

Μελετώντας προσεκτικά την ηχογράφιση, παρατηρούμε ότι η εν λόγω εκτέλεση εμφανίζει πληθώρα αυτοσχεδιαστικών στοιχείων, που απομακρύνονται αισθητά από το κείμενο του συνθέτη. Αυτά περιλαμβάνουν ποικίλματα από πιο απλά έως αρκετά περίτεχνα, γυρίσματα (gruppetti), τρίλιες, ανιούσες και κατιούσες κλίμακες (roulades), αποτζιατούρες και άλματα σε πιο απομακρυσμένες νότες. Αυτοί οι διανθισμοί αφορούν κυρίως το αργό Α' μέρος. Στο Β' μέρος, πέραν από την καντέντσα, δεν εντοπίζονται προσθήκες στολιδίων. Χαρακτηριστικά σημεία αποτελούν το μέτρο 3, όπου όπως φαίνεται και στην εικόνα 4¹⁴⁷, ο ερμηνευτής διανθίζει τη μελωδική γραμμή με ανιόν gruppetto στον πρώτο χρόνο, ενώ στο δεύτερο προσθέτει μια προετοιμασμένη σύντομη τρίλια που ακολουθείται από ανιόν gruppetto. Γυρίσματα προστίθενται επίσης στα μέτρα 6 (όπου μάλιστα το γύρισμα χαρακτηρίζεται από εσωτερικό rubato) και 8. Επιπλέον, ο F. de Lucia προσθέτει μια μεγάλη ποικιλία από διαβατικές νότες σε αρκετά σημεία, όπως για παράδειγμα στο μέτρο 11.

Εικόνα 4: Μέτρα 3 και 4

♩ = 30 ♩ = 20 ♩ = 42

spun - ta la bel - la au - ro - ra,

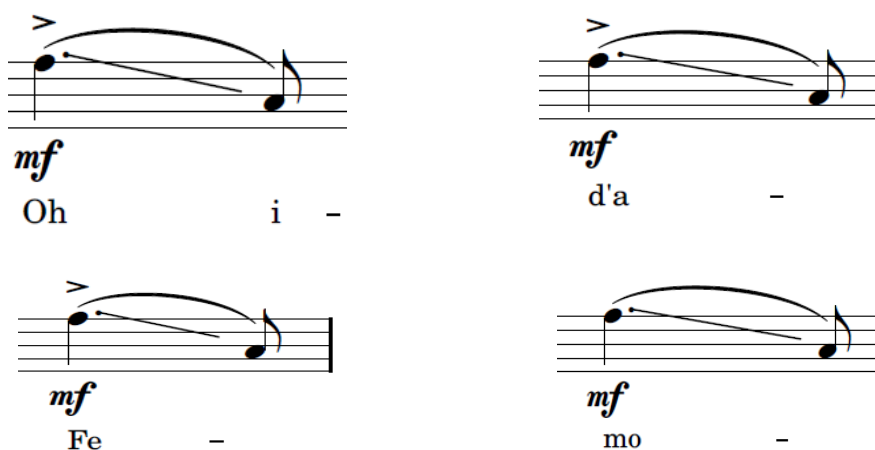
spun - ta la bel - la au - ro - ra,

¹⁴⁷ Στις εικόνες που ακολουθούν, το άνω πεντάγραμμο αποτυπώνει την ερμηνεία του F. de Lucia, ενώ το κάτω πεντάγραμμο δείχνει την παρτιτούρα.

Εικόνα 5: Μέτρα 9 και 10

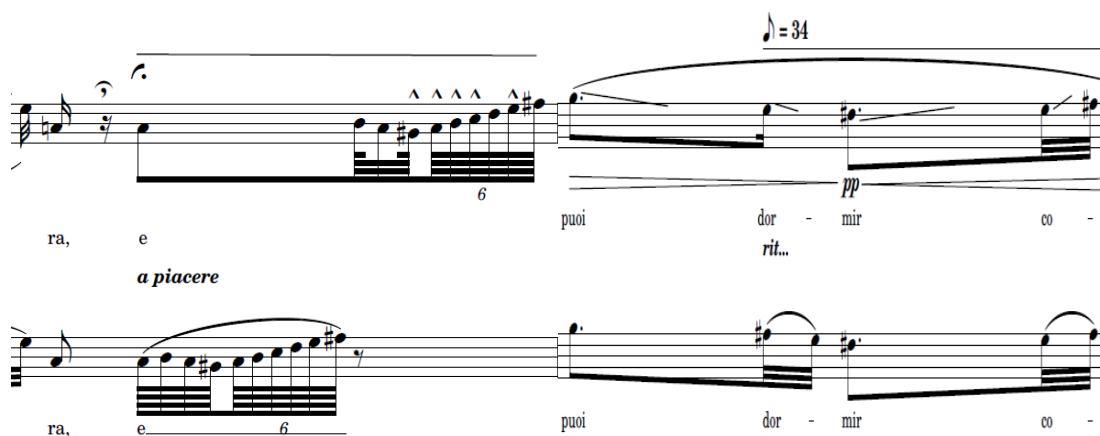
Σε επίπεδο μουσικής εκφοράς και άρθρωσης, το κύριο χαρακτηριστικό του ερμηνευτή είναι το απόλυτο legato. Αυτό γίνεται σαφές από την αρχή κιόλας της άριας, όπου η βασική μελωδία, κυρίως στα μέτρα 1 και 5, ξεδιπλώνεται αδιάλειπτα, με κάθε νότα να προκύπτει ως συνέχεια της προηγούμενης, κάτι το οποίο τονίζεται και από το αργό tempo. Ένα άλλο, άξιο παρατήρησης στοιχείο είναι το κατιόν portamento που επιλέγεται ως τρόπος εκφοράς σε πολλά σημεία. Αυτό φαίνεται πολύ έντονα στη μουσική φράση που επαναλαμβάνεται στα μέτρα 33, 35, 37 και 39, όπως φαίνεται στην εικόνα 6.

Εικόνα 6: Portamento στα μέτρα 33, 35, 37 & 39



Σε άλλα σημεία, ο de Lucia ακολουθεί την ένδειξη της παρτιτούρας, εκτελώντας το portato ή αλλιώς αρθρωτό legato στα μέτρα 24 και 43. Οι χρωματικές κλίμακες στα μέτρα 30 - 31 και 49 - 50, παρά το γρήγορο tempo, εκτελούνται με ένα legato τρόπο, χωρίς όμως να χάνουν τη καθαρότητά τους. Τα σημεία που ενδεχομένως προσεγγίζονται με τρόπο non legato είναι λίγα, όπως για παράδειγμα οι ανιούσες διαβατικές νότες στο δεύτερο χρόνο του μέτρου 6, στην εικόνα 7.¹⁴⁸ Το σημείο αυτό προηγείται ενός portamento στο επόμενο μέτρο. Η αντίθεση αυτή στην εκφορά, ουσιαστικά ενισχύει τον

Εικόνα 7: Μέτρα 6 & 7



¹⁴⁸ Υπενθυμίζεται στον αναγνώστη ότι το marcato που σημειώνεται στην εικόνα 7, δεν έχει απόλυτα κυριολεκτική έννοια. Σημειώνεται, όπως αναφέρθηκε στην ενότητα 1.2 του Α' μέρους (σελ. 9), κατά σύμβαση, προκειμένου να διαφοροποιηθούν μικροδιαφορές στην άρθρωση που ακούγονται στην ηχογράφιση.

αντίκτυπο του έντονου legato στα αυτιά του ακροατή. Τέλος, οι τονισμοί σε γενικές γραμμές δεν ξεχωρίζουν έντονα, καθώς εναρμονίζονται με τις εναλλαγές στα ισχυρά και ασθενή μέρη των μέτρων.

Το εύρος της δυναμικής που αξιοποιείται από τον F. de Lucia είναι μεγάλο. Σε όλη τη διάρκεια της εκτέλεσης, οι διακυμάνσεις δυναμικής προσδίδουν μία ισχυρή αίσθηση πλαστικότητας του ήχου, ενώ μοιάζουν να λειτουργούν εκ παραλλήλου με τις εναλλαγές του tempo. Σε γενικές γραμμές η άρια προσεγγίζεται με ήχο *mezza voce*. Όμως, δεν απουσιάζουν τα σημεία όπου ο εκτελεστής τραγουδά *fortissimo*, με γεμάτη φωνή. Οι κολορατούρες κατά κύριο λόγο τραγουδούνται σε μια μέση ένταση. Ένα σημείο που ξεχωρίζει, βρίσκεται στην καντέντσα του Α' μέρους. Εκεί, ο ερμηνευτής αφού τραγουδήσει *forte* ένα μελωδικό σχήμα, το επαναλαμβάνει αμέσως στη μισή ένταση, με μορφή ερώτησης και απάντησης (βλ. εικόνα 8).

Εικόνα 8: Μέρος του μέτρου 18 της καντέντσα του Α' μέρους

18

$\text{♩} = 36$ $\text{♩} = 74$

f *mf* *f* *p* *mf* *f* *ff*

stral-(le) lo stral mi che mi fe - ri

sotto voce

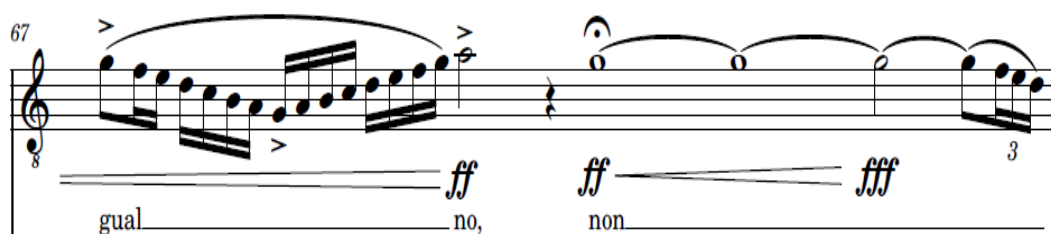
stral che mi fe - - - - -

Επιπλέον, σε αρκετά σημεία παρατηρείται η αύξηση στη δυναμική να εναρμονίζεται με την επιτάχυνση του tempo και αντίστροφα. Αυτό συμβαίνει για παράδειγμα στο μέτρο 9 (βλ. εικόνα 5). Αντιστρόφως, στα μέτρα 4 (βλ. εικόνα 4) και μέτρο 7 (βλ. εικόνα 7), ο de Lucia επιλέγει παράλληλα με το *ritenuto* να κάνει *diminuendo* αγγίζοντας το *pianissimo*. Από την άλλη, χαρακτηριστικά σημεία όπου ο ερμηνευτής ακούγεται να τραγουδά σε υψηλότερα επίπεδα έντασης, παρατηρούνται στις καντέντσες τόσο του Α' μέρους, όσο και του Β' μέρους. Στο τέλος της καντέντσας του Α' μέρους αρχίζει ένα *crescendo* από την 5^η της δεσπόζουζας, για να καταλήξει διαβατικά με *fortissimo* στη νότα Σολ₄,

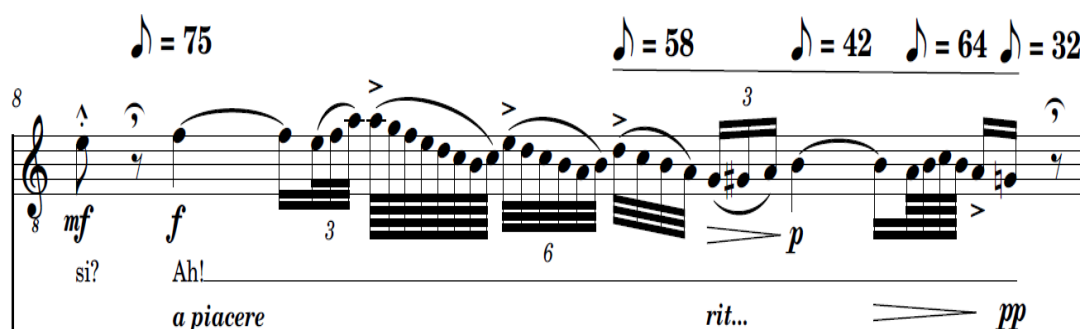
όπου ολοκληρώνεται το μέρος αυτό. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα μέτρα 16 – 17 όπου η φωνή κινείται στην υψηλή περιοχή, αποδίδοντας τα φωνήεντα «ε» και «ί (-ee)», γίνεται αντιληπτή η οξύτητα του ήχου που αναφέρθηκε στην εισαγωγή της παρούσας ενότητας.

Το επίπεδο δυναμικής είναι συνολικά ακόμα υψηλότερο στη καντέντσα του Β' μέρους της *cavatina*. Λίγο πριν το φινάλε, γίνεται κορώνα στη νότα Σολ₄ της δεσπόζουσας. Εκεί, η δυναμική είναι σχετικά σταθερή, σε επίπεδο *fortissimo*, με μία μικρή μόνον ενίσχυση λίγο πριν την κατάληξη (βλ. εικόνα 9). Στο συντριπτικό μέρος της *cabaletta*, η δυναμική βρίσκεται σε ένα μέσο προς χαμηλό επίπεδο, με το *mezzo piano* να κυριαρχεί.

Εικόνα 9: Οι δυναμικές στη τελική *cadenza* της άrias (μέτρα 67 & 68)



Εικόνα 10: Ο αυτοσχεδιασμός του μέτρου 8.



2.2 Dino Borgioli, 1929

Ο Dino Borgioli (1891 – 1960)¹⁴⁹

Ο Dino Borgioli (εικόνα 11)¹⁵⁰ ήταν Ιταλός τενόρος που δραστηριοποιήθηκε κατά το πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Γεννήθηκε στη Φλωρεντία, όπου σπούδασε την τέχνη του λυρικού τραγουδιού με τον Eugenio Giachetti. Έκανε το ντεμπούτο του το 1914, σε ηλικία 23 ετών, ερμηνεύοντας το ρόλο του Arturo από την όπερα του V. Bellini, *I puritani* (1835) στο Teatro Corso στο Μιλάνο. Επίσης, το 1917 ερμήνευσε το ρόλο του Fernand από την όπερα *La Favorite* (1840) του G. Donizetti στο Teatro Dal Verme στο



Εικόνα 11: Ο Dino Borgioli

Μιλάνο. Το 1918 έκανε το ντεμπούτο στο Teatro alla Scala στην ίδια πόλη, με το οποίο διατήρησε μία μακρά συνεργασία. Υπήρξε ένα περιζήτητος τενόρος και από τους σημαντικότερους της εποχής του, ενώ από τα πρώτα χρόνια της καριέρας του, συνδέθηκε με τους ελαφρύτερους ρόλους του ρεπερτορίου του τενόρου, των συνθετών W. A. Mozart, G. Rossini και G. Donizetti. Όμως, κατά

¹⁴⁹ Βασική βιβλιογραφία:

- Shawe-Taylor, Desmond, «Borgioli, Dino», στον ιστότοπο Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50007>

Συμπληρωματική βιβλιογραφία:

- Rodolfo Celletti (επιμ.), *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, (Ιταλία: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964)
- Scott, Michael, *The Record of Singing*, (New York: Holms & Meier Publishers, 1979), 89

¹⁵⁰ Πηγή εικόνας: «Dino Borgioli», στον ιστότοπο *Discogs*, URL: <https://www.discogs.com/artist/3036060-Dino-Borgioli> , ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022 [εικόνα]

τη διάρκεια της επαγγελματικής του πορείας, τραγούδησε και ρόλους του βεριστικού ρεπερτορίου, όπως οι Cavaradossi και Rodolfo από τις όπερες του G. Puccini, *Tosca* (1900) και *La Bohème* (1896)¹⁵¹ αντίστοιχα.

Ο Dino Borgioli ήταν ιδιαίτερα γνωστός και εκτός Ιταλίας. Το 1925 έκανε το ντεμπούτο του στη Βασιλική Όπερα του Λονδίνου ως Edgardo από τη *Lucia di Lammermoor* του G. Donizetti, για να ακολουθήσουν αρκετοί ρόλοι ακόμα (Conte Almaviva από το *Il barbiere di Siviglia*, Duca di Mantua από *Rigolletto*,¹⁵² Don Ramiro από *La Cenerentola* κατά τη περίοδο 1934 – 1935¹⁵³ κ.α.). Μάλιστα, με το εν λόγω θέατρο διατήρησε πολυετή συνεργασία. Επίσης, τραγούδησε σε διεθνούς φήμης φεστιβάλ, όπως του Glyndebourne¹⁵⁴ και του Salzburg¹⁵⁵. Επιπλέον, ο Dino Borgioli πραγματοποίησε και εμφανίσεις στις

¹⁵¹ Οι παραστάσεις της *La Bohème* στο Παλέρμο κατά της σεζόν του 1919, είχαν μεγάλη επιτυχία, αφού με τη συμπρωταγωνίστριά του στο ρόλο της Mimi, Juanita Caracciolo (1890 – 1924) καλούνταν σε επανειλημμένα 'encores':

Scott, 1979: 82

¹⁵² C., «Covent Garden Opera: The Italian Season», *The Musical Times* 66, no 990 (1925), 740 – 742, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/914074>

¹⁵³ Εκείνη την εποχή, παραστάσεις της *La Cenerentola* μεταδόθηκαν ζωντανά στο ραδιόφωνο λ.χ. «Broadcasting», *The London Times* 46,780 (14/06/1934), 4

¹⁵⁴ Το 1937 και 1938 τραγούδησε το ρόλο του Don Ottavio από τον *Don Giovanni* του W. A. Mozart, ενώ το 1938 τραγούδησε το ρόλο του Ernesto από την όπερα *Don Pasquale* του G. Donizetti με τις κριτικές να αναφέρονται στη φυσική ευκολία με την οποία απέδωσε το χαρακτήρα:

- «Dino Borgioli», *The Musical Times* 101, no 1413 (1960), 715, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/950663>, ημερομηνία προσπέλασης: 18/01/2022
- McN., W., «Don'Pasquale' at Glyndebourne», *The Musical Times* 79, no. 1145 (1938), 539 – 540, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/921249>, ημερομηνία προσπέλασης 18/01/2022

¹⁵⁵ Το 1934, τραγούδησε το ρόλο του Don Ottavio με συμπρωταγωνιστή τον σπουδαίο μπάσο Ezio Pinza (1892 – 1957). Το 1935, επανέλαβε τον Don Ottavio υπό τη διεύθυνση του Bruno Walter και το ρόλο του Fenton από την όπερα *Falstaff* του

Η.Π.Α., σε θέατρα όπως η Όπερα του San Francisco¹⁵⁶ και η Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης¹⁵⁷ κατά τη σεζόν 1934 - 1935. Τελικά, πριν από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, εγκαταστάθηκε στο Λονδίνο, όπου επιδόθηκε στη διδασκαλία του τραγουδιού. Ακόμη, κατά τις σεζόν 1946 – 1948 διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής της *New London Opera Company* του Jay Pomeroy στο Cambridge Theatre του Λονδίνου.¹⁵⁸ Την εποχή εκείνη, ο Dino Borgioli

Giuseppe Verdi υπό τη διεύθυνση του Arturo Toscanini, αποσπώντας πολύ καλές κριτικές:

- Bach, J. D., «'Don Giovanni' at Salzburg», *The Musical Times* 75, no 1099 (1934), 846 – 847, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/920502>
- Cecil, Joan, «The Salzburg Festival», *The Musical Times* 76, no 1111 (1935), 847, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/919884>

¹⁵⁶ Στο εν λόγω θέατρο, μεταξύ των ετών 1932 – 1935 και 1938 - 1939 ερμήνευσε αρκετούς ρόλους όπως οι Faust, Alfredo Germont, Edgar, Mario Cavaradossi, Turidu, Conte Almaviva κ. α.:

«Dino Borgioli», *San Francisco Opera Performance Archive*, URL: <http://archive.sfopera.com/gry3webcastlist.asp?psearch=Dino%20Borgioli&Submit=G>
[Q](#), ημερομηνία προσπέλασης: 20/01/2022

¹⁵⁷ Στη Νέα Υόρκη, ο Dino Borgioli δε βρήκε τη μεγάλη αποδοχή που απολάμβανε στην Ευρώπη. Τραγούδησε τους ρόλους του Mario Cavaradossi (26/12/1934), του Rodolfo (31/12/1934), του Don Ottavio (18/01/1935) και του Chevalier Des Greux από την όπερα *Manon Lescaut* (24/01/1935):

- Kolodin: 441, 449 – 450
- «Dino Borgioli», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*, URL: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>, ημερομηνία προσπέλασης: 30/01/2022

¹⁵⁸ Τις σεζόν 1946 – 1948, ο ρωσικής καταγωγής ιμπρεσάριος Jay Pomeroy ανέβασε μία σειρά από οπερατικά έργα στο Cambridge Theatre, τα οποία κατόρθωσαν να αποσπάσουν την αποδοχή των κριτικών της εποχής και έδωσαν ευκαιρίες σε πολλούς Βρετανούς τραγουδιστές. Για το σκοπό αυτό προσέλαβε ως καλλιτεχνικό διευθυντή το Dino Borgioli, ενώ τη γενική μουσική διεύθυνση είχε αναλάβει ο Ιταλός μαέστρος Alberto Erede (1909 – 2001). Παράλληλα, αξιοποίησε διεθνούς φήμης τραγουδιστές όπως οι βαρύτονοι Marko Rothmüller (1908 – 1993) και Mariano Stabile (1888 – 1968):

- «Dino Borgioli», *The Musical Times* 101, no 1413... [ό. π.]

θεωρούταν ένας από τους καλύτερους τενόρους της κατηγορίας di grazia. Όμως, συχνά επισκιάζοταν από τον τενόρο Tito Schipa¹⁵⁹, ο οποίος αποτελούσε το αντίπαλο δέος του.¹⁶⁰

Κατά τα έτη 1928 και 1929, ο Dino Borgioli συνέπραξε στις ηχογραφήσεις της δισκογραφικής εταιρείας Columbia. Στα πλαίσια αυτού του project, ερμήνευσε τους ρόλους του Δούκα της Μάντοβας από το *Rigoletto*¹⁶¹ του G. Verdi και του Conte Almaviva από το *Il barbiere di Siviglia*¹⁶² του G. Rossini.¹⁶³ Μέσα από τις ηχογραφήσεις¹⁶⁴ διασώζονται έως σήμερα τα ιδιαίτερα ποιοτικά

-
- Donaldson, Frances, «7. 1947 – 1950: The Age of the Producer», *The Royal Opera House in the Twentieth Century*, (U.K.: Bloomsbury Reader, 2011)

- Shawe-Taylor, Desmond, «Borgioli, Dino» [...], ό. π.

¹⁵⁹ Shawe-Taylor, Desmond, «Schipa, Tito [Raffaele Attilio Amadeo]» (αναθ. Alan Blyth), στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24879>

¹⁶⁰ Shawe-Taylor, Desmond, «Borgioli, Dino» [...], ό. π.

¹⁶¹ «Riccardo Stracciari Mercedes Capsir Dino Borgioli Ernesto Dominici Rigoletto full opera (1927&1930)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5uQWPK8Ong>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022

¹⁶² «IL BARBIERE DI SIVIGLIA - La Scala 1929 (Complete Opera Rossini)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7uRDep7g6Ro>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2021

¹⁶³ Patmore, David, «The Columbia Graphophone Company, 1923–1931: Commercial Competition, Cultural Plurality and Beyond», *Musicae Scientiae* 14, no 2 (2010), 115 – 137, στον ιστότοπο *Sage Journals*, <https://doi.org/10.1177/102986491001400205>

¹⁶⁴ Παρακάτω, παρατίθενται ορισμένες ηχογραφήσεις του Dino Borgioli, μέσα από το εύρος του ρεπερτορίου που είχε ερμηνεύσει:

- «Dino Borgioli – A te o cara», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1EC7tZc6lYg>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «Dino Borgioli – Je crois entendre encore», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fdg4wRFzTXc>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022

χαρακτηριστικά της φωνής του τραγουδιστή. Ο Dino Borgioli, παρότι διαθέτει μία σχετικά μικρού όγκου φωνή, διακρίνεται για την καθαρότητα του τόνου και τη δεξιοτεχνική του δεινότητα.¹⁶⁵ Επίσης, το τραγουδιστικό του στυλ χαρακτηρίζεται από μουσική ευγένεια και λυρισμό.¹⁶⁶ Πολύ συχνά καταφεύγει σε έναν ήχο *mezza voce*, προσφέροντας ένα βελούδινο ήχο, κυρίως στην υψηλή περιοχή.¹⁶⁷ Παράλληλα, αξιοποιεί ιδιαίτερα τις εναλλαγές στη δυναμική και το έντονο *legato*. Τα στοιχεία αυτά της φωνής του αναγνωρίζονται και από τις κριτικές του τύπου της εποχής, που κάνουν λόγο για «έξυπνο» και «ευέλικτο» τραγούδι,¹⁶⁸ μιλούν για «επάξια αναγνώριση από το κοινό»¹⁶⁹ και «άψογη ερμηνεία»¹⁷⁰.

Στοιχεία για τη συγκεκριμένη εκτέλεση

Η παρούσα εκτέλεση του *Il barbiere di Siviglia*¹⁷¹ ηχογραφήθηκε μεταξύ 24 Ιουνίου και 8 Ιουλίου 1929 από την εταιρεία Columbia, στο Teatro alla Scala, στο Μιλάνο. Πρόκειται για μία ηλεκτρική ηχογράφιση, η οποία ήταν ενταγμένη στο εκτενές πρόγραμμα παραγωγής της εταιρείας στο Μιλάνο. Κυκλοφόρησε σε 16 δίσκους (78 r.p.m.) με κωδικό: Columbia D14564-14579 {16x78s}. Η

-
- «Dino Borgioli – Non più d'amore (RARE!!!)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MfUmZC1Yb84>, ημερομηνία προσπελασης: 25/01/2022

¹⁶⁵ S., M. M., «Gramophone Notes», *The Musical Times* 75, no 1102 (1934), 1084 – 86, στον ιστότοπο *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/919592>

¹⁶⁶ Ardoin, John, «Verdi on Record: The Early Years», *The Opera Quarterly* 5, no 2-3 (1987), 48 – 58, στον ιστότοπο *Oxford Academic*, <https://doi.org/10.1093/oq/5.2-3.48>

¹⁶⁷ «Recitals of the Week», *The London Times* 46,793 (29/06/1934), 14:

Σε κριτική για recital του Dino Borgioli στο Wigmore Hall αναφέρονται τα εξής: “Signor Borgioli’s voice is flexible and lyrical in quality. His *mezza voce* is unusually agreeable, and it was at the quitter songs that he gave us the greatest pleasure.”

¹⁶⁸ «Covent Garden Opera», *The London Times* 45,845 (10/06/1931), 14

¹⁶⁹ «Covent Garden Opera», *The London Times* 46,775 (8/06/1934), 12

¹⁷⁰ «Opera at Covent Garden», *The London Times* 44,007 (07/07/1935), 14

¹⁷¹ «IL BARBIERE DI SIVIGLIA - La Scala 1929 (Complete... [ό. π.]

ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στους «μητρικούς» δίσκους με αριθμό από WBX605 έως WBX636. Δεν υπάρχει ξεχωριστός δίσκος για την ηχογράφηση της ουβερτούρας, επομένως είναι πιθανό να χρησιμοποιήθηκε η ηχογράφηση που πραγματοποιήθηκε στις 24/11/1927 στο μητρικό δίσκο με αριθμό WBX204/5 και η οποία κυκλοφόρησε μεμονωμένα στο δίσκο με εμπορικό κωδικό D14461.¹⁷² Στη παραγωγή συμμετείχαν η ορχήστρα και η χορωδία του θεάτρου, ενώ τη μουσική διεύθυνση είχε ο Lorenzo Molajoli. Οι υπόλοιποι συντελεστές παρουσιάζονται στο ακόλουθο πίνακα:¹⁷³

Πίνακας 4: Το cast της ηχογράφησης με το D. Borgioli

Figaro	Riccardo Stracciari
Il Conte Almaviva	Dino Borgioli
Rosina	Mercedes Capsir
Dr. Bartolo	Salvatore Baccaloni
Don Basilio	Vincenzo Bettoni
Berta	Cesira Ferrari
Fiorello	Attilio Bordonali

¹⁷² Τεκμηρίωση ηχητικού υλικού:

- Clough. F. Francis, Cuming G. J., «(Il) Barbiere di Siviglia: Complete Recording "Set C"», *The World's Encyclopaedia of Recorded Music* (Λονδίνο: Sidgwick & Jackson Limited, 1952), 494, διαθέσιμο στον ιστότοπο *CHARM*, URL: <https://charm.rhul.ac.uk/download/download.html>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/01/2021
- Patmore: [ό. π.]
- «Rossini, Gioacchino, *Il barbiere di Siviglia*, 1929», στον ιστότοπο *Operadis*, URL: <https://www.operadis-opera-discography.org.uk/CLROBARB.HTM#4>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/01/2021

¹⁷³ Πληροφορίες συντελεστών:

- Patmore: 71
- «Rossini, Gioacchino, *Il barbiere di Siviglia*, 1929», στον ιστότοπο *Operadis*, [...], ό. π.

Η εν λόγω ηχογράφηση επιλέχθηκε με κριτήρια τη χρονολογία και τον ερμηνευτή, καθώς για τη παρούσα μελέτη κρίθηκε απαραίτητο να εκπροσωπηθεί χρονολογικά και το διάστημα του μεσοπολέμου. Την περίοδο εκείνη, η ηχογράφηση της μουσικής είχε πλέον καταστεί συνήθης πρακτική, ενώ, με την έλευση της ηλεκτρικής ηχογράφησης οι τεχνικές είχαν βελτιωθεί σε σχέση με τις απαρχές του είδους, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ήταν μια εποχή κατά την οποία, όπως προαναφέρθηκε, ο Dino Borgioli είχε πλέον καθιερωθεί ως ένας σημαντικός ερμηνευτής, με ερμηνείες που προσφέρουν αξιόλογα στοιχεία προς μελέτη. Τέλος, η παρούσα εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στην αυθεντική τονικότητα της άριας (δηλαδή Ντο μείζονα).

