

## Bernardo Pasquini, *La Tessalonica*: προετοιμασία κριτικής έκδοσης

Θεόδωρος Κίτσος & Όλγα Παπακωνσταντίνου

Τον Μάιο του 2006, στο πλαίσιο του Διεθνούς Μουσικολογικού Συνεδρίου «Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική», ο εκλεκτός φίλος και συνάδελφος Γεώργιος-Ιούλιος Παπαδόπουλος επιχείρησε με την ανακοίνωσή του στην ελληνική μουσικολογική κοινότητα μια πρώτη παρουσίαση της όπερας *La Tessalonica* του ιταλού συνθέτη Bernardo Pasquini.<sup>1</sup> Στην ουσία επρόκειτο για την πρώτη αυτόνομη μελέτη για τη συγκεκριμένη όπερα σε διεθνές επίπεδο, καθώς –με εξαίρεση τα στοιχεία που παρουσιάζονται στη διδακτορική διατριβή του Gordon Ferris Crain Jr.–<sup>2</sup> οι οποιοσδήποτε αναφορές στη διεθνή βιβλιογραφία είναι σποραδικές και επιγραμματικές. Έκτοτε, στις διάφορες φιλικές μας συνεντεύξεις, η *Tessalonica* αποτελούσε συχνά αντικείμενο συζήτησης και μελέτης, και, σιγά σιγά, άρχισε να καλλιεργείται η ιδέα για την περαιτέρω ανάδειξή της. Η ανάδειξη μιας όπερας με αρχαιοελληνική θεματολογία, η οποία βρίσκεται στη λήθη για περισσότερα από 300 χρόνια, έχει από μόνη της μια κάποια ιδιαίτερη σημασία για το ελληνικό (και όχι μόνο) φιλότεχνο κοινό. Ειδικά για την πόλη της Θεσσαλονίκης, η ανάδειξη μιας όπερας που έχει κεντρική ηρωίδα την ομώνυμη ετεροθαλή αδελφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου σίγουρα έχει ακόμα μεγαλύτερη σημασία. Πόσο μάλλον όταν πρόκειται για τη μοναδική σωζόμενη οπέρα με τον τίτλο *Η Θεσσαλονίκη*, η οποία, αν και στην εποχή της γνώρισε μεγάλη επιτυχία, δεν εκδόθηκε ποτέ και δεν έχει αναβιώσει για περισσότερα από 320 χρόνια.

Η ευκαιρία δόθηκε με την προκήρυξη Ενίσχυσης Ερευνητικής Δραστηριότητας στο ΑΠΘ του 2014 (συγκεκριμένα, Δράση Α: Ενίσχυση των Νέων Ερευνητών στη Βαθμίδα του Λέκτορα). Η πρόταση που κατατέθηκε αφορούσε την προετοιμασία μιας κριτικής έκδοσης της όπερας *La Tessalonica*, ώστε να υπάρχει αρχικά η δυνατότητα πρόσβασης στη μελέτη του έργου από μουσικούς και μουσικολόγους, αλλά και να δημιουργηθούν οι βάσεις για μια προσπάθεια αναβίωσης και ηχογράφησης της όπερας. Πιο συγκεκριμένα, η πρόταση προέβλεπε το παραδοτέο να περιλαμβάνει:

- Εισαγωγικό σημείωμα (ιστορικά στοιχεία, προσδιορισμός και συζήτηση των πηγών, πληροφορίες για την εκτελεστική πρακτική της εποχής, περιγραφή της μεθόδου και των συμβάσεων που ακολουθήθηκαν για την έκδοση).
- Επιμελημένο ποιητικό κείμενο με μετάφραση στα ελληνικά.
- Επιμελημένο και προσαρμοσμένο στις σύγχρονες ανάγκες μουσικό κείμενο.
- Κριτικά σχόλια τα οποία αφορούν το ποιητικό και το μουσικό κείμενο.

Το πλάνο εργασίας ακολουθούσε τον εξής σχεδιασμό:

- Εντοπισμός των πρωτογενών πηγών που σχετίζονται με την όπερα.

<sup>1</sup> George-Julius Papadopoulos, «Bernardo Pasquini's *La Tessalonica* (1683): Music, Spectacle, Value and Function in Late 17th-Century Roman Opera», αδημοσίευτη ανακοίνωση στο Διεθνές Μουσικολογικό Συνέδριο με θέμα «Όψεις της ελληνικότητας στη μουσική» (Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 5-7 Μαΐου 2006).

<sup>2</sup> Gordon Ferris Crain Jr., *The Operas of Bernardo Pasquini*, 2 τομ., Διδακτορική διατριβή, Yale University, 1965.

- Απόκτηση πρόσβασης σε όσο το δυνατόν περισσότερες πρωτογενείς πηγές (δεδομένων των περιορισμένων οικονομικών δυνατοτήτων που παρείχε το πρόγραμμα).
- Μελέτη και αξιολόγηση των πηγών.
- Επιλογή βασικής/-ών πηγής/-ών.
- Μεταγραφή με βάση τις σύγχρονες πρακτικές και δακτυλογράφηση σε μουσικό κειμενογράφο της όπερας.
- Κριτικός σχολιασμός των διαφόρων πηγών και των διαφορών που εντοπίζονται μεταξύ τους.
- Συγγραφή εισαγωγικών κειμένων.
- Προετοιμασία τελικής έκδοσης.

Η ομάδα εργασίας που προτάθηκε να πλαισιώσει την έρευνα και τα καθήκοντα της ήταν:

- Θεόδωρος Κίτσος (Λέκτορας του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ): γενικός συντονισμός και επιστημονική επιμέλεια της έκδοσης, κριτικός σχολιασμός και συγγραφή εισαγωγικών κειμένων.
- Γεώργιος-Ιούλιος Παπαδόπουλος (PhD, University of Washington): δακτυλογράφηση και επιμέλεια μουσικών κειμένων (ορχηστρικά μέρη και άριες πλην αυτών του χαρακτήρα της Θεσσαλονίκης).
- Όλγα Παπακωνσταντίνου (τελειόφοιτη Τμήματος Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ): δακτυλογράφηση και επιμέλεια μουσικών κειμένων (άριες της Θεσσαλονίκης και ρετσιτατίβι).
- Κατερίνα Πετσατώδη (Εθνική Λυρική Σκηνή, απόφοιτη Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ): επιμέλεια και μετάφραση λιμπρέτου.

Η πρόταση εγκρίθηκε από την Επιτροπή Ερευνών του ΑΠΘ, με τίτλο: «Προετοιμασία κριτικής έκδοσης της όπερας *La Tesselonica* του B. Pasquini (1637–1710)» (κωδικός έργου 91458), ημερομηνία έναρξης 02.07.2014 και ημερομηνία παράδοσης 31.10.2015. Το έργο παραδόθηκε εντός του χρονοδιαγράμματος και περιλάμβανε 349 σελίδες.

### Ιστορικά στοιχεία για την όπερα

Η όπερα *La Tesselonica* του Bernardo Pasquini πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο του Palazzo Colonna κατά τη διάρκεια των εκδηλώσεων του καρναβαλιού του 1683. Προκειται για την τρίτη κατά σειρά όπερα του συνθέτη, η οποία είχε την παγκόσμια πρώτη της στο συγκεκριμένο θέατρο (είχαν προηγηθεί οι παραστάσεις των *La donna ancora è fedele* το 1676 και *Il Trespolo tutore balordo* το 1677), ενώ αποτελεί την ένατη από το σύνολο των δεκαοκτώ οπερών που γνωρίζουμε ότι συνέθεσε εξ ολοκλήρου ή μέρος τους ο Pasquini. Η σύνθεση του έργου ανατέθηκε στον Pasquini από τον ανώτατο αξιωματούχο (Gran Contestabile) του ισπανικού θρόνου στη Ρώμη Lorenzo Colonna για τους εορτασμούς του ερχομού της ισπανίδας πριγκίπισσας και νύφης τού Lorenza della Cerda Collona στην αιώνια πόλη.

