

**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

**Band:** 34-35 (2014-2015)

**Artikel:** "Ah! non credea mirarti" nelle fonti discografiche di primo Novecento : Adelina Patti e Luisa Tetrazzini

**Autor:** Zicari, Massimo

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835203>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 04.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# “Ah! non credea mirarti” nelle fonti discografiche di primo Novecento: Adelina Patti e Luisa Tetrazzini

---

MASSIMO ZICARI (Lugano)

## Le fonti discografiche

Questo contributo intende indagare alcune registrazioni discografiche dell'aria “Ah! non credea mirarti” dalla *Sonnambula* (1831) di Vincenzo Bellini, con l'intento di contribuire ad una possibile ricostruzione della prassi vocale operistica tardo-ottocentesca. Al centro di questa indagine si colloca il problema della variabilità agogica. In particolare, si intende verificare in che misura quanto ribadito da numerose fonti ottocentesche in merito alla necessità di esprimere il contenuto drammatico del libretto con una certa flessibilità agogica, trovi riscontro nelle prime registrazioni discografiche. A tale scopo sono state prese in considerazione le due interpreti che più di tutte, all'inizio del Novecento, incarnavano una tradizione ancora viva, seppure ritenuta da molti anacronistica: Adelina Patti e Luisa Tetrazzini.

A partire dagli anni Novanta del secolo scorso la possibilità di studiare e ricostruire le prassi vocali e strumentali a cavallo tra Ottocento e Novecento sulla base delle prime registrazioni discografiche è stata oggetto di numerosi studi.<sup>1</sup> A questi va riconosciuto, non da ultimo, il merito di aver comprovato il valore della registrazione fonografica quale strumento di documentazione storiografica. Tra gli altri aspetti, grande attenzione è stata rivolta alle variazioni espressive di agogica, che hanno trovato un efficace strumento di indagine nelle più recenti tecnologie; in altre parole, l'uso di computer e di programmi informatici sempre più sofisticati ha permesso di misurare con ragionevole precisione la distanza di tempo che intercorre tra note o

---

1 Di questo interesse è testimone il lavoro del “Centre for the History and Analysis of Recorded Music” (CHARM) a Londra, che ha avuto il duplice merito di portare all'attenzione internazionale la questione del supporto fonografico come fonte d'indagine musicologica e di proporre approcci d'indagine aperti ai contributi delle scienze empiriche. Un recente simposio organizzato congiuntamente dalla Hochschule der Künste Bern (HKB), Forschungsschwerpunkt Interpretation, e dalla Universität Bern, Institut für Musikwissenschaft, “Interpretationsforschung – Musical Performance with Reference to Historical Texts and Sound Documents” (Berna, 6-8 maggio 2015), sembra confermare che lo spazio di indagine in questo campo sia tutt'altro che esaurito.



gruppi di note (*inter-onset interval*) all'interno di una registrazione audio, e di tracciare il relativo profilo temporale.<sup>2</sup> Le implicazioni per lo studio delle prassi musicali sono evidenti, dal momento che l'uso espressivo del tempo costituisce un elemento fondamentale sia nella prospettiva di definire uno stile personale, sia allo scopo di ricostruire una più ampia nozione di stile in un dato momento della nostra storia recente. A tal proposito basti ricordare quanto osservato da Richard Hudson<sup>3</sup> e Robert Philip<sup>4</sup> in merito al passaggio registrato a cavallo tra i secoli diciannovesimo e ventesimo; tale passaggio ha condotto da un'estetica interpretativa di impronta tardo-romantica, qualificata da una certa veemenza espressiva e da una più ampia variabilità agogica, ad una di tipo neoclassico, caratterizzata invece da una più misurata compostezza. Una distinzione del tutto analoga è stata proposta da Joachim Kaiser in merito all'interpretazione delle sonate per pianoforte di Beethoven e all'uso di più marcate oscillazioni di tempo osservabili nei pianisti che risentono dello spirito del secolo diciannovesimo, rispetto a quelli che, invece, si muovono nello spirito del secolo ventesimo.<sup>5</sup>

Ovviamente, lo studio delle registrazioni discografiche richiede particolare attenzione a causa della natura stessa di questo supporto. Per esempio,

- 
- 2 A tal proposito si vedano José Bowen, *Tempo, duration and flexibility: techniques in the analysis of performance*, «Journal of Musicological Research», 16, 1996, pp. 111-156; Bruno Repp, *Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists*, «Journal of the Acoustical Society of America», 88, 1990, pp. 622-641; Id., *Diversity and commonality in music performance: an analysis of timing microstructure in Schumann Träumerei*, «Journal of the Acoustical Society of America», 92, 1992, pp. 2546-2568; Id., *A microcosm of musical expression: I. Quantitative analysis of pianists' timing in the initial measures of Chopin's Etude in E major*, «Journal of the Acoustical Society of America», 104, 1998, 1085-1100; Robert Philip, *Early recordings and musical style changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, ed. John Rink, Cambridge, Cambridge University Press, 1995; Timothy Day, *A century of recorded music: listening to musical history*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- 3 Richard Hudson, *Stolen time: the history of tempo rubato*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- 4 Philip, *Early recordings*.
- 5 Joachim Kaiser, *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt, Fischer, 1975. Questo dato trova conferma in uno studio quantitativo dell'interpretazione che due gruppi di pianisti danno del primo movimento della sonata Op. 13 *Pathétique* di Beethoven. Wilhelm Backhaus, Harold Bauer, Wilhelm Kempff, Yves Nat, e Arthur Schnabel presentano una maggiore variabilità interna rispetto a Daniel Barenboim, Walter Gieseking, Glenn Gould, Friedrich Gulda e Rudolf Serkin, anche malgrado alcuni di loro fossero pressoché coetanei. Si veda Matteo Schurch, *Flessibilità del tempo nell'interpretazione delle sonate per pianoforte di Beethoven*, in *Ricerca e Musica. La Ricerca applicata nei Conservatori di Musica*, a cura di Massimo Zicari, Varese, Zecchini Editore, 2010, pp. 100-117.



le tecnologie che erano disponibili agli albori dell'industria discografica imponevano limitazioni notevoli, sia tecniche che musicali. La velocità di produzione e di riproduzione dei primi supporti, per citarne una, rappresenta tuttora un aspetto controverso. Similmente, la loro limitata capacità (all'inizio meno di quattro minuti) poteva condizionare in maniera decisiva la scelta del repertorio e dei tagli da effettuare allo scopo di rimanere all'interno di tali limiti. Invece, non è possibile riscontrare una generale tendenza verso l'adozione di tempi più lenti o di interpretazioni più distese in concomitanza con lo sviluppo di queste tecnologie nel corso del ventesimo secolo.<sup>6</sup> Questo dato risulta particolarmente confortante dal momento che, se una correlazione tra grado di sviluppo tecnologico e scelta dei tempi non è verificata, allora si può ragionevolmente ipotizzare che, anche agli inizi di questa evoluzione, tale scelta fosse legata a ragioni eminentemente (se non esclusivamente) musicali. Un'ulteriore cautela si impone nel momento in cui ci si chini sul lavoro dei cantanti d'opera, la cui capacità di stupire il pubblico con varianti, cadenze e soluzioni espressive sempre nuove era considerata desiderabile, se non addirittura necessaria ad alimentare le ghiotte aspettative del pubblico. È chiaro che la dimensione istantanea della registrazione non può restituirci l'inesauribile varietà di atteggiamenti di cui un'intera epoca fu testimone.

Malgrado una registrazione non debba essere confusa né con la performance musicale, né con la sua fedele rappresentazione acustica, da essa è comunque possibile ricavare numerose informazioni; questo diventa tanto più significativo se si considerano quegli aspetti della pratica musicale che sfuggono alla codifica della notazione. Ben prima dello sviluppo tecnologico al quale si è appena accennato, Will Crutchfield aveva esaminato la prassi della ornamentazione vocale nelle opere di Verdi a partire dalle cosiddette fonti fonografiche. Nel suo studio Crutchfield dimostrava come ai primi del Novecento la pratica dell'ornamentazione fosse ancora ben presente, malgrado soltanto alcuni interpreti continuassero ad adottare quello che Crutchfield stesso definiva un approccio anacronistico alla ornamentazione.<sup>7</sup> Similmente, numerosi esempi confermano che all'inizio del secolo l'aggiunta di cadenze finali fosse una pratica ancora presente, sebbene in diminuzione. Il caso della registrazione di *Traviata* che Gemma Bellincioni (1864-1950) effettuò nel 1903 è esemplificativo dell'uso di uno stile piuttosto tipico delle generazioni precedenti, caratterizzato da un uso pervasivo del portamento, dall'aggiunta di ornamentazione melodica nelle riprese, dall'inserimento di una cadenza interna e di una estesa cadenza

6 Bowen, *Tempo, duration*.

7 Will Crutchfield, *Vocal ornamentation in Verdi: the phonographic evidence*, «19th-Century Music», 7/1, 1983, pp. 3-54.



finale, e dall'uso frequente del rubato. La trascrizione di una registrazione di "Come rugiada al cespite" da *Ernani* che Fernando De Lucia effettuò a Napoli nel 1917 conferma quanto sostenuto da Crutchfield. Malgrado la presenza delle cadenze e di molto altro ancora scritto da Verdi nell'originale, De Lucia aggiunge dell'ornamentazione, interpola note e fermate, fa ampio uso del portamento, del rubato e di più ampie modifiche di tempo, tutto in maniera coerente con quanto suggerito da autori come Corri e Garcia nel corso dell'Ottocento.<sup>8</sup> Studi più recenti hanno fatto emergere altri aspetti legati alla prassi vocale; Clive Brown ha sottolineato come in Adelina Patti l'uso del portamento fosse pervasivo, se non addirittura ubiquo,<sup>9</sup> mentre Robert Toft ha evidenziato la forte continuità che sussiste tra la tradizione del bel canto e l'interpretazione che Patti ha lasciato dell'aria "Voi che sapete," registrata nel 1905.<sup>10</sup> Altri studi hanno mostrato come sia possibile indagare la relazione tra contenuto testuale e interpretazione musicale nel repertorio liederistico. Renee Timmers, nella sua analisi di tre Lieder di Franz Schubert ha esplorato l'influenza di stile e struttura musicale sulla espressione delle emozioni in una serie di registrazioni effettuate, tra le altre, da interpreti come Elisabeth Schwarzkopf, Lotte Lehmann e Elena Gerhardt tra il 1907 ed il 1977. Tra gli aspetti emersi, Timmers nota una diminuzione nella variabilità agogica (misurata sulla base della lunghezza delle battute) nel corso dei decenni considerati.<sup>11</sup> L'analisi condotta da Daniel Leech-Wilkinson sullo stile vocale di Elena Gerhardt nelle sue registrazioni dei Lied di Schubert tra il 1911 ed il 1939, ha permesso di documentare una serie di gesti espressivi e di notare come la Gerhardt facesse grande uso del ritardando in coincidenza dei punti in cui la musica raggiungeva il suo apice espressivo. Questo studio è stato realizzato misurando la durata delle semiminime e utilizzando alcuni strumenti della statistica descrittiva per calcolare il grado e la direzione della variabilità interna (deviazione standard e indice di asimmetria) e quindi rappresentare graficamente il livello di libertà espressiva caratteristico dell'interprete.<sup>12</sup>

Paradossalmente, e a dispetto della messe di studi prodotta negli ultimi decenni, non appena si discutono questioni più squisitamente pratiche,

8 David Lawton, *Ornamenting Verdi's arias: the continuity of a tradition*, in *Verdi in performance*, ed. Alison Latham and Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 49-78.