Γενικά, και αυτή η εκτέλεση, όπως και η προηγούμενη, διακρίνεται από εσωτερικότητα και ευαισθησία. Η έκφραση αναδεικνύεται κυρίως μέσα από διαφοροποιήσεις στο tempo, εναλλαγές στη δυναμική, ενώ αξιοποιείται στο έπακρο το legato και το portamento. Οι αυτοσχεδιασμοί δεν απουσιάζουν, αλλά δεν χαρακτηρίζονται από την πληθωρικότητα που συναντά κανείς σε άλλους ερμηνευτές.

Στο μισό περίπου του πρώτου μέρους της άριας, το βασικό tempo κυμαίνεται στα επίπεδα του Largo ($\text{♩}=50$), ενώ επιταχύνεται αισθητά από το μέτρο 13 και ως τέλος του cantabile, σε Larghetto ($\text{♩}=62$). Τα διαφορετικά αυτά βασικά tempi, παραμένουν πολύ ελαστικά, καθώς ο Borgioli εφαρμόζει συχνά ritenuti, άλλοτε πιο έντονα (όπως π.χ. στο μέτρο 12) και άλλοτε λιγότερο έντονα, όπως στον πρώτο χρόνο του μέτρου 6. Τα συχνά ritenuti προσδίδουν μια αίσθηση ευγένειας στην ερμηνεία, ενώ τονίζουν το ρομαντικό χαρακτήρα της σύνθεσης. Ένα άλλο εκφραστικό μέσο που χρησιμοποιεί ο Borgioli, είναι η δημιουργία ‘παρενθέσεων’, κατά τις οποίες η ορχήστρα σιωπά, ενώ ο τραγουδιστής είτε τραγουδά a piacere τη δοσμένη μελωδία (μέτρα 6 και 18), είτε τη διανθίζει αυτοσχεδιαστικά (μέτρα 8 και 15). Επιπρόσθετα, στα μέτρα 10, 15 και 18, ο Borgioli κάνει μια fermata, παρατείνοντας τη διάρκεια συγκεκριμένων φθόγγων, χωρίς όμως κατά τα λοιπά να μεταβάλλει το βασικό παλμό του κάθε μέτρου. Επίσης, παρατηρείται ένα accelerando στο μέτρο 17 και ένα ήπιο μελωδικό rubato στο μέτρο 11.

Κατά την ακρόαση της εκτέλεσης του Dino Borgioli, γίνεται αντιληπτό ένα επαναλαμβανόμενο σχήμα ‘a tempo – tempo rubato’ σε κάθε μία από τις τέσσερις μουσικές περιόδους του Α’ μέρους. Έτσι, όπως αναφέρθηκε σε

προηγούμενο κεφάλαιο, στο ξεκίνημα της πρώτης φράσης των περιόδων όπου εισάγεται το θέμα του μέτρου, ο Borgioli τραγουδά πάντα *a tempo*.¹⁷⁴ Στη συνέχεια, στη δεύτερη φράση της περιόδου, συναντάμε κάποια χρονική αλλοίωση, για παράδειγμα *ritenuto* (λ.χ. μέτρα 4, 7 ή 12) ή *a piacere*, ελεύθερη απόδοση (λ.χ. 2^{ος} χρόνος μέτρου 6 ή μέτρα 8 και 18).

Στο Β' μέρος της *cavatina* το βασικό tempo είναι *Allegro* (♩ = 120), σύμφωνα και με τις ενδείξεις του συνθέτη. Σε γενικές γραμμές, το μέρος αυτό, όντας και πιο γρήγορο σε σχέση με το πρώτο, διακρίνεται από μία σχετική σταθερότητα. Έτσι, το *ritenuto* σχεδόν απουσιάζει, με μοναδική εξαίρεση το μέτρο 40. Επιπλέον, στα μέτρα 24 και 43, το *portato* που έχει γράψει ο G. Rossini εκτελείται επιβραδυνόμενο ως προς το tempo, με κάποια ελευθερία. Ακόμη, αξίζει να σημειωθεί ότι στα μέτρα 30 – 31 και 49 – 50, όπου έχει να αποδώσει τις χρωματικές κλίμακες, ο Dino Borgioli επιβραδύνει το tempo έως περίπου ♩ = 102 – 108. Στο μέτρο 32 σημειώνεται ένα *accelerando*, μετά το οποίο καθιερώνεται ένα νέο πιο γρήγορο tempo για τα μέτρα 33 – 39, το οποίο ολοκληρώνεται με ένα *ritenuto* στο μέτρο 40. Στη συνέχεια, έπεται η επιβραδυνόμενη *a piacere* απόδοση των μέτρων 40 – 43. Επιπλέον, στη τελική καντέντσα, στο μέτρο 67, εκτελεί μία μεγάλη σε διάρκεια *fermata* στη δεσπόζουσα. Τέλος, στη παρούσα εκτέλεση, ο D. Borgioli δεν τραγουδά ολόκληρο το Β' μέρος, και μεταπηδά από το μέτρο 50 στο μέτρο 64 για να αποδώσει την τελική του καντέντσα.

Η εν λόγω εκτέλεση είναι μάλλον λιτή όσον αφορά τις προσθήκες ποικιλμάτων. Τα σημεία όπου εφαρμόζονται ποικίλματα είναι το μέτρο 8, όπου ο Borgioli τραγουδά τη δοσμένη μελωδία *a piacere* και, πριν το τέλος του μέτρου, όπως φαίνεται και στην εικόνα 12, προσθέτει ένα κατίον *grupetto*. Στο μέτρο 15, αντανakλώντας την επιμονή του συνθέτη στη φράση «*lo stral che mi ferì*»¹⁷⁵, στο άρθρο «*lo*» προσθέτει ένα ανιόν γύρισμα και, στη συνέχεια, μεταβαίνει διαβατικά στη λέξη «*stral(e)*» (μέτρο 16), προκειμένου να της δώσει έμφαση.

¹⁷⁴ Μέτρα 1, 5, 9 και 13

¹⁷⁵ Απόδοση στα ελληνικά της Τόνια Τσίτσοβιτς Ράντιν: «η πληγή που με βασανίζει».

Εικόνα 12: Μέτρο 8

Figure 12 shows a musical score for Measure 8. The piano part is written on a grand staff with a tempo marking of 44 and 46. The vocal line is written below the piano part with the lyrics "co - si? Oh!". The dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo).

Όπως φαίνεται στην εικόνα 13, στη καντέντσα του μέρους *cantabile* δεν παρεισφρέει κάποιος ιδιαίτερος αυτοσχεδιασμός. Υπάρχει ένα σημείο όμως, όπου η πρόθεση του ερμηνευτή δεν είναι σαφής. Μετά τη *fermata* στη νότα Ρε₄ (που είναι η θεμέλιος της δεσπόζουσας), η μετάβαση στον προσαγωγέα Φα₃# γίνεται με ένα πολύ έντονο *portamento*, σχεδόν σαν να προστίθενται ενδιάμεσες νότες. Για αυτόν το λόγο, παρακάτω έχουν σημειωθεί οι συγκεκριμένες αυτές νότες ως αποτζιατούρες. Από την άλλη, στην τελική καντέντσα (εικόνα 14), πριν την κορώνα στη νότα Σολ₄, έχει προστεθεί αυτοσχεδιασμός που αποτελείται από κατιούσα και στη συνέχεια ανιούσα κλίμακα.

Εικόνα 13: *Cadenza* μέρους *cantabile*

Figure 13 shows a musical score for the *Cadenza* of the *cantabile* part. The piano part is written on a grand staff with a tempo marking of 50 and the word *Allegro*. The vocal line is written below the piano part with the lyrics "che mi fe - ri." and "che mi fe -". The dynamics are marked as *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). The tempo marking *un poco rit.* (un poco ritardando) is also present.

Εικόνα 14: Τελική Cadenza

Allegretto

f *ff* *sfp* *f* *ff* *ff* *fff* ³

che e - gual non non

a piacere

che e - gual, che_e-gual non.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί, όπως φαίνεται στην εικόνα 15, το άλμα που επιχειρείται στο μέτρο 10. Εκεί, εντός του αρμονικού περιβάλλοντος της δεσπόζουσας, ο Borgioli απομακρύνεται από το κείμενο, μεταβαίνοντας με ένα ανιόν άλμα 7^{ης} μικρής από τη 3^η της συγχορδίας στην 9^η, κάνοντας κορώνα εκεί, αφού έχει προηγηθεί ένα ανιόν χρωματικό gruppetto. Στη συνέχεια, όπως φαίνεται στην ίδια εικόνα, μέσω του προσαγωγέα, καταλήγει στη τονική, αφού προηγουμένως έχει περάσει από άλλες θέσεις της δεσπόζουσας.

Εικόνα 15: Μέτρο 10

$\text{♩} = 76 \quad \text{♩} = 50$

mp *p*

spe - me.

[V³ V⁹ V⁵ -7 -9 - 3 I]

dolce *rit.*

spe - 6 me.

Σε επίπεδο εκφοράς και άρθρωσης, η ερμηνεία του Dino Borgioli χαρακτηρίζεται από έντονο legato και portamento. Ολόκληρο το Α' μέρος έχει τραγουδηθεί με αυτό τον τρόπο, με χαρακτηριστικό το portamento στο μέτρο 8 (βλ. εικόνα 12). Το ίδιο ισχύει και για όλο σχεδόν το Β' μέρος. Εξαιρέσεις αποτελούν ορισμένα σημεία, που έχουν τραγουδηθεί είτε με αρθρωτό legato, είτε ως staccato¹⁷⁶. Το portato, όπως φαίνεται και στην εικόνα 16, είναι χαρακτηριστικό στα μέτρα 24 και 44, ενώ τα δέκατα έκτα στα μέτρα 25 και 43 έχουν προσεγγιστεί staccato. Εκεί που ακούγεται μια μικρή διαφοροποίηση, είναι μεταξύ των χρωματικών κλιμάκων (μέτρα 30 – 31 και 49 – 50) και της κλίμακας, που έχει προστεθεί στη τελική cadenza του μέτρου 67 (βλ. εικόνα 14). Οι μεν χρωματικές κλίμακες έχουν τραγουδηθεί legato, στη δε καντέντσα, η εκφορά πλησιάζει το non legato, χωρίς να είναι staccato. Τέλος, οι τονισμοί σε γενικές γραμμές δεν ξεχωρίζουν έντονα, ακολουθώντας τις εναλλαγές των ισχυρών και ασθενών χρόνων των μέτρων.

Η δυναμική ως μέσο έκφρασης αξιοποιείται ιδιαίτερα από τον Borgioli, αφού οι επαναλαμβανόμενες διακυμάνσεις της προσδίδουν μια αίσθηση πλαστικότητας στον ήχο. Στο μεγαλύτερό της μέρος, η cavatina έχει προσεγγιστεί με mezza voce. Σε πολλά σημεία όμως, η φωνή αναπτύσσεται σε όλο της το δυναμικό εύρος, με αποκορύφωμα την τελική cadenza, όπου ο τραγουδιστής κρατά την κορώνα σε δυναμική fortissimo. Από την άλλη, η κορώνα του μέτρου 10, διατηρείται mezzo piano, για να ακολουθήσει ένα diminuendo. Επιπλέον, σε πολλά σημεία, παρατηρείται οι εναλλαγές στη δυναμική να συνοδεύονται και από κάποια μεταβολή στο tempo, φαινόμενο που σημειώθηκε και στην προηγούμενη εκτέλεση. Έτσι, ειδικά στο πρώτο μέρος, τα ritenuti των μέτρων 2, 3, 8, 10, 12 και 18 συνοδεύονται παράλληλα και από ένα diminuendo που αγγίζει το piano ή pianissimo. Τέλος, συγκριτικά, τα δύο μέρη της άrias, διαφέρουν ως προς το επίπεδο δυναμικής τους, καθώς

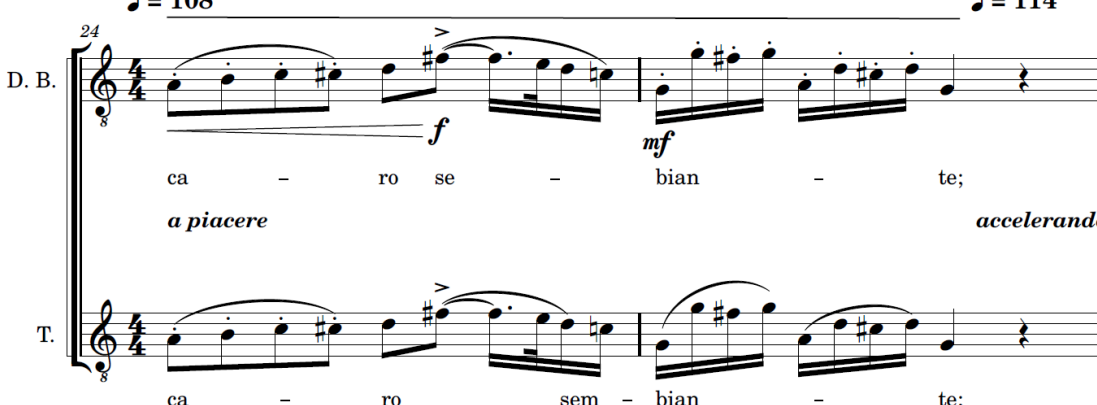
¹⁷⁶ Υπενθυμίζεται στον αναγνώστη ότι καθαρό staccato δεν παρατηρείται στην εκτέλεση. Όμως, σημειώνεται, όπως έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, κατά σύμβαση, προκειμένου να διαφοροποιηθούν μικροδιαφορές στην άρθρωση που ακούγονται στην ηχογράφιση.

το Β' μέρος χαρακτηρίζεται από ένα μάλλον σταθερό mezzo forte (με εξαίρεση το finale).

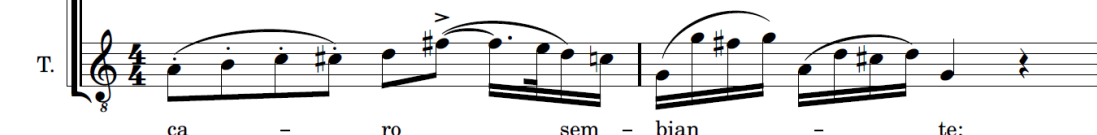
Εικόνα 16: *Portato και staccato μέτρων 24 – 25 και 43 - 44*

♩ = 108 ♩ = 114

24

D. B. 

ca - ro se - bian - te;
a piacere *accelerando*

T. 

ca - ro - sem - bian - te;

2

♩ = 80

43

D. B. 

li - ce mo - men - to!
a piacere *accel.*

T. 

li - ce mo - men - to!

2.3 Bruno Landi, 1941

Ο Bruno Landi (1900 – 1968)

Ο Bruno Landi (εικόνα 17)¹⁷⁷ ήταν Ιταλός τενόρος που δραστηριοποιήθηκε κατά το δεύτερο τέταρτο του 20^{ου} αιώνα. Γεννήθηκε στη Volterra της Ιταλίας και έκανε το ντεμπούτο του στη πόλη Campi Bisenzio της Φλωρεντίας σε ηλικία 25 ετών, όπου και ερμήνευσε το Δούκα της Μάντοβας από την όπερα *Rigoletto* του G. Verdi. Ως Conte Almaniva πρωτοεμφανίστηκε το 1927 στη Φλωρεντία, για να επαναλάβει τον ίδιο ρόλο το 1931 στο Teatro Regio της Πάρμα. Το 1936, τραγούδησε για πρώτη φορά στο Teatro alla Scala στο Μιλάνο, όπου ερμήνευσε



Εικόνα 17: Ο Bruno Landi

το Fenton από την όπερα *Falstaff* του G. Verdi.¹⁷⁸ Δύο χρόνια αργότερα, ταξίδεψε στις Η.Π.Α. όπου εμφανίστηκε σε αρκετές πολιτείες, μεταξύ των

¹⁷⁷ Πηγή εικόνας:

«BRUNO LANDI opera tenor signed photo 1948», στον ιστότοπο *Ebay*, URL: <https://www.ebay.com/str/harmonieautographs>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022 [εικόνα]

¹⁷⁸ Όπως φαίνεται από το δημοσίευμα των *London Times* παραστάσεις από το Μιλάνο μεταδίδονταν ραδιοφωνικά και σε άλλες πόλεις της Ευρώπης, όπως π.χ. στις 14/01/1937, όταν μεταδόθηκε μία παράστασης της *L' amico Fritz* του Pietro Mascagni, στην οποία συμμετείχε και ο Landi:

G. G., «Broadcasting», *The London Times* 47,582 (14/01/1937), 24

οποίων το η Νέα Υόρκη, το Σαν Φρανσίσκο¹⁷⁹ και η Φιλαδέλφεια¹⁸⁰. Στις 12/01/1938, έκανε το ντεμπούτο του στη Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης, τραγουδώντας το ρόλο του Δούκα της Μάντοβας. Έτσι, εγκαινίασε μία επιτυχημένη συνεργασία,¹⁸¹ αφού αποτέλεσε μέρος του δυναμικού του θεάτρου για αρκετές καλλιτεχνικές περιόδους.¹⁸² Στις πάνω από 50 παραστάσεις που

¹⁷⁹ Στην Όπερα του Σαν Φρανσίσκο, κατά το Φθινόπωρο του 1944 και 1945 ερμήνευσε του ρόλους του Conte Almaviva, Fenton, Don Ottavio, του Ιταλού τραγουδιστή από τη όπερα *Der Rosenkavalier* (1911) του Richard Strauss και του Lionel από την όπερα *Martha* (1847) του Friedrich von Flotow:

«Bruno Landi», στον ιστότοπο *San Francisco Opera Performance Archive*, URL: <http://archive.sfopera.com/gry3webcastlist.asp?psearch=Bruno%20Landi&Submit=G>
[O](#), ημερομηνία προσπέλασης: 30/01/2022

¹⁸⁰ Στα πλαίσια συμμετοχής του σε περιοδεία παραστάσεων της MET τραγούδησε στην American Academy of Music στη Φιλαδέλφεια το 1941, 1946 και 1946 τους ρόλους του Nemorino στη πρώτη και Ernesto στις δύο τελευταίες. Όμως, ο Bruno Landi είχε εμφανιστεί και παλαιότερα για δύο σεζόν, όταν ήταν ο βασικός τενόρος της *Philadelphia - La Scala Company* στη Φιλαδέλφεια:

- «Bruno Landi», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*, URL: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>, ημερομηνία προσπέλασης: 30/01/2022
- «[Met Performance] CID:132270», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives...* [ό. π.]

¹⁸¹ Kolodin: 478, 480 – 481, 541

¹⁸² Άρθρα της εφημερίδας *New York Times* που αναφέρονται στη συνεργασία του Bruno Landi με τη MET:

- G. G., «New Singer Heard at Metropolitan», *The New York Times* 29,209 (13/01/1938), 24
- «2 Wagner Operas Return Next Week», *The New York Times* 30,312 (20/01/1941), 13
- «Bruno Landi Back at Opera», *The New York Times* 30,324 (01/02/1941), 21
- «Rossini Opera Given», *The New York Times* 30,663 (06/01/1942), 27
- «Rossini's Opera at Metropolitan», *The New York Times* 32,095 (08/12/1945), 17

έδωσε στη Metropolitan Opera μεταξύ 1938 και 1951¹⁸³ τραγούδησε πληθώρα ρόλων μεταξύ των οποίων είναι οι Rodolfo, Conte Almaviva, Ernesto, Nemorino και Alfredo Germont. Η συνεργασία του όμως, με τη Metropolitan δεν ήταν συνεχής,¹⁸⁴ καθώς έζησε κάποια χρόνια στη Λατινική Αμερική, όπου τραγούδησε σε αρκετές πόλεις μεταξύ των οποίων η πόλη του Μεξικού και το Μπουένος Άιρες.¹⁸⁵ Στα τέλη της δεκαετίας του '50, αποσύρθηκε από την ενεργό δράση και εγκαταστάθηκε στο Μπουένος Άιρες με την Αργεντινή σύζυγό του, τη σοπράνο Hilde Reggiani,¹⁸⁶ όπου και αφιερώθηκε στη διδασκαλία του τραγουδιού.

Συμμετείχε σε ηχογραφήσεις των *Rigoletto* και *Il Barbiere di Siviglia* του G. Rossini, στις οποίες ερμήνευσε τους ρόλους που προαναφέρθηκαν. Οι εκδοχές του *Il Barbiere di Siviglia* και *Rigoletto* έχουν κυκλοφορήσει σε αρκετές εμπορικές εκδοχές από τις εταιρείες ηχογράφησης.¹⁸⁷ Τα ηχητικά τεκμήρια

¹⁸³ Η τελευταία του παράσταση με τη MET ήταν ως Conte Almaviva στις 24/02/1951:

«Bruno Landi», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*... [ό. π.]

¹⁸⁴ Σύμφωνα με την έρευνα στο ιστορικό αρχείο της Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης τραγούδησε τις περιόδους 1938, 1941 – 1946, 1949 και 1951:

«Bruno Landi», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*... [ό. π.]

¹⁸⁵ Δημοσιεύματα της εποχής:

- «2 Wagner Operas Return ... [ό. π.]
- «Bruno Landi Back at ... [ό. π.]
- «Two Singers Sent to Ellis Island», *The New York Times* 30,558 (23/09/1941), 24

¹⁸⁶ «Opera Singer Married», *The New York Times* 31,874 (01/05/1945), 17

¹⁸⁷ Ορισμένες ετικέτες κυκλοφορίας ηχογραφήσεων του στις οποίες συμμετέχει ο Bruno Landi:

- *Highlights from Rossini's The Barber of Seville*, (Victor Camden, © 1953, CAL286), [1 Vinyl LP, 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m.], σε μουσική διεύθυνση Giuseppe Bamboschek και συμμετοχή της ορχήστρας και χορωδίας της RCA Victor. Πρόκειται μια επανακυκλοφορία ηχογράφησης του 1942 (Victor «Masterpiece Set», 1942, 898), [8 δίσκοι 78 r.p.m.)

διασώζουν τη φωνή του Bruno Landi, φανερώνοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της αλλά και το ερμηνευτικό του στυλ.

Ακούγοντας αυτές αλλά και άλλες ηχογραφήσεις,¹⁸⁸ γίνεται αντιληπτό πώς πρόκειται για μία ελαφριά λυρική φωνή μέτριου όγκου. Χαρακτηρίζεται για την καθαρότητά της, τον απόλυτο έλεγχο και την ιδιαίτερη πλαστικότητα της. Οι ερμηνείες του διακρίνονται για το λυρισμό και τη μουσική τους λεπτότητα. Επιπλέον στοιχεία της φωνής του είναι η ευρεία της έκταση και η ευελιξία. Ακόμη, συχνή είναι η υιοθέτηση ενός τραγουδιού *a mezza voce*. Αυτή η προσέγγιση προσδίδει ένα βελούδινο χαρακτήρα στην υψηλή περιοχή, ενώ εντυπωσιάζει η ικανότητα του Landi να διατηρεί τη φωνή του γεμάτη μεν, αλλά στην περιοχή του *piano* ή *mezzo piano*. Τα χαρακτηριστικά αυτά αναφέρονται

-
- *Rigoletto Highlights*, (Allegro, 1953, 1619), [2 Vinyl LPs, Microgroove 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m.], σε μουσική διεύθυνση Fausto Manrico και συμμετοχή της ορχήστρας και χορωδίας του Teatro Eliseo στη Ρώμη.
 - Rossini, Gioachino, *The Barber of Seville*, (E. J. Smith The Golden Age of Opera, © 1958, EJS139), [2 LPs, 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m., σε μουσική διεύθυνση Giuseppe Bamboschek και συμμετοχή της ορχήστρας και χορωδίας της MET. Πρόκειται για Live ηχογράφιση της παράστασης 01/03/1941.
 - Rossini, Gioachino, *The Barber of Seville*, (Unique Opera Records Corporation, © 1979, UORC129), [2 LPs, 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m.], σε μουσική διεύθυνση Genaro Papi και συμμετοχή της ορχήστρας και χορωδίας της MET. Πρόκειται για Live ηχογράφιση της παράστασης 22/01/1938.

¹⁸⁸ Παραδείγματα ηχογραφημένων αριών από ζωντανές παραστάσεις, βρίσκονται διαθέσιμα στον ιστότοπο *Youtube*:

- «Bruno Landi: "Che gelida manina" (La Bohème)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uwLGegJQJts>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/03/2021
- «Bruno Landi: La donna è mobile (Rigoletto)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zQf2cKlg-9U>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/03/2021
- «Bruno Landi singing 'Una furtiva lagrima' from Act 2 of 'L'Elisir d'Amore'», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PKx3u8QXSjM>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/03/2021

επίσης και στις κριτικές της εποχής.¹⁸⁹ Πέραν όμως από τη *mezza voce*, εκτελέσεις όπως αυτή της άριας «M' apparì»¹⁹⁰ από τη *Martha* του Friedrich von Flotow δείχνουν πως είχε και τη δυνατότητα να παράγει ήχο πολύ πιο 'φαρδύ'. Επομένως, πρόκειται για έναν τραγουδιστή με μεγάλες δυνατότητες και πολύ καλή προσαρμοστικότητα.

Στοιχεία για την παρούσα εκτέλεση

Κατά τη δεκαετία του 1920 το ραδιόφωνο είχε πλέον εισχωρήσει στα σπίτια αρκετών Αμερικανών. Κατά τις δεκαετίες του '30 και '40 η ζωντανή μετάδοση μουσικών προγραμμάτων αποτελούσε μία αγαπημένη συνήθεια των ραδιοφωνικών σταθμών και διάφορων οργανισμών. Μεταξύ αυτών, βρισκόταν και η Metropolitan Opera, η οποία από το Δεκέμβριο του 1931 μετέδιδε ζωντανά παραστάσεις σε εβδομαδιαία βάση. Συχνά, καλλιτέχνες ή άλλοι παράγοντες, ενδιαφέρονταν να πραγματοποιήσουν ζωντανή ηχογράφηση κάποιας παράστασής ή τμήματος αυτής για ιδιωτική χρήση. Εκείνη την εποχή όμως, λόγω των τεχνολογικών περιορισμών, προκειμένου να πραγματοποιηθεί μία

¹⁸⁹ Παρατίθενται ορισμένες κριτικές από τον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*:

- Παράσταση *La Traviata* (18/03/1942) στο Lyric Theatre στη Βαλτιμόρη: "...the perfection of small details like floating piannissimi, balance ... vocal richness ... Neither singer boasts a big voice, but both carry well and were under prudent and effortless control that lent effort to well-tailored music."
- Παράσταση *Rigoletto* (02/04/1941) στο Metropolitan Theatre στη Βοστώνη: "Bruno Landi delivered his two famous arias with dash and intelligence and his singing throughout the evening was admirable..."
- Παράσταση *L'Elisir d'Amore* (28/11/1941) στη Metropolitan Opera στη Νέα Υόρκη: "Mr. Landi's smooth and well-managed singing... he proved himself an able vocalist, though he favored a whisper of a pianissimo, with sudden contrasts of full tones."

Πηγή: «Bruno Landi», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*... [ό. π.]