Το έργο είναι αφιερωμένο στη νεαρή πριγκίπισσα και αποτελούσε μέρος μιας σειράς από όπερες που γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν προς τέρψη της, παρόλο που την περίοδο εκείνη ήταν σε ισχύ διάταγμα απαγόρευσης ψυχαγωγικών εκδηλώσεων από τον Πάπα Ιννοκέντιο ΙΑ΄. Η επιμονή, μάλιστα, του Colonna να εξασφαλίσει άδεια για τις εκδηλώσεις διασκέδασης της πριγκίπισσας είχε προκαλέσει την αντίδραση και τον θυμό

του Ιννοκέντιου, ο οποίος όμως αναγκάστηκε, τελικά, να υποχωρήσει απρόθυμα κάτω από την συγκεκαλυμμένη απειλή του Colonna, ότι η άρνησή του για τις εορταστικές εκδηλώσεις θα αποτελούσε προσβολή για την Ισπανία.<sup>3</sup>

Ο Pasquini για την όπερα *La Tesselonica* βασίστηκε σε ένα προϋπάρχον λιμπρέτο του ιταλού ποιητή, λιμπρετίστα και μπρεσάριου Nicolò Minato, το οποίο είχε χρησιμοποιηθεί για την ομότιτλη όπερα του Antonio Draghi (πρεμιέρα το 1673 στη Βιέννη). Η μουσική της όπερας του Draghi, από όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, δεν έχει σωθεί. Το λιμπρέτο όμως της παράστασης του 1673 μας παραδίδεται και παρουσιάζει πολύ μεγάλες διαφορές σε σχέση με αυτό του 1683, καθιστώντας ξεκάθαρο ότι αυτό που χρησιμοποιήθηκε από τον Pasquini είχε υποστεί εκτεταμένη επεξεργασία, άγνωστο όμως από ποιον.

Στην προμετωπίδα του λιμπρέτου το έργο χαρακτηρίζεται ως «Dramma per musica» **[εικόνα 1]**, γεγονός που, σε συνδυασμό με μια επιτηδευμένη σύνοψη που ακολουθεί και με επουσιώδεις αναφορές στον Μέγα Αλέξανδρο, επιδεικνύει την αξίωση κατάταξης του έργου στο είδος της ιστορικής, ηρωικής όπερας.

Ακολουθεί το σύνηθες πρότυπο πλοκής της ηρωικής όπερας του 17ου αιώνα, με παραπλάνηση και μπερδεμένες ταυτότητες, ερωτικές μηχανορραφίες και παρανοήσεις, πάντα με άξονα δύο ζευγάρια. Παράλληλα όμως το έργο φέρει και χαρακτηριστικά της κωμικής όπερας, καθώς ένας βασιλιάς και μια πριγκίπισσα συμπεριφέρονται όπως οι χαρακτήρες της κωμικής όπερας,<sup>4</sup> ενώ εισάγονται ασυναφείς εμβόλιμες κωμικές σκηνές από ένα τρίτο εμπλεκόμενο ερωτικό ζευγάρι, τους υπηρέτες των βασιλικών γόνων. Η ανάμειξη κωμικών και τραγικών στοιχείων, με τους κωμικούς υπηρέτες να αναλαμβάνουν ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο και τη δράση να γίνεται ολόένα πιο σύνθετη και ποικιλόμορφη, αποτελούν χαρακτηριστικά της βαθμιαίας εξέλιξης της ρωμαϊκής όπερας.<sup>5</sup>

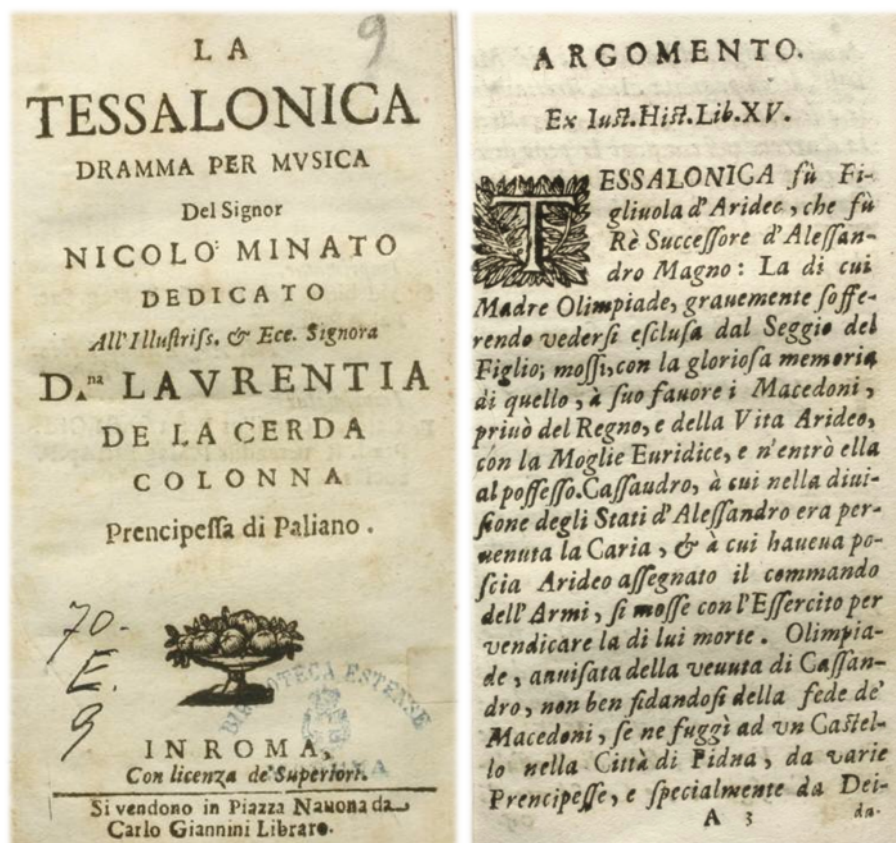
Η όπερα του Pasquini γνώρισε αρκετά μεγάλη επιτυχία στην εποχή της. Αυτό μπορούμε να το συμπεράνουμε από το γεγονός ότι ακολούθησαν τουλάχιστον δύο μεταγενέστερες παραγωγές, μία στο Teatro San Bartolomeo της Νάπολης το 1684 και μία στο Teatro del Cocomero το 1687, των οποίων τα λιμπρέτι σώζονται.<sup>6</sup> Επιπλέον, την παραπάνω υπόθεση ενισχύει το γεγονός ότι, πέρα από την παρτιτούρα της όπερας, πολλές διάσπαρτες άριες παραδίδονται σε τουλάχιστον δεκαέξι χειρόγραφες συλλογές, που φυλάσσονται σε διάφορες βιβλιοθήκες (βλ. παρακάτω πίνακα 2).

<sup>3</sup> Filippo Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, Tipografia Tiberina di F. Setth, Ρώμη 1899, σ. 524.

<sup>4</sup> Crain, ό.π., σσ. 152-3.

<sup>5</sup> Νικόλαος Αθ. Μάμαλης, *Η ιστορία της όπερας στην Ευρώπη κατά τον 17ο αιώνα - από τον Μοντεβέρντι ως τον Πέρσελ*, Gutenberg, Αθήνα 2011, σ. 130.

<sup>6</sup> Σύμφωνα με τα αρχεία του Καρδινάλιου Benedetto Pamphilj, η *Tesselonica* προετοιμάστηκε για να παρουσιαστεί στο θέατρο του Καρδινάλιου τον Ιούνιο του 1683, μερικούς δηλαδή μήνες μετά την πρεμιέρα της (βλ. Lina Montalto, *Un mecenate in Roma barocca: il Cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Sansori, Φλωρεντία 1955, σ. 130.