9 Clive Brown, *Classical & romantic performance practice 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 436.

10 Robert Toft, *Bel canto: a performer's guide*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 234-245.

11 Renee Timmers, *Vocal expression in recorded performances of Schubert songs*, «*Musicae Scientiae*», XI/2, 2007, pp. 237-268.

12 Daniel Leech-Wilkinson, *Performance style in Elena Gerhardt's Schubert song recordings*, «*Musicae Scientiae*», 14/2, 2010, pp. 57-84.



quelle riguardanti le cosiddette prassi musicali storicamente informate, le fonti fonografiche sembrano provocare reazioni di diffidenza e scetticismo. Tra le possibili ragioni una riveste particolare importanza in questa sede, ovvero la convinzione secondo cui gli interpreti nutriti della cultura tardo-romantica abusassero delle intenzioni dei compositori indulgiando in scelte interpretative esagerate, stilisticamente scorrette, o semplicemente di cattivo gusto.<sup>13</sup> Questo contributo intende proporre un approccio analitico al repertorio discografico che possa superare il limite appena proposto e restituire credibilità alla figura dell'interprete di fine Ottocento.

### Espressione e agogica nell'Ottocento

Nel corso del diciannovesimo secolo la tendenza verso un uso espressivo del tempo da parte degli interpreti musicali ha suscitato spesso reazioni critiche, se non apertamente negative.<sup>14</sup> Richard Wagner giocò un ruolo importante in tal senso, dal momento che, nel suo lavoro di direttore, spinse questa tendenza a tal punto da suscitare forti opposizioni. In una recensione pubblicata il 5 maggio 1855 il critico del periodico londinese *The Musical World* esprimeva il suo disappunto per la maniera in cui Wagner inevitabilmente attaccava il secondo tema delle sinfonie ad un tempo notevolmente più lento del primo. Allo stesso modo Wagner veniva biasimato per il modo in cui abusava dell'uso di *crescendi* e *rallentandi* a discapito dell'equilibrio generale.<sup>15</sup> Nel 1897 Giuseppe Verdi commentava quella che egli stesso definiva la comica moda diffusasi tra i giovani direttori d'orchestra che, influenzati da Wagner, erano soliti «cambiare il tempo ogni dieci misure e introdurre nuance del tutto nuove in ogni insignificante aria o brano da concerto.»<sup>16</sup>

Tuttavia, nella prassi operistica italiana del diciannovesimo secolo i cambi di tempo espressivi erano generalmente considerati appropriati qualora vi fosse la necessità, da parte dell'interprete, di esprimere i sentimenti evocati dal testo con la stessa facilità della lingua parlata, anche

13 Si veda in proposito Nicholas E. Limansky, *Luisa Tetrazzini Coloratura secrets*, «The Opera Quarterly», 20/4, 2004, pp. 540-569.

14 Brown, *Classical & romantic performance*, pp. 382-383.

15 Massimo Zicari, *Verdi and Wagner in early Victorian London: the viewpoint of The Musical World*, «Studia UBB Musica», 2014, pp. 51-64.

16 *Interviste e incontri con Verdi*, a cura di Marcello Conati, Milano, Il formichiere, 1980, pp. 284-285.



in assenza di una precisa indicazione scritta.<sup>17</sup> Domenico Corri, in *The singer's preceptor* (1810), prende in considerazione due artifici, ognuno dei quali comporta una deviazione dalla regolare pulsazione metrica: il "tempo rubato," l'*accelerando* ed il *rallentando*. Nel primo caso l'interprete ruba parte del valore di una nota e compensa in quelle successive, mentre l'orchestra mantiene il tempo. Nel secondo caso, invece, si accelera e si ritarda il tempo di intere frasi e lunghi passaggi, sempre per dare maggiore enfasi espressiva a determinate parole. Se usato con moderazione e discrezione questo rappresenta un miglioramento e non un abuso.<sup>18</sup> Sia il tempo rubato che le più ampie modificazioni espressive di tempo descritte da Corri potevano coincidere con altrettanti cambi di dinamica.<sup>19</sup> Nella seconda metà del secolo Manuel Garcia descrisse l'uso del tempo rubato, dell'*accelerando* e del *rallentando* in termini coerenti con quanto suggerito da Corri. Mentre il tempo rubato è circoscritto alla singola misura e richiede che la voce si muova liberamente rispetto all'orchestra, il secondo abbraccia lunghi passaggi e vede la voce e l'orchestra procedere insieme.<sup>20</sup> Garcia chiarisce inoltre che la misura (ovvero il tempo) può essere di tre tipi diversi, regolare, libera e mista: «la misura è mista quando l'espressione del brano spesso produce delle irregolarità nel movimento dell'insieme; il che si riscontra sovente nella manifestazione di sentimenti teneri o dolorosi.»<sup>21</sup> Il *rallentando* è descritto come un artificio usato per esprimere una diminuzione della passione o la preparazione del ritorno di un tema o della melodia, mentre l'*accelerando* serve ad aggiungere maggiore vivacità all'effetto generale. Garcia suggerisce che una maggiore libertà nell'uso espressivo del tempo trovi giustificazione nella relazione tra testo e musica e ritorna su questo concetto quando si occupa dei cambiamenti che un cantante è invitato a introdurre in una melodia, la cui scelta, appunto, dovrebbe essere guidata dal significato delle parole. Suggestioni analoghi si possono trovare in altri metodi di canto, nei quali si insiste spesso sull'idea di una certa flessibilità agogica in funzione espressiva.<sup>22</sup>

17 Domenico Crivelli, *L'arte del canto*, London, Crivelli, [1820], pp. 41-89.

18 Domenico Corri, *The singer's preceptor*, London, Chappell & C., 1810, p. 6.

19 Toft, *Bel canto*, pp. 79-84.

20 Manuel Garcia, *Trattato completo dell'arte del canto*, a cura di Stefano Ginevra, Torino, Zedde Editore, 2002, pp. 94-97.

21 Ivi, p. 94.

22 Al riguardo si vedano anche Gioacchino Rossini, *Metodo pratico di canto moderno*, Berlin, Schlesinger, [s.d.]; Luigi Lablache, *Complete method of singing, or A rational analysis of the principles according to which the studies should be directed for developing the voice*, Boston, Ditson & Co. [1860]; Francesco Lamperti, *Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto*, Milano, Ricordi, 1864; Enrico Delle Sedie, *A Complete method of singing*, New York, Schirmer, 1894.



Il quadro presentato sin qui non subì sostanziali mutamenti nel corso della seconda metà del secolo, malgrado gli scossoni inflitti alla cultura del bel canto da Vincenzo Bellini e poi da Giuseppe Verdi con l'introduzione del cosiddetto 'stile drammatico'. Nel 1834 Bellini scriveva a Francesco Florimo chiedendogli di non osservare le indicazioni metronomiche inserite nella partitura dei *Puritani* e di stringere e allargare i tempi «secondo lo vorrà la voce dei cantanti.»<sup>23</sup> Nei suoi *Hints on singing* Garcia sostiene anche che le opere di Donizetti e Bellini contengono un gran numero di passaggi che, pur non presentando alcuna indicazione di *rallentando* o *accelerando*, tuttavia richiedono il loro uso.<sup>24</sup> Quando *Ernani* fu riproposto a Londra nel 1850, l'autorevole critico dell'*Athenaeum*, Henry Fothergill Chorley, riferendosi al tenore John Sims Reeves scriveva che «Verdi's music, in its solo passages and closes, gives him scope for that slackening of tempo and elongation of favourite notes which are considered by 'Young Italy' as the style dramatic.»<sup>25</sup> Chorley fece un commento simile nel 1853, in occasione della prima londinese di *Rigoletto*, riferendosi ad Angiolina Bosio: la musica di Verdi ben le si adattava dal momento che «by him singers are invited, not forbidden, to slacken tempo».<sup>26</sup> Malgrado molti studiosi si dicano concordi sul fatto che Verdi preferisse tempi più veloci e che si opponesse a qualsiasi cambiamento arbitrario del tempo,<sup>27</sup> sembra plausibile che egli si opponesse piuttosto ai cambiamenti che riteneva inutili.<sup>28</sup> Quando nel 1877 il compositore diresse la sua *Messa* a Colonia, il critico August Guckeisen sottolineò come Verdi indugiasse nell'uso del rubato.<sup>29</sup> Durante la preparazione dei suoi *Pezzi sacri* a Torino nel 1898 il giovane Toscanini incontrò il compositore, che espresse parole di approvazione nei suoi confronti per aver inserito un *allargando* che non era scritto in partitura. Verdi rivelò a Toscanini di non aver voluto indicare l'*allargando* al solo scopo di evitare l'espressione esagerata di quell'effetto.<sup>30</sup> In altre occasioni Verdi espresse la sua avversione nei confronti dell'uso

23 Luisa Cambi, *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1943, pp. 488-493.

24 Manuel Garcia, *Hints on singing*, New York, Edward Schuberth, 1894, p. 62.

25 «The Athenaeum», 23.03.1850, p. 320. «la musica di Verdi, nei suoi passaggi a solo e nelle sue chiuse, gli dà la possibilità di allargare il tempo e allungare le note preferite, cosa che la 'Giovane Italia' considera propria dello stile drammatico.»