¹⁹⁰ «Bruno Landi, tenor: 'M'apparì' from Martha (von Flotow) 1944 broadcast.», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iEpulqX66D4>, ημερομηνία προσπέλασης: 30/01/2022

ζωντανή ηχογράφηση, απαιτούνταν εξειδικευμένος και ακριβός εξοπλισμός, τον οποίο διέθεταν συνήθως τα στούντιο. Έτσι, οι ενδιαφερόμενοι έρχονταν σε «άτυπη» συνεννόηση (συνήθως επί πληρωμή) με κάποια ραδιοφωνικά στούντιο για το σκοπό αυτό. Μέχρι η μαγνητοφώνηση σε μαγνητοταινία να καταστεί κοινή πρακτική προς τα τέλη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, είχε παραχθεί μία πληθώρα από τέτοιου είδους «απευθείας» ηχογραφήσεις της «ηλεκτρικής» εποχής, που προορίζονταν για ιδιωτική χρήση. Η έλευση των δίσκων βινυλίου (Long Playing Discs) κατά τη δεκαετία του 1950, έδωσε τη δυνατότητα σε όλες αυτές τις «παλαιές» ηχογραφήσεις της ηλεκτρικής εποχής να συγκεντρωθούν, και σε πολλές περιπτώσεις να κυκλοφορήσουν για εμπορική χρήση. Τη δεκαετία του 1950, ο συλλέκτης τέτοιου τύπου σπάνιων ηχογραφήσεων, Edward Joseph Smith, μετέγραψε πολλές από αυτές σε μορφή LP και τις κυκλοφόρησε εμπορικά, αρχικά για περιορισμένο και επιλεγμένο κοινό.¹⁹¹

Έτσι λοιπόν, η εκτέλεση¹⁹² του Bruno Landi προέρχεται από ηχογράφηση ζωντανής παράστασης της 1^{ης} Μαρτίου 1941 στη Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης, η οποία είχε μεταδοθεί ραδιοφωνικά. Κυκλοφόρησε για πρώτη φορά

¹⁹¹ Πηγές:

- «The electrical era: 1925–47: (ii) Private recordings» στο λήμμα Barry, Sheridan, Kernfeld, Chris, Mumma, Gordon & Rye, Howard, «Recording», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J371600>
- Galo, Gary A., «Book Review on *More EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings* by William Shaman, William J. Collins and Calvin M. Goodwin», *Notes, Second Series*, 56, no 4 (2000), 963 - 965, διαθέσιμο στον ιστότοπο *JSTOR*, URL: <https://www.jstor.org/stable/899854>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/05/2021
- Moran, William R., «Review of *EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings: The Golden Age of Opera, 1956 - 1971*, by W. Shaman, W. J. Collins, & C. M. Goodwin», *Notes* 51, no 3 (1995), 949 – 951, στον ιστότοπο *JSTOR*, <https://doi.org/899317>

¹⁹² «Bruno Landi. "Ecco, ridente in cielo" (Met, 1941)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: https://www.youtube.com/watch?v=1u_tMhAq5hl, ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

το 1958 στη σειρά *The Golden Age of Opera* από τον Edward J. Smith.¹⁹³ Η σειρά αυτή ήταν η πρώτη μεταξύ τριών με 'ιδιωτικές' ηχογραφήσεις του E. J. Smith, που ήταν αφιερωμένες σε ιστορικές παραστάσεις. Οι σειρές αυτές κυκλοφόρησαν μεταξύ των ετών 1956 – 1971 και αριθμούσαν συνολικά 479 LPS. Πρέπει να σημειωθεί ότι, λόγω ελλιπούς τεκμηρίωσης των δίσκων, απαιτήθηκε διασταύρωση με πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές, αρχείων στούντιο και θεάτρων όπερας, προκειμένου να εξακριβωθεί με ασφάλεια η ακριβής προέλευση του περιεχομένου των LPS. Τη μελέτη αυτή, την οφείλουμε στους William J. Collins, Calvin M. Goodwin και William Shaman, που εξέδωσαν δύο συγγράμματα αναφορικά με τις ηχογραφήσεις του E. J. Smith.¹⁹⁴

Στη παραγωγή συμμετείχαν η ορχήστρα και η χορωδία του θεάτρου, ενώ τη μουσική διεύθυνση είχε αναλάβει ο Gennaro Parì. Οι υπόλοιποι συντελεστές παρουσιάζονται στο πίνακα 5.¹⁹⁵

¹⁹³ (Edward J. Smith Recordings: *The Golden Age of Opera*, © 1958, EJS 139), [2 LPS]:

- Collins William J., Goodwin, Calvin M., Shaman, William, *EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings: The Golden Age of Opera, 1956-1971*, (U.S.A.: Greenwood Press, 1994)
- Collins William J., Goodwin, Calvin M., Shaman, William, *More EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings*, (U.S.A.: Greenwood Press, 1999), 406

Σύγχρονη εμπορική ετικέτα σε Compact Disc:

Rossini, G., *The Barber of Seville*, (Guild Historical, © 2004, GHCD 2296/7), [2 CDs], διαθέσιμο στον ιστότοπο *Guild Music*, URL: <https://www.guildmusic.com/shop/wbc.php?sid=47031482c8cf1&tpl=produktdetail.html&pid=304>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020

¹⁹⁴ Πηγές:

- Galo: ό. π.
- Moran: ό. π.

¹⁹⁵ Πληροφορίες συντελεστών από:

- «Rossini, Gioacchino, *Il barbiere di Siviglia*, 1941», στον ιστότοπο *Operadis*, URL: <https://www.operadis-operadiscography.org.uk/CLROBARB.HTM#9>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/01/2021

Πίνακας 5: Οι συντελεστές της παράστασης με το B. Landi

Figaro	John Charles Thomas
Il Conte Almaviva	Bruno Landi
Rosina	Josephine Tuminia
Dr. Bartolo	Salvatore Baccaloni
Don Basilio	Ezio Pinza
Berta	Irra Petina
Fiorello	Wilfred Engelman

Η εν λόγω ηχογράφηση επιλέχθηκε με πρώτο κριτήριο τη χρονολογία, καθώς εκπροσωπεί την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Και βέβαια, η Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης αποτελεί ένα από τα σπουδαιότερα θέατρα παγκοσμίως, και σημαντικό σημείο αναφοράς ως προς την ερμηνεία της όπερας. Επιπρόσθετα, η ίδια η ερμηνεία του Bruno Landi προσφέρει ένα γόνιμο έδαφος για συζήτηση, ενώ το ενδιαφέρον αυξάνεται δεδομένου ότι πρόκειται για μία ζωντανή και συλλεκτική ηχογράφηση, ενώ, όπως φαίνεται και από τα βιογραφικά στοιχεία, πρόκειται για έναν αναγνωρισμένο ερμηνευτή με διεθνή καριέρα. Και σε αυτήν την εκτέλεση χρειάζεται φυσικά να ληφθούν υπόψη οι τεχνολογικοί περιορισμοί της εποχής. Τέλος, η παρούσα εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στην αυθεντική τονικότητα της άριας (δηλαδή Ντο μείζονα).

Η εν λόγω εκτέλεση χαρακτηρίζεται από έντονη αντίθεση ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο μέρος. Πράγματι, ο Landi τραγουδά το cantabile μέρος με έντονο λυρισμό, ευαισθησία και εσωτερικότητα. Από την άλλη, το Β' μέρος χαρακτηρίζεται από μεγάλη εξωστρέφεια και δυναμισμό. Και εδώ ο ερμηνευτής αξιοποιεί επιδέξια το tempo rubato, τις συχνές εναλλαγές δυναμικής και το εκφραστικό legato.

Το βασικό tempo του Α' μέρους κυμαίνεται στα επίπεδα του Largo ($\text{♩}=54$). Όμως, χαρακτηριστικό της ερμηνείας του Landi παραμένει το tempo rubato. Συχνά ritenuti προσδίδουν μία αίσθηση πλαστικότητας στο τραγούδι, τονίζοντας το ρομαντικό χαρακτήρα της άριας. Τα ritenuti παρατηρούνται στα

-
- Rossini, G., *The Barber of Seville*, (Guild Historical, © 2004, GHCD 2296/7) [...], ό. π.

μέτρα 4, 6, 7 και 12. Στην εν λόγω εκτέλεση, όπως και στις προηγούμενες που αναλύθηκαν, συναντάμε εκ νέου τη δημιουργία 'χρονικών παρενθέσεων', όπου ενώ η ορχήστρα σιωπά, ο τραγουδιστής, είτε τραγουδά *a piacere* τη δοσμένη μελωδία (π.χ. μέτρο 6), είτε τη διανθίζει αυτοσχεδιαστικά (μέτρα 10 και 15). Επιπρόσθετα, ο Landi στα μέτρα 10 και 15 κάνει κορώνα, παρατείνοντας τη διάρκεια τους, ενώ στο μέτρο 16 αξιοποιεί το μελωδικό *rubato*. Τέλος, στο μέτρο 18 αυτοσχεδιάζει μία εκτενή *cadenza* για το Α' μέρος, που ξεκινά σε ένα συγκεκριμένο βασικό tempo, για να καταλήξει από ένα σημείο και μετά σε τραγούδι *a piacere*.

Στο Β' μέρος της άριας, το βασικό tempo είναι Allegro ($\text{♩} = 128$). Τα *ritenuti* σχεδόν απουσιάζουν, με μοναδικό σημείο το μέτρο 40. Στα μέτρα 24 και 43 το *portato* εκτελείται σε συνδυασμό με μια μικρή επιβράδυνση. Αξιοσημείωτο είναι ότι, μετά το πρώτο *portato*, το tempo δεν επανέρχεται στην αρχική του αξία, αλλά συνεχίζει επιβραδυμένο προετοιμάζοντας την περαιτέρω επιβράδυνσή του ($\text{♩} = 114$), στα μέτρα 30 – 31, όπου ο τραγουδιστής καλείται να εκτελέσει τις χρωματικές κλίμακες. Οι επόμενες κλίμακες στα μέτρα 49 – 50 εκτελούνται επίσης επιβραδυμένες ($\text{♩} = 98$) σε σχέση με το βασικό tempo. Όμως, αμέσως πριν, έχει υποστηριχθεί το βασικό tempo allegro. Από το μέτρο 32, αρχίζει ένα *accelerando*, το οποίο καταλήγει σε Molto allegro ως ($\text{♩} = 140$), το μέτρο 39. Στη παρούσα εκτέλεση, ο Landi δεν τραγουδά ολόκληρο το Β' μέρος, και μεταπηδά από το μέτρο 50 στο μέτρο 64. Τέλος, στο μέτρο 66 ξεκινά η τελική *cadenza*, η οποία διακρίνεται για τη σταθερότητά της σε ένα tempo Moderato ($\text{♩} = 106$), για να ολοκληρωθεί η άρια σε νέο επιταχυνμένο tempo Molto allegro, από το μέτρο 68 έως το τέλος.

Όσον αφορά τα ποικίλματα, η εκτέλεση του Bruno Landi είναι λιτή, με εξαίρεση τις δύο καντέντσες στο *cantabile* μέρος, και στη *cabaleta*. Στο μέτρο 6 παρατηρείται προσθήκη διπλής αποτζιατούρας, κάτι το οποίο επαναλαμβάνεται και στο μέτρο 64 (εικόνα 18).

Ειδικά στη *cadenza* του Α' μέρους (εικόνα 19), ο Landi, επαναλαμβάνοντας τη φράση «*lo stral che mi ferì*», αναπτύσσει έναν εκτενή μελωδικό αυτοσχεδιασμό, που αποτελείται από αρπισμούς, τρίλιες και χρωματικές κινήσεις. Στο *finale* της άριας (εικόνα 20), εντός του αρμονικού περιβάλλοντος της δεσπόζουσας, τραγουδά μία κατιούσα και έπειτα ανιούσα κλίμακα V^9 (μέτρο 67), πριν κάνει τη τελική του κορώνα στη νότα Sol_4 και καταλήξει στη τονική.

Εικόνα 18: Μέτρα 6 & 64

Br. L. $\text{♩} = 30$ $\text{♩} = 46$ $\text{♩} = 126$
 mf *rit.* mp ff
 co - ra e ha! che_e - gual non
 T. ∞ *a piacere*
 co - ra, e ha, che_e - gual - non

Εικόνα 19: Cadenza Α' Μέρους (Μέτρα 18 -19)

Br. L. $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 70$ $\text{♩} = 128$ (χειροκρότημα)
 mf ff mf p mf pp p ppp
 stral lo stral che mi fe - ri, lo stral che mi fe - ri
 T. *rit.* *morendo*
 stral che mi fe - - - - - ri.

Εικόνα 20: Τελική cadenza (μέτρα 66 – 68)

Br. L. *Allegretto* *Vivace*
 ff fff f fff f
 che e - gual non ha!
a piacere
 T. ∞
 ha, che e - gual, che gual non ha!

Η εκφραστική ελευθερία με την οποία ο B. Landi αντιμετωπίζει το έργο φαίνεται μεταξύ άλλων στο μέτρο 8, όπου αξιοποιεί κυρίως την παράμετρο του ελαστικού tempo, καθώς επίσης και στη κατάληξη της φράσης, όπου, προετοιμάζοντας την είσοδό του στο θέμα του μέτρου 9, προσθέτει στο κείμενο τη νότα Σολ₃ (βλ. εικόνα 21). Στο μέτρο 15, προσθέτει στο άρθρο «/o» ένα ανιόν γύρισμα, και στη συνέχεια μεταβαίνει διαβατικά στη λέξη «*stral(e)*» του μέτρου 16, προκειμένου να δώσει στη λέξη αυτή αυξημένη έμφαση. Επιπλέον, επιστρατεύεται η χρήση σύντομων trilli, όπως για παράδειγμα στα μέτρα 9 (βλ. εικόνα 21), 11 (βλ. εικόνα 22) και 13.

Εικόνα 21: Μέτρα 8 και 9

The image shows a musical score for two staves, Br. L. (Bass) and T. (Tenor), covering measures 8 and 9. The tempo markings are $\text{♩} = 60$ for measure 8 and $\text{♩} = 54$ for measure 9. The lyrics are: *mp* si? Ah! Oh! *mp* Sor gi, mia dol - ce. The tempo markings *a piacere* and *a tempo* are also present.

Αξίζει και εδώ να σημειωθεί, όπως φαίνεται στην εικόνα 22, το ανιόν άλμα μικρής έβδομης που προστίθεται στο μέτρο 10. Εδώ, μέσα σε αρμονικό περιβάλλον δεσπίζουσας, μεταβαίνει από την 3^η της συγχορδίας στην 9^η, όπου και σταματά στιγμιαία με μια κορώνα. Στη συνέχεια, όπως φαίνεται στην ίδια εικόνα, τραγουδά έναν αυτοσχεδιασμό με δέκατα έκτα για να καταλήξει στη τονική, αφού έχει διέλθει από την 7^η και 9^η της δεσπίζουσας, προσθέτοντας και μία σύντομη τρίλια.

Εικόνα 22: Μέτρα 10 και 11

Br. L. $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 54$

spe - me Vie - ni, bell' i - dol

[V³ - V⁹ a piacere V⁷⁻⁹ I]

T. spe - 6 me. Vie - ni, bell' i - dol

6 6 6 6

Σε επίπεδο εκφοράς και άρθρωσης, η ερμηνεία του Landi χαρακτηρίζεται από το ιδιαίτερα έντονο legato και portamento. Αυτό ισχύει τόσο για το Α' μέρος, όπου λόγω του αργού tempo το εφέ του legato είναι πιο έντονο, όσο και για το Β' μέρος. Ειδικά στο cantabile, χαρακτηριστικά σημεία με έντονο portamento είναι τα μέτρα 3, 4, 11 και 12. Εξαιρέσεις αποτελούν τα μέτρα 7 και 10, όπου έχει χρησιμοποιηθεί ένας τρόπος εκφοράς που προσεγγίζει το αρθρωτό legato. Η ίδια προσέγγιση έχει υιοθετηθεί και για τα μέτρα 24 και 43 του Β' μέρους, καθ' υπόδειξη και του συνθέτη. Οι χρωματικές κλίμακες των μέτρων 30 – 31 και 49 – 50 και η κλίματα της τελικής cadenza έχουν αποδοθεί legato, χωρίς όμως να λείπουν οι φυσιολογικοί τονισμοί στα ισχυρά μέρη του μέτρου. Τέλος, όπως φαίνεται και στην εικόνα 19, στον αυτοσχεδιασμό του finale του Α' μέρους ξεχωρίζουν ορισμένοι τονισμοί και νότες, που έχουν εκτελεστεί με έναν τρόπο ανάμεσα σε non legato και ελαφρύ staccato.

Ως προς την αξιοποίηση της δυναμικής από τον B. Landi, το έργο θα μπορούσε να χωριστεί σε τμήματα, στο καθένα από τα οποία επικρατεί μια σχετική δυναμική ομοιογένεια, χωρίς ακραίες εναλλαγές. Το πρώτο τέτοιο τμήμα αποτελούν τα μέτρα 1 -12 του πρώτου μέρους, τα οποία προσεγγίζονται mezza voce. Αξιοσημείωτα είναι τα diminuendi από mezzo piano σε pianissimo στα μέτρα 4, 10 και 12, τα οποία περιλαμβάνουν νότες στην υψηλή περιοχή του τενόρου. Το δεύτερο τμήμα αποτελείται από τα μέτρα 13 – 18. Από το μέτρο 13 ο τραγουδιστής επιλέγει μία πιο εξωστρεφή προσέγγιση, με τα επίπεδα

δυναμικής να κυμαίνονται σταθερά στη περιοχή γύρω από το forte, έως και fortissimo. Το Σολ₄ του μέτρου 17 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως σημείο δυναμικής κορύφωσης του πρώτου μέρους. Στη συνέχεια, η cadenza του Α' μέρους αποτελεί από μόνη της ένα ξεχωριστό τμήμα (μέτρο 18), το οποίο αρχίζει με δυναμισμό και ολοκληρώνεται με ένα αξιοσημείωτο morendo στη νότα Σολ₄, όπου η φωνή κυριολεκτικά 'σβήνει' σταδιακά έως το επίπεδο του pianississimo. Συνεπώς, θα μπορούσε να ειπωθεί πως το cantabile μέρος της cavatina ακολουθεί μία ανιούσα – κατιούσα καμπύλη ως προς τη δυναμική του, αφού αρχίζει με χαμηλές εντάσεις, κορυφώνεται στα επίπεδα γύρω από το fortissimo και καταλήγει σε pianississimo. Με τον τρόπο αυτό, ο τραγουδιστής ουσιαστικά χρησιμοποιεί ολόκληρο το εύρος των δυνατοτήτων της φωνής του, αφού τραγουδά με τη φωνή του σε πλήρη ανάπτυξη (full voice), αλλά και με μέση ανάπτυξη (mezza voce), τόσο στην μεσαία όσο και στην υψηλή του περιοχή.

Σε αντίθεση με το δυναμικό τόξο του Α' μέρους, η cabaletta χαρακτηρίζεται από μία γραμμικότητα με συνεχή ανοδική τάση ως προς τη δυναμική. Αρχίζει από το επίπεδο του mezzo forte και ολοκληρώνεται με ένα fortississimo. Μάλιστα, είναι χαρακτηριστική η αναλογική αύξηση της έντασης σε σχέση με το τονικό ύψος. Άξια αναφοράς είναι τα crescendi στα μέτρα 30 – 31 και 49 – 50, όπου ο Bruno Landi τραγουδά τις χρωματικές κλίμακες. Τέλος, η cadenza του Β' μέρους, έχει αποδοθεί με τη φωνή σε πλήρη ανάπτυξη, στο μέγιστο της δυναμικής της έντασης.

2.4 Luigi Alva, 1957

Ο Luigi Alva¹⁹⁶ (1927 – σήμερα)

Ο Luigi Alva (εικόνα 23)¹⁹⁷ είναι διεθνούς φήμης Περουβιανός τενόρος. Γεννήθηκε στη πόλη Paita¹⁹⁸ της Piura του Περού. Σπούδασε στο Conservatorio Nacional de Música στη πρωτεύουσα Λίμα με τη Rosa Mercedes Ayarza de Morales και στο Μιλάνο με τους Emilio Ghirardini και Ettore Campogalliani. Έκανε το ντεμπούτο του το 1949 στη Λίμα, στη ρομαντική zarzuela¹⁹⁹ του Federico Moreno Torroba με τίτλο *Luisa Fernanda*. Το 1950 τραγούδησε επίσης στην ίδια πόλη το ρόλο του Berre από



Εικόνα 23: Ο Luigi Alva

την όπερα *Pagliacci* του R. Leoncavallo. Πέντε χρόνια μετά, τραγούδησε για πρώτη φορά σε ευρωπαϊκό έδαφος στο Teatro Nuovo στο Μιλάνο, όπου ερμήνευσε το ρόλο του Alfredo από την *Traviata* του G. Verdi.²⁰⁰ Στις 26

¹⁹⁶ Πλήρες όνομα: Luis Ernesto Alva Talledo

¹⁹⁷ Πηγή εικόνας:

«Fotografie: Luigi Alva», στον ιστότοπο *Teatro Novecento*, URL: <http://www.teatronovecento.it/rita-1957-eugenia-ratti-luigi-alva-renato-capecchi/> [εικόνα]

¹⁹⁸ «Historia congelada: Luis Alva, abril de 1927», στον ιστότοπο *El Comercio*, URL: <https://elcomercio.pe/eldominical/articulos-historicos/historia-congelada-luis-alva-abril-1927-413194-noticia/?ref=ecr>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/06/2021

¹⁹⁹ Zarzuela: Είδος ισπανικού μουσικού θεάτρου που αποτελείται από μία μίξη μουσικών διαλόγων και πρόζας:

Alier, Roger, Stein Louise K., «Zarzuela (Sp from zarza: 'bramble', 'bramble bush')», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40742>

²⁰⁰ Rosenthal, Harold, «Alva, Luigi [Alva Talledo, Luis Ernesto]», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00702>

Δεκεμβρίου 1955, έκανε το ντεμπούτο του στο Teatro alla Scala, όταν και ερμήνευσε το ρόλο του Paolino από την όπερα *Il Matrimonio Segreto* του Domenico Cimarosa. Το 1956, τραγούδησε τον πρώτο του Conte Almaviva στο Teatro alla Scala, συμμετέχοντας σε ένα θρυλικό cast, μαζί με τη Maria Callas και τον Tito Gobbi. Με το εν λόγω θέατρο διατήρησε μία μακρόχρονη συνεργασία έως το 1982, ερμηνεύοντας πολλούς οπερατικούς ρόλους και δίνοντας ρεσιτάλ.²⁰¹ Σύντομα ξεκίνησε συνεργασία σε τακτική βάση και με άλλα υψηλού κύρους θέατρα παγκοσμίως, όπως η Βασιλική Όπερα του Λονδίνου στο Covent Garden.²⁰² Στις 6 Μαρτίου 1964, έκανε το ντεμπούτο του στη Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης στο ρόλο του Fenton από την όπερα *Falstaff* του Verdi. Η συνεργασία του με τη MET ήταν τακτική²⁰³ και πολυετής,²⁰⁴ αποσπώντας ορισμένες εξαιρετικές κριτικές, οι οποίες διατρανώνουν τη μεγάλη του δεξιότητα στο ροσινικό ρεπερτόριο.²⁰⁵

²⁰¹ Οι πληροφορίες για το Teatro alla Scala αντλήθηκαν από τα ψηφιοποιημένα αρχεία του θεάτρου:

«Luigi Alva», στον ιστότοπο *Teatro Alla Sala Historial Archives*, URL: <https://www.teatroallascala.org/archivio/>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022

²⁰² Μεταξύ 1960 και 1975 συμμετείχε σε 10 παραστάσεις, ερμηνεύοντας του ρόλους του Conte Almaviva, Fenton και Ferrando:

«Luigi Alva», στον ιστότοπο *Royal Opera House Collections*, URL: <https://www.rohcollections.org.uk/PerformanceSearch.aspx>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022

²⁰³ Μεταξύ 1964 και 1975, συμμετείχε σε πάνω από 100 παραστάσεις τις MET, ερμηνεύοντας ρόλους όπως ο Fenton, Conte Almaviva, Nemorino, Alfredo, Ernesto και Lindoro από την όπερα *L' Italiana in Algeri* του Rossini:

«Luigi Alva» στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*, URL: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022

²⁰⁴ Η τελευταία του παράσταση πραγματοποιήθηκε στις 03/02/1975, όταν και ερμήνευσε το ρόλο του Ernesto από τον *Don Pasquale* του G. Donizetti:

«[Met Performance] CID:240420», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*... [ό. π.]

²⁰⁵ Παρατίθενται ορισμένες κριτικές από τον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*:

Παράλληλα, δεν έλειψαν εμφανίσεις σε Σικάγο και Φιλαδέλφεια. Επιπλέον, συμμετείχε σε διεθνή φεστιβάλ όπως το Festival d' Aix-en-Provence και το Φεστιβάλ του Glyndebourne²⁰⁶. Κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας συμμετείχε και σε μία σειρά από ηχογραφήσεις. Ορισμένα από τα έργα στην ηχογράφηση των οποίων συμμετείχε, είναι ο *Falstaff* του G. Verdi το 1956²⁰⁷ και το *Così fan tutte* του W. A. Mozart το 1971.²⁰⁸ Επιπλέον, το 1972, συμμετείχε στις κινηματογραφικές μεταφορές των οπερατικών έργων *Don*

-
- Από κριτική του Douglas Watt στην εφημερίδα *New York Daily News*, για τη παράσταση του *Il Barbiere di Siviglia*, στις 07/11/1968:
“Luigi Alva ... is superior to the general run of Almavivas. He sings sweetly, carried off the fioriture with aplomb and general ease, and is a graceful, amusing actor.”
 - Κριτική του Speight Jenkins στην εφημερίδα *New York Post* για τη παράσταση της όπερας *L' Italiana in Algeri* στη MET, στις 10/11/1973 αναφέρονται τα εξής:
“Always a delight ... Alva, ... had working for him a Rossini sound and perfectly produced coloratura”
 - Από κριτική του Desmond Shawe-Taylor στο περιοδικό *New Yorker*, για τη παράσταση του *Il Barbiere di Siviglia* στις 25/12/1973:
“... master of absurd disguise and comic routine... able to carry off the later scenes with telling glee.”

Πηγή: «Luigi Alva», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*... [ό. π.]

²⁰⁶ Στο «Glyndebourne» ερμήνευσε το ρόλο του Nemorino από την όπερα *L' Elisir d' amore* του G. Donizetti το 1961:

Rosenthal, Harold, «Alva, Luigi [Alva Talledo, [...], ό. π.

²⁰⁷ Η ηχογράφηση έγινε με τη Philharmonia Orchestra and Chorus υπό τη διεύθυνση του Herbert von Karajan, στην οποία και ερμήνευσε το ρόλο του Fenton:

Verdi, Giuseppe, *Falstaff*, (EMI, © 1956, Great Recordings of the Century), [2 CDs]

²⁰⁸ Η ηχογράφηση έγινε με New Philharmonia Orchestra υπό τη μουσική διεύθυνση του Otto Klemperer, στην οποία ερμήνευσε το ρόλο του «Ferrando»:

Mozart, Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte*, (EMI , © 1972, The Home of Opera), [3 CDs]

Pasquale του G. Donizetti το 1972²⁰⁹ και *Il Barbiere di Siviglia* του G. Rossini.²¹⁰ Το 1982 επέστρεψε στη Λίμα, όπου αφιερώθηκε στη διδασκαλία του λυρικού τραγουδιού, ενώ το 1989, έπειτα από μία καριέρα σαράντα ετών, αποσύρθηκε από την ενεργό δράση ως τραγουδιστής.

Ο Luigi Alva κατά τη διάρκεια της καριέρας του συνδέθηκε κυρίως με τους ρόλους των W. A. Mozart, G. Rossini και G. Donizetti και γενικά του ρεπερτορίου για πιο ελαφρύ τύπο τενόρου. Αυτό οφείλεται στις ιδιαίτερες ποιότητες της ελαφρολυρικής φωνής του, η οποία είναι κατάλληλη για το εν λόγω ρεπερτόριο. Οι ερμηνείες του διακρίνονται για τον λυρισμό τους, την ιδιαίτερη μουσική ευγένεια, απλότητα και καθαρότητα στην άρθρωση. Τα στοιχεία αυτά γίνονται αντιληπτά και μέσα από τις υπάρχουσες ηχογραφήσεις.²¹¹

Στοιχεία της παρούσας εκτέλεσης

Η παρούσα εκτέλεση του *Il barbiere di Siviglia*²¹² προέρχεται από στερεοφωνική ηχογράφιση σε μαγνητική ταινία που έγινε μεταξύ 7 και 14

²⁰⁹ Ερμήνευσε το ρόλο του Ernesto:

Fawkes, Richard, *Opera on Film*, (U.K., Bristol Classical Press, 2001), 211, 230

²¹⁰ Ερμήνευσε το ρόλο του Conte Almaviva:

1. Fawkes, Richard, *Opera on Film* [...] ό. π., 230

2. *Luis Alva Teresa Berganza - Il Barbiere di Siviglia - Claudio Abbado -1972 film completo*, στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gTj08pMRNLg>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/06/2021.

²¹¹ Rosenthal, Harold, «Alva, Luigi [Alva Talledo, [...]», ό. π.

²¹² Η ηχογράφιση είναι διαθέσιμη στον ιστότοπο *Youtube* στο σύνδεσμο:

«Rossini - Il Barbiere Di Siviglia, Largo al factotum, Synopsis (Maria Callas, Alva, Gobbi - Cent.rec.)», στον ιστότοπο *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=572cY8-aVNA>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2021

Φεβρουαρίου του 1957 στο Kingsway Hall στο Λονδίνο.²¹³ Στη παραγωγή συμμετείχαν οι Philharmonia Orchestra και Philharmonia Chorus υπό τη διεύθυνση του Alceo Galliera²¹⁴. Οι υπόλοιποι συντελεστές παρουσιάζονται στο πίννακα 6.²¹⁵

Η εν λόγω ηχογράφηση επιλέχθηκε με κριτήρια τους ερμηνευτές αλλά και τη χρονολογία, καθώς για τους σκοπούς της παρούσας εργασίας ήταν απαραίτητο να εξεταστεί μία εκτέλεση από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Και βέβαια, πρόκειται για μια εξαιρετικά διάσημη ηχογράφηση, καθώς πλην του Alva, ακούμε τη φωνή σπουδαίων ερμηνευτών του 20^{ου} αιώνα, όπως είναι η Maria

²¹³ Hunt, John, *Columbia 33CX Label Discography*, (U.K.: John Hunt, 2005), 136

Εμπορική ετικέτα: Rossini, *The Barber of Seville*, (U.K.: Columbia Records, © 1958, 33CX/ 1507-1509), [3 LP 12" Microgroove discs, 33 r.p.m., Stereo sound]

Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη σειρά '33CX' της Columbia, βλέπε: Hunt, John, *Columbia 33CX [...]*, ό. π.

Ορισμένες μετέπειτα εκδόσεις:

- Rossini, *Gioachino, Il Barbiere di Siviglia*, (EMI, © 1986, Angel Voices), [4 CDs]
- Rossini, *Gioachino, Il Barbiere di Siviglia*, (EMI, © 2007, Great Recordings of the Century), [3 CDs]
- Rossini, *Gioachino, Il Barbiere di Siviglia*, (Warner Classics, © 2010, © 2014), [3 CDs]

²¹⁴ Casini, Claudio, «Galliera, Alceo», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10565>

²¹⁵ Πληροφορίες συντελεστών από:

- «Rossini - Il Barbiere Di Siviglia, Largo al factotum, Synopsis (Maria Callas, Alva, Gobbi - Cent.rec.)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=572cY8-aVNA>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2021
- «Rossini, Gioacchino, Il barbiere di Siviglia, 1957», στον ιστότοπο *Operadis*, URL: <https://www.operadis-opera-discography.org.uk/CLSIALVA.HTM#14>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2021

Callas²¹⁶ και ο Tito Gobbi²¹⁷. Επιπλέον, το ηχητικό τεκμήριο που έχει χρησιμοποιηθεί για τη μελέτη έχει υποστεί remastering, με αποτέλεσμα την υψηλή ποιότητα στον ήχο. Τέλος, η παρούσα εκτέλεση πραγματοποιήθηκε στην αυθεντική τονικότητα της άριας (δηλαδή Ντο μείζονα).

