

Critic's Point

12ες *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές (ΕΜΓ)*:

6. Σπύρου Σαμάρα (1861-1917):
«*Η Πριγκίπισσα τῆς Σάσωνος*» (1915)

Γιὰ νὰ πάψει νὰ εἶναι ἀμφιλεγόμενη, μιὰ αἰωνόβια
πριγκίπισσα ὀπερέτας μὲ τὰ μάτια τοῦ σήμερα.

28/2016.

τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ.

ΔΙΑΒΑΖΟΝΤΑΣ ΤΑ ΛΙΜΠΡΕΤΑ τῶν τριῶν τελευταίων σκηνηκῶν ἔργων τοῦ Σπύρου Σαμάρα (1861-1917), ὅλων ὀπερετῶν, γραμμένων στὴν Ἑλλάδα γιὰ κοινὸ ἑλληνικὸ, διαπιστώνουμε τὰ ἐξῆς: ἄλλοτε (*Πόλεμος ἐν πολέμῳ*, 1914) ἢ παιδικότητά τους (;) θυμίζει θεατρικὰ σκέτς στὴν ἀνεπανάληπτη *Διάπλαση τῶν Παίδων*, πού ἐξέδιδεν ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος· ἄλλοτε (γιὰ νὰ γεμίσει ὁ σκηνηκὸς χωρόχρονος;), ἐπινοοῦνται καὶ πρόσωπα ἄσχετα μὲ τὸ πρωταγωνιστοῦν ἐρωτικὸ ζεῦγος (*Πριγκίπισσα τῆς Σάσωνος*, 1915), πού στήνουν γύρω του γαϊτανάκι, καὶ ἄλλοτε...ἀποδεικνύονται πολὺ ἀνθεκτικότερα, παρ' ὅτι θεωροῦσεν ἡ κριτικὴ ὡς καὶ τὸ 1957: λ.χ. ἡ *Κρητικοπούλα*, 1917, στὴν ἔξοχη διδασκαλία τῆς ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή (*Ὀλύμπια*, 12.11.2011), ἔσπασε τὰ ταμεῖα! Ὡστόσο ἀρκεῖ μιὰ συγκριτικὴ ματιὰ στὰ λιμπρέτα πού εἶχε ὡς τότε μελοποιήσει ὁ Σαμάρας ἀπὸ τὴ *Φλόρα μιράμπιλις* (1886· Ferdi-nando Fontana) ὡς τὴν ἡμιτελῆ *Τίγκρα* (περ. 1911· Renato Simoni) καὶ σὲ ἐκεῖνα τῶν τριῶν ὀπερετῶν, γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε

σὲ τὴν Καιάδα ἔρριξε τὸ συνθέτη ὁ ἐπαναπατρισμός του καὶ ἐνδεχομένως μιὰ τυφλὴ ἐμπιστοσύνη στὴ φιλία του μὲ τὴν ἑλληνικὴ βασιλικὴν οἰκογένεια. Ὅπως δὴποτε βásiμα εἰκάζουμε ὅτι μὲ τὴν ὀπερέτες αὐτὴς, ὁ Σαμάρας συνειδητὰ ἀναιρεῖ κριτήρια ποὺ ὡς τότε εἶχε ὁ ἴδιος καθορίσει γιὰ τὴν ἀξιολόγησή του: δυστυχῶς τὸ 1943, οἱ συμμαχικοὶ βομβαρδισμοὶ στὸ Μιλάνο, ἰσοπεδώνοντας τὰ ἱστορικὰ γραφεῖα τοῦ ἐκδότη καὶ προστάτη του Edoardo Sonzogno, στὴ Via Pasquirolo 14, ἐξαφάνισαν καὶ τὴν κατὰ Σαίξπηρ ὄπερα *Δαμασμένη Μαινάδα* (1895), μοναδικὸ μέτρο συγκρίσεως τῶν τριῶν ἑλληνικῶν ὀπερετῶν, μὲ τὴν ὅποια ὡς τότε «κωμικὴν» ἐπίδοση τοῦ συνθέτη. Πιθανότατα λοιπὸν προσαρμόσθηκε στὴς τότε προσλαμβάνουσες μουσικὲς παραστάσεις τοῦ ἑλληνικοῦ κοινοῦ: ἔχουμε ζωηρὴν αἴσθησι πλήρους ἀφομοιώσεως τῶν πρὸ 100ετίας διδασμάτων τῶν Ροσσίνι καὶ Ντονιτζίτι ὡς πρὸς τοὺς σκηνικοὺς χρόνους καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα μιᾶς κωμικῆς ὄπερας, πάντα ἀείζωνων καὶ λειτουργικῶν σὲ ἓνα κόσμον ποὺ ἐν πολλοῖς ταύτιζε πιά τὴν ὀπερέτα μὲ τὸ βάλς. Καὶ στὰ ἀφθονὰ βάλς ποὺ ἐνσωματώνει στὴς ὀπερέτες του, διαπιστώνουμε μελωδικὰ χάρισμα μιᾶς εὐστροφίας ὅπως ἄλλης ἀπὸ ἐκείνην τῶν λυρικῶν του ἔργων καὶ τῶν τραγουδιῶν του: ἐπισημαίνουμε ἐδῶ ἴσως γιὰ πρώτη φορά, ὅτι μὲ ἐξαίρεση τὴν ἀχρονολόγητη καὶ ἀνεπανάληπτη *Ἐξομολόγησι* (στίχοι Ἰωάννου Πολέμη), ἴσως κύκνειο ἄσμα του, τὰ 8 ἄλλα ἀριστουργηματικὰ τραγούδια ποὺ ἔγραψε μετὰ τὸν ἐπαναπατρισμό του, χρονολογοῦνται μετὰξὺ 1912 καὶ 1914, ἐνῶ τὰ *Ἐπινίκια* (στίχοι Γεωργίου Δροσίνη) τοῦ 1914, γιὰ μιὰ φωνὴ σόλο καὶ ὀρχήστρα, ἐμφανίζουν ἤδη ἵχνη ψυχικῆς κοπώσεως: ἔστω καὶ ἂν δὲν ἄφηγε τὸν ἑαυτό του νὰ τὸ συνειδητοποιεῖ ὁ Σαμάρας ἦταν ἤδη *de facto* ὑπάλληλος τῆς ἀνακτορικῆς προπαγάνδας τῶν Βαλκανικῶν Πολέμων.

Αὐτῆς τῆς προπαγάνδας προῖόν πιθανὸν φιλοδόξησε τοῦλάχιστον ὡς πρὸς τοὺς λιμπρετίστες, νὰ εἶναι *Ἡ πριγκίπισσα τῆς Σάσωνος*, δηλ. τοῦ ἀκατοίκητου ἀλβανικοῦ νησιοῦ Sazan, στὴν εἴσοδο τοῦ κόλπου τῆς Αὐλῶνος (ἀλβ. Vlorë), ἐνδεικτικὰ τῆς πόλεως ποὺ διετέλεσε ἡ πρώτη πρωτεύουσα τῆς ἐλεύθερης Ἀλβανίας, μετὰ τὴν Ἀνακήρυξη τῆς Ἀνεξαρτησίας τῆς 28 Νοεμβρίου 1912, ἀπὸ τὸν Ἰσμαήλ Κεμάλι [Ismail Qemali, 1844-1919], πολιτικὴ προσωπικότητα διαμετρήματος ὄχι τυχαίου. Σύγχρονος Ἑλληνας θεατρολόγος, ἐπισημαίνει ὅτι ἐνῶ ὡς τὸ