26 «The Athenaeum», 21.05.1853, p. 625. «[il compositore] invita i cantanti e non vieta loro di allargare il tempo».

27 James Hepokoski, *Under the eye of the Verdian bear: notes on the rehearsals and première of Falstaff*, «The Musical Quarterly», 71/2, 1985, pp. 135-156.

28 Roger Freitas, *Towards a Verdian ideal of singing: emancipation from modern orthodoxy*, «Journal of the Royal Musical Association», 127/2, 2002, pp. 226-257.

29 *Interviste e incontri*, p. 121.

30 Ivi, p. 292.



del metronomo, come accadde quando Toscanini diresse il suo *Falstaff* nel 1899.<sup>31</sup>

### Tradizione e continuità: Adelina Patti e Luisa Tetrazzini

Tra le interpreti che per prime ebbero la possibilità di registrare la loro voce agli albori dell'era discografica, Adelina Patti (1843-1919) può certamente essere considerata la testimone più autorevole della tradizione vocale italiana dell'Ottocento. A tal proposito basti ricordare la relazione personale che intrattenne con Rossini e le numerose manifestazioni di stima che Verdi le tributò nelle sue lettere. Grazie alla qualità della sua voce, al suo talento drammatico e soprattutto alla sua versatilità stilistica, nel corso della sua carriera Adelina Patti conquistò non solo l'ammirazione del pubblico internazionale, ma anche la stima dei critici più severi. Già negli anni '60 le fu riconosciuta l'intelligenza necessaria ad ampliare il proprio repertorio e fare la necessaria distinzione tra stili compositivi differenti.<sup>32</sup> Quando nel 1863 Patti fece la sua apparizione nel ruolo di Rosina nel *Barbire di Siviglia* al Covent Garden, l'11 maggio il *Times* commentò la sua versione riccamente ornata della cavatina sostenendo che tale scelta trovava ampia giustificazione nelle numerose autorevoli interpreti che l'avevano preceduta (*The Times*, 11 maggio 1863). In effetti, nel 1858, lo stesso giornale aveva commentato l'interpretazione di Angiolina Bosio sostenendo che la sua Rosina

would be still more delightful if she were to take fewer liberties with the music, and to preserve a little more of the original melody of "Una voce poco fa," which is in itself so beautiful that we cannot help preferring it to all the delicate embroideries with which the most brilliant songstress may exhibit her skill in adorning it.<sup>33</sup>

Un giudizio analogo sarebbe stato espresso poco dopo riguardo alla discutibile consuetudine di variare non soltanto la semplice melodia, ma persino i passaggi di bravura scritti da Rossini, al punto tale da rendere

31 Rodolfo Celletti, *Il canto*, Milano, Vallardi, 1989, p. 160.

32 Cfr. John Frederick Cone, *Adelina Patti queen of hearts*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1993.

33 «*The Times*», 14.06.1858, p. 12. «sarebbe stata ancora più deliziosa se ella si fosse presa meno libertà con la musica, e avesse preservato un po' più della melodia originale di "Una voce poco fa," che è in sé così bella che non possiamo fare a meno di preferirla a tutti quei delicati ricami con i quali, nell'adornarla, le più brillanti cantatrici possono esibire i loro talenti.»



irriconoscibile, se non inutile, il lavoro del compositore, anche a fronte della indiscutibile bravura di un'artista come Pauline Viardot Garcia.<sup>34</sup>

Quando il 18 maggio 1863 il critico del *Times* recensì Patti nel ruolo di Zerlina, sottolineò come ella si fosse astenuta dall'aggiungere abbellimenti ed avesse deciso di aderire al testo di Mozart con scrupolo religioso: «Not a note is changed, not an ornament or a cadence interpolated.»<sup>35</sup> Questa scelta risulta tanto più rilevante ai nostri occhi se si pensa ad altre soliste del tempo, che non condividevano tale scrupolo. Per esempio, alla fine degli anni '30 Laure Cinti-Damoreau era stata aspramente apostrofata dalla critica parigina per la sua versione riccamente ornata della stessa aria.<sup>36</sup>

Quando, sempre nel 1863, Patti interpretò il ruolo di Leonora nel *Trovatore* di Verdi, il critico del *Times* la proclamò un modello di eccellenza sia dal punto di vista drammatico che vocale.<sup>37</sup> Nel 1863 Patti rappresentava la prova vivente che una cantante ben preparata e di eccezionale talento fosse in grado di padroneggiare con uguale maestria il *Don Giovanni* di Mozart, modello di classica compostezza, il *Barbiere* di Rossini, pietra angolare dello stile belcanistico, ed il nuovo stile *drammatico* proposto da Verdi. Anni più tardi simili manifestazioni di apprezzamento sarebbero state espresse anche da Henry Sutherland Edwards, che si era detto impressionato dalla versatilità stilistica di Patti,<sup>38</sup> e da Eduard Hanslick, che la riteneva altrettanto valida quando affrontava ruoli drammatici.<sup>39</sup>

34 «The Times», 21.06.1858, p. 12: «At the Drury-lane Italian Opera we have had a great variety of entertainment, the most important of which, the *Barbiere di Siviglia*, brought forward Madame Viardot Garcia as Rosina. [...] Judged from a musical point of view, Madame-Viardot's Rosina is a miracle of cleverness; but even more relentlessly than in the instances of some of her renowned predecessors and contemporaries is Rossini sacrificed on the altar of the singer's vanity. To 'ornament' and vary the cavatina "Una voce poco fa" till scarcely a vestige of the original remains – to such excess, in short, that the composer might have spared himself the pains of doing anything more than note down a figured bass, is a privilege apparently claimed by every independent mistress of the florid style; and, however inclined to dispute the theory, it is impossible not to acknowledge the wonderful art with which Madame Viardot embellishes and disguises not only the plain melody, but even the 'bravura' of Rossini.»

35 «The Times», 18.05.1863, p. 12. «Non una nota è stata cambiata, non un ornamento o una cadenza sono stati aggiunti.»

36 Austin Caswell, *Mme Cinti-Damoreau and the embellishment of Italian opera in Paris: 1820-1845*, «Journal of the American Musicological Society», 28/3, 1975, pp. 459-492.

37 «The Times», 01.06.1863, p. 12.

38 Henry Sutherland Edwards, *The prima donna*, Londra, Remington and Co., 1888, vol. 2, p. 79.

39 Eduard Hanslick, *Adelina Patti* [1879], in *Music criticisms 1846-99*, translated by Henry Pleasants, Harmondsworth, Penguin Books, 1950, pp. 167-183.



Nelle ultime fasi della sua carriera il registro acuto di Patti aveva oramai perso la morbidezza e la forza di un tempo, circostanza che, tra le altre, indusse la cantante a congedarsi gradualmente dalle scene operistiche, per apparire unicamente in occasione di recital solistici. Come suggerisce la testimonianza di Hermann Klein, questo processo non passò inosservato: «An extra breath here and there; a transposition of a semitone down or maybe two, fewer excursions – and those very ‘carefully’ managed – above the top line of the treble stave.»<sup>40</sup>

Ma se Adelina Patti rappresenta l’anello di congiunzione tra Ottocento e Novecento, Luisa Tetrizzini (1871-1940) fu colei che più degnamente ne raccolse l’eredità condividendone, a detta di molti contemporanei, alcuni fondamentali tratti stilistici. La qualità delle sue interpretazioni di alcuni tra i più impegnativi ruoli operistici della tradizione belcantistica fu immediatamente riconosciuta dai critici internazionali. Il 20 febbraio 1894, il critico del periodico argentino *La Nacion* si disse impressionato dall’agilità e dalla rapidità con cui Tetrizzini aveva eseguito la coda della cabaletta dell’Atto I della *Sonnambula* di Bellini, “Sovra il sen”, al Teatro San Martin di Buenos Aires, e dalla precisione con cui controllava la velocità nei più intricati passaggi di coloratura. Un mese dopo, sempre a Buenos Aires, interpretando Rosina nel *Barbiere* Tetrizzini impressionò il critico dello *Standard* per la ricchezza e perfezione delle sue colorature. Commenti altrettanto entusiastici vennero espressi a San Pietroburgo nel 1898 quando apparve in *Lucia di Lammermoor* affiancata da Caruso nel ruolo di Edgardo, e successivamente a Roma nel 1900, nella scena della pazzia dei *Puritani*, allorché Amilcare Lauria lodò la sua spontaneità, la sua intelligenza ed il suo intuito musicale sulle pagine de *Le Cronache Musicali Illustrate*. Quando nel 1902 Tetrizzini tornò a Firenze per cantare al Teatro Pagliano, il critico del *Fieramosca* scrisse che nella *Lucia* aveva raggiunto una perfezione insuperata; anche coloro che avevano sentito Patti e le altre dive della loro gioventù dichiararono che questo loro usignolo fiorentino le superasse tutte.<sup>41</sup> Nel 1905 era chiaro che Tetrizzini preferisse i ruoli della cosiddetta vecchia scuola e che fosse meno a suo agio in quelli della recente scuola verista. Nel 1907 il debutto al Covent Garden la consacrò al pubblico inglese, che accorse in massa alle sue apparizioni, così come aveva fatto con Jenny Lind, Mariella Piccolomini e la stessa Adelina Patti:

40 Hermann Klein, *The reign of Patti*, London, Fisher Unwin, 1920, pp. 354-355: «Un respiro in più qua e là, una trasposizione di un semitono o due in basso, sempre meno frequenti escursioni al di sopra della linea superiore del pentagramma – e quelle poche gestite sempre con grande cura».

41 Cfr. Charles Neilson Gattey, *Luisa Tetrizzini, the Florentine nightingale*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1995, p. 31.