Πίνακας 6: Οι συντελεστές της ηχογράφησης με τον L. Alva

Figaro	Tito Gobbi
Il Conte Almaviva	Luigi Alva
Rosina	Maria Callas
Dr. Bartolo	Fritz Ollendorff
Don Basilio	Nicola Zaccaria
Berta	Gabriella Carturan
Fiorello	Mario Carlin

Ως μια πρώτη γενική παρατήρηση, η παρούσα εκτέλεση διακρίνεται για τη φυσικότητά της και τη μουσική της ευγένεια. Ο Alva έχει προσεγγίσει την άρια με έναν εξωστρεφή και απλό, όχι όμως απλοϊκό τρόπο. Οι υπερβολικές προσθήκες ποικιλμάτων και οι έντονες διακυμάνσεις του tempo και της δυναμικής, χαρακτηριστικό παλαιότερων εποχών, εδώ απουσιάζουν, ενώ ο Alva παραμένει πιστός στο γραμμένο μουσικό κείμενο. Θα μπορούσε ενδεχομένως να ειπωθεί ότι η εν λόγω ερμηνεία αντλεί στοιχεία από τη φυσική εκφορά του προφορικού λόγου.

Το Α' μέρος της cavatina αποδίδεται σε ένα βασικό tempo που αγγίζει τα όρια του Larghetto ($\text{♩}=60$). Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι σε αντίθεση με τις εκτελέσεις που έχουν εξεταστεί έως τώρα, ο L. Alva διατηρεί ένα σχετικά σταθερό tempo. Τα σημεία στα οποία σημειώνονται διαφοροποιήσεις για εκφραστικούς λόγους είναι ελάχιστα, και αυτές παραμένουν ήπιες. Ως παράδειγμα, παρατηρούμε τα ήπια ritenuti στα μέτρα 4 και 7. Επίσης, σε

²¹⁶ Shawe – Taylor, Desmond, «Callas [Kalogeropoulou], (Cecilia Sophia Anna) Maria», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04601>

²¹⁷ Rosenthal, Harold, (Alan Blyth αναθεώρηση) «Gobbi, Tito», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256727>

ορισμένα μέτρα παρατηρείται μία συγκρατημένα πιο ελεύθερη προσέγγιση, όπως οι κολορατούρες των μέτρων 6 και 15, η μουσική παρένθεση του μέτρου 8 και η *cadenza* του *cantabile* μέρους στο μέτρο 18. Η προσέγγιση αυτή συνάδει με το χαρακτήρα φυσικότητας που προαναφέρθηκε.

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και το Β' μέρος της άριας. Το αρχικό tempo *Allegro* ($\text{♩} = 120$) αποτελεί σημείο αναφοράς για όλο το Β' μέρος, με τις όποιες διαφοροποιήσεις να μην απέχουν πολύ μεταξύ τους. Και πάλι, η εκτέλεση ως επί το πλείστον διακρίνεται από σταθερότητα, καθώς τα διαφορετικά tempi διατηρούνται αναλλοίωτα σε εκτεταμένα τμήματα. Έτσι, για παράδειγμα, στα μέτρα 33 – 39 το tempo έχει επιταχυνθεί ελαφρώς ($\text{♩} = 126$), ενώ από την άλλη στα μέτρα 44 – 50 το tempo αποκτά έναν *Allegretto* ($\text{♩} = 116$). χαρακτήρα. Το τμήμα στο οποίο παρατηρείται ένας πιο ελεύθερος τρόπος ερμηνείας είναι μεταξύ των μέτρων 40 – 43. Το *portato* των μέτρων 24 και 43 εκτελείται επιβραδυσμένο ($\text{♩} = 80$ & 86 αντίστοιχα) με έναν *a piacere* τρόπο. Επίσης, είναι αξιοσημείωτο πως, ακόμη και στις χρωματικές κλίμακες των μέτρων 30 – 31 και 49 – 50, το tempo διατηρείται σταθερό σε σχέση με ό,τι προηγείται ($\text{♩} = 120$ & 116 αντίστοιχα). Επιπρόσθετα, ο Alva δεν εκτελεί ολόκληρη την άρια. Από το μέτρο 50 μεταπηδά στο μέτρο 64 προκειμένου να εκτελέσει τη τελική του *cadenza*. Εκεί, ενώ εισέρχεται με το αρχικό tempo *Allegro*, στο μέτρο 65 έπειτα από ένα σύντομο *ritenuto* υιοθετεί το tempo της τελικής *cadenza* ($\text{♩} = 110$).

Όπως ήδη έχει αναφερθεί, η εκτέλεση του Alva διακρίνεται για τη πιστότητά της ως προς το μουσικό κείμενο. Αυτό αντικατοπτρίζεται και στο επίπεδο των αυτοσχεδιασμών και ποικιλμάτων. Τόσο από το Α' μέρος, όσο και από το Β', λείπουν σχεδόν εντελώς οι προσθήκες ποικιλμάτων. Εξαίρεση αποτελεί το μέτρο 15 (εικόνα 24), όπου ο τραγουδιστής στο δεύτερο χρόνο του μέτρου εισάγει ένα ανιόν *gruppetto* πριν κινηθεί βηματικά στο επόμενο μέτρο. Ακόμη, στην *cadenza* του *cantabile* μέρους (εικόνα 25), παρότι αυτοσχεδιάζει με την επανάληψη της φράσης «*lo stral che mi ferì*», αποφεύγει να προσθέσει το οποιοδήποτε ποίκιλμα, αλλά επιλέγει ως μοναδικό μέσο έκφρασης τη δυναμική. Τέλος, αξιόλογο σημείο αυτοσχεδιασμού αποτελεί η τελική *cadenza* της

cavatina (εικόνα 26), στην οποία ο L. Alva πριν τη κορώνα του στη νότα Σολ₄ τραγουδά μία κατιούσα και ανιούσα κλίμακα.

Εικόνα 24: Αυτοσχεδιασμός μέτρου 15

Figure 24 shows the musical score for measures 14 and 15. The L. Al. part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic, then a forte (*f*) dynamic, and finally a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lyrics are "Di - o! lo stral, lo". The T. part is in treble clef and follows the same dynamics. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, featuring sixteenth-note patterns in measures 14 and 15, and a half-note pattern in measure 16. The piano part is marked *a piacere* and *col canto*.

Εικόνα 25: Cadenza A' μέρους (μέτρο 18)

Figure 25 shows the musical score for measure 18. The L. Al. part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) dynamic, then a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and finally a pianissimo (*pp*) dynamic. The lyrics are "stral lo stral che mi fe - rì". The T. part is in treble clef and follows the same dynamics. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, featuring a half-note pattern in measure 18. The piano part is marked *a piacere*.

Η εκφορά και η άρθρωση που υιοθετεί ο Luigi Alva χαρακτηρίζεται από ένα ισορροπημένο legato με πολύ μαλακές ατάκες και όμορφο μουσικό φραζάρισμα. Τα σημεία όπου έχει κάνει χρήση του portamento είναι προσεκτικά επιλεγμένα, όπως για παράδειγμα στα μέτρα 6, 11 και 18 του Α' μέρους και τα μέτρα 33, 35, 37 και 39 του Β' μέρους. Ακόμη όμως και σε αυτές τις περιπτώσεις, το portamento είναι ανεπαίσθητο. Το έντονο staccato συνολικά απουσιάζει, ενώ σημεία των μέτρων 3 και 7 που απομακρύνονται κάπως από

το legato θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν απλά non legato. Το μέτρο 8 που στις προηγούμενες εκτελέσεις αποτελούσε χαρακτηριστικό σημείο για portamento, στην εν λόγω προσέγγιση έχει τραγουδηθεί απλώς legato. Στο Β' μέρος, ο L. Alva κατά την εκτέλεσή του στα μέτρα 24 και 43, ακούγεται απόλυτα συνεπής με τις υποδείξεις του συνθέτη, και εκτελεί το αρθρωτό legato. Επίσης, οι χρωματικές κλίμακες των μέτρων 30 – 31 και 49 – 50 έχουν προσεγγιστεί legato, διατηρώντας ταυτόχρονα μια αξιοσημείωτη καθαρότητα.²¹⁸

Εικόνα 26: Τελική *cadenza* (μέτρα 66 - 68)

The image shows a musical score for the final cadenza (measures 66-68) of the L. Alva piece. The score is for Soprano (S.) and Tenor (T.). The tempo is marked as 110 and 104. The lyrics are: "ha, che e - gual non ha! a piacere". The Soprano part features a series of sixteenth notes and a final note with a fermata. The Tenor part features a series of eighth notes and a final note with a fermata.

Σε επίπεδο δυναμικής, η ερμηνεία του Alva χαρακτηρίζεται από μέτριες προς υψηλές εντάσεις, χωρίς ακραίες ή απότομες μεταβολές. Το cantabile μέρος αρχίζει σε επίπεδο mezzo forte, για να οδηγήσει σε υψηλότερα επίπεδα έντασης στο μέσο του και να κλείσει εν τέλει με ένα έντονο diminuendo που καταλήγει σε pianissimo. Ενώ τραγουδά κατά κανόνα με γεμάτη φωνή, αξιοσημείωτες είναι η υψηλές νότες στα μέτρα 3, 4, 8, 12 και 18, που αποδίδονται mezza voce. Παρόλη τη φυσική απλότητα που χαρακτηρίζει την ερμηνεία του Alva, δε λείπει η πλαστικότητα που επιτυγχάνεται μέσω των crescendi και των diminuendi. Τα crescendi είναι λιγότερα, με χαρακτηριστικά αυτά στα μέτρα 15 και 16. Τα diminuendi από την άλλη είναι περισσότερα σε

²¹⁸ Η άψογη εκτέλεση της κολορατούρας αποτελούσε σύνηθες σχόλιο στις κριτικές που αναφέρονταν στο Luigi Alva: «Luigi Alva», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives...* [ό. π.]

αριθμό και πιο έντονα, όπως για παράδειγμα στα μέτρα 4, 7, 8 και 16. Ξεχωριστή μνεία χρειάζεται να γίνει για το *diminuendo* της *cadenza* του Α' μέρους, το οποίο είναι αρκετά έντονο ώστε να χαρακτηριστεί και ως *morendo*. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί πως στα μέτρα 4, 8 και 18 το *diminuendo* συνοδεύεται και από *ritenuto* σε κλείσιμο μουσικής φράσης.

Το Β' μέρος έχει προσεγγιστεί με έναν πιο εξωστρεφή τρόπο σε σύγκριση με το Α'. Παρότι αρχίζει *mezzo piano*, η κύρια δυναμική που επικρατεί είναι το *forte* με τη κορύφωση στη τελική *cadenza* η οποία έχει τραγουδηθεί με τη φωνή σε πλήρη ανάπτυξη. Όμως, και εδώ, υπάρχουν σημεία όπου ψηλές νότες έχουν τραγουδηθεί με έναν *mezza voce* τρόπο όπως στα μέτρα 22, 28, 41 και 47. Τέλος, στα μέτρα 24 και 43 όπου είναι γραμμένα τα *portati* και στα μέτρα 30 και 49 των χρωματικών κλιμάκων, έχει επιχειρηθεί *crescendo* παράλληλα με την ανιούσα πορεία που ακολουθεί η μελωδική γραμμή.

Μέρος Γ': Συμπεράσματα

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή

Κεφάλαιο 2: Συμπεράσματα

2.1. Ύφος Ερμηνείας

2.2. Tempo

2.3. Αυτοσχεδιασμοί και καντέντσες

2.4. Μουσική εκφορά και άρθρωση

2.5. Δυναμική

Κεφάλαιο 3: Επίλογος

Κεφάλαιο 1:

Εισαγωγή

Στο πρώτο κεφάλαιο του Γ' μέρους της παρούσας εργασίας, θα γίνει μία ανακεφαλαίωση των βασικών στοχεύσεων και μεθοδολογικών στοιχείων της έρευνας, ώστε να προετοιμαστεί το έδαφος για την εξαγωγή των συμπερασμάτων της εργασίας.

Κεφάλαιο 1:Εισαγωγή Συμπερασμάτων

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, στο πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας επιχειρείται η αποτύπωση της ερμηνευτικής εξέλιξης της γνωστής άριας «Ecco ridente in Cielo» από τις αρχές έως και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, μέσω της ανάλυσης προσεκτικά επιλεγμένων ηχογραφημένων ερμηνειών. Στο σημείο αυτό χρειάζεται να σημειωθεί ότι οι ερμηνείες που επιλέχθηκαν, αξιοποιούνται ως δείγματα αντιπροσωπευτικά της εποχής τους, όπως φαίνεται από τα παρακάτω αναφερόμενα κριτήρια που χρησιμοποιήθηκαν για την επιλογή τους. Βέβαια, αν σκοπός μας ήταν να εξαχθούν συνολικά, απολύτως ασφαλή και μεθοδολογικά έγκυρα επιστημονικά και ιστορικά συμπεράσματα περί των συνολικών αισθητικών τάσεων της εξεταζόμενης περιόδου, θα χρειαζόταν μία πολύ πιο εκτεταμένη μελέτη, που θα εξέταζε ένα μεγάλο αριθμό εκτελέσεων. Κάτι τέτοιο, θα διέφευγε του πλαισίου και του αντικειμένου μιας διπλωματικής εργασίας. Επομένως, τα όποια συμπεράσματα και οι τάσεις που θα διατυπωθούν στη πορεία, αφορούν εκτιμήσεις των στοιχείων που προκύπτουν αποκλειστικά από τη παρατήρηση των συγκεκριμένων εκτελέσεων και σαφώς υπόκεινται σε κάποιο βαθμό υποκειμενικότητας του γράφοντος.

Υπενθυμίζεται ότι τα κριτήρια επιλογής των ηχητικών τεκμηρίων αφορούν α) τη χρονολογία ηχογράφησης, β) τον ερμηνευτή και το συνολικό καλλιτεχνικό ενδιαφέρον κάθε ερμηνείας, τουλάχιστον όπως την αντιλαμβάνεται ο γράφων και, γ) το είδος και τη ποιότητα της ηχογράφησης.

α. Η χρονολογία ηχογράφησης:

Όπως ήδη εξηγήθηκε, η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, χρονική περίοδο κατά την οποία σημειώθηκαν ραγδαίες εξελίξεις και ιστορικά γεγονότα ισχύος μεγάλων σε παγκόσμια κλίμακα. Ορισμένα από αυτά είναι ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος (1914 – 1918), η Οκτωβριανή Επανάσταση στη Ρωσία το 1917, η Μεγάλη Οικονομική Ύφεση του 1929, η άνοδος των φασιστικών καθεστώτων στην Ευρώπη κατά το διάστημα του μεσοπολέμου, ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος (1939 – 1945) και ο Ψυχρός πόλεμος που ακολούθησε από το 1945, παράλληλα με τη παγκόσμια

προσπάθεια για ανοικοδόμηση και επούλωση των πληγών του πολέμου. Τα κοσμοϊστορικά αυτά γεγονότα συμβαδίζουν με πρωτοφανή ρευστότητα στο πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πεδίο.²¹⁹ Κατά την περίοδο αυτή, οι επιστημονικές και τεχνολογικές ανακαλύψεις διαδέχονται η μία την άλλη, επηρεάζοντας βαθιά τον τρόπο ζωής των ανθρώπων, όπως συνέβη λ.χ. με την επέκταση της χρήσης του ηλεκτρισμού, ή την ανάπτυξη του δικτύου των τηλεπικοινωνιών. Όσον αφορά ειδικότερα τη μουσική δραστηριότητα, αυτή μεταμορφώνεται μεταξύ άλλων μέσα από την εφεύρεση του φωνόγραφου και τη μετέπειτα εξέλιξη των μέσων καταγραφής και επεξεργασίας του ήχου, την ανάπτυξη του ραδιοφώνου, την εξέλιξη του κινηματογράφου, την ανακάλυψη της τηλεόρασης κ.α..²²⁰ Η σε βάθος ανάλυση του σπουδαίου κοινωνιολογικού και πολιτισμικού αντικτύπου όλων αυτών, ξεφεύγει βέβαια από τους σκοπούς

²¹⁹ Παραπομπές:

- Berend, Ivan T., *Οικονομική Ιστορία του Ευρωπαϊκού 20^{ού} Αιώνα*, (Αθήνα: Gutenberg, 2009), 103 – 117, 120 – 127
- «Κεφάλαια 15 -19», Burns, E. M., *Ευρωπαϊκή Ιστορία, Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, δ' έκδ., (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2006), 800 – 1041
- Zinn, Howard, *Ιστορία του λαού των Ηνωμένων Πολιτειών*, γ' έκδ., (Αθήνα: Αιώρα, 2009), 193 – 236, 397 - 416

²²⁰ Παραπομπές:

- Feaster, Patrick, Smith, Jacob, «Reconfiguring the History of Early Cinema through the Phonograph, 1877-1908», *Film History* 21, no 4 (2009), 311 – 325, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/40405943>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2022
- Katz, Mark, «Making America More Musical through the Phonograph, 1900-1930», *American Music* 16, no 4 (1998), 448 – 476, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3052289>
- Sabaneev, Leonid, (S. W. Pring μτφρ.) «Opera and the Cinema», *The Musical Times* 81, no 1163 (1940), 9 – 11, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/922546>

της παρούσας εργασίας.²²¹ Απλά, αρκεί να σημειωθεί ότι το πεδίο της μουσικής και ειδικότερα της όπερας, τόσο σε επίπεδο καλλιτεχνικών ρευμάτων και τάσεων (π.χ. ρεαλισμός, ιμπρεσιονισμός, εξπρεσιονισμός, ατονικότητα), όσο και σε επίπεδο αισθητικής και ερμηνείας, δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος από τέτοιες κοσμοϊστορικές εξελίξεις.²²²

Οι προαναφερθείσες εξελίξεις ευνόησαν την ευρεία διάδοση των πολιτιστικών αγαθών, αλλάζοντας ταυτόχρονα πολλά από τα έως τότε χαρακτηριστικά τους. Έτσι, είδη τέχνης όπως η όπερα, που άλλοτε απευθύνονταν σε μία σχετικά περιορισμένη κατηγορία κοινού, πλέον αποκτούν ένα πιο μαζικό χαρακτήρα (π.χ. ηχογραφήσεις, κινηματογραφικές παραγωγές όπερας ή όπερα για την τηλεόραση).²²³ Η διάδοση αυτή κατέστησε πολύ πιο εύκολη την αλληλεπίδραση των ερμηνευτών, αλλά και τη σύγκριση μεταξύ ερμηνειών από το κοινό. Ακόμη, το παλαιό αίτημα της πιστότητας ως προς το μουσικό κείμενο αποκτούσε εντελώς διαφορετική διάσταση, καθώς οι

²²¹ Ceribašić, Naila, «Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 52, no 2 (2021), 323 – 354, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <https://www.jstor.org/stable/48640866>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2022

²²² Παραπομπές:

- Adorno, Theodor W., *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1997), 73 - 98
- Beardsley, Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1989), 304 - 382
- Adorno, Theodor W., Levin, Thomas Y., «The Form of the Phonograph Record», *October* 55 (1990), 56 – 61, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/778936>

²²³ Παραπομπές:

- Evans, Peter, «Britten's Television Opera», *The Musical Times* 112, no 1539 (1971), 425 – 428, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/955942>
- Wright, Kenneth A., «Television and Opera», *Tempo*, no 45 (1957), 8 – 18, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/943458>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2022

ηχογραφήσεις απαθανάτιζαν δια παντός τις ως τότε φευγαλέες ερμηνείες των μουσικών, και τις καθιστούσαν διαθέσιμες στο κοινό, για σύγκριση και κριτική κατόπιν επανειλημμένων ακροάσεων. Παράλληλα, ο εμπλουτισμός της παλέτας των διαθέσιμων τεχνολογικών μέσων, άνοιγαν νέους ορίζοντες σε επίπεδο παραγωγής (λ.χ. σκηνοθετικές καινοτομίες, τεχνολογίες μοντάζ κ.λπ.). Έτσι, είναι εύλογο ότι οι ερμηνευτικές πρακτικές δεν παρέμειναν στατικές, αλλά εξελίχθηκαν. Κάποια ίχνη της εξέλιξης αυτής στην ειδική περίπτωση του οπερατικού τραγουδιού επιχειρούμε να καταγράψουμε στην παρούσα εργασία, η οποία περιστρέφεται γύρω από τέσσερις ηχογραφήσεις σε χρονική απόσταση περίπου δεκαπενταετίας η μια από την άλλη.

β. Οι επιλεγέντες ερμηνευτές:

Όπως γίνεται αντιληπτό από τις βιογραφίες των τραγουδιστών που παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο μέρος της εργασίας, δόθηκε έμφαση στην επιλογή ερμηνευτών που, στην εποχή τους, απολάμβαναν διεθνή καταξίωση. Καθένας από αυτούς, αποτελούσε σημαντικό εκπρόσωπο των αισθητικών τάσεων της εποχής του, ενώ όλοι τους είχαν συνεργασία με τα σπουδαιότερα θέατρα παγκοσμίως. Το τελευταίο αυτό στοιχείο αποτέλεσε έναν σημαντικό πρόσθετο παράγοντα επιλογής, αφού τα μεγάλα θέατρα πάντοτε έδιναν και δίνουν σε μεγάλο βαθμό τον παλμό των αισθητικών εξελίξεων σε κάθε εποχή. Έτσι, οι υπό εξέταση εκτελέσεις, ανεξάρτητα από το εάν αποτελούν προϊόν στούντιο ή ζωντανής ηχογράφησης, τουλάχιστον κατά την αίσθηση του γράφοντα διακρίνονται για τη καλλιτεχνική τους αρτιότητα και την υψηλού επιπέδου ερμηνεία. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί ότι σε κάποιες από τις παραγωγές, από τις οποίες προέρχονται τα ηχητικά τεκμήρια, συμμετείχαν θρυλικά καλλιτεχνικά ονόματα όπως η Maria Callas, ο Tito Gobbi ή ο Riccardo Stracciari. Επομένως, αυτό ανεβάζει συνολικά τη καλλιτεχνική και ιστορική αξία των επιλεγμένων ηχογραφήσεων.

γ. Το είδος της ηχογράφησης

Στην επιλογή των ηχητικών τεκμηρίων, δόθηκε προσοχή στη καλή ποιότητά τους, προκειμένου να είναι όσο το δυνατόν πιο ευδιάκριτα τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της φωνής των ερμηνευτών. Η ποιότητα αυτή βέβαια, σχετίζεται άμεσα με το είδος της ηχογράφησης και οδεύοντας προς τα μέσα του αιώνα, βελτιώνεται. Έτσι, όπως εξηγήθηκε και στο αντίστοιχο κεφάλαιο του Α' μέρους της εργασίας,²²⁴ η πιστότητα και η ποιοτική διαφορά μεταξύ της πρώιμης ακουστικής ηχογράφησης του Fernando de Lucia και της στερεοφωνικής ηχογράφησης σε μαγνητική ταινία του Luigi Alva, είναι μεγάλη. Ακόμη, υπάρχει διαφορά ανάμεσα στη στουντιακή ηλεκτρική ηχογράφηση του Dino Borgioli και στη ζωντανή ηλεκτρική ηχογράφηση μέσω ραδιοφώνου του Bruno Landi. Επομένως, τα όποια συμπεράσματα που αφορούν τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της φωνής των ερμηνευτών και των ίδιων των εκτελέσεων, εξάγονται πάντα με επιφύλαξη, εξαιτίας των τεχνολογικών περιορισμών. Πάντως, οι διαφορές αυτές στο είδος της ηχογράφησης, έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς βρίσκονται πολύ κοντά στην ακουστική εμπειρία των ανθρώπων της αντίστοιχης εποχής, πολλοί από τους οποίους ενδεχομένως, δεν είχαν ακούσει δια ζώσης κάποια παράσταση.

²²⁴ Βλέπε ενότητα 1.3: «Σύντομη ανασκόπηση της τεχνολογίας ηχογραφήσεων έως τα μέσα του 20ου αιώνα», κεφαλαίου «Γενικά», εισαγωγικού μέρους της εργασίας (σελ. 13).

Κεφάλαιο 2:

Συμπεράσματα

Στις ενότητες του δευτέρου κεφαλαίου του Γ' μέρους της εργασίας, πρόκειται να συζητηθούν τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την ανάλυση των τεσσάρων ιστορικών ηχογραφήσεων που έχουν επιλεγεί για την εργασία. Σε αυτό το πλαίσιο θα γίνει προσπάθεια να απαντηθούν τα ερευνητικά ερωτήματα που τέθηκαν στη ενότητα «1.1 Σκοπός» του Α' πρώτου μέρους της εργασίας, στη βάση των εξής ερμηνευτικών παραμέτρων που καθορίστηκαν:

- α. Γενικότερο ύφος ερμηνείας
- β. Tempo
- γ. Αυτοσχεδιαστικά στολίδια
- δ. Μουσική εκφορά και άρθρωση
- ε. Δυναμική

2.1 Ύφος Ερμηνείας

Οι εκτελέσεις που επιλέχθηκαν καλύπτουν όπως αναφέρθηκε, μία περίοδο 49 ετών (1908 – 1957). Η κάθε μία απέχει από την άλλη κατά μέσο όρο μία δεκαπενταετία. Είναι αξιοσημείωτο πως ακόμη και σε αυτή τη σχετικά μικρή χρονική απόσταση, παρατηρούνται ουσιαστικές ερμηνευτικές διαφορές. Στη πρώτη ενότητα του δευτέρου κεφαλαίου, θα αναφερθούν συμπερασματικά οι διαφορές αυτές που παρατηρήθηκαν.

Όσον αφορά το γενικότερο ερμηνευτικό ύφος, από την παλαιότερη προς τη νεότερη εκτέλεση παρατηρείται μία αυξανόμενη τάση για εξωστρέφεια. Ουσιαστικά, εκείνο που αλλάζει και εξελίσσεται είναι η ίδια η ενσάρκωση του Conte Almaviva, που μοιάζει να ακολουθεί μια σταδιακή αλλαγή αντίληψης περί της έκφρασης του ρομαντικού αισθήματος. Έτσι, σύμφωνα με την ερμηνεία που προσφέρει ο Fernando de Lucia (1908) κατά τη πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, ο Lindoro παρουσιάζεται ως ένας εραστής απόλυτα ευαίσθητος, σχεδόν ευάλωτος, παιχνιδιάρικα ελεύθερος, που αποφεύγει τη δυναμική εξωστρέφεια προσπαθώντας να πετύχει τους σκοπούς του με κύριο όπλο την περίτεχνη, και κάποτε ίσως εξεζητημένη εκφραστική ευαισθησία. Μέχρι όμως τα μέσα του αιώνα, με την ερμηνεία του Luigi Alva (1957) έχει μετουσιωθεί σε έναν ευαίσθητο μεν, αλλά πιο ώριμο, δυναμικά διεκδικητικό εραστή που δε φοβάται να εκφράσει με ευθύτητα, αποφασιστικότητα και αυτοπεποίθηση τον πόθο του. Έτσι, μέσα από το τραγούδι του Luigi Alva, ο έρωτάς του Lindoro για τη Rosina εμφανίζεται απαλλαγμένος από κάθε είδους περιστροφές, δισταγμούς και φτιασίδια, με απλότητα και φυσικότητα.

Θα μπορούσαμε μέσα από αυτές τις διαφορές να διαβάσουμε ίσως το ίχνος ιστορικών εξελίξεων στις νοοτροπίες κοινωνιών όπου, οδεύοντας πιο βαθιά στον 20^ο αιώνα, ο έρωτας και οι συμπεριφορές γύρω από αυτόν σταδιακά αλλάζουν; Σε κάθε περίπτωση, το 1957 η εμφάνιση της τηλεόρασης και η διάδοση του κινηματογράφου έχουν επιβάλει ένα βαθμό ρεαλισμού.²²⁵ Ακόμη,

²²⁵ Ενδιαφέρουσες παραπομπές:

- Barnes, Jennifer, *Television Opera: The fall of Opera Commissioned for Television*, (U. K.: The Boydell Press, 2003)

ας μην παραβλέψουμε το γεγονός ότι η ερμηνεία του Luigi Alva έρχεται σε μία εποχή, μόλις 12 χρόνια μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου, όπου όλη η υφήλιος πασχίζει να ανακαινισθεί και να επιχειρήσει ένα άλμα μακριά από τις πληγές του πρόσφατου παρελθόντος.

Αν ακολουθήσουμε την παραπάνω γραμμή σκέψης, οσοδήποτε γενικευτική, μπορούμε να πούμε ότι, στην ερμηνεία του Dino Borgioli (1929), διατηρούνται όλα τα στοιχεία εσωστρέφειας που παρατηρούνται στον Fernando de Lucia και στα δύο μέρη της άριας, πραγματοποιείται όμως ταυτόχρονα το πρώτο μικρό βήμα προς την κατεύθυνση μιας πιο 'φυσικής' ερμηνείας που αντλεί στοιχεία από τον προφορικό λόγο, με την εν μέρει απεμπόληση μιας εξεζητημένης πληθωρικότητας σε επίπεδο στολιδιών. Λίγα χρόνια αργότερα, τη περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο Bruno Landi (1941) διατηρεί το λυρισμό και την εσωτερικότητα στο πρώτο μέρος της *cavatina*, επιλέγει προσεκτικά τα σημεία που αυτοσχεδιάζει (π.χ. καντέντσες), προσθέτει όμως ερμηνευτικά, το στοιχείο μιας δυναμικής *cabaletta*.