Εικόνα 1: Λιμπρέτο 1683, προμετωπίδα και argomento (σ. 5). I-MOe, 70.E.9 (9)

### Το ιστορικό υπόβαθρο της πλοκής

Μετά από την απαραίτητη αφιέρωση που ηγείται του λιμπρέτου, αναφέρεται το ιστορικό υπόβαθρο πάνω στο οποίο βασίζεται η πλοκή της όπερας. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του, ο συγγραφέας έχει αντλήσει τις πληροφορίες του από το βιβλίο ΙΕ' της ιστορίας του λατίνου ιστορικού του 2ου αιώνα μ.Χ. Μάρκου Ιουνιανού Ιουστίνου.<sup>7</sup> Η ανάγνωση όμως του Minato στο έργο του Ιουστίνου πρέπει να ήταν τουλάχιστον επιφανειακή, καθώς ήδη από τις πρώτες γραμμές είναι εμφανή διάφορα ατοπήματα. Ο Minato σφάλλει όταν λέει ότι η Θεσσαλονίκη ήταν κόρη του Αρριδαίου, ενώ ήταν κόρη του Φιλίππου Β' και ετεροθαλής αδελφή του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Ο Αρριδαίος δεν ήταν άλλος από τον επίσης ετεροθαλή αδελφό του Μεγάλου Αλεξάνδρου που ανακηρύχθηκε βασιλιάς από τον μακεδονικό στρατό ως Φίλιππος Γ', έπειτα από τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Επιπλέον, οι αναφορές του Ιουστίνου στη Θεσσαλονίκη δεν γίνονται στο βιβλίο ΙΕ', αλλά στο προηγούμενο (ΙΔ') και το επόμενο (ΙΣΤ').

Η υπόθεση (argomento) [εικόνα 1], η οποία εμφανίζεται απaráλλακτη (εκτός από τις προφανείς τυπογραφικές αλλαγές) σε κάθε έκδοση του λιμπρέτου, έχει ως εξής:

ΥΠΟΘΕΣΗ

Από την Ιστορία του Ιουστίνου, Βιβλίο ΙΕ'

Η Θεσσαλονίκη ήταν κόρη του Αρριδαίου, που υπήρξε βασιλιάς διάδοχος του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η μητέρα του Αλεξάνδρου, η Ολυμπιάδα, που δεν ανεχόταν να βρίσκεται

<sup>7</sup> Marcus Junianus Justinus, *Epitome in trogi Pompeii historias*, πρώτη έκδοση: Nicolaus Jenson, Ρώμη (1470).

μακριά από τον θρόνο του γιου της, ξεσήκωσε τους Μακεδόνες χρησιμοποιώντας την ένδοξη μνήμη του, στέρησε το βασίλειο και τη ζωή από τον Αρριδαίο και από τη σύζυγό του, Ευρυδίκη, και σφετερίστηκε τον θρόνο. Ο Κάσσανδρος, στον οποίο είχε περιέλθει η Καρία κατά τον διαμελισμό των κρατών του Αλεξάνδρου και στον οποίο ο Αρριδαίος είχε αναθέσει την αρχηγία των όπλων, κίνησε τον στρατό του για να εκδικηθεί τον θάνατο του Αρριδαίου. Η Ολυμπιάδα, όταν πληροφορήθηκε την έλευση του Κασσάνδρου και επειδή αμφέβαλλε για την πίστη των Μακεδόνων, κατέφυγε σε ένα κάστρο στην πόλη της Πύδνας, συνοδευόμενη από διάφορες πριγκίπισσες, ανάμεσά τους και η Δηιδάμεια, κόρη του Αιακίδη, βασιλιά των Μολοσσών. Εκεί, έπειτα από στενή πολιορκία του Κασσάνδρου, αναγκάστηκε να παραδοθεί και πλήρωσε [με τη ζωή της] το τίμημα για τον θάνατο της Ευρυδίκης και του Αρριδαίου. Στη συνέχεια, ο Κάσσανδρος πήρε για γυναίκα του την επονομαζόμενη Θεσσαλονίκη, κόρη του νεκρού Αρριδαίου.

Σχετικά με τον μύθο μας.

Αφήνοντας τον θλιβερό θάνατο της Ολυμπιάδας, προκειμένου να πλάσουμε τον τρόπο με τον οποίο ευσχήμως θα φτάσουμε στην κατάληξη των γάμων του Κασσάνδρου με τη Θεσσαλονίκη και λαμβάνοντας αφορμή από το ότι η Δηιδάμεια ήταν παρούσα εκείνη την εποχή και σε εκείνη τη συγκυρία, κάνουμε την εξής αληθοφανή υπόθεση:

Ότι η παράδοση της Πύδνας ολοκληρώθηκε με τη συμφωνία των γάμων της Δηιδάμειας με τον Κάσσανδρο και ότι μεσολαβητής στη συμφωνία υπήρξε ο γέροντας Ευνόμιος, θεός της Θεσσαλονίκης, σύμβουλος και έμπιστος του Κασσάνδρου και ότι στη συνέχεια εστάλη ο Ορίστης, γιος του Ευνόμιου, για να φέρει από την Ήπειρο τη Δηιδάμεια για τον γάμο της με τον Κάσσανδρο.

Ότι τη Θεσσαλονίκη, μετά τον θάνατο του Αρριδαίου και της Ευρυδίκης, των γονιών της, την κρατούσε πάντα κοντά του ο θεός της Ευνόμιος· της απαγόρευε, όμως, να δει τον Κάσσανδρο κι εκείνη –για να διασκεδάσει τη μοναξιά της– είχε κατακτήσει την τέχνη του τραγουδιού, στην οποία ήταν αξεπέραστη.

Ότι, εν τω μεταξύ, όσο περίμενε τον Ορίστη να φέρει την Δηιδάμεια, ο Κάσσανδρος άκουσε τη Θεσσαλονίκη να τραγουδάει, χωρίς να μπορέσει να τη δει και χωρίς ποτέ στο παρελθόν να την έχει δει· η καρδιά του παραδόθηκε στη φωνή της, έτσι που την ερωτεύτηκε παράφορα.

Ότι, από την άλλη, η Θεσσαλονίκη είδε τον Κάσσανδρο και μαγεύτηκε, και κάποια στιγμή παρουσιάστηκε μπροστά του φορώντας τα ρούχα κάποιας άλλης· αλλά ο Κάσσανδρος, χωρίς να γνωρίζει ότι έβλεπε εκείνη που τραγουδούσε, δεν έδειξε κανένα ενδιαφέρον για την ίδια, παρά ήθελε μόνο να καταφέρει να δει εκείνη που τον είχε μαγέψει με το τραγούδι της.

Ενώ έτσι έχουν τα πράγματα, ενώ ο Κάσσανδρος μόνο αυτό επιδιώκει και εξαιτίας αυτού του νέου έρωτα δεν του είναι πια ευχάριστος ο γάμος με τη Δηιδάμεια, αρχίζει το δράμα που φέρει τον τίτλο:

#### ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Πέρα από τη Θεσσαλονίκη, τον Κάσσανδρο και τη Δηιδάμεια, όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα του έργου και τα ονόματά τους είναι φανταστικά (Ευνόμιος – θεός της Θεσσαλονίκης και σύμβουλος του Κασσάνδρου, Ορίστης – γιος του Ευνόμιου, Εσίτη – ακόλουθος της Θεσσαλονίκης, Λήμο – ακόλουθος του Κασσάνδρου, Κλεάνθη, ένας ακόλουθος, ένας αξιωματικός).