1912, ὁ ἑλληνικὸς Τύπος γενικά, διέκειτο φιλικότατα πρὸς τοὺς Ἀλβανούς, κατόπιν ἄλλαξε ἐμφανῶς στάση. Πιθανότατα ἐπειδὴ τότε προέκυψε κυρίως τὸ ζήτημα τῆς χαράξεως τῶν ἑλληνοαλβανικῶν συνόρων¹. Πιστεύοντας πὼς ὁ θεατρολόγος ἦταν ὁ Θόδωρος Χατζηπανταζῆς, ψάξαμε ἀνεπιτυχῶς ἐπὶ μακρὸν τὰ τρία σημαντικότερα (πλὴν ἐλλειμματικῶς εὐρετηριασμένα...) βιβλία του. Ἄν κάποιος ἀναγνώστης μπορεῖ νὰ βοηθήσει θὰ τοῦ εἶμαι εὐγνώμων. Ὅπωςδήποτε εἶναι τοῦλάχιστον παιδαριῶδες τὸ «ἐπινόημα» τῶν λιμπρετογράφων Νικολάου Ἰ. Λάσκαρη καὶ Πολυβίου Δημητρακοπούλου, ὅτι οἱ Ἀλβανοί...ἔβγαλαν στὸ σφυρὶ τὴ Σάσωνα: τὴν ἀγόρασε ἡ ὡραία ἀμερικανίδα πολυεκατομμυριούχος καὶ ἐν συνεχείᾳ πριγκίπισσα Ντόλλυ ἀλλὰ κατόπιν οἱ Ἀλβανοὶ ἐπεχείρησαν εἰσβολὴ... ἀνακαταλήψεώς της: ἡ τότε Ἀθήνα, διαχρονικῶς αὐτοπεριχαρῶμένη², εἶχε ἀγνοήσει τὴν τεράστια σημασία τοῦ πολιτικοκοινωνικοῦ κινήματος Rilindja Shqiptare [Ἀλβανικὴ Ἀναγέννηση] ποὺ ἄρχισε τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰ. καὶ θεωρεῖται ὅτι τερματίζεται μὲ τὴν Ἀνεξαρτησία. Καὶ τοῦτο παρὰ τὸ ὅτι «ὁ Ἰσμαήλ Κεμάλι, τότε ἡγέτης τοῦ ἀλβανικοῦ ἐθνικιστικοῦ κινήματος, τὸν Ἰανουάριο 1907 εἶχε ὑπογράψει μυστικὴ συμφωνία μὲ τὴν τότε Ἑλληνικὴ κυβέρνησις ποὺ ἀφοροῦσε τὴ δυνατότητα μιᾶς συμμαχίας ἐναντίον τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας. Οἱ δύο πλευρὲς συμφώνησαν, μὲ ἀντάλλαγμα τὴν ὑποστήριξη τῆς Ἀλβανικῆς Ἀνεξαρτησίας ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, ὅτι τὰ μελλοντικὰ ἑλληνοαλβανικὰ σύνορα θὰ τοποθετοῦνταν στὰ Ἀκροκεραύνια Ὅρη³ ὑπὸ τὸν ὄρο ὅτι δὲν θὰ ὑπῆρχε ἐνοπλὴ ἀλβανικὴ δραστηριότητα στὴν περιο-χὴ»⁴.

¹ Βλ. Σκουλίδας, Ἡλίας Γ., ἱστορικὸς, ἐπίκουρος καθηγητὴς ΤΕΙ Ἡπείρου: *Συνέχειες καὶ ἀσυνέχειες στὶς ἑλληνοαλβανικὲς σχέσεις: ἡ ἑλληνικὴ πολιτικὴ σὲ περιφερειακὲς ἐντάσεις*, ἱστότοπος www.eens.org/EENS_congresses/2014/skoulidas_elias.pdf, σσ. 1-14, χωρὶς σελιδαρίθμηση. Ὁ σοβαρότατος συγγραφεὺς τοποθετεῖ ὡς πρῶτο ἐκ τεσσάρων ἀνακυφάντων προβλημάτων μετὰ τὴ διακήρυξη τῆς Ἀλβανικῆς Ἀνεξαρτησίας τὴ χάραξη συνόρων.

² Λ.χ. τί γνωρίζει ὁ μέσης παιδείας (;!) σημερινὸς Ἕλληνας γιὰ τὴν ἐγγύτατή μας Δημοκρατία τοῦ Μαυροβουνίου ἢ γιὰ τὸ Κόσοβο; Θὰ ἀγνοοῦσε ἀκόμη καὶ τὴν ὁμορό μας ΠΓΔΜ ἂν δὲν εἶχε προκύψει τὸ θέμα τῆς ὀνομασίας της...