Εν κατακλείδι, το χαρακτηριστικά έντονο *legato* και οι αλλαγές στη δυναμική, συνοδεύουν και τις τέσσερις ερμηνείες. Τα στοιχεία αυτά ουσιαστικά προσδίδουν αξιοσημείωτη εκφραστικότητα και ευγένεια στις εκτελέσεις που μελετούμε. Τα κύρια μουσικά χαρακτηριστικά που αξιοποιούνται σε διαφορετικό βαθμό και με διαφορετικούς τρόπους από τους εν λόγω ερμηνευτές, στα οποία θα επικεντρωθούμε κυρίως στη συνέχεια, είναι το *tempo* και ο εμπλουτισμός της άριας με ποικίλματα.

2.2 Tempo

Το *tempo* αποτελεί μία από τις παραμέτρους που αξιοποιούνται αρκετά διαφορετικά από τους τέσσερις ερμηνευτές που εξετάζουμε στη παρούσα εργασία. Συχνά, για λόγους έκφρασης και οι τέσσερις παρεμβαίνουν στη σταθερότητα του παλμού. Όμως, ο βαθμός απόκλισης διαφέρει από τον ένα στον άλλο, και από εποχή σε εποχή. Έτσι, όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, και στους τέσσερις εν λόγω εκτελέσεις παρατηρούνται σημεία

• «The Impact of TV on Opera», *The New York Times* 44,839 (25/01/1981),

μελωδικού και ρυθμικού rubato, ritenuto, κορώνες, αλλά και αυτό που αποκαλούμε ‘χρονικές παρενθέσεις’, σημεία δηλαδή όπου η ορχήστρα σιωπά και ο εκτελεστής τραγουδά πιο ελεύθερα. Σε ό,τι ακολουθεί, λόγω του διμερούς χαρακτήρα της cavatina, το cantabile Α’ μέρος και η cabaletta θα εξεταστούν ξεχωριστά, αρχίζοντας από το Α’ μέρος.

Με μία πρώτη ματιά, γίνεται αντιληπτό πως η ένδειξη Largo που υποδεικνύει ο συνθέτης ως βασικό tempo στο cantabile Α’ μέρος της άριας, αντιμετωπίζεται με διαφορετικό τρόπο από κάθε εκτελεστή. Έτσι, όπως φαίνεται και στον πίνακα που ακολουθεί, παρατηρείται μία επιτάχυνση καθώς κινούμαστε από την παλαιότερη στη νεότερη ερμηνεία. Μάλιστα, το βασικό tempo του de Lucia και του Alva διαφέρουν σημαντικά: ενώ η πρώτη είναι εξαιρετικά αργή, η τελευταία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σχεδόν ως Larghetto.

Πίνακας 7: Βασικό Tempo Α’ Μέρους ανά εκτέλεση

<u>Ερμηνευτής:</u>	<u>Βασικό Tempo</u>
Fernando de Lucia (1908)	♩= 46
Dino Borgioli (1929)	♩= 50
Bruno Landi (1941)	♩= 54
Luigi Alva (1957)	♩= 60

Ακόμη, παρατηρείται το εξής φαινόμενο: οι δυο νεότεροι Landi και Alva διατηρούν το εναρκτήριο βασικό tempo σταθερό σε όλη τη διάρκεια του Α’ μέρους (ανεξάρτητα από τις ελευθερίες που θα συζητηθούν παρακάτω), οι παλαιότεροι de Lucia και Borgioli επιταχύνουν αισθητά από το μέτρο 13 έως και το τέλος του cantabile μέρους. Μία ακόμη γενική παρατήρηση αναφορικά με το tempo του Α’ μέρους είναι πως, καθώς οδεύουμε προς τα μέσα του αιώνα, ο παλμός τείνει να σταθεροποιείται και να ελαττώνονται οι διαφόρων τύπων παρεμβάσεις των ερμηνευτών. Έτσι, οι κυματοειδείς εναλλαγές τύπου ‘a tempo – tempo rubato’ που αναφέρθηκαν στο προηγούμενο μέρος,²²⁶ γίνονται σταδιακά λιγότερο αισθητές.

²²⁶ Για παράδειγμα ανάλυση ερμηνείας Fernando de Lucia (σελ. 60) και Dino Borgioli (σελ. 72 - 73).

Ένα άλλο στοιχείο που κεντρίζει το ενδιαφέρον είναι ο αριθμός των σημείων όπου ο κάθε ερμηνευτής εφαρμόζει *ritenuto*. Και πάλι, η διαφορά μεταξύ των δύο χρονικά ακραίων εκτελέσεων είναι σημαντική. Όπως, φαίνεται και στον πίνακα 8,²²⁷ το *ritenuto* ως εκφραστικό μέσο, χρησιμοποιείται αρκετά συχνά από τον Fernando de Lucia. Οι μεταγενέστεροι εκτελεστές φαίνεται πως περιορίζουν τη χρήση του σταδιακά. Το εν λόγω στοιχείο ενισχύει την άποψη που διατυπώθηκε στη προηγούμενη ενότητα, πως όσο πλησιάζουμε προς τα μέσα του αιώνα, μεταβαίνουμε σταδιακά σε μια πιο λιτή ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία τείνει να είναι ολοένα πιο πιστή στο μουσικό κείμενο. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι και οι τέσσερις ερμηνευτές, παρ' όλες τις μεταξύ τους διαφορές, έχουν επιλέξει να κάνουν *ritenuto* στα μέτρα 4 και 7, που και τα δυο αποτελούν καταλήξεις μουσικών περιόδων. Εδώ θα μπορούσε να ειπωθεί πως το *ritenuto* στα συγκεκριμένα σημεία αποτελεί μία ευρύτερη ερμηνευτική παράδοση της εξεταζόμενης χρονικής περιόδου.

Πίνακας 8: Σημεία με εφαρμογής *ritenuto* μέρους *Cantabile*

<u>Ερμηνευτής:</u>	<u>Μέτρα με ritenuto:</u>	<u>Συνολικός αριθμός ritenuto:</u>
Fernando de Lucia (1908)	μ. 2, μ. 4, μ. 7, μ. 10, μ. 12, μ. 17	6
Dino Borgioli (1929)	μ. 4, μ. 6, μ. 7, μ. 10, μ. 12	5
Bruno Landi (1941)	μ. 4, μ. 6, μ. 7, μ. 12	4
Luigi Alva (1957)	μ. 4, μ. 7	2

Ένα ακόμη στοιχείο το οποίο αφορά το πεδίο του χρόνου, είναι η κορώνα. Παρατηρούμε λοιπόν, δύο σημεία τα οποία οι τρεις πρώτοι ερμηνευτές εφαρμόζουν κορώνες που δεν υπάρχουν στο μουσικό κείμενο της άριας. Αυτά είναι σε ένα αυτοσχεδιαστικό μελωδικό άλμα, στο μέτρο 10 και, μια πιο μικρή

²²⁷ Να σημειωθεί ότι δεν έχουν συμπεριληφθεί *ritenuti* στα μέτρα 8 και 18. Το μεν μέτρο 8 αποτελεί σημείο όπου οι ερμηνευτές τραγουδούν *a piacere* ή αυτοσχεδιάζουν. Στο δε μέτρο 18, εκτελείται η *cadenza* του *cantabile* μέρους και εξετάζεται σε διαφορετική ενότητα.

κορώνα στη νότα Σολ₄ στο μέτρο 15. Έτσι, και στα δύο αυτά σημεία, η ορχήστρα σιωπά. Στον αντίποδα, ο Alva, πιστός στο μουσικό κείμενο, δεν εισάγει καμία από αυτές τις εκτός παρτιτούρας κορώνες. Αξίζει να σημειωθεί ότι το μεν μέτρο 10 όπου έχουμε απλά μία επανεισαγωγή της βασικής μελωδίας της άριας, δεν μοιάζει να χρήζει απαραίτητα ιδιαίτερης έμφασης. Δεν έχουμε τη δυνατότητα να είμαστε απολύτως βέβαιοι για τα κίνητρα μιας τέτοιας αυτοσχεδιαστικής παρέμβασης των τριών προγενέστερων ερμηνευτών στο συγκεκριμένο σημείο, ενδεχομένως όμως να συνδέονται με μία προσπάθεια για αποφυγή κάποιου βαθμού μονοτονίας ή για λόγους εντυπωσιασμού. Από την άλλη, μία χρονική επέκταση της νότας Σολ₄ στο μέτρο 15, είναι πιθανό να εξυπηρετεί περισσότερο τεχνικούς λόγους, καθώς προκύπτει μετά από ένα ανιόν διάστημα 4^{ης} καθαρής και αποτελεί σημείο όπου ο τραγουδιστής χρειάζεται να πάρει αναπνοή. Έτσι, μία μικρή κορώνα ομαλοποιεί το ηχητικό αποτέλεσμα.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, το tempo στο Β' μέρος, ως πιο γρήγορο, είναι γενικά πιο σταθερό, αν και όχι αμετάβλητο. Η αρχική ένδειξη του συνθέτη είναι «Allegro», όμως παρατηρείται μια διαφορετική προσέγγιση κατά περίπτωση. Όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα, ο Fernando de Lucia αρχίζει το Β' μέρος με ένα tempo στα όρια του Molto allegro και Vivace. Από την άλλη, το tempo των υπόλοιπων ερμηνευτών είναι πιο κοντά σε αυτό που εμείς σήμερα, αντιλαμβανόμαστε ως Allegro. Εντούτοις, αυτό αφορά μόνο το αρχικό tempo, καθώς, κατά τη διάρκεια της cabaletta, παρατηρούνται ορισμένες μεταβολές.

Πίνακας 9: Βασικό Tempo Cabaletta

<u>Ερμηνευτής:</u>	<u>Βασικό Tempo</u>
Fernando de Lucia (1908)	♩ = 152
Dino Borgioli (1929)	♩ = 120
Bruno Landi (1941)	♩ = 128
Luigi Alva (1957)	♩ = 120

Αξίζει να αναφερθούμε στις μεταβολές αυτές, καθώς εδώ διαγράφεται μια ως ένα βαθμό κοινή προσέγγιση από τους τέσσερις εκτελεστές που εξετάζουμε, ενώ, καθώς περνούν τα χρόνια, διακρίνεται και εδώ μια τάση μείωσης του πλήθους των μεταβολών αυτών.

Κατ' αρχάς, στα μέτρα 24 και 43 όλοι οι ερμηνευτές εκτελούν *a piacere* το *portato* που έχει γράψει ο Rossini. Η εν λόγω μεταβολή δεν υποδεικνύεται από το συνθέτη, επομένως φαίνεται πως και αυτή αποτελεί μια γενικότερη ερμηνευτική παράδοση στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα. Αυτή η ελευθερία μεταφράζεται στη πράξη κυρίως με την επιβολή ενός επιβραδυσμένου παλμού από το προηγούμενο μέτρο.

Ένα άλλο σημείο το οποίο αντιμετωπίζεται με κοινό τρόπο, είναι τα μέτρα 32 – 40. Σε αυτό το τμήμα γίνεται και από τους τέσσερις ερμηνευτές ένα *accelerando* από το μέτρο 32, το οποίο οδηγεί ουσιαστικά σε ένα νέο *tempo*, πιο γρήγορο από το αρχικό. Αυτό ολοκληρώνεται με ένα *ritenuto* στο μέτρο 40. Αξίζει να σημειωθεί ότι ούτε η εν λόγω μεταβολή σημειώνεται από το συνθέτη. Συνεπώς, μπορεί να ειπωθεί πως πρόκειται για άλλη μια κοινή ερμηνευτική παράδοση. Τέλος, ενώ τα αρχικά *tempi* διαφέρουν, ο βαθμός επιτάχυνσης είναι ο ίδιος περίπου και για τους τέσσερις ερμηνευτές.²²⁸

Στη συνέχεια, ακολουθεί, κατά κοινή προσέγγιση και πάλι, ένα νέο πιο αργό *tempo* για τα μέτρα 40 – 43. Αυτό το νέο *tempo* είναι αρκετά πιο αργό από το αρχικό,²²⁹ ενώ φαίνεται πως εξισορροπεί τη προηγούμενη επιτάχυνση. Πέραν τούτου, και οι τέσσερις ερμηνευτές, εκτελούν το εν λόγω τετράμετρο με ένα βαθμό μελωδικού *rubato*, για να κορυφωθεί η ελευθερία αυτή στο μέτρο 43.

Από το μέτρο 44 περίπου, και οι τέσσερις ερμηνευτές επανέρχονται κοντά στο αρχικό *tempo*. Έτσι, οι χρωματικές κλίμακες των μέτρων 49 – 50, εκτελούνται ελαφρώς επιβραδυσμένες, χωρίς να σημειώνεται κάποια υπόδειξη. Το ίδιο συμβαίνει και στις κλίμακες των μέτρων 30 – 31. Ενδεχομένως, αυτό να συμβαίνει για τεχνικούς λόγους, προκειμένου τα δέκατα έκτα να αρθρωθούν με καθαρότερο τρόπο, καθώς πρόκειται για ένα ιδιαίτερα γρήγορο τμήμα της

²²⁸ Στη περίπτωση του Fernando de Lucia το αρχικό *Molto Allegro* γίνεται *Vivace*, ενώ στους υπολοίπους το αρχικό *Allegro* γίνεται *Molto Allegro*.

²²⁹ Υπολογίζοντας το μέσο όρο των εκτελέσεων προκύπτει ένα *tempo Andante moderato* (τέταρτο ≈ 99).

άριας. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο Luigi Alva, ο οποίος παραμένει πιστός στο αρχικό tempo.

Μετά το μέτρο 50, στις τέσσερις εκτελέσεις που εξετάζουμε, παρακάμπτονται τα ενδιάμεσα μέτρα, και οι ερμηνευτές μεταπηδούν στο finale. Το tempo finale είναι πιο αργό σε σχέση με το αρχικό, καθώς οι ερμηνευτές αυτοσχεδιάζουν τη τελική τους cadenza. Μοναδική εξαίρεση σε αυτό, αποτελεί ο Fernando de Lucia, ο οποίος διατηρεί ένα tempo finale στα ίδια γρήγορα επίπεδα που έχει προσεγγίσει εξ' αρχής το Β' μέρος.

Συμπερασματικά, καθώς οδεύουμε προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, η παράμετρος του χρόνου αντιμετωπίζεται με ολοένα και μεγαλύτερη σταθερότητα. Φυσικά, σταθερότητα δεν σημαίνει ακαμψία. Αυτό φαίνεται από τις μεταβολές που αναλύθηκαν και αποσκοπούν σε μια πιο εκφραστική ερμηνεία. Ουσιαστικά, η ελευθερία του ερμηνευτή, μοιάζει να τείνει να τοποθετείται εντός ενός ελεγχόμενου πλαισίου.

2.3 Αυτοσχεδιασμοί και Καντέντσες

Από την ακρόαση των ηχητικών τεκμηρίων προκύπτει ότι και οι τέσσερις ερμηνευτές απομακρύνονται σε αρκετά σημεία από το μουσικό κείμενο του συνθέτη και προβαίνουν σε μελωδικούς αυτοσχεδιασμούς. Οι λεπτομέρειες των αυτοσχεδιασμών αυτών παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο της εργασίας και αφορούν μία σειρά από ποικίλματα, γυρίσματα, αποτζιατούρες, roulades, σύντομες τρίλιες και μελωδικά άλματα. Όπως θα δούμε παρακάτω, η ποσότητα και η έκταση των αυτοσχεδιασμών διαφέρουν μεταξύ των ερμηνευτών.

Κατ' αρχάς, ως γενική παρατήρηση, μπορούμε να διατυπώσουμε με σχετική ασφάλεια την άποψη ότι, καθώς κινούμαστε χρονικά από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα προς τα μέσα του, οι παρεμβάσεις των ερμηνευτών στο μουσικό κείμενο τείνουν να μειώνονται.²³⁰ Η τάση αυτή υποστηρίζεται, όπως φαίνεται στον πίνακα 10 και από τη καταγραφή του αριθμού των μέτρων στα οποία ο

²³⁰ Υπενθυμίζεται ότι στη παρούσα ενότητα μελετώνται μόνον οι μελωδικοί αυτοσχεδιασμοί που αφορούν προσθήκη φθόγγων και όχι παρεμβάσεις που αφορούν αποκλειστικά το tempo.

εκτελεστής επιλέγει να προσθέσει κάποιο μελισματικό στοιχείο. Μάλιστα, η διαφορά ανάμεσα στο Fernando de Lucia και το Luigi Alva είναι εντυπωσιακή. Ο μεν πρώτος παρεμβαίνει σε έντεκα σημεία και ο δεύτερος σε μόλις τρία. Στην ενδιάμεση χρονική περίοδο (1929 – 1941), παρατηρείται μία σταθεροποίηση του αριθμού των αυτοσχεδιασμών περίπου στο μισό σε σχέση με τον Fernando de Lucia. Το στοιχείο αυτό συμβάλλει στην αίσθηση ότι γενικά οδηγούμαστε σε πιο λιτές ερμηνείες, πιστότερες στο μουσικό κείμενο, με την ερμηνευτική ελευθερία του εκτελεστή να περιορίζεται σημαντικά. Οι αιτίες του περιορισμού αυτού μπορεί να είναι ποικίλες, ενώ κάποιες από αυτές, τις έχουμε ήδη αναφέρει ακροθιγώς. Όμως, μια αναλυτική και ολοκληρωμένη παρουσίασή τους ξεφεύγει από την εμβέλεια της παρούσας εργασίας.

Πίνακας 10: Αριθμός αυτοσχεδιασμών στην άρια

<u>Ερμηνευτής:</u>	<u>Μέτρα που ο ερμηνευτής αυτοσχεδιάζει:</u>	<u>Συνολικός αριθμός μέτρων που ο ερμηνευτής αυτοσχεδιάζει:</u>
Fernando de Lucia (1908)	μ. 3, μ. 4, μ. 6, μ. 8, μ. 10, μ. 11, μ. 15, μ. 16, μ. 17, μ.18, μ. 67	11
Dino Borgioli (1929)	μ. 8, μ. 10, μ. 11, μ. 15, μ. 18, μ. 67	6
Bruno Landi (1941)	μ. 6, μ. 8, μ. 10, μ. 15, μ. 18, μ. 64, μ.67	7
Luigi Alva (1957)	μ. 15, μ. 18, μ. 67	3

Ένα άλλο στοιχείο που παρατηρείται είναι ότι και οι τέσσερις ερμηνευτές παρεμβαίνουν όλοι τουλάχιστον σε συγκεκριμένα μέτρα. Αυτά είναι τα μέτρα 15, 18 και 67. Βασικά, τα μέτρα 18 και 67, αφορούν τις καντέντσες του Α' και Β' μέρους της cavatina αντίστοιχα. Επίσης, οι τρεις πρώτοι εκτελεστές αυτοσχεδιάζουν επιπρόσθετα και στα μέτρα 8 και 10.

Στο μέτρο 8, ο Rossini δεν σημειώνει κάποια κορώνα ή άλλη ένδειξη που να οδηγεί τον ερμηνευτή σε αυτοσχεδιασμό, όμως πρόκειται για σημείο όπου η

ορχήστρα σιωπά. Όπως είδαμε, το εύρος του αυτοσχεδιασμού στο σημείο αυτό διαφέρει από ερμηνευτή σε ερμηνευτή. Στην εικόνα 27 που ακολουθεί συγκεντρώνουμε και τις τέσσερις εκδοχές προς σύγκριση. Βλέπουμε ότι ο de Lucia εκτελεί έναν περίπλοκο και εκτενή αυτοσχεδιασμό, ο Borgioli προσθέτει απλά ένα *gruppetto*, ο Landi μία νότα που τον βοηθά να προετοιμαστεί για την επόμενη φράση και ο Alva τραγουδά σε ανεπαίσθητο *tempo rubato*, χωρίς να αλλοιώνει ουσιαστικά τη μελωδική γραμμή του μουσικού κειμένου. Μια κάποιου είδους εκφραστική παρέμβαση στο μέτρο 8 φαίνεται να αποτελεί κοινή παράδοση που με την πάροδο του χρόνου τείνει να απλοποιείται.

Εικόνα 27: Μέτρο 8

The image displays a musical score for Measure 8, featuring four vocal parts: F. de Lucia, D. Borgioli, Br. Landi, and L. Alva. Each part includes lyrics and dynamic markings.

- F. de Lucia:** The melody is highly ornate, starting with a half note 'si?' (mf), followed by a half note 'Ah!' (f), and then a series of eighth notes and sixteenth notes. Dynamics include *mf*, *f*, *rit...*, *p*, and *pp*. The phrase *a piacere* is written below the staff.
- D. Borgioli:** The melody is simpler, starting with a half note 'si?' (p), followed by a half note 'Oh!' (mf), and then a half note (pp). Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. The phrase *a piacere* is written below the staff.
- Br. Landi:** The melody is very simple, starting with a half note 'si?' (mp), followed by a half note 'Ah!' (mp), and then a half note 'Oh!' (mp). Dynamics include *mp*. The phrase *a piacere* is written below the staff.
- L. Alva:** The melody is very simple, starting with a half note 'si?' (mf), followed by a half note 'Ah!' (mf), and then a half note 'Oh!' (p). Dynamics include *mf* and *p*. The phrase *a piacere* is written below the staff.

Το μελωδικό άλμα 7^η μικρής που έχει καταγραφεί στο μέτρο 10, εκτελείται και από τους τρεις πρώτους ερμηνευτές. Μικροδιαφορές, όπως φαίνεται και στην εικόνα 28, υπάρχουν, όμως η βασική δομή του αυτοσχεδιασμού είναι κοινή. Από την άλλη, ο Luigi Alva παραμένει πιστός στο μουσικό κείμενο του

συνθέτη. Εικάζουμε ότι, μέχρι και τα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, η συγκεκριμένη παρέμβαση ίσως να αποτελούσε μια κοινή ερμηνευτική πρακτική.

Εικόνα 28: Μέτρο 10

The image displays a musical score for Measure 10, featuring four staves. The first staff, labeled 'F. de Lucia', begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line starting with a half note 'spe', followed by a series of eighth notes, a triplet of eighth notes, and a half note 'me.'. Dynamics include *ff*, *dim.*, and *rit...*. The second staff, 'D. Borgioli', also starts with a treble clef and one flat. It features a melodic line with a half note 'spe', a triplet of eighth notes, a half note, and a half note 'me.'. Dynamics include *mp*, *dolce*, and *rit.*. The third staff, 'Br. Landi', begins with a treble clef and one flat. It shows a melodic line with a half note 'spe', a half note, a triplet of eighth notes, and a half note 'me.'. Dynamics include *pp*, *mp*, and *a piacere*. The fourth staff, 'L. Alva', starts with a treble clef and one flat. It contains a melodic line with a half note 'spe', a half note, and a half note 'me.'. Dynamics include *pp* and *a piacere*.

Ένα ακόμη σημείο που φαίνεται να έχει καθιερωθεί ως παράδοση είναι το μέτρο 15. Εκεί, σύμφωνα με το μουσικό κείμενο, η ορχήστρα σιωπά και υπάρχει η ένδειξη «col canto», ενώ η μελωδική γραμμή του τενόρου είναι λιτή. Όμως, και οι τέσσερις ερμηνευτές υιοθετούν μία κοινή προσέγγιση στο εν λόγω σημείο και τραγουδούν, όπως φαίνεται και στην εικόνα 29,²³¹ *a piacere*, ένα ανιόν γύρισμα, και έπειτα οδηγούνται βηματικά στην επόμενη φράση. Μάλιστα, η υποψία ότι πρόκειται περί παράδοσης ενισχύεται και από σχετικό σχόλιο της

²³¹ Υπενθυμίζεται ότι η οριζόντια γραμμή επάνω από τη μελωδική γραμμή, υποδηλώνει κατά σύμβαση την ελεύθερη χρονικά εκτέλεση.

κριτικής έκδοσης που χρησιμοποιήθηκε ως βάση για το πρωτότυπο μουσικό κείμενο.²³²

Εικόνα 29: Μέτρο 15

The image displays a musical score for Measure 15, featuring four staves for different instruments: F. de Lucia, D. Borgioli, Br. Landi, and L. Alva. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The F. de Lucia staff has a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a phrasing instruction *a piacere*. The D. Borgioli staff has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a phrasing instruction *a piacere*. The Br. Landi staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a phrasing instruction *a piacere*. The L. Alva staff has dynamic markings of *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano), and a phrasing instruction *a piacere*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (3 and 5). The phrasing instruction *a piacere* is repeated on each staff.

Ακόμη ένα σημείο όπου οφείλουμε να σταθούμε είναι η *cadenza* του Α' μέρους (μέτρο 18). Εδώ, κοινό χαρακτηριστικό και στις τέσσερις εκτελέσεις είναι ότι η κορώνα στη λιτή μελωδική γραμμή του συνθέτη έχει εκληφθεί ως υπόδειξη για αυτοσχεδιαστική ελευθερία. Στη εικόνα 30 παρατίθενται προς σύγκριση οι καντέντσες και των τεσσάρων εκτελεστών που μελετάμε.

Όπως διαπιστώνεται, οι προσεγγίσεις δεν είναι κοινές, αλλά χωρίζονται σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη αφορά σε έναν περίπλοκο και εκτενή αυτοσχεδιασμό, ενώ η δεύτερη σε μία πιο λιτή προσέγγιση που αξιοποιεί κυρίως τις παραμέτρους της δυναμικής και του tempo. Στη πρώτη κατηγορία ανήκουν ο

²³² Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia: Ricordi Opera ...* [ό. π.], XXXVIII

Fernando de Lucia και ο Bruno Landi, ενώ στη δεύτερη ο Dino Borgioli και ο Luigi Alva.

Η περίπλοκη εκδοχή, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αξιοποιεί στοιχεία όπως τα αρπίσματα και οι διαβατικές νότες, ενώ και οι δύο ολοκληρώνονται στη νότα Σολ₄, δηλαδή μία οκτάβα πάνω από το μουσικό κείμενο. Όλα αυτά στοχεύουν εμφανώς σε έναν εκφραστικά πληθωρικό μελωδικό εμπλουτισμό. Φυσικά, από πλευράς tempo το σημείο εκτελείται a piacere, ενώ η δυναμική αντιμετώπιση ποικίλει από ερμηνευτή σε ερμηνευτή. Επίσης, υπάρχει επανάληψη τμήματος ή ολόκληρου του στίχου «*lo stral che mi ferì*», που αποτελεί και τον καταληκτικό στίχο του μέρους cantabile.

Εικόνα 30: Μέτρο 18

The image shows a musical score for Measure 18, featuring four staves representing different performers: F. de Lucia, D. Borgioli, Br. Landi, and L. Alva. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various dynamic markings (f, mf, p, ff, pp, mp) and articulation (accents, slurs, triplets, sextuplets). Performance instructions like "sotto voce", "con bravura", "a piacere", "un poco rit.", and "rit.." are included. The lyrics are in Italian, with some words repeated or modified across the different versions.

F. de Lucia: *f* stral-(le) *mf* lo stral *f* *p* *mf* *f* *ff* mi che mi fe - ri

D. Borgioli: *f* stral *mf* che mi *pp* *p* fe

Br. Landi: *mf* stral *ff* *mf* *p* *mf* *pp* *p* che mi fe-ri, lo stral che mi fe - ri

L. Alva: *f* stral *mf* lo stral *mp* che mi fe

Η δεύτερη, πιο λιτή εκδοχή των Alva και Borgioli αποφεύγει τη προσθήκη φθόγγων. Ο Luigi Alva, προκειμένου να καταλήξει στο Σολ₄ της πάνω οκτάβας από αυτό του μουσικού κειμένου, δεν προσθέτει στολίδια, απλά αντιστρέφει ουσιαστικά τη μελωδική κίνηση. Παρόλη τη μελωδική απλότητα, τεχνικά πρόκειται για μία εξίσου απαιτητική εκδοχή, καθώς προϋποθέτει εξαιρετικό έλεγχο της αναπνοής για να επιτευχθεί το τελικό *diminuendo*. Από την άλλη, ο Dino Borgioli παραμένει πιο κοντά από όλους στο πρωτότυπο μουσικό κείμενο.

Συμπερασματικά, εδώ δεν διαφαίνεται κάποια σαφής χρονολογικά, εξέλιξη που να αφορά την ερμηνευτική πρακτική της *cadenza* του Α΄ μέρους, παρά μόνο ότι κάθε εκδοχή από αυτές που μελετούμε επηρεάζεται από τη συνολικότερη ερμηνευτική ιδιοσυγκρασία του εκτελεστή.