#### Σύνοψη

[Πρώτη πράξη] Βρισκόμαστε στην Πύδνα, στο παλάτι του βασιλιά Ευνόμιου. Η ανιψιά του, η πριγκίπισσα Θεσσαλονίκη, βρίσκεται στην κάμαρά της και τραγουδάει, συνοδευοντας το τραγούδι της με ένα λαούτο. Βλέπει τον Κάσσανδρο να περπατάει

στον κήπο και τον ερωτεύεται. Το ίδιο και εκείνος, χωρίς όμως να τη δει: ακούγοντας μονάχα τη φωνή της. Όμως ο Κάσσανδρος είναι λογοδοσμένος στη Δηιδάμεια, γεγονός που η Θεσσαλονίκη γνωρίζει· ωστόσο, θέλει να διαλύσει τον αρραβώνα του και να αναζητήσει τη φωνή που τόσο τον μάγεψε. Έτσι, στέλνει τον Ορίστη, γιο του Ευνόμιου, να μηνύσει στη Δηιδάμεια, η οποία βρίσκεται στον δρόμο για την Πύδνα, ότι δεν μπορεί να την συναντήσει. Ο Ορίστης, όμως, βλέποντας τη Δηιδάμεια την ερωτεύεται. Της αναγγέλλει αυτά που ο Κάσσανδρος του πρόσταξε και εκείνη οργίζεται.

[Δεύτερη πράξη] Καθώς ο Κάσσανδρος αναζητά τη Θεσσαλονίκη, εκείνη εμφανίζεται μπροστά του, αποκρύπτοντάς του την αληθινή της ταυτότητα. Λίγο αργότερα, η Δηιδάμεια, διψώντας για εκδίκηση, παρουσιάζεται στον βασιλιά Ευνόμιο και τη Θεσσαλονίκη, ζητώντας τους να μείνει στο παλάτι, προσποιούμενη κάποια ακόλουθο της Θεσσαλονίκης. Η τελευταία, στο άκουσμα αυτού του αιτήματος, αντιπροτείνει στη Δηιδάμεια να παρουσιαστεί ως Θεσσαλονίκη, καθώς ο Κάσσανδρος δεν γνωρίζει καμία από τις δύο· εκείνη δέχεται. Έτσι, μόλις η Δηιδάμεια παρουσιάζεται και συστήνεται ως Θεσσαλονίκη στον Κάσσανδρο, εκείνος της εξομολογείται τον έρωτά του και της προτείνει να παντρευτούν. Ο Ορίστης εκμεταλλεύεται την ευκαιρία και λέει στον Κάσσανδρο ότι θέλει να παντρευτεί τη Δηιδάμεια· ο τελευταίος οργίζεται και διατάζει τη σύλληψη του Ορίστη.

[Τρίτη Πράξη] Ο Κάσσανδρος συζητά με τον Ευνόμιο και του λέει πως θα αποφυλακίσει τον γιο του, Ορίστη, και ότι θα επιτρέψει τον γάμο του με τη Δηιδάμεια, με την προϋπόθεση, όμως, να παντρευτεί ο ίδιος τη Θεσσαλονίκη. Έτσι, ο Ορίστης επιστρέφει στο παλάτι και ετοιμάζει το γάμο του. Παράλληλα, η Δηιδάμεια συνεχίζει το σχέδιο εκδίκησης της και ενώ βρίσκεται μαζί με τον Κάσσανδρο, ξαφνικά ακούγεται να τραγουδά η Θεσσαλονίκη μέσα από το δωμάτιό της. Έτσι, λοιπόν, η Δηιδάμεια αποφασίζει να αποκαλύψει στον Κάσσανδρο το σχέδιο απάτης της. Ακολουθεί μια μικρή αψιμαχία μεταξύ των προσώπων του παλατιού αλλά στο τέλος έρχεται το ευτυχισμένο τέλος: ο Κάσσανδρος ανταλλάσσει με τη Θεσσαλονίκη όρκους αγάπης.

## Πηγές

Το λιμπρέτο του Minato μάς παραδίδεται σε τέσσερις έντυπες εκδοχές **[πίνακας 1]**. Η πρώτη έκδοση χρονολογείται το 1673 και χρησιμοποιήθηκε από τον Antonio Draghi για την ομότιτλη όπερά του, η οποία πρωτοπαρουσιάστηκε στο αυτοκρατορικό παλάτι του Hofburg στη Βιέννη προς τιμήν της αρχιδούκισσας Μαρίας Άννας. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, παρουσιάζει μεγάλες διαφορές σε σχέση με αυτό που χρησιμοποίησε ο Pasquini: περιλαμβάνει πολύ λιγότερες άριες, ενώ –σε επίπεδο πλοκής– εμφανίζονται χαρακτήρες όπως η Ευδαιμονία (la Felicità), η Δολιότητα (l'Inganno) ή η Αλήθεια (la Verità). Στην αναθεωρημένη έκδοση του 1683 που χρησιμοποιήθηκε ως βάση για την όπερα του Pasquini, οι χαρακτήρες αυτοί έχουν απαλειφθεί· επιπλέον, γίνεται αναφορά (χωρίς να δίνεται κείμενο όμως) στην ύπαρξη εμβόλιμων κωμικών σκηνών. Το κείμενο των κωμικών αυτών σκηνών (το οποίο θα πρέπει να αποδοθεί, πιθανότατα, σε άλλο συγγραφέα) απαντάται στις υπόλοιπες δύο έντυπες εκδοχές του λιμπρέτου, αυτές του 1684 και του 1686 για τις παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν στη Νάπολη και τη Φλωρεντία αντίστοιχα.

---

Tessalonica. Drama per musica, Matteo Cosmerovio, Βιέννη 1673  
D-W, Textb. 149

---

La Tesselonica. Damma per musica del signor Nicolò Minato, Carlo Giannini, Ρώμη 1683

B-Bc, 21.924  
F-Pn, YD-5097  
I-Bc, Lo.7214  
I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.40.7  
I-Fm, [1] Mel.2252.3 [2] 1.00.X.88 (1) [3] 1.M.XI.87 (5)  
I-Mr  
I-MOe, 70.E.9 (9)  
I-Nc, Rari 10.9.9/8  
I-Rc, Comm.143.5  
I-Rn, 35. 5.F.34.4  
I-Rvat, Stamp.Barb.JJJ.IV.4(int.7)  
I-Vgc, [1] ROL.0764.29 [2] ROL.0519.13

---

La Tesselonica. Melodrama di Nicolò Minati [sic], Gio. Franc. Paci, Νάπολη 1684  
I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.50.1

---

La Tesselonica. Drama per musica del signor Nicolò Minato, Pietro Martini, Φλωρεντία 1686