The phenomenal success of the Italian artist is almost without parallel in latter day operatic history. To come to London unknown, and the next morning to be proclaimed the successor of Patti and the rival of Melba and Sembrich and to have the mere announcement of each appearance result in the selling out of the Covent Garden opera house within a [few] hours, is to succeed as none of your present day ‘great ones’ have succeeded.<sup>42</sup>

A Londra Tetrizzini aveva esordito nel ruolo di Violetta il 2 novembre 1907 e la sua apparizione era stata salutata con entusiasmo da molti critici. Alcuni di loro sottolinearono subito la continuità con un passato che era stato oramai soppiantato dal nuovo repertorio e, non da ultimo, dalle opere di Richard Wagner. Il 4 novembre, E.A. Baughman affermava sul *Daily News* che la sua voce incantasse i sensi:

The quality of tone produced by Tetrizzini ravishes the sense, it is soft and golden and yet has none of the impersonal and chilling perfection of the ordinary light soprano. The most difficult technical problems are executed with the ease which marks a virtuoso’s playing of a cadenza in a concerto. Every note is perfect, and the singer’s command of her resources so complete that there is no sense of a difficulty being overcome.<sup>43</sup>

Ancora più interessante ai fini di questa ricostruzione è il commento che Baughman fece a proposito della ragione per cui le celebrate soliste della coloratura fossero in grado di tenere in pugno il loro pubblico:

Every bar of the music was sung with feeling, expression and dramatic appropriateness. She phrases according to the meaning of the words, and not merely from the point of view of absolute musical display. A run as she executes it becomes expressive, a high note seems a natural dramatic climax.<sup>44</sup>

Non gratuita esibizione di virtuosistiche fatuità, ma piuttosto uso attento delle diverse strategie espressive al servizio del dramma. Persino il piccolo trillo superiore inserito alla fine di “Ah! fors’è lui” serviva ad esprimere egregiamente il sentimento isterico di Violetta. Il *Musical Times* del

42 «Chicago Tribune», 22.12.1907, vol. 2, p. 1. «Il fenomenale successo dell’artista italiana non ha quasi paragoni nella storia operistica recente. Arrivare a Londra sconosciuta ed essere proclamata l’erede di Patti e la rivale di Melba e Sembrich il giorno successivo, e fare il tutto esaurito al Covent Garden a poche ore dal solo annuncio della sua apparizione, significa trionfare come nessuno dei ‘grandi’ dei nostri giorni».

43 «Daily News», 04.11.1907. Si veda anche Gattey, *Luisa Tetrizzini*, p. 73. «È dolce e dorata e tuttavia non ha nulla della gelida, impersonale perfezione di un comune soprano leggero. I più difficili problemi tecnici sono eseguiti con l’agio che è proprio di un virtuoso nell’eseguire la cadenza di un concerto. Ogni nota è perfetta, ed il controllo che la cantante ha delle proprie risorse è così completo che non si avverte la presenza di alcuna delle difficoltà che ha superato».

44 Ivi. «Ogni battuta della musica era cantata con sentimento, espressione e appropriatezza drammatica. [Tetrizzini] fraseggia secondo il significato delle parole, e non unicamente in funzione dell’esposizione musicale. Una volata, come lei la esegue, diventa espressiva, una nota acuta sembra un naturale climax drammatico».



1 dicembre 1907 fece riferimento alla relazione tra Adelina Patti e Luisa Tetrizzini in due differenti rubriche, le "Occasional Notes" e "The Opera". In entrambe si suggeriva come Tetrizzini avesse donato nuova vitalità ad una tradizione che aveva toccato punte di perfezione con Patti. Il bel canto non era morto, come molti critici sostenevano, e non era ancora giunto il momento di seppellirlo.

It [the Bel canto] has been charged with being a weakness and a snare; performances of the old Italian masterpieces have been sneered at as 'concerts in costume,' and such mistresses of *agilità* as Jenny Lind and Patti have been disparaged as mere vocal gymnasts; but their triumphs have demonstrated, as Madame Tetrizzini's are doing, that even *fioriture* are more than decorative – that they have an essential place in the dramatic scheme of which they are part.<sup>45</sup>

Il clamore del successo londinese di Luisa Tetrizzini riecheggiò ai quattro angoli della terra ed il 22 dicembre il critico del *New York Daily Tribune* informava i suoi lettori che «she seems destined to become the favourite interpreter of Verdi and the oldtime school of opera at Covent Garden, and to make the Italian nights, so far as wealth and fashion are concerned, as popular as the Wagner nights.»<sup>46</sup>

Tetrizzini aveva fatto la sua apparizione a Londra in un momento in cui la sua maniera di cantare ed il repertorio in cui sembrava trovarsi maggiormente a suo agio erano giudicati con severità: sorpassata la prima e scadente il secondo. A tal proposito giova ricordare che in quegli stessi anni la figura di Nellie Melba (1861-1931) aveva monopolizzato le scene del Covent Garden al punto che un camerino di cui ella sola aveva la chiave le era tenuto costantemente riservato, anche quando si trovava in Australia. Melba era considerata una cantante dagli orientamenti moderni, non da ultimo in virtù del fatto che aveva affrontato lavori come *Bohème* e *Tosca* di Puccini, *Pagliacci* di Leoncavallo, per non parlare delle sue apparizioni in *Tannhäuser* e *Lohengrin* al Metropolitan di New York nel 1894.<sup>47</sup> Se

45 «The Musical Times», 48, n. 778, 1907, pp. 784-787. «[Il bel canto] è stato accusato di essere una debolezza ed una trappola; ci si è fatti beffe delle esecuzioni dei vecchi capolavori perché 'concerti in costume', e campionesse dell'agilità come Jenny Lind o Patti sono state denigrate quali semplici ginnaste della voce; ma i loro trionfi hanno dimostrato, come sta facendo Madame Tetrizzini, che anche le fioriture sono più che semplici decorazioni – esse hanno un posto essenziale nello schema drammatico del quale fanno parte».

46 «New York Daily Tribune», 22.12.1907, p. 15. «al Covent Garden ella sembrava destinata a diventare l'interprete preferita del repertorio verdiano e della vecchia scuola, e a rendere le notti dedicate all'opera italiana, in quanto a ricchezza e moda, altrettanto popolari di quelle dedicate a Wagner.»

47 Thérèse Radic, *Melba, the voice of Australia*, South Melbourne, Macmillan, 1986, pp. 84-85.



confrontata con Melba, Tetrizzini occupava una posizione evidentemente anacronistica, condizione che trova ulteriore conferma nel suo *How to sing* (1924). In questo testo ella stessa riconosceva di essere stata rimproverata per il repertorio in cui si era rifugiata; tuttavia, questo era il repertorio che meglio si adattava alla sua voce, e al quale si era dedicata con lo stesso buon senso che altre dive prima di lei avevano dimostrato.<sup>48</sup>

Tra i rimproveri che furono rivolti a Tetrizzini vi è quello che W.J. Henderson, critico del *New York Sun*, sollevò nel 1908 in occasione del suo debutto newyorkese in *Traviata*. Henderson notava nella voce di Tetrizzini una sgradevole diseguaglianza: mentre il registro acuto brillava per agilità e precisione, quello basso appariva debole e continuamente scosso da un tremolo eccessivo. Nel dicembre dello stesso anno Henderson sentenziava sardonico:

She is the only singer now before the public who has her chest notes as the top and her head notes at the bottom. This alone is worth going miles to study, and it is a gift which enables the soprano to produce vocal effects both novel and astonishing.<sup>49</sup>

Malgrado non tutti i critici contemporanei avessero notato questa disomogeneità nei registri – disomogeneità che Tetrizzini sembrerebbe aver corretto nel corso degli anni – ci si potrebbe chiedere se anche questo aspetto non sia parte di quella eredità stilistica che la cantante condivideva con Patti. Come è stato fatto recentemente notare da Marco Beghelli, Adelina Patti usava affondare nel registro di petto i passaggi al grave, producendo un caratteristico effetto ‘jodler’, ben riconoscibile nella sua registrazione di “Batti, batti” del 1905.<sup>50</sup> Un simile effetto è udibile nella registrazione della stessa aria che Tetrizzini realizzò nel 1911.

Quanto riportato sinora sembra quindi confermare l’assunto secondo cui all’inizio del secolo ventesimo Adelina Patti e Luisa Tetrizzini incarnassero quella tradizione vocale italiana che, definita genericamente ‘bel canto’ e legata al repertorio primo-ottocentesco, risultava in qualche modo anacronistica, perché soppiantata da un nuovo repertorio e da una aggiornata estetica vocale. Alcuni dei tratti più distintivi del vecchio stile,

48 Luisa Tetrizzini, *How to sing*, New York, Doran, 1923, p. 95. Si veda anche Limansky, *Luisa Tetrizzini*, p. 549.

49 «The New York Sun», 14 e 29.02.1929. Si veda anche Gattey, *Luisa Tetrizzini*, p. 108. «È l’unica cantante a presentarsi attualmente davanti al pubblico che ha le sue note di petto in cima e le sue note di testa in fondo. Già questa sarebbe una ragione sufficiente perché si facessero miglia per sentirla, ed è un dono che le permette di produrre effetti vocali nuovi quanto stupefacenti».

50 Marco Beghelli, *A ritroso: indizi nella divulgazione extrateatrale per il recupero della prassi esecutiva verdiana*, in *Fuori dal teatro: modi e percorsi della divulgazione di Verdi*, a cura di Antonio Carlini, Venezia-Parma, Marsilio – Casa della musica, 2015.



così come testimoniato dalle prime registrazioni discografiche, sono stati già illustrati da Crutchfield e possono essere descritti sommariamente come segue: uso assiduo se non costante del portamento, frequente aggiunta o sostituzione di passaggi, aggiunta di semicadenze in posizione centrale e di cadenze in posizione finale all'interno delle arie, uso del tempo rubato e di una più generale flessibilità agogica. Questi caratteri non appaiono soltanto nel repertorio primo-ottocentesco, ma anche in quello verdiano.<sup>51</sup>

Ma come veniva affrontata la questione della flessibilità agogica? In che misura permane tra queste cantanti la tendenza ad un uso marcato del *ritardando* e dell'*accelerando* al fine di enfatizzare il contenuto espressivo del testo drammatico? Ed in che misura questo aspetto della cultura vocale ottocentesca è documentato nelle registrazioni del primo Novecento? Una prima analisi empirica di alcune registrazioni effettuate da Patti e Tetrizzini tra il 1905 ed il 1911 sembra suggerire che entrambe facessero uso coerente delle modificazioni espressive del tempo, operando una chiara distinzione tra stili e repertori. Adelina Patti aveva 62 anni quando nel 1905 si confrontò per la prima volta con un grammofono e, come già notato, la sua voce mostrava segni di stanchezza. Invece, nel 1911 la quarantenne Luisa Tetrizzini era all'apice della sua carriera e nel pieno delle sue forze. Malgrado tale differenza, le analogie che si osservano nelle scelte espressive delle due cantanti sono notevoli.