Αναφορικά με την καντέντσα της *cabaletta*, τα ηχητικά τεκμήρια φανερώνουν μια πιο κοινή αντιμετώπιση των τεσσάρων ερμηνευτών σε σχέση με την καντέντσα του μέρους *cantabile*. Το μοτίβο που παρατηρείται ξεκινά από τη νότα Σολ₄ της λέξης «*gual*» του μέτρου 67.²³³ Στο σημείο αυτό οι τραγουδιστές εκτελούν μία καθοδική και μια ανοδική *roulade*, που καταλήγει στην νότα Λα₄.²³⁴ Στη συνέχεια κάνουν κορώνα στη νότα Σολ₄²³⁵ και καταλήγουν στη τονική.²³⁶ Αυτός είναι ο γενικός κανόνας που ακολουθείται, με τις όποιες μικρές διαφοροποιήσεις να είναι στο ίδιο πνεύμα (λ. χ. Fernando de Lucia, βλέπε εικόνα 31 που ακολουθεί). Η τελική καντέντσα είναι το σημείο κορύφωσης ολόκληρης της *cavatina*, και οι ερμηνευτές παρατείνουν σε διάρκεια τις κορώνες στα όρια της αναπνευστικής αντοχής τους, ξεδιπλώνοντας το πλήρες δυναμικό εύρος της φωνής τους. Πρόκειται για ένα τελικό σημείο εντυπωσιασμού του κοινού, το οποίο αποκωδικοποιείται ερμηνευτικά από τους εκτελεστές με την ίδια φιλοσοφία. Εδώ μπορεί και πάλι να γίνει λόγος για μία αισθητική τάση, συνολικά της περιόδου την οποία μελετάμε.

Τέλος, χρειάζεται να γίνει ειδική μνεία αναφορικά με τις τρίλιες. Σε καμία από τις τέσσερις ερμηνείες δεν εντοπίζονται ιδιαίτερα έντονες και εκτεταμένες τρίλιες. Όμως, στις περιπτώσεις των Fernando de Lucia και Bruno Landi, εντοπίζονται διαφοροποιήσεις στην ομαλή ροή του *vibrato* σε ορισμένα σημεία, τα οποία μπορεί να παραπέμπουν σε κάποιου είδους σύντομη τρίλια. Στη περίπτωση του de Lucia όπως είχε αναφερθεί και στην αντίστοιχη ενότητα του προηγούμενου μέρους, το *vibrato* του αποτελούσε αντικείμενο κριτικής, καθώς θεωρούταν επιταχυμένο. Έτσι, σε ορισμένα σημεία π.χ. μέτρα 4 και 12, η επιτάχυνση αγγίζει τα όρια της τρίλιας, χωρίς όμως να είναι γνωστή η πρόθεση του εκτελεστή. Από την άλλη, το *vibrato* του Landi χαρακτηρίζεται από μία

²³³ Η νότα ανήκει αρμονικά στη $I \frac{6}{4}$ της πτώσης.

²³⁴ Η νότα αυτή ανήκει αρμονικά στην ενάτη της δεσπόσπουζας (V^9).

²³⁵ Θεμέλιος δεσπόζουσας.

²³⁶ Νότα Ντο₄.

ομαλότητα. Έτσι, στα μέτρα 9, 10, 11 και 13 όπου παρατηρείται μία ελαφριά επιτάχυνση του vibrato, υπάρχει ισχυρή ένδειξη ότι προτίθεται να εκτελέσει, κάποιου είδους σύντομης τρίλιας. Εν κατακλείδι, το μόνο συμπέρασμα το οποίο μπορεί να εξαχθεί σχετικά με το εν λόγω στολίδι, είναι ότι στις παρούσες εκτελέσεις, δεν αποτελεί βασικό μέρος της μελισματικής παλέτας των ερμηνευτών.

Εικόνα 31: Τελική Cadenza

The image shows a musical score for a final cadenza, consisting of four staves. The staves are labeled on the left: F. de Lucia, D. Borgoli, Br. Landi, and L. Alva. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *f* (forte), *sfz* (sforzando), *fff* (fortississimo), and *f non* (forte non legato). There are also articulation markings: *gual* (gusto) and *non* (non legato). The score features several slurs, accents, and a triplet of eighth notes in the final measure of each staff. The notation is complex, with many sixteenth and thirty-second notes, indicating a fast and technically demanding passage.

2.4 Μουσική εκφορά και άρθρωση

Η μελέτη των τεσσάρων ηχητικών τεκμηρίων αναδεικνύει το πολύ έντονο legato ως το κυρίαρχο στοιχείο μουσικής εκφοράς. Ειδικά στο μέρος cantabile, όπου το tempo είναι αρκετά αργό, το legato είναι ακόμη πιο έντονο, δίνοντας την αίσθηση μιας μελωδικής συνέχειας. Η προσέγγιση αυτή είναι σαφώς ταιριαστή με τον ευαίσθητο και ευγενικό χαρακτήρα της άριας. Πέραν τούτου όμως, η μουσική εκφορά επηρεάζεται και από την ιδιοσυγκρασία του κάθε τραγουδιστή. Έτσι, παρατηρούνται επιμέρους διαφοροποιήσεις κατά την ακρόαση των εκτελέσεων.

Ένα ιδιαίτερο στοιχείο που αξίζει να σχολιαστεί είναι το portamento. Ο εν λόγω τρόπος εκφοράς εφαρμόζεται και από τους τέσσερις εκτελεστές σε διάφορα σημεία. Όμως, η συχνότητά που επιλέγεται και τα ποιοτικά του χαρακτηριστικά διαφέρουν.

Στο πίνακα 11 έχει γίνει καταγραφή των περιπτώσεων όπου οι ερμηνευτές εκτελούν portamento κατά τη διάρκεια της άριας. Με μία πρώτη ματιά, φαίνεται πως η συχνότητά εφαρμογής του εκφραστικού αυτού μέσου τείνει να μειώνεται καθώς οδεύουμε προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Έτσι, οι Fernando de Lucia και Dino Borgioli χρησιμοποιούν πολύ συχνά το portamento ως τρόπο έκφρασης, ενώ από τον Bruno Landi και έπειτα σημειώνεται μία αισθητή ελάττωση. Σύμφωνα με τη κριτική έκδοση που χρησιμοποιείται για τη μελέτη της cavatina, στο μουσικό κείμενο, τα σημεία που επιτρέπουν την εφαρμογή portamento είναι συγκεκριμένα, λ.χ. στα μέτρα 3, 8, 11, 33, 35, 37 και 39. Πέραν από ορισμένες διαφοροποιήσεις, οι εκτελεστές που μελετάμε φαίνεται να ακολουθούν τη σχετική υπόδειξη, παρότι η κριτική έκδοση είναι μεταγενέστερη των εν λόγω εκτελέσεων, κάτι που ίσως υπονοεί μία προϋφιστάμενη της έκδοσης παράδοση που αφορά τη συγκεκριμένη συνήθεια. Επομένως, παρατηρούμε ότι η συχνότητα των portamenti στις περιπτώσεις των Landi και Alva εναρμονίζεται με τη συχνότητα που συναντάμε στο μουσικό κείμενο, όπως αυτό καταγράφεται στη κριτική έκδοση. Επιπλέον, ο πλεονάζων αριθμός που φαίνεται στις δύο πρώτες εκτελέσεις υπονοεί ενδεχομένως μία τάση για πιο χαλαρή εκφορά κατά τη πρώτη τριακονταετία του 20^{ου} αιώνα, κληρονομιά του παρελθόντος. Αυτή λοιπόν η ελάττωση του αριθμού των portamenti, ενδεχομένως υπογραμμίζει μια γενικότερη τάση για μεγαλύτερη πιστότητα προς το μουσικό κείμενο που αναφέρθηκε στις προηγούμενες ενότητες.

Αναφορικά με τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του portamento, διαπιστώνεται η τάση να γίνεται λιγότερο έντονο. Έτσι, για παράδειγμα το portamento του Fernando de Lucia στα μέτρα 33, 35, 37 και 39 αγγίζει τα όρια του glissando. Το ίδιο συμβαίνει και με τη περίπτωση του Dino Borgioli στο μέτρο 18.²³⁷ Ο τελευταίος μάλιστα εκφέρει το portamento πιο έντονα από όλους. Από την άλλη, το portamento των Landi και Alva έχει κυρίως χαρακτηριστικά ενός πιο έντονου

²³⁷ Υπενθυμίζεται ότι στην ενότητα 2.2, του Β' μέρους της εργασίας, έγινε ιδιαίτερη μνεία στο συγκεκριμένο σημείο (βλέπε σελίδα 74).

legato. Επομένως, διαπιστώνεται μία τάση για αποφυγή ακραίων μεταβολών και διατήρηση της μουσικής εκφοράς σε ένα πλαίσιο legato το οποίο δίνει την αίσθηση μιας μελωδικής συνέχειας.

Πίνακας 11: Περιπτώσεις *portamento*

<u>Εκτελεστής</u>	Αριθμός μέτρου	Σύνολο
Fernando de Lucia (1908)	3, 4, 6, 7, 11, 12, 15, 33, 35, 37, 39, 67	11
Dino Borgioli (1929)	3, 4, 6, 8, 11, 12, 17, 18, 35, 37, 39, 67	12
Bruno Landi (1941)	3, 4, 11, 12, 18, 67	6
Luigi Alva (1957)	6, 11, 18, 33, 35, 37, 39, 67	8

Παρότι το legato αποτελεί τον κυρίαρχο τρόπο εκφοράς, δεν απουσιάζουν και ορισμένες αποκλίσεις. Φυσικά, δεν απομακρυνόμαστε πάρα πολύ από το legato, με το staccato να απουσιάζει παντελώς. Έτσι, θα μπορούσαμε να πούμε ότι εντοπίζονται ορισμένα σημεία όπου η άρθρωση είναι λίγο πιο έντονη. Δύο τέτοια σημεία είναι τα μέτρα 24 και 43, όπου ο Rossini υποδεικνύει πως πρέπει να εκτελεστούν *portato*, με τους τέσσερις ερμηνευτές να εκτελούν την οδηγία αυτή. Ένα άλλο παράδειγμα όπου η άρθρωση ακούγεται αρκετά έντονη, υποστηριζόμενη ανεπαίσθητα από το λάρυγγα και το διάφραγμα, είναι τα δέκατα έκτα στα μέτρα 25 και 44 στις εκτελέσεις του Fernando de Lucia και του Dino Borgioli. Η εκφορά όμως των άλλων δύο ερμηνευτών στα συγκεκριμένα μέτρα δεν αλλάζει σε σχέση με άλλα αντίστοιχα σημεία και παραμένει legato. Το γεγονός αυτό, υπογραμμίζει και πάλι τη τάση για μεγαλύτερη ομοιογένεια στη μουσική εκφορά και άρθρωση.

2.5 Δυναμική

Η δυναμική αποτελεί μία πολύ σημαντική ερμηνευτική παράμετρο. Το ενδιαφέρον στοιχείο είναι ότι η μελέτη των τεσσάρων ερμηνειών που έχουν επιλεγεί για τη παρούσα έρευνα φανερώνει αξιοσημείωτη ποικιλία στο τρόπο αξιοποίησής της. Πέραν από τις ιδιαιτερότητες της κάθε εκτέλεσης, οι οποίες αναλύθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, παρατηρούνται ορισμένες γενικότερες τάσεις καθώς προχωράμε χρονολογικά προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα.

Κατ' αρχάς, όλοι οι ερμηνευτές χρησιμοποιούν τις διακυμάνσεις στη δυναμική προκειμένου να προσδώσουν πλαστικότητα στον ήχο. Καθώς όμως πλησιάζουμε προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, το εύρος των διακυμάνσεων αυτών τείνει να περιορίζεται σε κάποιο βαθμό. Έτσι, η συχνότητα των αρκετά έντονων, συχνά ακραίων μεταβολών (π.χ. από *forte* σε *pianissimo* σε επίπεδο φράσεων), που παρατηρούνται στις εκτελέσεις των De Lucia και Borgioli κυρίως, τείνει να μειώνεται. Συνεπώς, θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για πιο ομοιογενείς εκτελέσεις και από πλευράς δυναμικής. Κάτι τέτοιο, φυσικά, δεν σημαίνει ότι θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε μια ερμηνεία όπως του Luigi Alva άκαμπτη από πλευράς δυναμικής. Απλώς, ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης επιλέγει στο μεγαλύτερο μέρος της εκτέλεσής του να κινείται γύρω από ένα μέσο επίπεδο έντασης, ενώ τα σημεία όπου αγγίζει τα άκρα της δυναμικής της φωνής του είναι επιλεγμένα (π.χ. *pianissimo cadenza A'* μέρους). Η ερμηνευτική συμπεριφορά που παρατηρείται σχετικά με την εν λόγω παράμετρο ενισχύει τη διαπίστωση μιας γενικότερης τάσης που ήδη έχει διαπιστωθεί έως τώρα προς μεγαλύτερη απλότητα στις εκτελέσεις, και μεγαλύτερη πιστότητα στο γράμμα του μουσικού κειμένου.

Ένα δεύτερο στοιχείο που γίνεται αντιληπτό είναι η σταδιακή αύξηση των μέσων επιπέδων δυναμικής. Έτσι, ο Fernando de Lucia τραγουδά ως επί το πλείστον σε μέσα προς χαμηλά επίπεδα δυναμικής. Από την άλλη, ο Luigi Alva επιλέγει τα μέσα προς υψηλά. Διαγράφεται λοιπόν μία τάση προς πιο εξωστρεφείς και δυναμικές ερμηνείες. Στα πλαίσια της παρούσας μελέτης, η καμπή διαπιστώνεται από την ερμηνεία του Bruno Landi, ο οποίος όπως είδαμε, από το μέσον περίπου του *A'* μέρους της *cavatina* αλλάζει χαρακτήρα ερμηνείας, και τραγουδά με πιο γεμάτη φωνή. Έτσι, το *mezza voce* χρώμα, το

οποίο είναι κυρίαρχο στις δύο πρώτες εκτελέσεις, στην ερμηνεία του Luigi Alva πλέον αξιοποιείται μόνο σε επιλεγμένα σημεία (λ.χ. μέτρα 3, 8, 12, 8). Αυτό φανερώνει ίσως μία γενικότερη σταδιακή προτίμηση για ένα πιο 'φυσικό' χρώμα φωνής. Ενδεχομένως, στα αφτιά του ακροατή των μέσων του 20^{ου} αιώνα, το *mezza voce* χρώμα να έχει έναν τεχνητό χαρακτήρα, ο οποίος έρχεται σε αντίθεση με την γενικότερη περιρέουσα αισθητική που επηρεάζεται μεταξύ άλλων και από την κυριαρχία του κινηματογράφου.

Στο σημείο αυτό, γεννάται το ερώτημα κατά πόσον η τάση αυτή σχετίζεται και με μια διαφορετική αντιμετώπιση της δραματουργικής συνθήκης. Όπως έχουμε αναφέρει, η άρια αυτή τοποθετείται χρονικά στην αυγή της ημέρας και εξελίσσεται κάτω από ένα πέπλο μυστικότητας. Ενδεχομένως, στις ερμηνείες των de Lucia και Borgioli η συνθήκη αυτή να μετενσαρκώνεται σε μια εσωτερική και λιγότερο δυναμική απόδοση. Αυτό βέβαια αφορά το γενικότερο ύφος και το μέσο όρο δυναμικής, καθώς όπως έχουμε δει οι εκτελέσεις δεν είναι μονοδιάστατες. Από την άλλη, στις μεταγενέστερες ερμηνείες η σχέση χωροχρονικής συνθήκης – ερμηνείας, ίσως να μην προσλαμβάνεται τόσο κυριολεκτικά, αλλά να τίθεται ως προτεραιότητα η συναισθηματική συνθήκη και η ιδιοσυγκρασία του Conte Almaguira - Lindero. Βέβαια, η ιδέα αυτή διατυπώνεται με κάθε επιφύλαξη, και τίθεται περισσότερο ως προβληματισμός προς περαιτέρω εμβάθυνση.

Ακόμη, από την εκτέλεση του Bruno Landi και έπειτα διαφαίνεται η ύπαρξη ενός εξελικτικού μοτίβου της δυναμικής στα δύο μέρη της άrias. Όπως, έχουμε αναφέρει το μέρος *cantabile* παρουσιάζει μία ημικυκλική μορφή (*piano* → δυναμική κορύφωση → *morendo*), η οποία είναι εμφανής και στην εκτέλεση του Luigi Alva. Από την άλλη, η *cabaletta* παρουσιάζει μία ανοδική γραμμικότητα. Παρότι όλοι οι ερμηνευτές τραγουδούν την τελική τους *cadenza* στα ηχηρότερα όρια της δυναμικής της φωνής τους, τα μοτίβα αυτά είναι πιο σαφή στις δύο πιο σύγχρονες ερμηνείες που μελετάμε. Συνεπώς, μπορεί ίσως να γίνει λόγος για τάση. Τέλος, να σημειωθεί πως το φαινόμενο της παραλληλίας *tempo* – δυναμικής που παρατηρήθηκε έντονα στις παλαιότερες εκτελέσεις, δεν λείπει από τις πιο σύγχρονες. Όμως, εξαιτίας της σχετικής σταθεροποίησης του *tempo* (βλ. 2.1 του παρόντος κεφαλαίου, σελ. 110 - 115) οι μεταβολές είναι λιγότερες.

Κεφάλαιο 3:

Επίλογος

Στον επίλογο της διπλωματικής αυτής εργασίας, ανακεφαλαιώνονται οι βασικές παρατηρήσεις των συμπερασμάτων, γίνονται ορισμένες προτάσεις για περαιτέρω έρευνα και ολοκληρώνεται η συλλογιστική πορεία του σκοπού της.

Κεφάλαιο 3: Επίλογος Συμπερασμάτων

Η ιστορία της ανθρωπότητας έχει δημιουργηθεί από μεταβλητά υλικά. Η μουσική, ως αναπόσπαστο κομμάτι του ανθρώπινου πολιτισμού συμπαρασύρεται από αυτή την αέναη ιστορική ροή. Ομοιοτρόπως και όλες οι πτυχές της, όπως για παράδειγμα τα μουσικά είδη, η αισθητική, οι ερμηνευτικές πρακτικές ή οι φιλοσοφικές τάσεις. Επομένως, δεν προκαλούν εντύπωση όλες αυτές οι διαφορές που διαπιστώθηκαν από την εξέταση των τεσσάρων αυτών δειγμάτων στα πλαίσια της παρούσας εργασίας.

Το *Il Barbiere di Siviglia* του Giohachino Rossini αποδεικνύεται ένα έργο διαχρονικό, με την ικανότητά του να προσαρμόζεται στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της κάθε εποχής. Έτσι και ο ρόλος του Conte Almaviva και κατ' επέκταση η cavatina «Ecco ridente in cielo». Στα πλαίσια λοιπόν αυτής της προσαρμογής η ερμηνεία ως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, φανερώνει κάποιες ενδείξεις που παραπέμπουν σε μία μεγαλύτερη πιστότητα ως προς το πρωτότυπο μουσικό κείμενο και απεμπόληση μιας μεγάλης πληθωρικότητας μελωδικών αυτοσχεδιασμών. Η παράμετρος του tempo, στις τέσσερις αυτές ηχογραφήσεις που εξετάστηκαν, απέκτησε μεγαλύτερη σταθερότητα και η ερμηνευτική ελευθερία του εκτελεστή φάνηκε να τιθασεύεται. Στη παράμετρο της μουσικής εκφοράς, το συνεχές legato αναδείχθηκε ως κυρίαρχος τρόπος έκφρασης, ενώ, στοιχεία όπως το portamento, φάνηκε μέσα από την ανάλυση των τεσσάρων εκτελέσεων που επιλέχθηκαν, να ομαλοποιούνται καθώς κινούμαστε προς τα μέσα του 20^{ου} αιώνα.

Τέλος, η προσεκτική ακρόαση των ηχητικών τεκμηρίων που αξιοποιήθηκαν για τους σκοπούς της εργασίας, δημιουργεί την αίσθηση πως ο φωνητικός ήχος τείνει να αποκτά έναν πιο δυναμικό χαρακτήρα και να αναζητεί ένα χρώμα πιο φυσικό. Στόχος των ερμηνευτών είναι πάντα το “bel canto”,²³⁸ όμως τα μέσα επίτευξης της ομορφιάς ενδεχομένως αλλάζουν από εποχή σε εποχή.

Σκοπός της παρούσας έρευνας ήταν η ενδεικτική αποτύπωση της ερμηνευτικής εξέλιξης της γνωστής άrias «Ecco ridente in Cielo», από τις αρχές έως και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, μέσω της ανάλυσης προσεκτικά επιλεγμένων

²³⁸ Ο όρος εδώ χρησιμοποιείται με την κυριολεκτική του σημασία: «όμορφο τραγούδι».

ηχογραφημένων ερμηνειών. Από εδώ και εμπρός, μένουν ανοικτά διάφορα πεδία έρευνας. Ένα από αυτά αφορά την ερμηνευτική εξέλιξη για το χρονικό διάστημα από το 1957 έως σήμερα. Ακόμη ένα πεδίο έρευνας αφορά τη συνολικότερη εξέλιξη της ερμηνείας του ρόλου του Conte Almainviva.

Η παρατήρηση της εξέλιξης της ερμηνευτικής πρακτικής θα μπορούσε να προσφέρει στο σύγχρονο εκτελεστή μία σφαιρική αντίληψη και καλύτερη κατανόηση του παρελθόντος. Όμως, για την αποκόμιση μίας ασφαλούς εικόνας της ιστορίας, απαιτείται η μελέτη ενός πολύ μεγαλύτερου δείγματος εκτελέσεων από διαφορετικούς τραγουδιστές, με μεγάλη γεωγραφική διάχυση, κάτι το οποίο θα αποτελούσε ενδεχομένως, αντικείμενο μιας διδακτορικής διατριβής. Σε κάθε περίπτωση, η ερμηνεία της όπερας αποτελεί ένα ποικιλόμορφο και μαγευτικό κόσμο, στον οποίο αριστουργήματα όπως το *Il Barbiere di Siviglia* αποτελούν μια ανεξάντλητη πηγή έμπνευσης.

Μέρος Δ': Βιβλιογραφία

1. Πρωτογενείς Πηγές

1.1. Libretti και Χειρόγραφα Μουσικά Κείμενα

1.2. Άρθρα Εφημερίδων

1.3. Εικόνες

1.4. Βίντεο

1.5. Ηχητικά τεκμήρια

1.6. Αναζητήσεις σε Βάσεις Δεδομένων

2. Δευτερογενείς πηγές

3.1. Μουσικά κείμενα

3.2. Μονογραφίες και κεφάλαια

3.2.1. Ελληνόγλωσσες

3.2.2. Ξενόγλωσσες

3.3. Συλλογικά έργα

3.4. Άρθρα σε Περιοδικά

3. Τριτογενείς Πηγές

3.1. Εγκυκλοπαιδικά Λήμματα

1. Πρωτογενείς Πηγές

1.1. Libretti και Χειρόγραφα Μουσικά Κείμενα

- *Il Barbiere di Siviglia: Dramma Buffo per Musica*, (New York: M. Murden, 1825)
- *Il Barbiere di Siviglia: Dramma Buffo per Musica*, (Modena: Tipografi Reali, 1826)
- *Il Barbiere di Siviglia: Melodramma Buffo*, (Milano: Giacomo Pirola, 1820)
- *Il Barbiere di Siviglia: Melodramma Buffo*, (Lugo: Presso Melandri, 1830)
- *Il Barbiere di Siviglia: Melodramma Buffo*, (Milano: Giacomo Pirola, 1835)
- *Il Barbiere di Siviglia (Ossia l' inutile precauzione): Dramma Giocoso in due Atti*, (Torino: Presso Onorato Derossi Stampatore e Libraje del Teatro d' Angennes, 1833)
- *The Barber of Seville: A comic opera in two acts*, (London: Britania Printing Office, 1818)
- *The Barber of Seville: A comic opera in two acts*, (London: T. Brettell, 1831)
- Maestro Rossini, G., *Il Barbiere di Siviglia: Melodrama Buffo*, (Milano: Dova, 1837)
- Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia*, διαθέσιμο στο Conservatorio di Musica di Napoli "San Pietro a Majella", Sala Rossini, ράφι 21, κουτί 2, no 176
- Sterbini, Cesare, *IL BARBIERE DI SIVIGLIA (OSSIA L'INUTILE PRECAUZIONE): DRAMMA BUFFO*, (Milano: Gio. Bernardoni, 1817)
- Walter, W. J. (μτφρ.), *The Barber of Seville: A comic opera in two acts*, (London: S. & R. Bentley, 1826)

1.2. Άρθρα Εφημερίδων

- «2 Wagner Operas Return Next Week», *The New York Times* 30,312 (20/01/1941), 13
- «Broadcasting», *The London Times* 46,780 (14/06/1934), 4
- «Bruno Landi Back at Opera», *The New York Times* 30,324 (01/02/1941), 21
- «Covent Garden Opera», *The London Times* 45,845 (10/06/1931), 14
- «Covent Garden Opera», *The London Times* 46,775 (8/06/1934), 12
- «Début of Mdlle Arnoldson», *The London Times* 32,105 (22/06/1887), 4
- «Good Old-fashioned Opera», *The New York Times* 13,215 (30/12/1893), 5
- «Opera at Covent Garden», *The London Times* 44,007 (07/07/1935), 14
- «Opera Singer Married», *The New York Times* 31,874 (01/05/1945), 17
- «Recitals of the Week», *The London Times* 46,793 (29/06/1934), 14
- «Rossini Opera Given», *The New York Times* 30,663 (06/01/1942), 27
- «Rossini's Opera at Metropolitan», *The New York Times* 32,095 (08/12/1945), 17
- «Royal Opera», *The London Times* 36,202 (24/07/1900), 11
- «The Impact of TV on Opera», *The New York Times* 44,839 (25/01/1981), 19 D
- «Two Singers Sent to Ellis Island», *The New York Times* 30,558 (23/09/1941), 24
- G., G., «Broadcasting», *The London Times* 47,582 (14/01/1937), 24
- G., G., «New Singer Heard at Metropolitan», *The New York Times* 29,209 (13/01/1938), 24

1.3. Βίντεο

- «ALESSANDRO BONCI sin“s "A te o c"ra". 1905», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: https://www.youtube.com/watch?v=V8n_mE54Nm0, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «Bruno Landi: "Che gelida manina" (La Bohème)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uwLGeqJQJts>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/03/2021
- «Bruno Landi. "Ecco, ridente in cielo" (Met, 1941)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: https://www.youtube.com/watch?v=1u_tMhAq5hl, ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020
- «Bruno Landi: La donna è mobile (Rigoletto)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zQf2cKlq-9U>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/03/2021
- «Bruno Landi singing 'Una furtiva lagrima' from Act 2 of "L'Elisir d'Amore"», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PKx3u8QXSjM>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/03/2021
- «Bruno Landi, tenor: 'M'appari' from Martha (von Flotow) 1944 broadcast.», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iEpulqX66D4>, ημερομηνία προσπέλασης: 30/01/2022
- «Dino Borgioli – A te o cara», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1EC7tZc6lYg>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «Dino Borgioli – Je crois entendre encore», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Fdg4wRFzTXc>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «Dino Borgioli – Non più d'amore (RARE!!!)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MfUmZC1Yb84>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022

- «Fernando de Lucia - Ecco ridente (1904)», διαθέσιμο στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2K-E6kbJRDl>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/12/2020
- «Fernando de Lucia - Ecco ridente in cielo (1908) - Mezza Voce...», διαθέσιμο στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YwEt4qyaunl>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/12/2020
- «Fernando de Luc-a'- 'Recondita Armo'ia' fr'm 'To'ca' (1903)», διαθέσιμο στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cM898OzAUQA>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/01/2022
- «Fernando de Luc-a - Una furtiva lagrima (191-) - Mezza Voce», διαθέσιμο στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UX6RRgih2zA>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/01/2022
- «Fiorello Girau": "Quando le Sere al Plac"do". Luisa Miller. 1904.», στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=y7r2MZJNGG0>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «IL BARBIERE DI SIVIGLIA - La Scala 1929 (Complete Opera Rossini)», στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7uRDep7g6Ro>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2021
- «Luis Alva Teresa Berganza - Il Barbiere di Siviglia - Claudio Abbado - 1972 film completo», στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qTj08pMRNLg>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/06/2021.
- «Mascagni – Cavalleria Rusticana – O Lola (Siciliana) – Fernando Valero (1903)», στον ιστότοπο Youtube, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qlnMg3J4Ars>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «Puccini: La Bohème, Act-I - Che gelida mani-a - Fernando de Lucia (1917)», διαθέσιμο στον ιστότοπο Youtube, URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=elCP5ufoXgE>, ημερομηνία

προσπέλασης: 15/01/2022

- «Riccardo Stracciari Mercedes Capsir Dino Borgioli Ernesto Dominici Rigoletto full opera (1927&1930)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z5uQWPK8Ong>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «RIGOLETTO - The Fernando de Lucia Edition (Complete Opera Phonotype) 1915-18», διαθέσιμο στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ckkyOMSxBks>, ημερομηνία προσπέλασης: 01/02/2021
- «Rossini - Il Barbiere Di Siviglia, Largo al factotum, Synopsis (Maria Callas,Alva,Gobbi - Cent.rec.)», στον ιστότοπο *Youtube*, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=572cY8-aVNA>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2021

1.4. Εικόνες

- «BRUNO LANDI opera tenor signed photo 1948», στον ιστότοπο *Ebay*, URL: <https://www.ebay.com/str/harmonieautographs>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022 [εικόνα]
- «Dino Borgioli», στον ιστότοπο *Discogs*, URL: <https://www.discogs.com/artist/3036060-Dino-Borgioli>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022 [εικόνα]
- «Fernando De Lucia - Hamburger Archive für Gesangskunst 252 2», στον ιστότοπο *Wikimedia*, URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Fernando_De_Lucia - Hamburger Archive f%C3%BCr Gesangskunst 252 2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Fernando_De_Lucia_-_Hamburger_Archive_f%C3%BCr_Gesangskunst_252_2.jpg) [εικόνα]
- «Fotografie: Luigi Alva», στον ιστότοπο *Teatro Novecento*, URL: <http://www.teatronovecento.it/rita-1957-eugenia-ratti-luigi-alva-renato-capecchi/> [εικόνα]