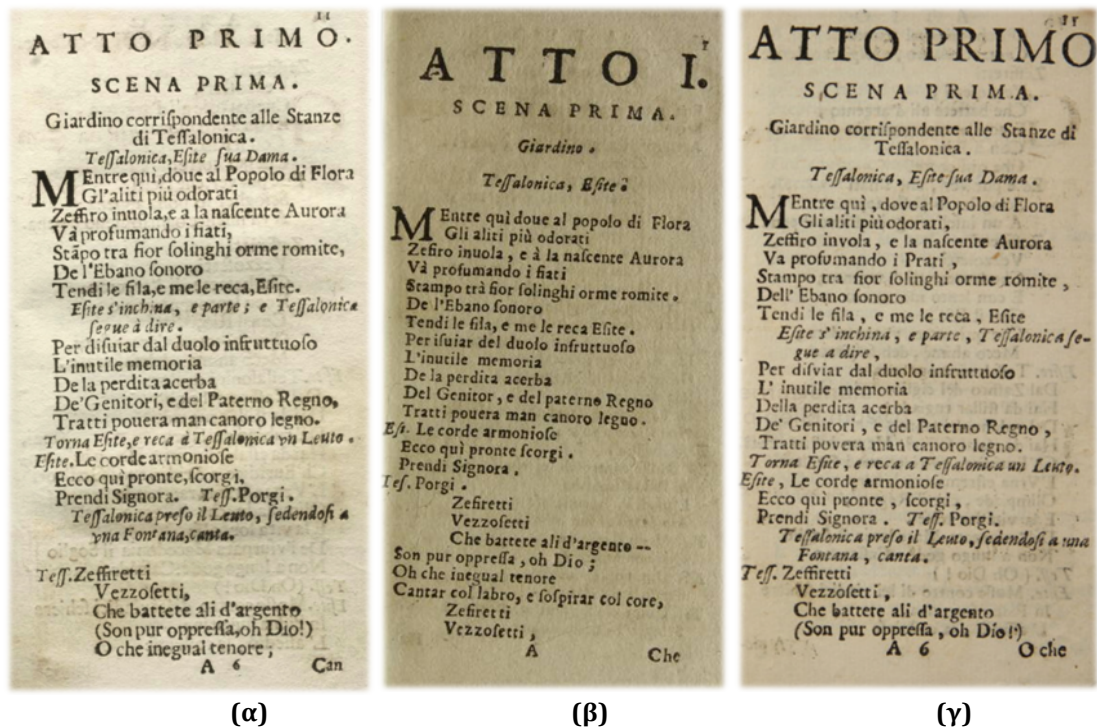
I-Bc, Lo.7215

---

#### Πίνακας 1: Σωζόμενα αντίγραφα των έντυπων εκδοχών του λιμπρέτου

Εστιάζοντας στα τρία λιμπρέτι που αφορούν την όπερα του Pasquini, αξίζει να γίνουν ορισμένα επιπλέον σχόλια. Η έκδοση του 1684 είναι η πιο ευπαρουσίαστη τυπογραφικά, αλλά ταυτόχρονα και η πιο ελλιπής όσον αφορά τις αναφορές στη σκηνική δράση **[εικόνα 2]**. Η έκδοση του 1683 διακρίνεται από μια λογιότερη χρήση της ιταλικής γλώσσας, η οποία αποτυπώνεται στην ορθογραφία του κειμένου. Τα τρία λιμπρέτι εμφανίζουν διαφοροποιήσεις όσον αφορά το ίδιο το κείμενο και τη ροή του: μπορεί να παραλείπονται τμήματα ρετσιτατίβο ή ακόμα και μία ολόκληρη κωμική σκηνή, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του 1686 (τρίτη πράξη, έβδομη σκηνή).<sup>8</sup> μπορεί όμως να εμφανίζεται και το φαινόμενο να προστίθενται τμήματα ρετσιτατίβο ή άριες, όπως λ.χ. η άρια 'Più non ti credo amor' (δεύτερη πράξη, έκτη σκηνή), όπως συμβαίνει στην περίπτωση του 1684 και του 1686· ή μπορεί επίσης κάποια άρια να έχει αντικατασταθεί με κάποια άλλη, όπως η άρια 'Aligero Infante' (δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή) της έκδοσης του 1683, που έχει αντικατασταθεί από την άρια 'Amor consolami' στις εκδόσεις του 1684 και του 1686. Επιπλέον, αξίζει να σημειωθεί πως, μετά το τέλος των καταληκτικών αριθμών στην πρώτη και τη δεύτερη πράξη, αναφέρεται στην έκδοση του 1683 ότι ακολουθεί «Χορός Σκλάβων» (*Ballo de' Schiavi*) και «Χορός Σκιός» (*Ballo d'un Ombra*) αντίστοιχα, αναφορές οι οποίες απουσιάζουν από τις εκδόσεις του 1684 και του 1686.

<sup>8</sup> Καθώς στα διάφορα λιμπρέτι και την παρτιτούρα υπάρχει ασυμφωνία στην αρίθμηση των σκηνών, οι αναφορές στις σκηνές γίνονται με βάση την κριτική έκδοση που ετοιμάστηκε.



Εικόνα 2: Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή. (α) έκδοση 1683, I-MOe, 70.E.9 (9), σ. 11 (β) έκδοση 1684: I-Bu, A.V.Tab.I.F.III.Vol.50.1, σ. 1 (γ) έκδοση 1686, I-Bc, Lo.7215, σ. 11 [βλ. επίσης παράρτημα 1 και 2]

Η μουσική ολόκληρης της όπερας σώζεται σε ένα και μόνο αντίγραφο υπό τη μορφή παρτιτούρας στο Gesellschaft der Musikfreunde της Βιέννης [εικόνα 3]. Δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε για ποια παράσταση ετοιμάστηκε η συγκεκριμένη παρτιτούρα. Το ποιητικό κείμενο της παρτιτούρας δεν ταυτίζεται με κάποια από τις έντυπες εκδόσεις ούτε οδηγεί σε αναντίρρητο συσχετισμό με κάποια από αυτές. Υπάρχουν σημεία στα οποία έχουν γίνει αλλαγές στη ροή του κειμένου ή έχουν παραλειφθεί τμήματα ρετσιτατίβο, τα οποία (προφανώς) θεωρήθηκαν μη απαραίτητα στην εξέλιξη της ροής του έργου. Στην παρτιτούρα περιλαμβάνονται τρεις εμβόλιμες άριες (η μία μάλιστα δύο φορές), των οποίων το κείμενο δεν είναι απαραίτητο να σχετίζεται με την πλοκή του έργου, καθώς και ένα μικρό ρετσιτατίβο που χρησιμοποιείται για την ομαλή ένταξη στην όπερα μίας εκ των αριών αυτών. Οι άριες αυτές είναι παρούσες στην έντυπη έκδοση του 1686 και εκ πρώτης όψεως οδηγούν σε σύνδεση με αυτό, όμως, ως εμβόλιμες άριες, θα μπορούσαν να έχουν χρησιμοποιηθεί και σε προηγούμενες παραστάσεις. Όπως είναι αναμενόμενο, στην παρτιτούρα περιλαμβάνονται όλες οι κωμικές σκηνές (και αυτή που, όπως ήδη αναφέρθηκε, παραλείπεται στο λιμπρέτο του 1686) και περιλαμβάνουν επιπλέον κείμενο σε σχέση με την έκδοση του 1684.





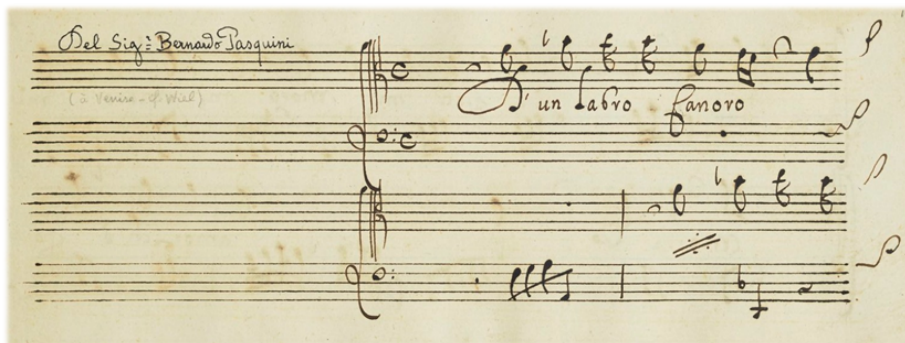
Εικόνα 3: Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή, ρετσιτατίβο 'Mentre qui, dove al Popolo di Flora'. A-Wgm, Ms. IV.27719, σ. 4 [βλ. επίσης παράρτημα 1 και 2]

Πολλές από τις άριες της όπερας θησαυρίζονται διάσπαρτες σε τουλάχιστον δεκαέξι χειρόγραφες συλλογές που φυλάσσονται σε βιβλιοθήκες της Ευρώπης και της Αμερικής [πίνακας 2].

D-MÜs, SANT Hs 3948	14 άριες για soprano και 2 basso και b.c.
Dk-Kk, Ms. C-I-c-510	1 άρια για soprano και b.c.
F-Pn, RES VMF MS-24 [εικόνα 4]	1 άρια για soprano και 1 για alto και b.c.
GB-Lbl Add MS 31502	1 άρια για soprano και b.c.
GB-Lbl, Harley 1270	3 άριες για soprano και b.c.
GB-Lbl, Harley 1273	2 άριες για soprano και b.c.
GB-Lbl, R.M.24.i.11 [εικόνα 5]	5 άριες για soprano και b.c.
I-Nc, Arie 556	1 άρια για soprano και b.c.
I-Nc, 33.4.36(B) [εικόνα 6]	4 άριες για soprano και 2 για alto και b.c.
I-Rc, Comm. Ms.2474	4 άριες για soprano και b.c.
I-Rsc, A-Ms-249	8 άριες για soprano και b.c.
I-Rvat, Barberini Latini 4148 (sec XVII)	7 άριες για soprano και b.c.
I-Rvat, Barberini Latini 4149 (sec XVII)	1 άρια για soprano και b.c.
I-URBc, Ubaldini VI.2.3	1 άρια για basso και b.c.
I-Vnm, Cod.It.IV467	5 άριες για soprano και b.c.
US-Su, ML96.P38 T4	11 άριες για soprano και b.c.