### “Ah! non credea mirarti”

Tra il 1905 ed il 1906 Adelina Patti registrò per la Gramophone Company 22 brani nella sua residenza di Craig-y-Nos Castle, in Galles (Regno Unito). Tra questi, “Voi che sapete” (*Nozze di Figaro*) e “Batti batti” (*Don Giovanni*) furono registrate nel dicembre del 1905, mentre “Ah! non credea mirarti” (*Sonnambula*) e “Casta Diva” (*Norma*) nel giugno del 1906. Il pianista Landon Ronald l'accompagnò nella prima occasione, il nipote Alfredo Barili nella seconda. Nel 1905 Patti cantò stando in piedi davanti al fonografo, dal quale veniva allontanata quando doveva attaccare una nota acuta; invece, nel 1906 fu utilizzata una pedana mobile, così da poterla spingere in avanti o tirarla indietro più facilmente, in funzione della intensità della voce. Tutto ciò a causa della limitata capacità acustica dei primi fonografi.<sup>52</sup>

51 Crutchfield, *Vocal ornamentation*, pp. 3-54.

52 Cone, *Adelina Patti*, pp. 241-248.



La carriera discografica di Luisa Tetrazzini si estende invece per quasi un ventennio ed include 120 brani, registrati tra il 1904 ed il 1922. Dopo le primissime registrazioni per la Universal Talking Machine Company di New York nel 1904, Tetrazzini registrò con una certa continuità per la Gramophone Company di Londra e l'americana Victor Talking Machine Company di Camden (New Jersey). Nel suo catalogo discografico appaiono più volte arie di Verdi (*Traviata*, *Rigoletto*, *Trovatore*, *Ballo in maschera*, *Vespri Siciliani*), Rossini (*Barbiere di Siviglia*, *Semiramide*), Bellini (*Sonnambula*, *Puritani*) e Donizetti (*Lucia di Lammermoor*, *Linda di Chamounix*), per citare solo il repertorio operistico italiano dell'Ottocento. A questi autori si aggiungono Mozart (*Don Giovanni*, *Nozze di Figaro*, *Flauto magico*), Meyerbeer (*Dinorah*), alcuni autori francesi quali Bizet, Gunoud e Thomas, ed un buon numero di canzoni della tradizione anglo-americana.

Patti registrò “Ah! non credea mirarti” una sola volta nel 1906 (numero di matrice 683F), accompagnata al pianoforte da Alfredo Barili; Tetrazzini registrò questa aria due volte, entrambe con l'orchestra: il 2 giugno 1909 per la Gramophone Company con Percy Pitt alla direzione (numero di matrice 3101f), e il 16 marzo 1911 per la Victor con Walter Rogers (numero di matrice 10064).

Come è noto, questa aria appartiene alla Scena e Aria finale della *Sonnambula* (1831) di Vincenzo Bellini, in cui l'opera raggiunge la catarsi finale. Il mistero che circonda il personaggio principale viene finalmente chiarito: Amina è sonnambula e non fedifraga. Vista aggirarsi nottetempo nella camera di un uomo (Rodolfo) e ritenuta colpevole di aver tradito il marito ancor prima di sposarlo (finale primo), nel finale secondo Amina sta nuovamente camminando nel sonno, questa volta su una trave pericolante nei pressi della ruota del mulino, da dove tutti i paesani, e tra questi Elvino, possono vederla. Amina guarda i fiori che Elvino le ha dato ed esprime parole di profondo sconforto, dal momento che il suo amore si è rivelato tanto effimero quanto quei fiori secchi che ora tiene nelle sue mani (prima strofa). Le sue lacrime potranno forse ravvivare i fiori appassiti, ma non l'amore perduto per sempre (seconda strofa).<sup>53</sup>

Secondo le convenzioni formali ottocentesche (la ‘solita forma’) quest'aria è il cantabile della scena, cui segue, dopo il tempo di mezzo, la cabaletta finale “Ah, non giunge”. Tuttavia, il cantabile non segue la disposizione tipica della forma lirica, la quale prevedrebbe una prima coppia di frasi di quattro misure ( $A_4 A_4^1$ ) seguita da una frase centrale di carattere

53 Nella strofa riecheggiano i versi di Wilhelm Müller «Ach, Tränen machen / Nicht maiengrün, / Machen tote Liebe / Nicht wieder blühen» (Ahimè, le lacrime non / Rendono verde il maggio, / Non fanno rifiorire / L'amore morto) in *Die Schöne Müllerin* D 795 Op. 25 di Franz Schubert.



differente (B<sub>4</sub>), che può condurre al materiale melodico iniziale (A<sub>4</sub>) o altrimenti ad una frase conclusiva di carattere diverso (C<sub>4</sub>).<sup>54</sup> Invece, l'aria di Amina combina frasi di lunghezza differente che muovono dall'iniziale do minore al Do maggiore della seconda strofa (si veda l'App.).<sup>55</sup> La prima strofa è sostenuta musicalmente da una prima frase di quattro misure, seguita da una seconda fase di cinque misure, prolungata da due ulteriori misure. A questa prima sezione seguono due frasi di quattro misure ciascuna, che mettono in musica i pertichini di Elvino e conducono al cambio di tonalità. Queste otto misure mancano nella registrazione di Patti, forse per la limitata capacità del supporto. Si giunge quindi alla seconda strofa, dove una frase di quattro misure in Do maggiore è seguita da una frase contratta di tre misure, che conduce alla cadenza finale attraverso sei ulteriori misure, che ripropongono i versi iniziali ("Ah! non credea mirarti"). Dal punto di vista del contenuto espressivo e della situazione drammatica il cambio di tonalità (minore/maggiore) sembrerebbe trovare giustificazione in un analogo cambiamento nella condizione emotiva del personaggio, per esempio dalla tristezza iniziale alla gioia finale. Eppure Amina non è più felice quando canta la seconda strofa («Potria novel vigore / Il pianto mio recarti... / Ma ravvivar l'amore / il pianto mio non può») di quando non lo sia stata cantando la prima («Ah! non credea mirarti / sì presto estinto, o fiore; / passasti al par d'amore, / che un giorno sol durò»). Piuttosto, si passa dallo sconforto iniziale alla successiva rassegnazione: non saranno quelle poche lagrime versate su fiori appassiti a cambiare il suo destino. Ne risulta un apparente scollamento tra la convenzione espressiva legata al cambio di tonalità ed il contenuto drammatico della scena. L'effetto è comunque quello di una intensificazione espressiva, legata non da ultimo allo spostamento verso l'acuto della linea melodica e alla apertura vocale che ne consegue. D'altra parte, dal momento che il mistero è svelato e che Elvino può sposarla, il cambio di chiave potrebbe essere inteso come anticipazione nella musica dello scioglimento e dell'atteso lieto fine, di cui Amina è però tuttora ignara (la cabaletta è in Si bemolle maggiore).

54 Si veda Steven Huebner, *Lyric form in Ottocento opera*, «Journal of the Royal Musical Association», 117/1, 1992, pp. 123-147.

55 Si vedano Maria Rosaria Adamo – Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, p. 484, e ancora Luca Zoppelli, *L'idillio borghese*, in *Vincenzo Bellini, La Sonnambula*, Venezia, Teatro la Fenice, 1996, pp. 49-62.



## Verifica empirica<sup>56</sup>

Come viene resa questa situazione drammatica dalle due interpreti? Per analizzare la variabilità agogica all'interno delle diverse interpretazioni è stata presa in considerazione la distanza temporale (intervallo) misurata tra ognuno dei quattro accenti metrici principali di ogni misura (semiminima), ed espressa in secondi.<sup>57</sup> Le dieci misure centrali (quelle che comprendono i pertichini e la transizione orchestrale) e quelle della cadenza conclusiva sono state escluse dal conteggio. A partire da questa serie di intervalli sono stati poi calcolati la media e la deviazione standard; quest'ultima è infatti comunemente usata nella statistica descrittiva per fornire un indice di dispersione rispetto al valore di riferimento dato dalla media. Per garantire una migliore confrontabilità dei dati è stato calcolato anche il coefficiente di variazione, dato dal rapporto tra deviazione standard e media. Tutto ciò per rendere confrontabile il parametro della libertà espressiva associata all'agogica, altrimenti effimero e ingannevole se affidato unicamente al giudizio dell'orecchio.<sup>58</sup>

Nella registrazione di Patti (matrice 683F, Nimbus Records, NI 7841, 1993) la tonalità iniziale risulta trasposta un tono sotto, presumibilmente per le difficoltà che Patti incontrava alla fine della sua carriera. Dalla serie di valori (N = 92) risulta una deviazione standard di 0.69 (C.V. = 0.46) rispetto alla durata media: 1.46 sec. (♩ = 41); questi valori suggeriscono un grado di variabilità interna piuttosto elevato (Tab. 1). La prima parte (misure 1-11) è leggermente più veloce delle successive; Patti rallenta in corrispondenza della seconda strofa, dove si concede maggiori libertà (D.S. = 0.96; C.V. = 0.58), per concludere con una certa regolarità proprio là dove Bellini scrive «abbandonandosi». L'attacco della seconda parte (misura 21) è subito più lento (♩ = 50), per cedere ancora di più alla misura 30 (♩ = 27) e giungere ad una sospensione in coincidenza della cadenza scritta alle misure 34 e 35.

56 Per l'analisi empirica ho approfittato della competenza e dell'aiuto del collega Emiliano Soldini, che si occupa di statistica presso il Dipartimento scienze aziendali e sociali della Scuola universitaria professionale della Svizzera italiana (SUPSI).