1.5. Ηχητικά τεκμήρια

- (Edward J. Smith Recordings: The Golden Age of Opera, © 1958, EJS 139), [2 LPS]
- (Victor «Masterpiece Set», 1942, 898), [8 δίσκοι 78 r.p.m.]
- *Fernando De Lucia The Complete Gramophone Company Recordings 1902-1909*, (2014) [CD]. Διαθέσιμο από: Marston Records, URL: https://www.marstonrecords.com/products/delucia?_pos=1&_sid=4d3497b96&_ss=r, CD 2, 21
- *Highlights from Rossini's The Barber of Seville*, (Victor Camden, 1953, CAL286), [1 Vinyl LP, 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m.]
- *Rigoletto Highlights*, (Allegro, 1953, 1619), [2 Vinyl LPs, Microgroove 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m.]
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Così fan tutte*, (EMI, © 1972, The Home of Opera), [3 CDs]
- Rossini, G., *The Barber of Seville*, (Guild Historical, 2004, GHCD 2296/7), [2 CDs], διαθέσιμο στον ιστότοπο Guild Music URL: <https://www.guildmusic.com/shop/wbc.php?sid=47031482c8cf1&tpl=productdetail.html&pid=304>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/12/2020
- Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia*, (EMI, © 1986, Angel Voices), [4 CDs]
- Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia*, (EMI, © 2007, Great Recordings of the Century), [3 CDs]
- Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia*, (Warner Classics, © 2010, © 2014), [3 CDs]
- Rossini, Gioachino, *The Barber of Seville*, (E. J. Smith The Golden Age of Opera, © 1958, EJS139), [2 LPs, 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m.]
- Rossini, *The Barber of Seville*, (U.K.: Columbia Records, © 1958, 33CX/1507-1509), [3 LP 12" Microgroove discs, 33 r.p.m., Stereo]
- Rossini, Gioachino, *The Barber of Seville*, (Unique Opera Records Corporation: 1979, UORC129), [2 LPs, 33 $\frac{1}{3}$ r.p.m.]
- Verdi, Giuseppe, *Falstaff*, (EMI, © 1956, Great Recordings of the Century), [2 CDs]

1.6. Αναζητήσεις σε Βάσεις Δεδομένων

- «Bruno Landi», στον ιστότοπο *San Francisco Opera Performance Archive*, URL: <http://archive.sfopera.com/qry3webcastlist.asp?psearch=Bruno%20Landi&Submit=GO>, ημερομηνία προσπέλασης: 30/01/2022
- «Bruno Landi», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*, URL: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>, ημερομηνία προσπέλασης: 30/01/2022
- «Dino Borgioli», *San Francisco Opera Performance Archive*, URL: <http://archive.sfopera.com/qry3webcastlist.asp?psearch=Dino%20Borgioli&Submit=GO>, ημερομηνία προσπέλασης: 20/01/2022
- «Dino Borgioli», στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*, URL: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>, ημερομηνία προσπέλασης: 30/01/2022
- «FERNANDO DE LUCIA», Head: p, Venue: Milan, CatNum: 052250, Num: 1442c, Date: -5-08, Title: Il Barbiere di Siviglia: Ecco ridente in cielo, Composer: Rossini, Note: [9/1/09], στον ιστότοπο *CHARM*, URL: https://charm.rhul.ac.uk/discography/search/disco_search.html, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2021
- «Luigi Alva», στον ιστότοπο *Royal Opera House Collections*, URL: <https://www.rohcollections.org.uk/PerformanceSearch.aspx>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «Luigi Alva», στον ιστότοπο *Teatro Alla Sala Historial Archives*, URL: <https://www.teatroallascala.org/archivio/>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2022
- «Luigi Alva» στον ιστότοπο *The Metropolitan Opera Archives*, URL: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022
- «Rossini, Gioacchino, Il barbiere di Siviglia, 1929», στον ιστότοπο *Operadis*, URL: <https://www.operadis-opera-discography.org.uk/CLROBARB.HTM#4>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/01/2021

- «Rossini, Gioacchino, *Il barbiere di Siviglia*, 1941», στον ιστότοπο Operadis, URL: <https://www.operadis-opera-discography.org.uk/CLROBARB.HTM#9>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/01/2021
- «Rossini, Gioacchino, *Il barbiere di Siviglia*, 1957», στον ιστότοπο Operadis, URL: <https://www.operadis-opera-discography.org.uk/CLSIALVA.HTM#14>, ημερομηνία προσπέλασης: 25/01/2021

2. Δευτερογενείς Πηγές

2.1. Μουσικά κείμενα και libretti

- Rossini, Gioacchino, Alberto Zedda (επιμ.) *Il Barbiere di Siviglia: Ricordi Opera Vocal Score Series*, (Μιλάνο: Casa Ricordi, 1973)
- Sterbini, Cesare, © Τσίτσοβιτς Ράντιν, Τόνια (μτφρ.) *Il Barbiere di Siviglia: Ο Κουρέας της Σεβίλλης*, (Μαδρίτη: Prisa Innova S. I., © 2007)
- «Ecco ridente in cielo», *Arias for Tenor*, Robert L. Larsen (επιμ.), (New York: G. Schirmer, 1991), 67 – 73

2.2. Μονογραφίες και κεφάλαια

2.2.1. Ελληνόγλωσσες

- Μάμαλης, Αθ. Νικόλαος, *Η Ιστορία της Όπερας στην Ευρώπη κατά τον 17^ο αιώνα: Από τον Μοντεβέρντι ως τον Περσέα*, (Αθήνα: Gutenberg, 2011)
- Σιώπη, Αναστασία Α., *Η μουσική στην Ευρώπη του δέκατου ενάτου αιώνα*, (Αθήνα: Τυπωθήτω - Γιώργος Δαρδάνος, 2005)
- Adorno, Theodor W., *Η Κοινωνιολογία τη Μουσικής*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1997)
- Beardsley, Monroe C., *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1989)
- Berend, Ivan T., *Οικονομική Ιστορία του Ευρωπαϊκού 20^{ού} Αιώνα*, (Αθήνα: Gutenberg, 2009)

- Burns, E. M., *Ευρωπαϊκή Ιστορία, ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, δ' έκδ., (Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 2006)
- Michels, Ulrich, *Ατλας της Μουσικής*, (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 2 τόμοι, Ιστορικό Μέρος, ii
- Zinn, Howard, *Ιστορία του λαού των Ηνωμένων Πολιτειών*, γ' έκδ., (Αθήνα: Αιώρα, 2009)

2.2.2. Ξενόγλωσσες

- Barnes, Jennifer, *Television Opera: The fall of Opera Commissioned for Television*, (U. K.: The Boydell Press, 2003)
- Bennett, John R., *Dischi Fonotipia: A Golden treasury*, (London: The Curwen Press, 1953)
- Bennett, John R., *Voices of the Past 1898-1925: Volume 2: The Gramophone Company (HMV) Italian Catalogue*, (G. B.: The Oakwood Press, 1957)
- Donaldson, Frances, *The Royal Opera House in the Twentieth Century*, (U.K.: Bloomsbury Reader, 2011)
- Fawkes, Richard, *Opera on Film*, (U.K., Bristol Classical Press, 2001)
- Grout, Donald J., Williams, Hermine W., *A short history of opera*, γ' έκδ. (New York: Columbia University Press)
- Henstock, E. Michael, *Fernando De Lucia: Son of Naples, 1860-1925*, (U.S.A.: Amadeus Press, 1990)
- Hunt, John, *Columbia 33CX Label Discography*, (U.K.: John Hunt, 2005)
- Klein, Hermann, *Thirty years of musical life in London, 1870-1900*, (New York: Century Co, 1903)
- Kolodin, Irving, *The story of the Metropolitan Opera, 1883-1950, a candid history*, (New York: Knopf, 1953)
- Kurt Gänzl, *Victorian Vocalists*, (New York: Routledge, 2018)
- Levine, W. Lawrence, *Highbrow/ Lowbrow: The emergence of Cultural Hierarchy in America*, (U.S.A.: Harvard University Press, 1988)

- Mackenzie, B, D., *The Creation of a Genre: Comic Opera's Dissemination in Italy in the 1740s* (U.S.A.: University of Michigan, 1993)
- Marek, Dan H., *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors: History and Technique*, (H.Π.A.: Scarecrow Press, 2013)
- Mulhallen, Jacqueline, *The Theatre of Shelley*, (Cambridge: Open Book Publishers, 2010)
- Osborne, Charles, *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*, (Portland: Amadeus Press, 1994)
- Osborne, Richard, *The Master Musicians: Rossini*, (London: J. M. Dent & Sons Ltd, 1987)
- Phillip Gossett, *Works of Gioachino Rossini: Il barbiere di Siviglia*, (Kassel: Bärenreiter, 2008)
- Radimski, James, *Manuel García (1775-1832): Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, (U. K.: Oxford University Press, 2000)
- Semeonoff, Boris, *Record Collecting*, (H. B.: Oakwood Press, 1949)
- Scott, Michael, *The Record of Singing*, (New York: Holms & Meier Publishers, 1979)
- Scott, Michael, *The record of singing: 1to 1914*, (New York: C. Scribner's Sons, 1977)
- Servadio, Gaia, *Rossini*, (London: Constable, 2003)
- Till, Nicholas, *The Illustrated Lives of Great Composers: Rossini*, (London: Omnibus Press, 1987)
- Wood, John, «Introduction», *Beaumarchais The Barber of Seville and The Marriage of Figaro*, μτφρ. John Wood, (UK: Penguin Publivations, 1976)
- Zedda, Alberto, «Introduction», στο Rossini, Gioachino, *Il Barbiere di Siviglia: Ricordi Opera Vocal Score Series*, (Μιλάνο: Casa Ricordi, 1973)

2.3. Συλλογικά έργα

- Burkholder, Peter J., Grout, Donald Jay & Palisca, Claude V., *A History of Western Music*, 9^η Έκδ., (New York: W. W. Norton & Company, 2014)
- Collins William J., Goodwin, Calvin M. & Shaman, William, *EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings: The Golden Age of Opera, 1956-1971*, (U.S.A.: Greenwood Press, 1994)
- Collins William J., Goodwin, Calvin M. & Shaman, William, *More EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings*, (U.S.A.: Greenwood Press, 1999)
- Mathew N. & Walton B. επιμ., *The Invention of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism*, (U. K.: Cambridge University Press, 2013)
- Read, Oliver & Welch, Walter L., *From tin foil to stereo: evolution of the phonograph*, (Indianapolis: Howard W. Sams & Co, 1976)

2.4. Άρθρα σε Περιοδικά

- Adorno, Theodor W., Levin, Thomas Y., «The Form of the Phonograph Record», *October* 55 (1990), 56 – 61, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/778936>
- Arnould, E. J., «BEAUMARCHAIS AND THE OPERA», *Hermathena*, no 79 (1952), 75 – 88, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/23039475>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022
- Evans, Peter, «Britten's Television Opera», *The Musical Times* 112, no 1539 (1971), 425 – 428, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/955942>
- Bach, J. D., «'Don Giovanni' at Salzburg», *The Musical Times* 75, no 1099 (1934), 846 – 847, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/920502>
- Bonora, Ettore, «BEAUMARCHAIS E "IL BARBIERE DI SIVIGLIA"», *Belfagor* 3, no 5 (1948), 578 – 587, στον ιστότοπο JSTOR, URL:

<http://www.jstor.org/stable/26047083>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/ 2022

- C., «Covent Garden Opera: The Italian Season», *The Musical Times* 66, no 990 (1925), 740 – 742, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/914074>
- Cecil, Joan, «The Salzburg Festival», *The Musical Times* 76, no 1111 (1935), 847, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/919884>
- Ceribašić, Naila, «Music as Recording, Music in Culture, and the Study of Early Recording Industry in Ethnomusicology: A Take on Edison Bell Penkala», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 52, no 2 (2021), 323 – 354, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <https://www.jstor.org/stable/48640866>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2022
- «Dino Borgioli», *The Musical Times* 101, no 1413 (1960), 715, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/950663>, ημερομηνία προσπέλασης: 18/01/2022
- Feaster, Patrick, Smith, Jacob, «Reconfiguring the History of Early Cinema through the Phonograph, 1877-1908», *Film History* 21, no 4 (2009), 311 – 325, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/40405943>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2022
- Galo, Gary A., «Book Review on *More EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings* by William Shaman, William J. Collins and Calvin M. Goodwin», *Notes, Second Series*, 56, no 4 (2000), 963-965, διαθέσιμο στον ιστότοπο JSTOR, URL: <https://www.jstor.org/stable/899854>, ημερομηνία προσπέλασης: 15/05/2021
- Gossett, Philip, «Gioachino Rossini and the Conventions of Composition», *Acta Musicologica* 42, no 1/2 (1970), 48–58, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/932268>
- Gossett, Philip, «Rossini and Authenticity», *The Musical Times* 109, no 1509 (1968), 1006 – 1010, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/952107>

- «Historia congelada: Luis Alva, abril de 1927», στον ιστότοπο *El Comercio*, URL: <https://elcomercio.pe/eldominical/articulos-historicos/historia-congelada-luis-alva-abril-1927-413194-noticia/?ref=ecr>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/06/2021
- Katz, Mark, «Making America More Musical through the Phonograph, 1900-1930», *American Music* 16, no 4 (1998), 448 – 476, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3052289>
- Lane, B., «75 Years of Magnetic Recording», *Wireless World* 81 (1975), 102, 161, 222, 283, 341
- Lever, Maurice, «Beaumarchais et La Musique», *Revue d'Histoire Littéraire de La France* 100, no 4 (2000), 1093–1104, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/40534198>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022
- Loewenberg, Alfred, «Paisiello's and Rossini's 'Barbiere Di Siviglia'», *Music & Letters* 20, no 2 (1939), 157–161, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/26047083>, ημερομηνία προσπέλασης: 08/02/2022
- McN., W., «Don'Pasquale' at Glyndebourne», *The Musical Times* 79, no 1145 (1938), 539 – 540, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/921249>, ημερομηνία προσπέλασης: 18/01/2022
- Moran, William R., «Review of EJS: Discography of the Edward J. Smith Recordings: The Golden Age of Opera, 1956-1971, by W. Shaman, W. J. Collins, & C. M. Goodwin», *Notes* 51, no 3 (1995), 949 – 951, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/899317>
- Noske, Frits, «Social Tensions in 'Le Nozze Di Figaro'», *Music & Letters* 50, no 1 (1969), 45 – 62, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/732899>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022
- Patmore, David, «The Columbia Graphophone Company, 1923–1931: Commercial Competition, Cultural Plurality and Beyond», *Musicae Scientiae* 14, no. 2 (2010), 115 – 137, στον ιστότοπο Sage Journals, <https://doi.org/10.1177/102986491001400205>

- S., M. M., «Gramophone Notes», *The Musical Times* 75, no 1102 (1934), 1084–86, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/919592>
- Sabaneev, Leonid, (S. W. Pring μτφρ.) «Opera and the Cinema», *The Musical Times* 81, no 1163 (1940), 9 – 11, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/922546>Starkie, Walter, «Carlo Goldoni and the 'Commedia Dell' Arte.'», *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature* 37, (1924), 58–81, στον ιστότοπο JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/25515916>, ημερομηνία προσπέλαση: 05/02/2022
- Stone, John, «Creative Malice - 'Il Barbiere' Revisited», *The Musical Times* 133, no 1788 (1992), 63 –65, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/965845>, 63
- Thompson, Emily, «Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925», *The Musical Quarterly* 79, no 1 (1995), 131 – 171, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/742520>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2022
- Quinn, Michael L., «The Comedy of Reference: The Semiotics of Commedia Figures in Eighteenth-Century Venice», *Theatre Journal* 43, no 1 (1991), 70 – 92, στον ιστότοπο JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3207951>
- Wright, Kenneth A., «Television and Opera», *Tempo*, no 45 (1957), 8 – 18, στον ιστότοπο JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/943458>, ημερομηνία προσπέλασης: 10/02/2022

3. Τριτογενείς Πηγές

3.1. Εγκυκλοπαιδικά Λήμματα

- «Paul Scarron», στον ιστότοπο *Britannica*, URL: <https://www.britannica.com/biography/Paul-Scarron>, ημερομηνία προσπέλασης: 05/ 02/ 2022
- «l'École des femmes», στον ιστότοπο *Larousse*, URL: https://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/l_%C3%89cole_des_femmes/117597, ημερομηνία προσπέλασης: 05/02/2022
- «Tenore di grazia (It.: 'graceful tenor')», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53359>
- Alier, Roger, Stein Louise K., «Zarzuela (Sp from zarza: 'bramble', 'bramble bush')», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40742>
- Bartlet C., Elizabeth, M., «Parade (Fr.)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O008653>
- Barry, Sheridan, Kernfeld, Chris, Mumma, Gordon & Rye, Howard, «Recording», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J371600>
- Black, John, «Ferretti, Jacopo», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09537>
- Carter, Tim, «Da Ponte, Lorenzo (opera) [Conegliano, Emmanuele]», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O005166>
- Casini, Claudio, «Galliera, Alceo», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10565>
- Cavatina (It.; Fr. cavatine; Ger. Kavatine), στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05215>
- Clough. F. Francis, Cuming G. J., «(II) Barbieri di Siviglia: Complete Recording "Set C"», *The World's Encyclopaedia of Recorded Music* (Λονδίνο: Sidgwick& Jackson Limited, 1952), 494, διαθέσιμο στον ιστότοπο *CHARM*, URL:

<https://charm.rhul.ac.uk/download/download.html>,

ημερομηνία

προσπέλασης: 10/01/2021

- Gossett, Philip, «Rossini, Gioachino (Antonio)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23901>
- Hunter, Mary, «Petrosellini, Giuseppe», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009590>
- Kernfeld, Barry, Mumma, Gordon, Rye, Howard, & Sheridan, Chris, «Recording», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J371600>
- Lazarevich, Gordana, «Barbiere di Siviglia, Il [Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile ('The Barber of Seville, or The Useless Precaution')](i)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009731>
- Levin, Eliot B., «Fonotipia», στον ιστότοπο *GROVE MUSIC ONLINE*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48390>
- Levin, Eliot B., «Phonotype», στον ιστότοπο *GROVE MUSIC ONLINE*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48389>
- Mesa, Franklin, «de Lucia, Fernando», *Opera: An Encyclopedia of World Premieres and Significant Performances, Singers, Composers, Librettists, Arias and Conductors, 1597 – 2000*, (H. Π. A.: Mc Farland & Inc. Publishers, 2007), σ. 334
- Osborne, Richard, «Barbiere di Siviglia, Il [Almaviva, ossia L'inutile precauzione ('Almaviva, or The Useless Precaution')] ('The Barber of Seville') (ii)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900429>
- Pestelli, Giorgio, «Italy», στον ιστότοπο του *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40063>
- Powell, John S., «Molière [Poquelin, Jean-Baptiste]», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18876>

- Radomski, James, «(1) Manuel (del Pópulo Vicente Rodríguez) García (i)» στο λήμμα «García family», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45707>
- Rex, Walter E., «Beaumarchais, Pierre-Augustin (opera) (Caron de)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009006>
- Robinson, Michael F., «Paisiello, Giovanni», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20718>
- Rodolfo Celletti (επιμ.), *Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica*, (Ιταλία: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1964)
- Rosenthal, Harold, «Alva, Luigi [Alva Talledo, Luis Ernesto]», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00702>
- Rosenthal, Harold, (Alan Blyth αναθεώρηση) «Gobbi, Tito», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256727>
- Rushton, Julian, «Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus (opera)», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007498>
- Rushton, Julian, «Nozze di Figaro, Le ('The Marriage of Figaro')», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O003136>
- Rye, Howard, «Gramophone Company», στον ιστότοπο *GROVE MUSIC ONLINE*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J175000>
- Shawe-Taylor, Desmond, «Borgioli, Dino», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50007>
- Shawe – Taylor, Desmond, «Callas [Kalogeropoulou], (Cecilia Sophia Anna) Maria», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04601>

- Shawe-Taylor, Desmond, «De Lucia, Fernando», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07515>
- Shawe-Taylor, Desmond, «Schipa, Tito [Raffaele Attilio Amadeo]» (αναθ. Alan Blyth), στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24879>
- Westrup, Jack, McClymonds, Marita P., Budden, Julian, Clements, Andrew, Carter, Tim, Walker, Thomas, Hartz, Daniel & Libby, Dennis, «Aria (It.: 'air')», στον ιστότοπο *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43315>

Μέρος Ε': Παραρτήματα

- 1. Μουσικό κείμενο κριτικής έκδοσης**
- 2. Εκτέλεση Fernando de Lucia - 1908**
- 3. Εκτέλεση Dino Borgioli – 1929**
- 4. Εκτέλεση Bruno Landi – 1941**
- 5. Εκτέλεση Luigi Alva - 1957**

1. Μουσικό Κείμενο Κριτικής Έκδοσης

Ecco ridente in cielo

Cesare Sterbini

Gioachino Rossini

Conte Almaviva
(Lindoro)

Ec - co ri-den - te in cie - 6 lo

pp

6 6 6 6

C. Al. (L)

3 spun - ta la bel - la au - ro - - ra,

tr

6 6 6 6

f

C. Al. (L)

5 e tu non sor - gi an - co - ra, e 6

p

6 6 6

7
C. Al. (L)

puoi dor - mir co - sì?

9
C. Al. (L)

Sor - gi, mia dol - ce spe - me.

11
C. Al. (L)

Vie - ni, bell' i - dol mi - o,

13
C. Al. (L)

Ren - di men cru - do oh Di - o! lo

15 C. Al. (L)

stral, lo stral che mi fe -

a piacere

col canto

17 C. Al. (L)

rì, lo stral che mi fe -

fp smorz.

19 **Allegro** C. Al. (L)

rì.

p

21 C. Al. (L)

Ta - ce - te! Già

p

23
C. Al. (L)

veg - go quel ca - ro sem -

25
C. Al. (L)

bian - te;

27
C. Al. (L)

que - st'a - ni - ma a -

29
C. Al. (L)

man - te ot - ten -

31
C. Al. (L)

ne - pie - tà!

p

33
C. Al. (L)

Oh i - stan - te

sf *p cresc.*

35
C. Al. (L)

d'a - mo - re!

sf *p cresc.*

37
C. Al. (L)

Fe - li - ce

(cresc.) sf *f*

39

C. Al. (L)

mo - men - to! Oh i -

sf *p*

41

C. Al. (L)

stan - te d'a - mo - re! Fe -

p

43

C. Al. (L)

li - ce mo - men - to!

45

C. Al. (L)

Oh

47
C. Al. (L)

dol - ce con - ten - to che_e -

49
C. Al. (L)

gual, no, non

51
C. Al. (L)

ha, no, no, che_e - gual non

53
C. Al. (L)

ha, che_e - gual non ha!

55
C. Al. (L)

Oh dol - - ce con -
a piacere
col canto
pp

57
C. Al. (L)

ten - - to che_e -

59
C. Al. (L)

gual non ha, che_e -
a tempo
ff
sf
sf
sf

61
C. Al. (L)

gual non ha! che_e -
sf
sf
p

63

C. Al. (L)

gual non ha, che_e - gual - non

f

65

C. Al. (L)

ha, che_e - gual - non ha, che e -

67

C. Al. (L)

gual, che_e - gual non ha.

ff

69

C. Al. (L)

sf

2. Εκτέλεση Fernando de Lucia - 1908

Cesare Sterbini

Ecco ridente in cielo

Gioachino Rossini

$\text{♩} = 46$

Fernando de Lucia

mp

Ec - co ri-den - te in cie - 6 lo

Conte Almaviva
(Lindoro)

rit... *a tempo*

Ec - co ri-den - te in cie - 6 lo

Piano

pp

$\text{♩} = 30$

$\text{♩} = 20$ $\text{♩} = 42$

3

F. de L.

spun - ta la bel - la au - ro - ra,

dim. *pp*

C. Al. (L)

spun - ta la bel - la au - ro - ra,

tr *rit...*

P.

f

5 $\text{♩} = 46$

F. de L. *mp*
e tu non sor - gi an

C. Al. (L) *a tempo*
e tu non sor - gi an - -

P. *p*
6 6

6

F. de L. *mf*
co - ra, e

C. Al. (L) *a piacere*
co - ra, e

P. *col canto*
6 6

$\text{♩} = 34$

7

F. de L. *pp*
puoi dor - mir co -

C. Al. (L) *rit...*
puoi dor - mir co -

P. *6 6*

8 $\text{♩} = 75$ $\text{♩} = 58$ $\text{♩} = 42$ $\text{♩} = 64$ $\text{♩} = 32$ ¹⁶¹

F. de L. *mf* *f* *p* *pp*

si? Ah!

C. Al. (L) *a piacere* *rit...*

sì?

P.

9 $\text{♩} = 46$ $\text{♩} = 70$ $\text{♩} = 46$ $\text{♩} = 30$

F. de L. *mp* *mf* *ff* *dim.* *rit...*

Sor - gi, mia dol - ce spe - - me.

C. Al. (L) *a tempo*

Sor - gi, mia dol - ce spe - 6 me.

P.

11 $\text{♩} = 46$

F. de L. *mp* *a tempo* *tr* *rit...*

Vie - ni, bell' i - dol - mi - o.

C. Al. (L) *a tempo*

Vie - ni, bell' i - dol mi - o,

P.

13

F. de L.

mp *mf* *f*

Ren - di men cru - do oh Di - o! lo

un poco accelerando *rit...*

C. Al. (L)

Ren - di men cru - do_oh Di - o! lo

P.

p

6 6 6 6

15

F. de L.

ff *f* *f*

stral, *a piacere* lo stral(e) che *un poco accel.* mi fe -

C. Al. (L)

stral, lo stral che mi fe -

P.

a piacere *col canto*

6 6 6 6

163

$\text{♩} = 86$ $\text{♩} = 46$

17

F. de L.

8

ri *ff* lo

C. Al. (L)

8

rì, lo *rit...*

P.

fp *smorz.*

6 6

$\text{♩} = 36$ $\text{♩} = 74$

18

F. de L.

8

f *mf* *f* *p* *mf* *f* *ff*

stral-(le) lo stral mi che mi fe - rì

sotto voce

C. Al. (L)

8

stral che mi fe - - - -

P.

6

♩ = 152

Molto allegro

19

F. de L.

8

mp

Oh sor - te! Già

C. Al. (L)

8

Allegro

ri. Ta - ce - te! Già

P.

p

p

♩ = 116

♩ = 152

23

F. de L.

8

f

mp

veg - go quel ca - ro sem - bian - te;

a piacere

a tempo

C. Al. (L)

8

veg - go quel ca - ro sem - bian - te;

P.

#8

26

F. de L.

8

mp

que - st'a - ni - ma a -

C. Al. (L)

8

que - st'a - ni - ma a -

P.

29

F. de L. *mf* *f*

man - te ot - ten -

C. Al. (L)

man - te ot - ten -

P.

31

F. de L. $\text{♩} = 130$ $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 130$ $\text{♩} = 140$

ne - pie - tà!

C. Al. (L) *rallentando* *accelerando*

ne - pie - tà!

P.

33

F. de L. $\text{♩} = 150$ *mf* *mp*

Oh i - stan - te

C. Al. (L) *a tempo*

Oh i - stan - te

P.

35

F. de L.

C. Al. (L)

P.

mf *mp*

d'a - - mo - re

d'a - - mo - re!

sf *p cresc.*

37

F. de L.

C. Al. (L)

P.

mf *mp*

Fe - - li - ce

Fe - - li - ce

(cresc.) sf f

♩ = 76

♩ = 100

167

39

F. de L.

8

mf

mo - men - to! i - stan - te d'a -

rit.

a piacere

p

C. Al. (L)

8

mo - men-to! Oh i - stan - te d'a -

P.

sf

p

p

♩ = 126

♩ = 140

42

F. de L.

8

mf

mo - re! Fe - li - ce mo - men - to!

ff

mf

accelerando

C. Al. (L)

8

mo - re! Fe - li - ce mo - men - to!

P.

♩ = 152

45

Molto allegro

F. de L.



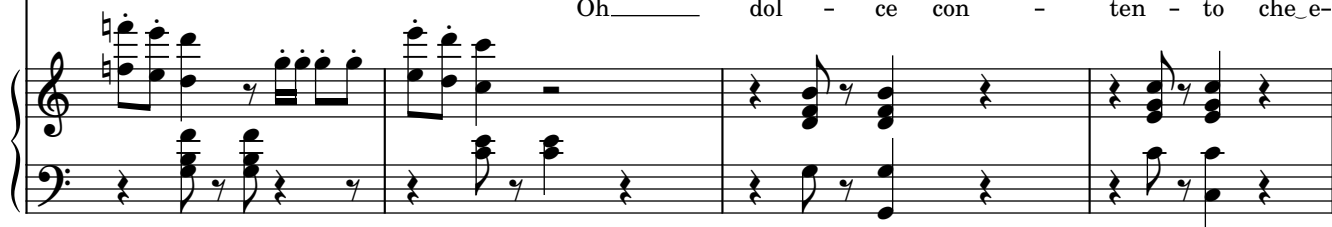
Oh_____ dol - ce cor - ter - ta che e -

C. Al. (L)



Oh_____ dol - ce con - ten - to che_e-

P.



♩ = 148

♩ = 132

♩ = 124

D.S.

F. de L.

gual,_____ *un poco rall.* no,_____ non_____

C. Al. (L)



gual,_____ no,_____ non_____

P.



%

♩ = 146

F. de L.



che_e - gual - non_____ ha_____ non

a tempo

C. Al. (L)



ha!_____ che_e - gual_____ non_____

P.