Πίνακας 2: Σωζόμενες άριες σε χειρόγραφες συλλογές

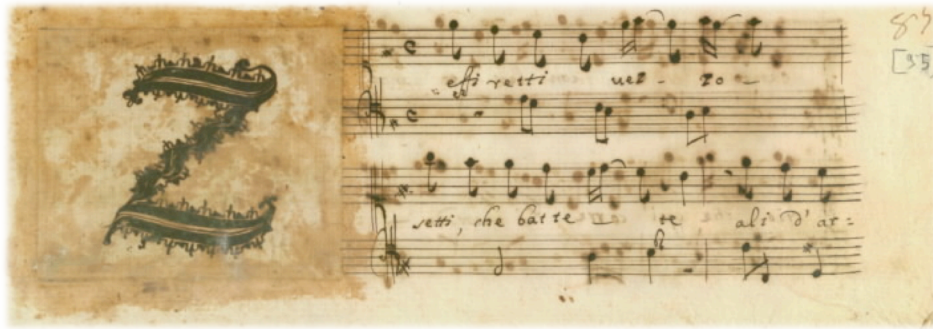
Όλες είναι για σόλο φωνή και basso continuo και στις περιπτώσεις όπου στην παρτιτούρα υπάρχει κάποιο ενόργανο ritornello, αυτό συνήθως παραλείπεται. Πολύ συχνό είναι το φαινόμενο να παραλείπεται και η δεύτερη στροφή του ποιητικού κειμένου. Όμως απαντάται και το φαινόμενο να υπάρχει επιπλέον στροφή ποιητικού κειμένου, όπως στην άρια 'S'ho da penar cosi' (πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή), η οποία δεν απαντάται πουθενά αλλού (I-Rsc, A-Ms-249, φφ. 144<sup>r</sup>-149<sup>v</sup>). Σε αρκετές περιπτώσεις, άριες του Κάσσανδρου και της Δηδάμειας έχουν μεταφερθεί τονικά προκειμένου να μπορούν να τραγουδηθούν από σοπράνο φωνή (βλ. λ.χ. 'D'un labro canoro', GB-Lbl, R.M.24.i.11, αρ. 1, φφ. 1<sup>r</sup>-4<sup>v</sup> [εικόνα 5]· I-Rc, Comm. Ms.2474, φφ. 149<sup>r</sup>-152<sup>r</sup>· I-Rsc, A-Ms-249, φφ. 122<sup>r</sup>-125<sup>r</sup>· I-Rvat, Barberini Latini 4148 (sec XVII), φφ. 21<sup>r</sup>-24<sup>v</sup>· I-Vnm, Cod.It.IV467, σσ. 35-40· US-Su, ML96.P38 T4, φφ. 48<sup>r</sup>-51<sup>v</sup>). Πέρα από τις συγκεκριμένες διαφοροποιήσεις, οι άριες των χειρόγραφων συλλογών δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερες αποκλίσεις από την καταγραφή της παρτιτούρας. Σαφώς, ορισμένες φορές εντοπίζονται σφάλματα καταγραφής, αλλά δεν είναι και λίγες οι φορές όπου λάθη τα οποία υπάρχουν στην παρτιτούρα διορθώνονται. Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι το γεγονός ότι μέσα από τις χειρόγραφες συλλογές ανακτώνται δύο άριες οι οποίες υπάρχουν στο λιμπρέτο του 1683, αλλά έχουν αντικατασταθεί στις μεταγενέστερες εκδόσεις και την παρτιτούρα: η άρια 'Aligero Infante' (δεύτερη πράξη, δεύτερη σκηνή), που έχει αντικατασταθεί από την άρια 'Amor consolami', μας παραδίδεται σε χειρόγραφο της British Library (GB-Lbl, R.M.24.i.11, αρ. 10 [φφ. 1<sup>r</sup>-2<sup>v</sup>], μόνο η πρώτη στροφή)· και η άρια 'Così rido, così godo' (δεύτερη πράξη, όγδοη σκηνή), που έχει αντικατασταθεί από την άρια 'Mi schernisca quanto sà', μας παραδίδεται σε χειρόγραφο της βιβλιοθήκης του University of Washington (US-Su, ML96.P38 T4, φφ. 56<sup>r</sup>-57<sup>v</sup>).



Εικόνα 4: 'D'un labro canoro'. F-Pn, RES VMF MS-24, σ. 105 [βλ. επίσης παράρτημα 3 και 4]



Εικόνα 5: 'D'un labro canoro'. GB-Lbl, R.M.24.i.11, αρ. 1, φφ. 1<sup>r</sup> [βλ. επίσης παράρτημα 3 και 4]



Εικόνα 6: 'Zeffiretti vezzosetti'. I-Nc, 33.4.36(B), φ. 95r

### Επιλογή των βασικών πηγών

Για την προετοιμασία της έκδοσης χρησιμοποιήθηκαν ως βασικές πηγές το λιμπρέτο του 1683 για το ποιητικό κείμενο και η παρτιτούρα ως η μοναδική ολοκληρωμένη μουσική πηγή. Η επιλογή του λιμπρέτου δεν έγινε με βάση το ότι χρησιμοποιήθηκε στην πρεμιέρα του έργου (αν και αυτό το γεγονός, από μόνο του, είναι ελκυστικό) αλλά, κυρίως, διότι διακρίνεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, από μια λογιότερη χρήση της ιταλικής γλώσσας, ενώ ταυτόχρονα είναι και η πηγή στην οποία περιλαμβάνονται σχετικά εκτεταμένες οδηγίες για τη σκηνική δράση. Στις περιπτώσεις όπου μέρος του ποιητικού κειμένου απουσιάζει από το λιμπρέτο του 1683 (λ.χ., κωμικές σκηνές), αυτό αναπαρήχθη από το λιμπρέτο του 1684 και την παρτιτούρα. Με εξαίρεση τα σημεία στα οποία η μουσική ροή δεν το επέτρεπε, η έκδοση ακολούθησε τη ροή και την ορθογραφία του λιμπρέτου. Οι άριες αντικατάστασης, οι εμβόλιμες άριες και το εμβόλιμο ρεσιτατίβο τοποθετήθηκαν στο παράρτημα της έκδοσης. Όλες οι παρεμβάσεις που έχουν γίνει βρίσκονται καταγεγραμμένες στον κριτικό σχολιασμό που βρίσκεται στο τέλος.

### Θέματα εκτέλεσης

Δυστυχώς δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε λεπτομέρειες για τα όργανα που χρησιμοποιήθηκαν σε καμία από τις παραγωγές της όπερας. Ούτως ή άλλως, τον 17ο αιώνα η ενορχήστρωση δεν θεωρείτο δεδομένη και, πολύ συχνά, τα όργανα που χρησιμοποιούνταν ήταν αυτά τα οποία ήταν διαθέσιμα τη δεδομένη στιγμή. Ούτε η παρτιτούρα φέρει κάποια ένδειξη προσδιορισμού οργάνων. Οι δύο υψηλότερες φωνές οργάνων είναι γραμμένες στο κλειδί G2, η μία μεσαία στο κλειδί C2 και η χαμηλότερη στο κλειδί F4. Μπορούμε να θεωρήσουμε με βεβαιότητα ότι ανταποκρίνονται στην οικογένεια των εγχόρδων και, από 'κει και πέρα, μπορούμε να βγάλουμε χρήσιμα συμπεράσματα για το ποια όργανα μπορούν να χρησιμοποιηθούν από το λιμπρέτο. Για την ομάδα του basso continuo επιβεβλημένη είναι η χρήση του τσεμπάλου και του λαούτου, καθώς οι πρωταγωνιστές καλούνται να τραγουδήσουν υπό τη συνοδεία τους. Επιπλέον, στις σκηνές που λαμβάνουν χώρα στην αίθουσα με τα μουσικά όργανα στα διαμερίσματα της Θεσσαλονίκης γίνεται αναφορά στη θεόρβη και σε διάφορα πνευστά, καθιστώντας πιθανή τη χρήση περισσότερων από ένα λαουτοειδών, καθώς και πνευστών οργάνων, όπως τα φλάουτα με ράμφος.