57 A tale scopo è stato utilizzato il software *Sonic Visualiser* sviluppato dal Centre for Digital Music, Queen Mary, University of London. Chris Cannam – Christian Landone – Mark Sandler, *Sonic visualiser: an open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files*, in *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, Firenze, Olschki, 2010, pp. 1467-1468.

58 Cfr. Eric Clarke, *Empirical methods in the study of performance*, in *Empirical musicology, aims, methods, prospects*, ed. Eric Clarke and Nicholas Cook, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 77-102.



Tab. 1: Si mostrano i valori di Deviazione Standard (D.S.), media e i Coefficienti di Variazione (C.V.) misurati per "Ah! non credea mirarti" in sei diverse registrazioni: Adelina Patti (1906), Luisa Tetrazzini (1909 e 1911), Maria Callas (1855), Monserrat Caballé (1974) e Cecilia Bartoli (2007). La prima sezione presenta una distinta differenza tra Patti e Tetrazzini da una parte, Callas, Caballé e Bartoli dall'altra. Le prime attaccano con un andamento più sostenuto delle seconde, e con una maggiore variabilità. Questa differenza è minore nella seconda e nella terza sezione.

		Patti 1906	Tetrazzini 1909	Tetrazzini 1911	Callas 1955	Caballé 1974	Bartoli 2007
Misure	D.S.	0.58	0.43	0.42	0.26	0.28	0.26
1.1-11.1 N = 41	Media	1.33 (♩ = 45)	1.29 (♩ = 46)	1.40 (♩ = 43)	1.58 (♩ = 38)	1.65 (♩ = 36)	1.84 (♩ = 33)
	C.V.	0.44	0.34	0.30	0.17	0.17	0.14
Misure	D.S.	0.96	1.40	1.40	1.41	0.94	1.43
21.1-28.1 N = 29	Media	1.65 (♩ = 36)	1.55 (♩ = 39)	1.65 (♩ = 36)	1.74 (♩ = 34)	1.72 (♩ = 35)	1.78 (♩ = 34)
	C.V.	0.58	0.91	0.85	0.81	0.55	0.80
Misure	D.S.	0.36	0.86	0.83	1.06	0.53	0.69
28.1-34.1 N = 25	Media	1.56 (♩ = 38)	2.04 (♩ = 29)	1.97 (♩ = 30)	2.17 (♩ = 28)	1.89 (♩ = 32)	1.95 (♩ = 31)
	C.V.	0.23	0.42	0.42	0.49	0.28	0.35
Totale N = 92	D.S.	0.69	0.99	0.96	1.00	0.62	0.89
	Media	1.48 (♩ = 40)	1.56 (♩ = 38)	1.62 (♩ = 37)	1.78 (♩ = 34)	1.73 (♩ = 35)	1.86 (♩ = 32)
	C.V.	0.46	0.63	0.59	0.56	0.36	0.48

Dal punto di vista agogico, l'elevato grado di variabilità si traduce in un fraseggio che indugia in cedimenti continui, pressoché ogni qual volta la melodia chiude il suo arco al termine della semifrase. In una parola, Patti enfatizza il carattere sconsolato di Amina variando costantemente il tempo in funzione dell'arco melodico e chiudendo le semifrasi con un marcato rallentando. L'effetto di intensificazione espressiva, osservato in coincidenza del cambio di tonalità e dell'apertura verso l'acuto nella seconda strofa, risulta enfatizzato dalla maggiore variabilità agogica. Patti esegue tutte le figure puntate come fossero terzine, al punto che tutta l'aria sembra essere scritta in 12/8 anziché 4/4. Patti fa un uso pressoché ubiquo del portamento, sia ad inizio frase, attaccando la nota da una nota inferiore, sia all'interno della frase, ovvero portando la voce da una nota alla successiva, in senso ascendente e discendente (cercar della nota); in quest'ultimo gruppo si distinguono poi i portamenti, in cui la nota d'arrivo è anticipata.<sup>59</sup> In aggiunta, Patti arricchisce la linea melodica con una serie di ornamenti, come

59 Cfr. Livio Marcaletti, *Il 'cercar della nota': un abbellimento vocale 'cacciniano' oltre le soglie del Barocco*, «Rivista Italiana di Musicologia», 49, 2014, pp. 27-53.



le appoggiature e le note di volta alle misure 8 e 9, il passaggio ed il trillo a misura 10, e ancora il passaggio a misura 22, il cromatismo a misura 24, i mordenti alle misure 21 e 25, e così via.

Ma cosa succede con Luisa Tetrazzini? Come detto, Tetrazzini registrò questa aria due volte, entrambe con l'orchestra, nel 1909 (matrice 3101f, EMI CDH 7 63803 2, 1992) e nel 1911 (matrice 10064, Nimbus Records NI 7808, 1990). La registrazione del 1911 presenta un paio di *défaillance*, la prima a misura 2, dove Tetrazzini anticipa maldestramente l'orchestra, e poi a misura 7, dove perde letteralmente l'orchestra per ritrovarla soltanto all'inizio di misura 9. A parte questo, e malgrado Tetrazzini fosse nota per le varianti che apportava più o meno estemporaneamente alle melodie, le due registrazioni sono pressoché identiche in quanto a ornamenti e passaggi, e persino nell'aggiunta della cadenza finale con violoncello obbligato. Dai valori misurati per Tetrazzini risulta un grado di variabilità ancora più elevato di Patti, sia nella registrazione del 1909 (D.S. = 0.99; C.V. = 0.63) che in quella del 1911 (D.S. = 0.96; C.V. = 0.59). In entrambe si osserva una variabilità più marcata nella sezione centrale ed un andamento più regolare in quella finale. Anche Tetrazzini fraseggia indugiando in maniera marcata a conclusione di ogni arco melodico ed in corrispondenza della semifrase, facendo un uso frequente del portamento ed arricchendo la melodia di passaggi ed ornamenti. Tra questi risultano di particolare interesse quelli alle misure 26 e 27. A tutto ciò si aggiunge la cadenza finale.

## Versatilità e coerenza stilistica

A questo punto ci si potrebbe chiedere se l'elevato grado di variabilità che deriva dal continuo indugiare sulle semifrasi debba essere inteso come un tratto distintivo che Patti e Tetrazzini condividono, quindi presente in ogni loro interpretazione, a prescindere dal carattere e dallo stile del brano, o se si tratti piuttosto di una scelta dettata in entrambe dal carattere sconsolato dell'aria. Per rispondere a questa domanda occorre verificare se lo stesso grado di variabilità (coefficiente di variazione) si riscontri nell'interpretazione di arie di carattere e stile diverso.

Un confronto del grado di variabilità agogica presente in ognuna delle quattro arie operistiche registrate da Patti tra il 1905 ed il 1906 permette di dare una prima risposta a questa domanda. Come si può osservare nella Tab. 2, il modo in cui Patti modifica il tempo sembra essere suggerito dallo stile e dal diverso contenuto drammatico di ogni aria: “Batti, batti” e “Voi che sapete” di Mozart, e “Ah! non credea” e “Casta Diva” di Bellini.



Tab. 2: I valori mostrati si riferiscono a quattro arie registrate da Adelina Patti tra il 1905 ed il 1906.

Adelina Patti:	“Voi che sapete” (1905)	“Batti, batti” (1905)		“Ah! non credea” (1906)	“Casta Diva” (1906)
Tempo indicato	Andante	Andante	Allegretto	Andante cantabile	Andante sost. assai
Numero intervalli	N = 137	N = 119	N = 70	N = 92	N = 156
Media	1.25 (♩ = 48)	1.16 (♩ = 52)	0.72 (♩ = 83)	1.48 (♩ = 40)	1.21 (♩ = 50)
D.S.	0.40	0.17	0.26	0.69	0.32
C.V.	0.32	0.15	0.36	0.46	0.26

Tab. 3: I valori mostrati si riferiscono a quattro arie registrate da Luisa Tetrazzini tra il 1907 ed il 1911.

Luisa Tetrazzini:	“Voi che sapete” (1907)	“Batti, batti” (1911)		“Ah! non credea” (1909)	“Caro nome” (1907)
Tempo indicato	Andante	Andante	Allegretto	Andante cantabile	Allegro assai moderato
Numero intervalli	N = 137	N = 119	N = 70	N = 92	N = 166
Media	1.26 (♩ = 48)	1.22 (♩ = 49)	0.61 (♩ = 98)	1.56 (♩ = 38)	0.97 (♩ = 62)
D.S.	0.23	0.08	0.08	0.99	0.65
C.V.	0.18	0.06	0.13	0.63	0.66

I valori della deviazione standard e soprattutto i diversi coefficienti di variazione suggeriscono un grado di variabilità interna mediamente più elevato nelle arie romantiche (0.36) rispetto a quelle classiche (0.22). Allo stesso tempo, una maggiore variabilità è osservabile nell'aria che esprime lo struggimento interiore del giovane Cherubino (“Voi che sapete” = 0.32) e in quella che dà voce all'inconsolabile disperazione di Amina (“Ah! non credea mirarti”). Quella versatilità per cui Adelina Patti era stata tanto lodata durante la sua lunga carriera si traduce in scelte interpretative coerenti con i diversi testi drammatici, così come suggerito dai metodi di canto dell'Ottocento. Coerentemente con quanto descritto dai critici contemporanei, Patti non aggiunge alcun ornamento alle arie di Mozart; invece, un vibrato continuo e l'uso pervasivo del portamento appaiono caratteristici della sua tecnica vocale, qualunque sia il brano interpretato.

Per Tetrazzini vale una considerazione del tutto analoga (Tab. 3). Tetrazzini registrò “Voi che sapete” nel 1907 (C.V. = 0.18) e “Batti, batti” nel 1911 (C.V. = 0.06 e 0.13), ed il grado di variabilità calcolato per queste due interpretazioni è addirittura più basso di quello appena osservato in Patti. Tetrazzini fraseggia Mozart in maniera estremamente composta, se non addirittura meccanica, mentre si concede una serie di libertà nell'aria romantica di Bellini. Per avere un quarto termine di paragone ed in assenza



di sue registrazioni di “Casta Diva”, è stata presa in esame l’aria “Caro nome” dal *Rigoletto* di Verdi, registrata nel 1907 (numero di matrice 2172f). Anche in questo caso Tetrizzini fraseggia con grande libertà agogica, facendo uso frequente del *rubato*. La differenza tra la variabilità misurata nelle arie classiche e quelle romantiche è considerevole. Una osservazione analoga si può fare in merito all’uso della ornamentazione: Tetrizzini evita scrupolosamente l’aggiunta di qualsiasi ornamento in Mozart, mentre aggiunge una serie di passaggi e di ornamenti in Bellini e Verdi, malgrado quanto già scritto dai compositori.