♩ = 152

♩ = 142

64

F. de L.

f ha! che_e-gual non ha! che_e-gual non *sf* ha! *f* che_e -

C. Al. (L)

ha, che_e - gual - non ha, che_e - gual - non ha, che e -

P.

67

F. de L.

ff *ff* *fff* 3

gual no, non

C. Al. (L)

gual, che_e - gual non

P.

♩ = 156
Vivace

68

F. de L.

f ha!

C. Al. (L)

ha.

P.

70

F. de L.

C. Al. (L)

P.

sf

3. Εκτέλεση Dino Borgioli – 1929

Ecco ridente in cielo

Cesare Sterbini

Gioachino Rossini

$\text{♩} = 50$

Dino Borgioli

mp

Ec - co ri-den - te in cie - lo

Conte Almaviva (Lindoro)

Ec - co ri-den - te in cie - 6 lo

pp

$\text{♩} = 44$ $\text{♩} = 50$

D. B.

mf

spun - ta la bel - la au - ro - ra

rit. tr.

p

C. Al. (L)

spun - ta la bel - la au - ro - ra,

f

♩ = 44 ♩ = 48

♩ = 66

5

D. B.

mp

a tempo

un poco rit.

a piacere

mp

8

9

e tu non sor - gi an - co - - ra e

C. Al. (L)

8

6

e tu non sor - gi an - co - - ra, e

p

col canto

6

6

6

♩ = 50

♩ = 44

♩ = 46

7

D. B.

f

p

mf

pp

sostenuto

un poco rit.

a piacere

puoi dor - mir co - si? Oh!

C. Al. (L)

8

puoi dor - mir co - si?

6

6

♩ = 50

♩ = 76 ♩ = 50

9

D. B.

p *mf* *mp* *p*
 Sor gi, mia dol - ce spe - *dolce* - *rit.* me.

C. Al. (L)

a tempo
 Sor - gi, mia dol - ce spe - 6 me.

♩ = 40 ♩ = 50

11

D. B.

f *p*
 Vie - ni, bell' i - dol mi - *rit.* o

C. Al. (L)

tr
 Vie - ni, bell' i - dol mi - o,

$\text{♩} = 62$
Larghetto

13

D. B.

8

mp *f*

Ren - di men cru - do oh Di - o! lo

C. Al. (L)

8

Ren - di men cru - do oh Di - o! lo

p

6 6 6 6

15

D. B.

8

mp *p* *f* *mf*

5

stral, lo stral che mi fe -

a piacere *a tempo*

C. Al. (L)

8

stral, lo stral che mi fe -

6 6 6

a piacere *col canto*

$\text{♩} = 64$ $\text{♩} = 60$

17 $\text{♩} = 72$ $\text{♩} = 62$ $\text{♩} = 50$

D. B. *mf* *f* *mf* *pp* *p*
ri, lo stral che mi fe -

C. Al. (L) *accelerando* *a piacere* *un poco rit.*
rì, lo stral che mi fe -

fp smorz.

19 $\text{♩} = 120$
Allegro

D. B. ri.

C. Al. (L) rì.

p

21

D. B. *mf*
Oh sor - te! Già

C. Al. (L) Ta - ce - te! Già

♩ = 108

23

D. B.

8

veg - go quel ca - ro se -

f

C. Al. (L)

8

veg - go quel ca - ro sem -

a piacere

8

#8

♩ = 114

♩ = 120

25

D. B.

8

mf

bian - te;

accelerando

a tempo

C. Al. (L)

8

bian - te;

8

27

D. B.

8

mf

que - st'a - ni - ma a -

C. Al. (L)

8

que - st'a - ni - ma a -

8

29

D. B. *mf* man - te ot - ten -

C. Al. (L) man - te ot - ten -

♩ = 102 ♩ = 122

31

D. B. ne - pie - tà! *a tempo accelerando*

C. Al. (L) ne - pie - tà!

p

33

D. B. *f* Oh i - stan - te

C. Al. (L) *f* Oh i - stan - te

sf *p* *cresc.*

35

D. B.

8

f

d' - - mo - re!

C. Al. (L)

8

d'a - - mo - re!

sf

p cresc.

37

D. B.

8

f

Fe - - li - ce

C. Al. (L)

8

Fe - - li - ce

(cresc.) sf

f

♩ = 80

♩ = 108

39

D. B.

mo - - - men - to! Oh! i -

C. Al. (L)

mo - - - men - to! Oh i -

sf *p*

41

D. B.

sta - te d'a - mo - re! Fe -

C. Al. (L)

stan - te d'a - mo - re! Fe -

p

$\text{♩} = 100$

43

D. B.

8

li - ce mo - men - to!

f *p*

C. Al. (L)

8

li - ce mo - men - to!

accel.

 $\text{♩} = 110$ $\text{♩} = 120$
Allegro

45

D. B.

8

mp
Oh!

C. Al. (L)

8

Oh

a tempo

47

D. B.

8

dol - ce con - ten - to che_e -

C. Al. (L)

8

dol - ce con - ten - to che_e -

♩ = 106 **181**
D.S.

49

D. B. *mf*
gual, _____ no, _____ non _____

C. Al. (L)
gual, _____ no, _____ non _____

51 **13**

D. B. _____ **13**

C. Al. (L) _____ **13**

_____ **13**

_____ **13**

♩ = 126

64

D. B. *ff*
hal _____

C. Al. (L)
ha, _____ che_e - gual - non

$\text{♩} = 100$
Allegretto

65

D. B.

C. Al. (L)

ha, che_e - gual - non ha, che e -

f che e -

a piacere

67

D. B.

C. Al. (L)

ff gual *sfp* non *f* *ff* non *fff* 3

gual, che_e-gual non.

68

 $\text{♩} = 128$

D. B.

f
ha!

C. Al. (L)

ha.

ff

sf

71

D. B.

C. Al. (L)

4. Εκτέλεση Bruno Landi – 1941

Ecco ridente in cielo

Cesare Sterbini

Gioachino Rossini

Bruno Landi

$\text{♩} = 54$

mp

Ec - co ri-den - te in cie - 6 lo

Conte Almaviva (Lindoro)

Ec - co ri-den - te in cie - 6 lo

pp

Br. L.

$\text{♩} = 30$ $\text{♩} = 54$

3

spun - ta la bel - la au - ro - *pp* ra

rit.

C. Al. (L)

spun - ta la bel - la au - ro - ra,

tr

6

♩ = 30

♩ = 48

185

5

Br. L.

mp *mf* *rit.* *mp* *mp* 6

a tempo *a piacere* *a piacere*

e tu non sor - gi_an - co - ra e e

C. Al. (L)

e tu non sor - gi_an - co - ra, e 6

col canto

♩ = 54

♩ = 40

♩ = 32

♩ = 60

7

Br. L.

p *mp*

puoi dor - mir co - sì? Ah! Oh!

a tempo *rit..* *a piacere*

puoi dor - mir co - sì?

C. Al. (L)

puoi dor - mir co - sì?

♩ = 50

9

Br. L.

mp *pp* *mp* 5

Sor gi, mia dol - ce spe - - me

a tempo *a piacere*

C. Al. (L)

8

Sor - gi, mia dol - ce spe - 6 me.

6 6 6 6

♩ = 54

♩ = 40 ♩ = 50

11

Br. L.

mf *f* *mf* *pp*

Vie - ni, bell' i - dol mi - rit. o

tr

C. Al. (L)

8

Vie - ni, bell' i - dol mi - o,

6 6 6 6

f

♩ = 56

13

Br. L.

mf *f*

Ren - di men cru - do, oh Di - o! lo

C. Al. (L)

a tempo

Ren - di men cru - do oh Di - o! lo

p

6 6 6 6

15

Br. L.

mf 5

stral, lo stral che mi fe -

C. Al. (L)

a piacere

stral, lo stral che mi fe -

a piacere

col canto

6 6 6

17

Br. L.

ff
ri,

lo

C. Al. (L)

ff
ri,

lo

6

6

fp

18

Br. L.

mf *ff* *mf* *p* *mf* *pp* *p*

stral lo stral che mi fe - ri, lo stral che mi fe - rì

rit..

C. Al. (L)

8

stral che mi fe - - - - -

6

122

$\text{♩} = 128$
Molto allegro

(χειροκρότημα)

19

Br. L.

morendo

ppp

C. Al. (L)

ri.

p

21

Br. L.

mf Oh sor - te! *f* Gia

C. Al. (L)

Ta - ce - te! Già

$\text{♩} = 100$

23

Br. L.

veg - go quel ca - ro se -

C. Al. (L)

a piacere veg - go quel ca - ro sem -

$\text{♩} = 114$

25

Br. L.

bian - te;

C. Al. (L)

bian - te;

$\text{♩} = 128$
Molto allegro

♩ = 116

27

Br. L.

mf que - st'a - ni - ma *f* a -

C. Al. (L)

que - st'a - ni - ma a -

♩ = 110
Allegretto

29

Br. L.

mf man - te ot - ten - *ff*

C. Al. (L)

man - te ot - ten -

♩ = 100

♩ = 126

♩ = 132

31

Br. L.

f ne - pie - *ff* ta! *f*

C. Al. (L)

ne - pie - tà!

p

accelerando

♩ = 140

Molto allegro

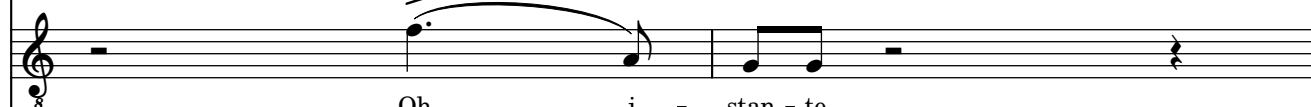
33

Br. L.

*f*

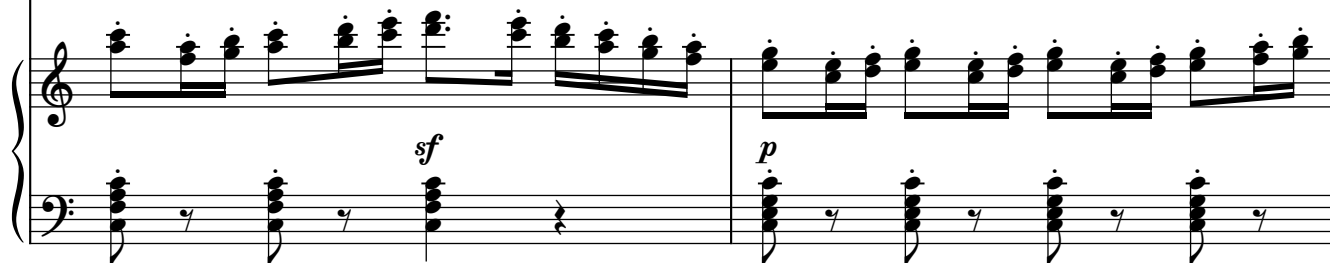
Oh i - stan - te

C. Al. (L)



Oh

i - stan - te



35

Br. L.

*f*

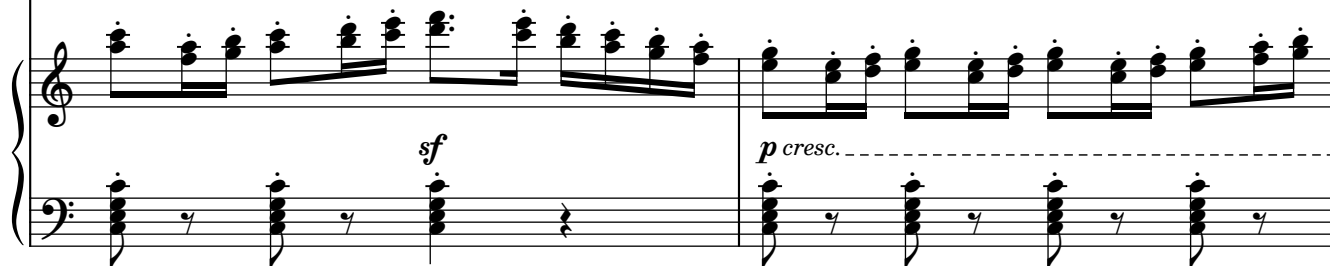
d'a - - mo - re

C. Al. (L)



d'a

- - mo - re!



37

Br. L.

8

f

Fe - - li - ce

C. Al. (L)

8

Fe - - li - ce

(cresc.) *sf*

f

$\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 88$

39

Br. L.

8

f *mf*

mo - men - to i -

C. Al. (L)

8

rit. *a piacere*

mo - men - to! Oh i -

sf *p*

$\text{♩} = 80$

41

Br. L.

8

sta - te d'a - mo - re! Fe -

C. Al. (L)

8

stan - te d'a - mo - re! Fe -

p

43 $\text{♩} = 70$ $\text{♩} = 108$ $\text{♩} = 124$

Br. L. *f* li - ce mo - men - to!

C. Al. (L) *a tempo* *un poco accel.* li - ce mo - men - to!

45

Br. L. *mf* Oh!

C. Al. (L) Oh

47 *f*

Br. L. dol - ce con - ten - to che_e -

C. Al. (L) dol - ce con - ten - to che_e -

49

Br. L.

mf *ff* *f* *ff*

gual, no, non

C. Al. (L)

gual, no, non

51

Br. L.

13

C. Al. (L)

13

13

13

64

♩ = 126

Br. L.

ff

ha! che_e - gual non ha,

C. Al. (L)

ha, che_e - gual - non ha, che_e - gual - non

f

♩ = 106

66

Br. L.

***ff***

che

e

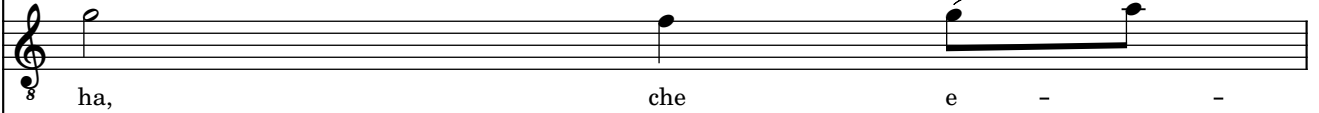
-

-

a piacere

2

C. Al. (L)



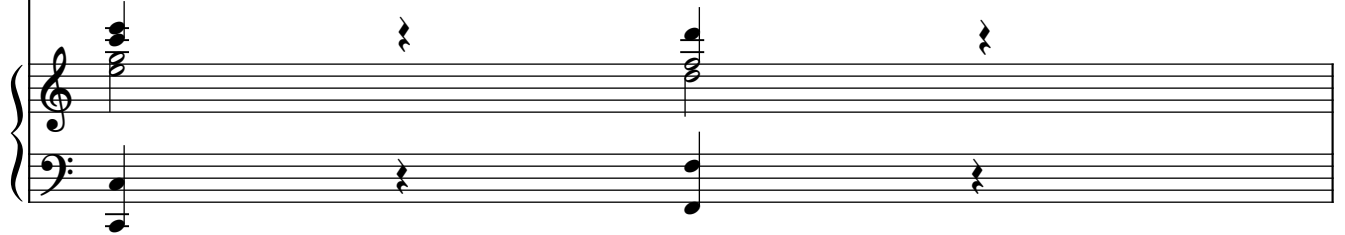
ha,

che

e

-

-



67

Br. L.



gual

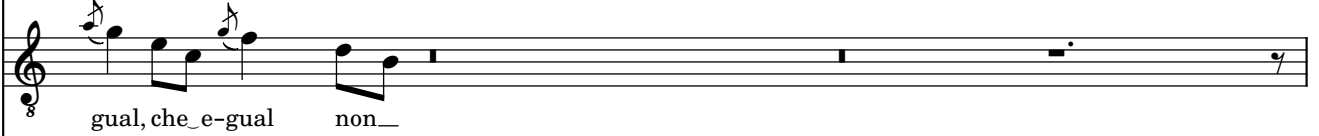
fff***f***

non

fff

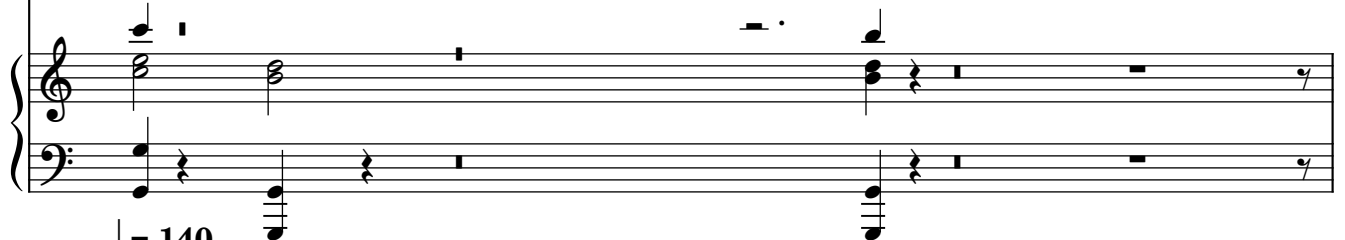
3

C. Al. (L)



gual, che_e-gual

non

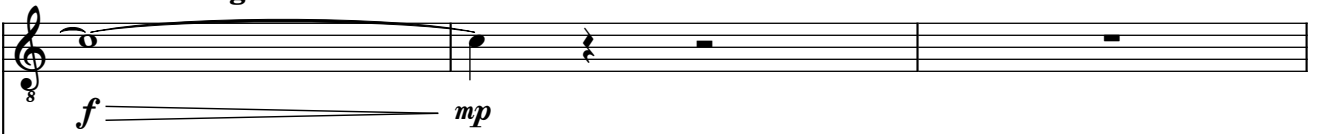


♩ = 140

Molto allegro

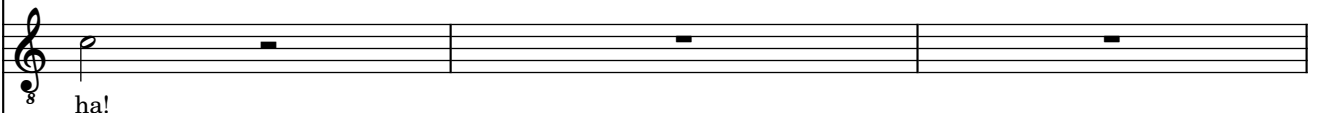
68

Br. L.

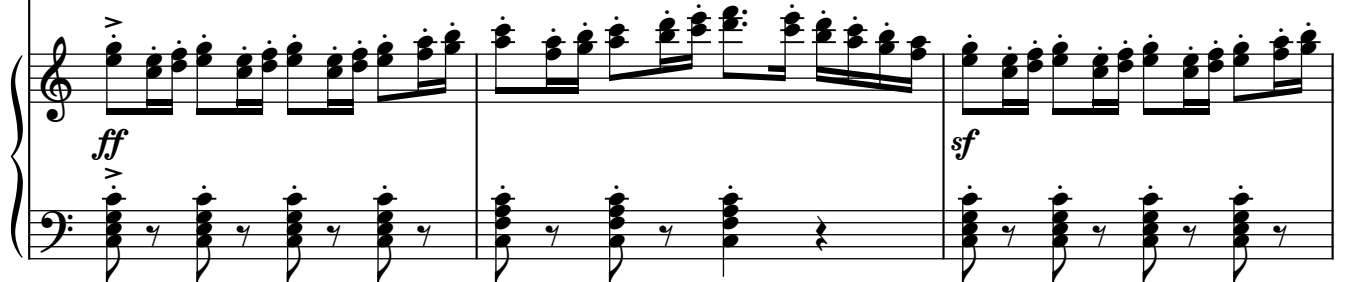
***f******mp***

ha!

C. Al. (L)



ha!



71

Br. L.

C. Al. (L)

71

Br. L.

C. Al. (L)

5. Εκτέλεση Luigi Alva - 1957

Ecco ridente in cielo

Luigi Alva

$\text{♩} = 60$

mf

Ec - co ri-den - te in cie - 6 lo

Conte Almaviva
(Lindoro)

Ec - co ri-den - te in cie - 6 lo

pp

$\text{♩} = 50$

L. Al.

3

spun - ta la bel - la au - ro - - ra,

mp

C. Al. (L)

tr *un poco rit.*

spun - ta la bel - la au - ro - - ra,

6

5 $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 40$

L. Al. *mf* e tu non sor - gi an - co - ra, *mp* e 6

C. Al. (L) *a tempo* e tu non sor - gi an - co - ra, *a piacere* e 6

col canto

7 $\text{♩} = 54$ $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 46$ $\text{♩} = 54$

L. Al. *f* puoi dor - mir co - sì? *mf* Ah! *p* Oh! Ah!

C. Al. (L) *un poco rall.* puoi dor - mir co - sì? *a piacere*

9

L. Al. *mf*
Sor - gi, mia dol - ce spe - 6 me.

C. Al. (L)
Sor - gi, mia dol - ce spe - 6 me.

11

L. Al. *mp*
Vie - ni, bell' i - dol mi - o.

C. Al. (L) *tr*
Vie - ni, bell' i - dol mi - o,

13

L. Al. *mf* Ren - di men cru - do_oh *f* Di - o! *mf* lo

C. Al. (L) Ren - di men cru - do_oh Di - o! lo

p

6 6 6 6

15

L. Al. *f* stral, *mp* lo *f* stral *mf* che mi fe -

C. Al. (L) stral, lo stral che mi fe -

a piacere

col canto

6 6 6

17

L. Al.

ff
rì,

f
lo stral

mf
lo stral che mi

mp
fe -

C. Al. (L)

a piacere

rì, lo stral che mi fe - -

fp

6 6 6

19

$\text{♩} = 120$
Allegro

L. Al.

pp
rì.

C. Al. (L)

rì.

p

21

L. Al.

8

mp

Oh sor - te! Già

C. Al. (L)

8

Ta - ce - te! Già

23

L. Al.

8

mf *f*

veg - go quel ca - ro sem -

a piacere

C. Al. (L)

8

veg - go quel ca - ro sem -

$\text{♩} = 80$

#8

25 $\text{♩} = 110$ $\text{♩} = 118$

L. Al. *mf*
bian - - te;

C. Al. (L) *a tempo* *un poco accel.*
bian - - te;

The musical score for measures 25-26 features three staves. The Soprano staff (L. Al.) and Alto staff (C. Al. (L)) both play a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, then down to B4, A4, and G4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'a tempo' and 'un poco accel.'.

27

L. Al. *mp*
que - st'a - ni - ma a -

C. Al. (L)
que - st'a - ni - ma a -

The musical score for measures 27-28 continues the melodic and harmonic material. The Soprano staff (L. Al.) and Alto staff (C. Al. (L)) both play a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, then down to B4, A4, and G4. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'mp'.

29

L. Al.

8

man - te ot - ten - - - *f*

C. Al. (L)

8

man - te ot - ten - - -

31

L. Al.

8

ne - - - - - pie - - - - - tà! $\text{♩} = 120$

C. Al. (L)

8

ne - - - - - pie - - - - - tà! *un poco accel.*

33

L. Al.

8

f Oh i - stan - te *mp*

C. Al. (L)

8

Oh i - stan - te

35

L. Al.

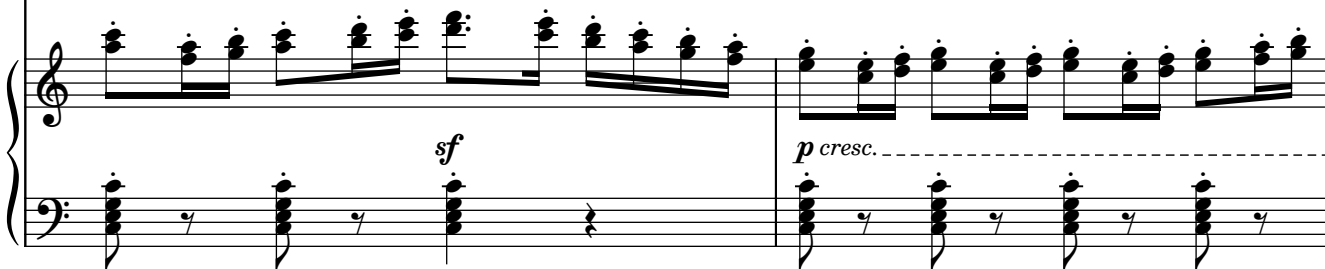


f *p*
d'a - - mo - re!

C. Al. (L)



d'a - - mo - re!



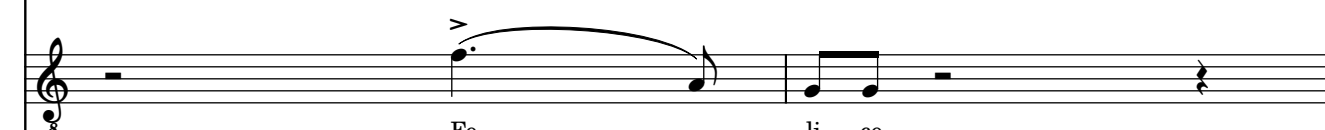
37

L. Al.

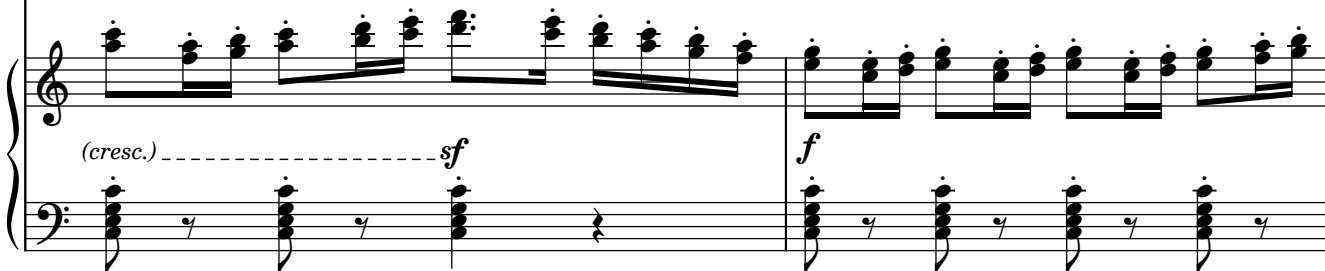


f *p*
Fe - - li - ce

C. Al. (L)



Fe - - li - ce



♩ = 96

♩ = 80

39

L. Al.

f *mf* *mp*
mo - men-to! i -

C. Al. (L)

f *mf* *mp*
mo - men-to! Oh i -

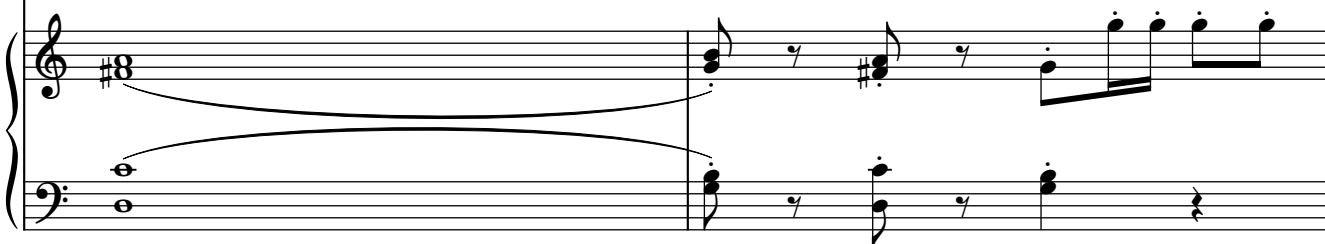
♩ = 116

43

L. Al.

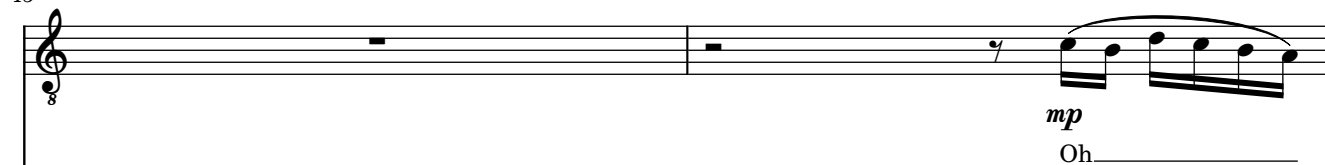


C. Al. (L)



45

L. Al.



C. Al. (L)

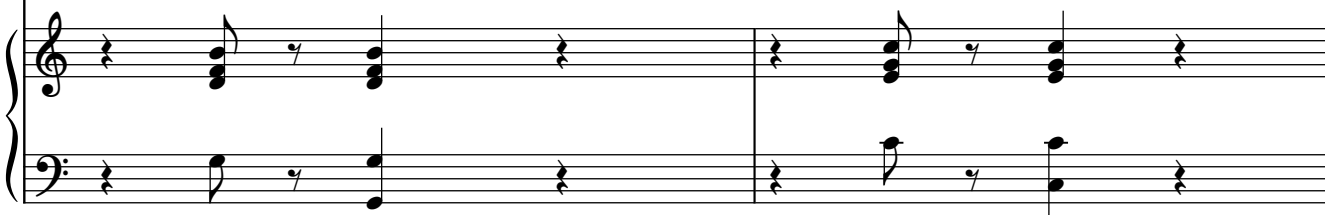


47

L. Al.



C. Al. (L)



49 D.S.

L. Al. *gual,* *f* *no,* *non*

C. Al. (L) *gual,* *no,* *non*

51 13

L. Al. 13

C. Al. (L) 13

64 ♩ = 110

L. Al. *sf* *ha,* *che_e - gual - non* *ha,* *che_e - gual - non*

C. Al. (L) *ha,* *che_e - gual - non* *ha,* *che_e - gual - non* *un poco rit.*

66

L. Al.

ff

ha, che e - gual *ff* non

a piacere

C. Al. (L)

ha, che e - gual, che_e-gual non

♩ = 128

68

L. Al.

ha!

C. Al. (L)

ha.

ff

70

L. Al.

C. Al. (L)

sf