### Συμβάσεις

Ως βασική αρχή υπήρξε η πιστότερη αποτύπωση των πρωτογενών πηγών με βάση τη σύγχρονη σημειογραφία και πρακτική, και οι οποιεσδήποτε προθήκες διατηρήθηκαν

στο ελάχιστο δυνατό επίπεδο και βρίσκονται μέσα σε αγκύλες. Ξεκινώντας από τα κλειδιά, έχουν γίνει οι εξής τροποποιήσεις, ώστε να διευκολυνθεί ο σύγχρονος αναγνώστης: οι φωνές που ήταν γραμμένες σε κλειδί C1 (Θεσσαλονίκη, Δηιδάμεια, Λήμος, ακόλουθος) και C3 (Κάσσανδρος) έχουν αποτυπωθεί σε κλειδί G2, ενώ αυτές που ήταν σε C4 (Ορίστης, Εσίτη, Κλεάνθη, αξιωματικός) έχουν αποτυπωθεί σε 8<sup>ve</sup>G2· επίσης, το C2 της μεσαίας φωνής των εγχόρδων έχει αλλάξει σε C3 προκειμένου να αντιστοιχεί σε αυτό της βιόλας. Στα έργα του 17ου αιώνα, η χρήση των σημείων αλλοίωσης ήταν διαφορετική σε σχέση με αυτή που έχουμε σήμερα. Ένα σημείο αλλοίωσης μπορεί να προορίζεται για πολύ περισσότερους (ίδιους ονομαστικά) φθόγγους από αυτούς που υπάρχουν μέσα σε ένα μέτρο. Συνήθως είναι εμφανές μέσα από τα συμφραζόμενα το πόσο διαρκεί ένα σημείο αλλοίωσης και, για τέτοιου είδους περιπτώσεις, δεν γίνεται αναφορά στον κριτικό σχολιασμό. Αντιθέτως, σε όλες τις άλλες περιπτώσεις φθόγγων που παρουσιάζουν κάποιο πρόβλημα, έχουν γίνει οι απαραίτητες διορθώσεις και αναφέρονται στο κριτικό υπόμνημα. Σημεία αλλοίωσης που υπάρχουν στο πρωτότυπο και είναι περιττά δεν έχουν συμπεριληφθεί στην έκδοση, εκτός ορισμένων (λίγων) εξαιρέσεων που σκοπό έχουν να προστατεύσουν τον αναγνώστη από λανθασμένη ανάγνωση. Σε αυτή την περίπτωση βρίσκονται μέσα σε παρενθέσεις. Για φθόγγους οι οποίοι μπορούν να έχουν διπλή ανάγνωση (π.χ. C ή C#) το πιθανό σημείο αλλοίωσης έχει τοποθετηθεί με μικρότερο μέγεθος πάνω από τον φθόγγο.

Όσον αφορά την περίπτωση του οπλισμού, έχει διατηρηθεί η αποτύπωση του πρωτοτύπου. Το ίδιο ισχύει και για το μέτρο. Στην περίπτωση όπου απουσιάζουν διαστολές μέτρων, αυτές αποτυπώνονται ως διακεκομμένες. Οι διπλές διαστολές που χρησιμοποιούνται στο χειρόγραφο για να δείξουν την αλλαγή χαρακτήρων στα ρετσιτατίβι έχουν παραληφθεί χωρίς σχολιασμό. Αντιθέτως, οποιαδήποτε άλλη επέμβαση έχει γίνει και αφορά διαστολές αναφέρεται στον κριτικό σχολιασμό. Η ομαδοποίηση των φθόγγων γίνεται με βάση τα πρότυπα της εποχής. Για τα φωνητικά μέρη διαχωρισμένοι φθόγγοι φέρουν διαφορετικές συλλαβές ενώ ομαδοποιημένοι φθόγγοι υποδηλώνουν μέλισμα πάνω στην ίδια συλλαβή. Για τα μελίσματα χρησιμοποιούνται στο χειρόγραφο και συζεύξεις, οι οποίες διατηρούνται στην έκδοση. Συζεύξεις που έχουν προστεθεί καταγράφονται ως διακεκομμένες. Για τα οργανικά μέρη οι φθόγγοι ομαδοποιούνται με εξαίρεση τις περιπτώσεις που έχουμε αλλαγή ρυθμικού σχήματος εκτός αν αυτό έχει πολύ μικρές αξίες.

Τέλος, σχετικά με την ορθογραφία, την χρήση κεφαλαίων και τα σημεία στίξης του ποιητικού κειμένου, ακολουθούνται τα πρότυπα του λιμπρέτου του 1683, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, όπως η εσφαλμένη χρήση κάποιου σημείου στίξης ή η παράλειψη κάποιου τόνου (π.χ. *crudeltà* αντί *crudelta*). Αυτές οι διορθώσεις δεν αναφέρονται. Αντιθέτως, αναφέρονται οι όποιες αλλαγές έχουν γίνει στις περιπτώσεις όπου τελικά φωνήεντα δημιουργούν επιπλέον συλλαβές και κατ' επέκταση απαιτούν και επιπλέον φθόγγους (π.χ. *cor* αντί *co-re*), καθώς και διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στο λιμπρέτο του 1683 και την παρτιτούρα και αφορούν την εκφορά του κειμένου (π.χ. *ma il* αντί *ma'l*).

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ (δείγματα από την έκδοση)

xi

## Ελληνική μετάφραση λιμπρέτου

## ΑΤΤΟ PRIMO

## ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

## SCENA PRIMA

## ΠΡΩΤΗ ΣΚΗΝΗ

Giardino corrispondente alle Stanze di Tessalonica.

Κήπος που αντιστοιχεί στα δωμάτια της Θεσσαλονίκης.

*Tessalonica, Esite sua Dama.*

*Θεσσαλονίκη και Εοίτη, η ακόλουθός της.*

**Recitativo**

Tess. Mentre qui, dove al Popolo di Flora  
gl'aliti più odorati  
Zeffiro invola, e a la nascente Aurora  
v'è profumando i fiati,  
stampo tra fior solinghi orme romite.  
De l'Ebano sonoro  
tendi le fila, e me le reca, Esite.

**Recitativo**

Θεο. Εδώ, που απ' τον κόσμο των Ανθέων  
ο Ζέφυρος κλέβει τις πιο ευωδιαστές πνοές  
κι η νεογέννητη Αυγή  
αρωματίζει τις αύρες,  
εγώ χαράζω μονοπάτια ερημικά ανάμεσα σε μοναχικά λουλούδια.  
Τέντωσε τις χορδές  
του μελωδικού εβένου και φέρ' το μου, Εοίτη.

*Esite s'inchina, e parte; e Tessalonica segue à dire.*

*Η Εοίτη υποκλίνεται και φεύγει. Η Θεσσαλονίκη συνεχίζει.*

Per disviar dal duolo infruttuoso  
l'inutile memoria  
de la perdita acerba  
de' Genitori, e del Paterno Regno,  
tratti povera man canoro legno.

Για να διώξεις μάταιες αναμνήσεις,  
πόννο σκληρό,  
την πίκρα που 'χασα  
γονιούς και πατρικό βασίλειο,  
πίσσε, δύσμοιρο χέρι, το μελωδικό όργανο.