### Alcune conclusioni

Questa analisi, seppure limitata a due sole interpreti, permette alcune prime considerazioni di carattere più generale. Quanto ribadito più volte in numerose fonti ottocentesche in merito alla necessità, da parte del cantante, di usare la flessibilità agogica per esprimere il contenuto drammatico del libretto trova riscontro nelle interpretazioni delle due prime donne che, forse più di tutte, rappresentavano agli occhi dei contemporanei l’anello di congiunzione tra Ottocento e Novecento. Malgrado lo stile vocale di Adelina Patti e di Luisa Tetrazzini fosse da molti considerato superato già all’inizio del secolo ventesimo, e nonostante la diffidenza di Verdi e Toscanini per l’arbitrio e le esagerazioni dei cantanti<sup>60</sup>, le registrazioni esaminate mostrano come queste interpreti proponessero una differenziazione stilistica in base al repertorio e, in certa misura, al contenuto drammatico dell’aria. In particolare, l’analisi di “Ah! non credea mirarti” mostra una interessante corrispondenza tra l’intensificarsi della scrittura (cambio di tonalità e apertura verso il registro acuto) e l’aumento di variabilità agogica nella seconda parte dell’aria. D’altra parte, un analogo uso di tale variabilità non è riscontrabile in arie il cui contenuto drammatico non lo richieda o il cui stile non lo consenta. Tale versatilità stilistica trova ulteriore conferma nel fatto che entrambe le cantanti aggiungessero con una certa libertà ornamenti e cadenze alle arie ottocentesche, mentre si astenevano scrupolosamente dal farlo nelle arie di Mozart.

60 Si vedano ancora Critchfield e Limansky. Il primo si riferisce anche alla posizione espressa da Howard Mayer Brown in merito al rischio che le prime registrazioni verdiane possano essere censurate per il loro cattivo gusto, piuttosto che apprezzate per la loro autenticità. *NGroveD*, 1980, vol. 14, p. 390.



È plausibile che la reazione di fastidio che spesso osserviamo negli ascoltatori che per la prima volta si avvicinano a queste interpreti nasca quindi da una cultura e da un'estetica vocale maturate in tempi più recenti. Sorprendentemente, da un primo confronto con figure di spicco come Maria Callas (che registrò quest'aria nel 1955), Monserrat Caballé (1974), e Cecilia Bartoli (2007) non si ricavano indicazioni decisive in tal senso (si veda ancora la Tab. 1). Certamente nessuna delle tre altera il testo scritto aggiungendo ornamenti o passaggi, mentre l'uso del portamento è soltanto occasionale. D'altra parte, mentre queste ultime condividono un tempo medio più lento di quello misurato nelle colleghe d'inizio secolo, tutte mostrano una simile tendenza a rallentare nel corso dell'aria. Soltanto Caballé si distanzia dalle colleghe per la compostezza esibita in ognuna delle tre sezioni dell'aria. Differenze più marcate, tali da suggerire due approcci chiaramente distinti, sono osservabili soltanto nei valori relativi alla prima sezione. Patti e Tetrazzini attaccano l'aria con un tempo più sostenuto e con un grado di variabilità marcatamente più elevato di Callas, Caballé e Bartoli. Questa differenza tende ad essere meno marcata nella seconda e, soprattutto, nella terza sezione.

Ovviamente, i risultati presentati in questo contributo forniscono solo indicazioni preliminari, ed hanno bisogno di essere confortati da dati più solidi. Tra gli aspetti problematici che non sono stati presi in considerazione in questa prima ricognizione vi è, per esempio, quello relativo all'intervento del direttore d'orchestra, e al ruolo che quest'ultimo riveste nel determinare le scelte dell'interprete. Lo studio di un numero adeguato di interpreti, in prospettiva diacronica e sincronica, permetterà di arricchire e, se necessario, correggere quella nozione di stile vocale del tardo Ottocento spesso associata ad una serie di connotazioni negative (abuso, cattivo gusto). Tutto ciò per giungere ad una ricostruzione di quello stile che tenga conto delle particolarità dei singoli interpreti, della diversificazione del repertorio, e della più generale evoluzione del gusto di un'intera epoca.

## Abstract

This contribution explores the question of expressive tempo modifications as a function of textual content in Adelina Patti's and Luisa Tetrazzini's recordings of "Ah! Non credea mirarti," from Vincenzo Bellini's *La sonnambula* (1831). Their analysis made it possible to determine to what extent significant tempo modifications tend to coincide with those moments in the music, in which special emphasis is required by the lyrics, and meaningful changes are observable in the melodic-harmonic profile. Having defined the context and clarified the relationship between the lyrics and the compositional solutions underpinning



them, the degree of tempo variability for each aria was determined by empirically measuring the crotchet beat lengths and by calculating the value of mean, median, mode, standard deviation, coefficient of variation. Preliminary results show that Adelina Patti's and Luisa Tetrazzini's renditions present tempo modifications which are quite consistent with and instrumental in the expression of their dramatic content, as recommended by the singing methods and treatises which had appeared in the course of the nineteenth century.

## Bibliografia

- Adamo Maria Rosaria – Lippmann Friedrich, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981.  
 «Athenaeum (The)», 23.03.1850, 21.05.1853.
- Beghelli Marco, *A ritroso: indizi nella divulgazione extrateatrale per il recupero della prassi esecutiva verdiana*, in *Fuori dal teatro: modi e percorsi della divulgazione di Verdi*, a cura di Antonio Carlini, Venezia-Parma, Marsilio – Casa della musica, 2015.
- Bowen José, *Tempo, duration and flexibility: techniques in the analysis of performance*, «Journal of Musicological Research», 16, 1996, pp. 111-156.
- Brown Clive, *Classical & romantic performance practice 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Cambi Luisa, *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Milano, Mondadori, 1943.
- Cannam Chris – Landone Christian – Sandler Mark, *Sonic visualiser: an open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files*, in *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*, Firenze, Olschki, 2010, pp. 1467-1468.
- Caswell Austin, *Mme Cinti-Damoreau and the embellishment of Italian opera in Paris: 1820-1845*, «Journal of the American Musicological Society», 28/3, 1975, pp. 459-492.
- Celletti Rodolfo, *Il canto*, Milano, Vallardi, 1989.  
 «Chicago Tribune», 22.12.1907.
- Clarke Eric, *Empirical methods in the study of performance*, in *Empirical musicology, aims, methods, prospects*, ed. Eric Clarke and Nicholas Cook, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 77-102.
- Cone John Frederick, *Adelina Patti queen of hearts*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1993.
- Corri Domenico, *The singer's preceptor*, London, Chappell & C., 1810.
- Crivelli Domenico, *L'arte del canto*, London, Crivelli, [1820].
- Crutchfield Will, *Vocal ornamentation in Verdi: the phonographic evidence*, «19th-Century Music», 7/1, 1983, pp. 3-54.  
 «Daily News», 04.11.1907.
- Day Timothy, *A century of recorded music: listening to musical history*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- Delle Sedie Enrico, *A Complete method of singing*, New York, Schirmer, 1894.
- Edwards Henry Sutherland, *The prima donna*, Londra, Remington and Co., 1888.
- Freitas Roger, *Towards a Verdian ideal of singing: emancipation from modern orthodoxy*, «Journal of the Royal Musical Association», 127/2, 2002, pp. 226-257.
- Garcia Manuel, *Hints on singing*, New York, Edward Schuberth, 1894.
- , *Trattato completo dell'arte del canto*, a cura di Stefano Ginevra, Torino, Zedde Editore, 2002.



- Gathey Charles Neilson, *Luisa Tetrazzini, the Florentine nightingale*, Portland (Oregon), Amadeus Press, 1995.
- Hanslick Eduard, *Adelina Patti* [1879], in *Music criticisms 1846-99*, translated by Henry Pleasants, Harmondsworth, Penguin Books, 1950.
- Hepokoski James, *Under the eye of the Verdian bear: notes on the rehearsals and première of Falstaff*, «The Musical Quarterly», 71/2, 1985, pp. 135-156.
- Hudson Richard, *Stolen time: the history of tempo rubato*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Huebner Steven, *Lyric form in Ottocento opera*, «Journal of the Royal Musical Association», 117/1, 1992, pp. 123-147.
- Interviste e incontri con Verdi*, a cura di Marcello Conati, Milano, Il formichiere, 1980.
- Kaiser Joachim, *Beethovens 32 Klaviersonaten und ihre Interpreten*, Frankfurt, Fischer, 1975.
- Klein Hermann, *The reign of Patti*, London, Fisher Unwin, 1920.
- Lablache Luigi, *Complete method of singing, or A rational analysis of the principles according to which the studies should be directed for developing the voice*, Boston, Ditson & Co. [1860].
- Lamperti Francesco, *Guida teorico-pratica-elementare per lo studio del canto*, Milano, Ricordi, 1864.
- Lawton David, *Ornamenting Verdi's arias: the continuity of a tradition*, in *Verdi in performance*, ed. Alison Latham and Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 49-78.
- Leech-Wilkinson Daniel, *Performance style in Elena Gerhardt's Schubert song recordings*, «Musicae Scientiae», 14/2, 2010, pp. 57-84.
- Limansky Nicholas E., *Luisa Tetrazzini Coloratura secrets*, «The Opera Quarterly», 20/4, 2004, pp. 540-569.
- Marcaletti Livio, *Il 'cercar della nota': un abbellimento vocale 'cacciniano' oltre le soglie del Barocco*, «Rivista Italiana di Musicologia», 49, 2014, pp. 27-53.
- «Musical Times (The)», 48, n. 778, 1907.
- «New York Daily Tribune», 22.12.1970.
- Philip Robert, *Early recordings and musical style changing tastes in instrumental performance, 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Radic Thérèse, *Melba, the voice of Australia*, South Melbourne, Macmillan, 1986.
- Repp Bruno, *Diversity and commonality in music performance: an analysis of timing microstructure in Schumann Träumerei*, «Journal of the Acoustical Society of America», 92, 1992, pp. 2546-2568.
- , *A microcosm of musical expression: I. Quantitative analysis of pianists' timing in the initial measures of Chopin's Etude in E major*, «Journal of the Acoustical Society of America», 104, 1998, 1085-1100.
- , *Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven minuet by nineteen famous pianists*, «Journal of the Acoustical Society of America», 88, 1990, pp. 622-641.
- Rossini Gioacchino, *Metodo pratico di canto moderno*, Berlin, Schlesinger, [s.d.].
- Schurch Matteo, *Flessibilità del tempo nell'interpretazione delle sonate per pianoforte di Beethoven*, in *Ricerca e Musica. La Ricerca applicata nei Conservatori di Musica*, a cura di Massimo Zicari, Varese, Zecchini Editore, 2010, pp. 100-117.
- Tetrazzini Luisa, *How to sing*, New York, Doran, 1923.
- The practice of performance. Studies in musical interpretation*, a cura di John Rink, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- «Times (The)», 14.06.1858, 21.06.1858, 18.05.1863.
- Timmers Renee, *Vocal expression in recorded performances of Schubert songs*, «Musicae Scientiae», XI/2, 2007, pp. 237-268.