*Torna Esite, e reca à Tessalonica un Leuto.*

*Επιστρέφει η Εοίτη και φέρνει στην Θεσσαλονίκη ένα λαούτο.*

Es. Le corde armoniose  
ecco qui pronte scorgi,  
prendi Signora.

Εο. Να'τες, Κυρία,  
έτοιμες οι αρμονικές χορδές.  
Έλα, πάρε.

Tess. Porgi.

Θεο. Δώσ' το μου.

*Tessalonica preso il Leuto, sedendosi a una Fontana, canta.*

*Η Θεσσαλονίκη παίρνει το λαούτο, κάθεται σε μια κρήνη και τραγουδάει.*

**1. Aria – Recitativo**

Tess. Zeffiretti vezzosetti,  
che battete ali d'argento

(Son pur oppressa, oh Dio!)  
O che inegual tenore:  
cantar col labro, e sospirar col core.

Zeffiretti vezzosetti,  
che battete ali d'argento,  
e con lento mormonio  
con il Rio,  
che qui corre.

Ed è pur ver, che i fiati  
sciogliet io possa appena:  
a un'infelice ogni sollievo è pena.

Zeffiretti vezzosetti,  
che battete ali d'argento;  
e con lento mormonio  
con il Rio  
che qui corre, v'accordate,  
meo ahimè, deh sospirate.

**1. Aria – Recitativo**

Θεο. Ζέφυρε γλυκέ,  
που χτυπάς φτερά από ασήμι,

(Πόσο υποφέρω, Θεέ μου!)  
Ω, τι άδικη συνθήκη:  
τα χείλη μου να τραγουδούν, η καρδιά ν' αναστενάζει.

Ζέφυρε γλυκέ,  
που χτυπάς φτερά από ασήμι,  
αργό κελάρυσμα  
εδώ του ποταμιού—

Κι όμως, μόλις που καταφέρνω  
να βγάλω τον στεναγμό:  
ακόμα κι αν πάρει ανάσα ο δυστυχής, πονάει.

Ζέφυρε γλυκέ,  
που χτυπάς φτερά από ασήμι,  
το αργό κελάρυσμα  
εδώ του ποταμιού μμήσου,  
στέναξε, αλίμονο,  
κι εσύ μαζί μου.

## 1. Επιμελημένο λιμπρέτο με ελληνική μετάφραση

## ATTO PRIMO

## Scena prima

Giardino corrispondente alle Stanze di Tessalonica.

*Tessalonica, Esite sua Dama.*

## Recitativo

Tessalonica  
Esite

Men - tre qui, do - ve al Po - po - lo di Flo - ra gl'a - li - ti più, o - do - ra - ti

Continuo

Zef - fi - ro in - vo - la, e a la na - scen - te Au - ro - ra v'è pro - fu - man - do i fia - ti, stam - po tra fior so -

lin - ghi or - me ro - mi - te. De l'E - ba - no so - no - ro ten - di le fi - la,

*Esite s'inchina, e parte; e Tessalonica segue à dire.*

e me le re - ca, E - si - te. Per di - svi - ar dal duo - lo in - frut - tuo - so l'i - nu - ti -

le me - mo - ria de la per - di - ta a - cer - ba de' Ge - ni - to - ri, e del Pa - ter - no Re - gno,

*Torna Esite, e recd' à Tessalonica un Leuto.* Esite

trat - ti po - ve - ra man ca - no - ro le - gno. Le cor - de ar - mo - ni -

*Tessalonica preso il Leuto, sedendosi a una Fontana, canta.*

o - se ec - co qui pron - te scor - gi, pren - di Si - gno - ra. Por - gi.

## 2. Πρώτη πράξη, πρώτη σκηνή, ρετσιτατίβο 'Mentre qui, dove al Popolo di Flora'

Scena terza

27

*Cassandro, et Eunomio da parte.*

4. Aria

Violino I

Violino II

Viola

Cassandro

Continuo

1. D'un la - bro ca - no - ro, —

d'un la - bro ca - no - ro — a i fia - ti mi mo - ro, mi  
m'ac - cen - de un - a vo - ce, — che vo - la ve - lo - ce, ve -

mo - ro, mi mo - ro: — A - mor, ch'è fo - co  
lo - ce, ve - lo - ce, — se g'al - tri al fi - ne'

3. Πρώτη πράξη, τρίτη σκηνή, άρια 'D'un labro canoro'

Κείμενο: **Lib.1**

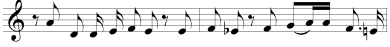

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
7	Eunomio	Lib.1: <i>matutine</i> αντί <i>mattutine</i>
9	Tessalonica	A: <i>Ubidisco</i> αντί <i>Ubbidisco</i>

## SCENA TERZA

**4. Aria** D'un labro canoro (Cassandra)Βασική πηγή: **A**, φφ. 16'–19'

Άλλες πηγές: **D**, σο. 105–111: για alto και b.c.: παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής, **E4**, αρ. 1, φφ. 1'–4': για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα: παραλείπονται τα δύο πρώτα μέτρα, οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής, **G**, φφ. 149'–152': για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα: παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής, **H**, φφ. 122'–125': για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα: παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής, **I1**, φφ. 21'–24': για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα: παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής, **J**, σο. 35–40: για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα: παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής, **K**, φφ. 48'–51': για soprano και b.c., με μεταφορά στη λα ελάσσονα: παραλείπονται οι φωνές των εγχόρδων και το ritornello που ακολουθεί το τέλος της κάθε στροφής.

Κείμενο: **Lib.1**

Μέτρο	Φωνή	Παρατήρηση
3–4	Cont.	D: παύση στο μέτρο 3 και στο πρώτο μισό του 4
3, 5	Cassandra	Lib.1: <i>Di un</i> αντί <i>D'un</i>
3, 5	Cassandra	G, H: <i>labbro</i> αντί <i>labro</i>
4 <sup>4</sup>	Cont.	A: G (G) αντί C: αλλαγή βασισμένη στις πηγές E4 και K
6 <sup>8</sup>	Cont.	K: F (C) αντί G στην πρώτη στροφή
6–7	Cassandra	A: στη δεύτερη στροφή  che vo-la ve-lo-ce, che vo-la, che vo-la ve-lo-ce, E4, K: όπως η πηγή A, με φθόγγους χωριστούς και χωρίς σύζευξη στο μέτρο 7
7 <sup>1</sup>	V. II	A: B αντί B <sup>b</sup> στην πρώτη στροφή
9 <sup>2</sup>	V. II	A: B αντί B <sup>b</sup>
12 <sup>2</sup>	V. II	A: A αντί A <sup>b</sup> στην πρώτη στροφή
12 <sup>4</sup>	V. II	A: F αντί F <sup>#</sup> στην πρώτη στροφή
12 <sup>10,12</sup>	Cassandra	K: A <sup>b</sup> (E <sup>b</sup> ) αντί A στην πρώτη στροφή
13 <sup>9,10,11</sup>	Cassandra	D: B <sup>b</sup> όγδοο, A όγδοο παρεστιγμένο, A δέκατο-έκτο
13	Cassandra	D: η συλλαβή <i>-to</i> στο επόμενο μέτρο
14 <sup>6</sup>	Cont.	A, D, F4: E αντί E <sup>b</sup> : αλλαγή βασισμένη στην πηγή K
15 <sup>5,6</sup>	Cont.	F4: τέταρτο αντί δύο όγδοα
17 <sup>2</sup>	Cont.	D: B αντί B <sup>b</sup>
17	Cassandra	F4: η συλλαβή <i>-na</i> κάτω από τον έβδομο φθόγγο (A)
17, 19	Cassandra	D: <i>impriggiona</i> αντί <i>imprigiona</i>
17–18,	Cassandra	A, D:
19–20		 e m'im-pri-gio - na un ven-to... αλλαγή με βάση τις πηγές F4, K
19	Cassandra	K: <b>p</b>

**4. Κριτικός σχολιασμός της άριας 'D'un labro canoro'**