- Toft Robert, *Bel canto: a performer's guide*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- Zicari Massimo, *Verdi and Wagner in early Victorian London: the viewpoint of The Musical World*, «Studia UBB Musica», 2014, pp. 51-64.
- Zoppelli Luca, *L'idillio borghese*, in Vincenzo Bellini, *La Sonnambula*, Venezia, Teatro la Fenice, 1996, pp. 49-62.

## Riferimenti discografici

- The Era of Adelina Patti*, Nimbus Records, (Prima Voce), NI 7840/41
- Tetrazzini*, Nimbus Records (Prima Voce), due volumi, NI 7808/7891
- Luisa Tetrazzini, The London Recordings*, EMI Classics CHS 7 63802 2
- Per Maria Callas, Monserrat Caballé e Cecilia Bartoli sono state utilizzate le registrazioni disponibili sotto la Licenza YouTube:
- Maria Callas: <[www.youtube.com/watch?v=5c4lk2-T\\_K8](http://www.youtube.com/watch?v=5c4lk2-T_K8)>
- Monserrat Caballé: <[www.youtube.com/watch?v=cowzUdk6c0w](http://www.youtube.com/watch?v=cowzUdk6c0w)>
- Cecilia Bartoli: <[www.youtube.com/watch?v=hUi18GyNPlw](http://www.youtube.com/watch?v=hUi18GyNPlw)>



## Appendice

Vincenzo Bellini, *Sonnambula*, "Ah! non credea mirarti". Le tre trascrizioni, con le relative indicazioni agogiche, i segni di portamento, l'ornamentazione, ed i passaggi, oltre alla cadenza finale aggiunta da Tetrazzini, sono state messe a confronto con l'edizione Ricordi (P.N. 41686) e corredate dalle indicazioni di metronomo. Sia Patti che Tetrazzini fraseggiano indugiando sensibilmente sulla conclusione di ogni semifrase. Anche la posizione degli abbellimenti rivela interessanti analogie, malgrado il loro diverso grado di complessità e ricchezza.

Tetrazzini 1911 (ca.  $\text{♩} = 53$ ) rit. (ca.  $\text{♩} = 35$ )  
 Ah! non cre-dea mi-rar - ti sì pre-sto e-stin-to, o fio - re: pas-

Tetrazzini 1909 (ca.  $\text{♩} = 57$ ) poco rit. ( $\text{♩} = 37$ )  
 Ah! non cre-dea mi-rar - ti sì pre-sto e-stin-to, o fio - re: pas-

Patti 1906 (ca.  $\text{♩} = 60$ ) poco rit. ( $\text{♩} = 44$ ) ( $\text{♩} = 69$ ) poco rit. ( $\text{♩} = 49$ )  
 Ah! non cre-dea mi-rar - ti sì pre-sto e-stin-to o fio - re: pas-

Ricordi P.N. 41686  
 Ah! non cre-dea mi-rar - ti sì pre-sto e-stin-to, o fio - re: pas-

5 Tetrazzini 1911 (ca.  $\text{♩} = 49$ ) rit. (ca.  $\text{♩} = 36$ ) (ca.  $\text{♩} = 40$ )  
 sa - sti al par d'a-mo - re, che un gior - no so - lo

Tetrazzini 1909 (ca.  $\text{♩} = 57$ ) rit. (ca.  $\text{♩} = 33$ ) (ca.  $\text{♩} = 51$ )  
 sa - sti al par d'a-mo - re, che un gior - no so - lo

Patti 1906 ( $\text{♩} = 60$ ) rit. (ca.  $\text{♩} = 36$ ) ( $\text{♩} = 56$ )  
 sa - sti al par d'a-mo - re che un gior-no so - lo che un

Ricordi  
 sa - sti al par d'a-mo - re, che un gior - no so - lo che un



8 rit. (♩ = 38) molto rit. (♩ = 38)

Tetrazzini 1911  
 ch'ungiorno sol du - rò... che un gior-no so - lo, ah sol \_\_\_\_\_ du rò

rit. (♩ = 38) molto rit. (♩ = 40) (3)

Tetrazzini 1909  
 ch'un sol du - rò... che un gior-no so - lo, ah sol \_\_\_\_\_ du - rò

(♩ = 28) (♩ = 43) molto rit.

Patti 1906  
 gior - no sol du - rò... che un gior-no so - lo a che un gior-no sol \_\_\_\_\_ du - rò.

Ricordi  
 gior - no sol du - rò... che un gior-no so - lo, ah sol du - rò.

12 Più mosso (♩ = 65) rit. --- (♩ = 38) Più mosso (♩ = 71) rit. ----- (♩ = 24)

Tetrazzini 1911  
 Pas-sa-sti al par d'amo - re... Che un gior-no, che un gior-no sol du - rò.

Più mosso (♩ = 63) rit. --- (♩ = 44) Più mosso (♩ = 62) rit. ----- (♩ = 20)

Tetrazzini 1909  
 Pas-sa-sti al par d'amo - re... Che un gior-no, che un gior-no sol du - rò.

Ricordi  
 Pas-sasti al par d'amo - re... Che un gior-no, che un gior-no sol du - rò.

20 (♩ = 62) rit. ----- (♩ = 33) poco rit.

Tetrazzini 1911  
 Po-tria no-vel vi - go re il pian-to, il pian-to mio re -

(♩ = 66) rit. ----- (♩ = 37) poco rit.

Tetrazzini 1909  
 Po-tria no-vel vi - go re il pian-to, il pian-to mio re -

(♩ = 50) rit. --- (♩ = 43)

Patti 1906  
 Po-tria no-vel vi - go re il pian-to, il pian-to mio re -

Ricordi  
 Po-tria no-vel vi - go re il pian-to, il pian-to mio re -



24  $(\text{♩} = 39)$  rit. --- a piacere

Tetrazzini 1911  
car - ti... ma rav - vi - var l'a - mo - re il pian - to

24  $(\text{♩} = 41)$  rit. --- a piacere

Tetrazzini 1909  
car - ti... ma rav - vi - var l'a - mo - re il pian - to

Patti 1906  
car - ti... ma rav - vi - var l'a - mo - re il pian - to

Ricordi  
car - ti... ma rav - vi - var l'a - mo - re il pian - to

27 (tempo primo)

Tetrazzini 1911  
mio ah no, no, no, no, no non può. Ah non cre - de - a, ah non cre - de -

Tetrazzini 1909  
mio ah no, no, no, no, no non può. Ah non cre - de - a, ah non cre - de -

Patti 1906 molto rit. - -  $(\text{♩} = 23)$   
mio ah ah no, no non può. Ah non cre - de - a. ah non cre - de -

Ricordi  
mio ah no, no non può. Ah non cre - de - a, ah non cre - de -

30 molto lento  $(\text{♩} = 22)$

Tetrazzini 1911  
a... pas - sa - sti al par, al par d'a - mor, che un gior - no sol du -

30 molto lento  $(\text{♩} = 22)$

Tetrazzini 1909  
a... pas - sa - sti al par, al par d'a - mor, che un gior - no sol du -

30 molto lento  $(\text{♩} = 27)$

Patti 1906  
a pas - sa - sti al par, al par d'a - mor, che un gior - no sol du -

Ricordi (abbandonandosi)  
a... pas - sa - sti al par, al par d'a - mor, che un gior - no sol du -  
Pianoforte col canto



32 rit.-----

Tetrazzini 1911  
rò, che un giorno sol du - rò, pas - sa - sti al par

Tetrazzini 1909  
rò, che un giorno sol du - rò, pas - sa - sti al par

Patti 1906  
rò, che un giorno sol du - rò, pas - sa - sti al par d'a - mor, pas - sa -

Ricordi  
rò, che un giorno sol du - rò, pas - sa - sti al par \_\_\_\_\_ d'a -

35

Tetrazzini 1911  
d'a - ah \_\_\_\_\_ d'a - mo - re ah

Tetrazzini 1909  
d'a - ah \_\_\_\_\_ d'a - mo - re ah

Patti 1906  
sti ah \_\_\_\_\_ ah \_\_\_\_\_ d'a -

Ricordi  
mor, \_\_\_\_\_ d'a -

36

Tetrazzini 1911  
ah \_\_\_\_\_

Tetrazzini 1909  
ah \_\_\_\_\_

Patti 1906  
- mor.

Ricordi  
mor



37

Tetrazzini 1911

Tetrazzini 1909

Vlc.

d'a-mor al par d'a-mor *p*

d'a-mor al par d'a-mor *p*

col canto

The image shows a musical score for violin and voice. It consists of three staves. The top two staves are for voice, labeled 'Tetrazzini 1911' and 'Tetrazzini 1909'. Both staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a measure number '37' above the first measure. Both voice staves feature a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics 'd'a-mor al par d'a-mor' are written below the notes, with a dynamic marking '*p*' at the end of each line. The bottom staff is for violin, labeled 'Vlc.', and is in bass clef. It features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, starting with a slur. The instruction 'col canto' is written below the first measure of the violin part.