³ Τὸ βόρειο τμήμα τῶν Κεραυνίων Ὁρέων (καὶ Ὁρέων Χειμάρρας) παρακτίας ὄροσειρᾶς τῆς ΝΔ. Ἀλβανίας (ὑψηλότερη κορυφή: 2012 μ.). ΒΔ καταλήγει στὸ

Ἡ ὀνομασία Σάσων (μὲ ἓνα σίγμα) ἢ Σασώ, ἀπαντᾷ ἤδη ἀπὸ τὸ 2ο αἰ. π.Χ. στὸν ἱστορικὸ Πολύβιο, στοὺς γεωγράφους Σκύλακα Καρυανδέα, Στράβωνα καὶ Κλαύδιο Πτολεμαῖο καὶ τὸ ρωμαῖο ἱστορικὸ Πλίνιο⁵. Στὴν ἐποχὴ μας ἠχητικὰ ἢ λέξι ἀκουστικὰ συσχετίζεται λιγότερο μὲ τὴν ἄλβανικὴ ὀνομασία τοῦ νησιοῦ Sazan, καὶ περισσότερο μὲ τὴ Sassonia, τὴν ἐξιταλισμένη... Σαξωνία. Σοφότατα λοιπὸν κατὰ τὴν τελευταία διδασκαλία τοῦ ἔργου (Λυρική, 1957) σὲ διασκευὴ τοῦ λιμπρέτου ἀπὸ τὸ Δημήτρη Γιαννουκάκη, ἢ Ἀλβανία ἔγινε **Μαραβανία**. Ἔτσι, τὸ ἔργο ἐντάχθηκε ἐκεῖ ὅπου ἐξ' ἀρχῆς ἀνήκε, στὴ γεωγραφία τῆς... ὀπερέτας καὶ τοῦ φανταστικοῦ ἀναγνώσματος, μαζί μὲ τὸ Ποντεβέντρο (ψευτοκαμουφλᾶρισμα τοῦ Μαυροβουνίου, ἰταλ. Montenegro, τότε ἀνεξάρτητου βαλκανικοῦ βασιλείου) τῆς *Εὐθυμης Χήρας* (1905) τοῦ Λέχαρ, τῆ Ρουριτανία (τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Ἄντονυ Χόουπ *Αἰχμάλωτος τῆς Ζέντα*, ἐκδ. 1894) καὶ τῆ Σουλδαβία στὸ *Σκῆπτρο τοῦ Ὀττοκαρ* (1938-39· «Περιπέτειες τοῦ Τέν-Τέν», ἀρ. 8). Οὔτε γάτος, οὔτε ζημιά! Ἄλλωστε ἢ Ἀλβανία καὶ ἢ Σάσων, δὲν παίζουν οὐσιαστικὸ ρόλο στὴν πλοκή.

Παρουσιάζοντας τὴν *Πριγκίπισσα τῆς Σάσωνος* σὲ ἄψογα ἡμισκηνοθετημένη ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο Εὐκλείδη συναυλιακὴ μορφή, οἱ 12ες *EMG* εἶχαν τὴν ἐξοχὴν ἰδέα νὰ τὴν ἀνασύρουν ἀπὸ ἄδικη λήθη, ὅπου τὴν ἐξώθησαν οἱ ἐξοντωτικὲς κριτικὲς τοῦ 1957, μὲ πρωταγωνιστὲς τοὺς Ἀχιλλέα Μαμάκη, Πέτρο Πετρίδη καὶ Ἀλεξάνδρα Λαλαούνη. Διότι τὸ ἔργο, προσπαθώντας νὰ ἀξιοποιήσῃ στὸ ἔπακρο τὸ λιμπρέτο, περιέχει ὠραιότατη μουσικὴ, ἐλαφρά μὲ τὰ κριτήρια τοῦ 1915, συγκρίσιμη ὅμως ὄχι μὲ τὸν ὀπερατικὸ Σαμάρρα (*Addio del passato...*) ἀλλὰ κυρίως μὲ τὸ ἐκόντα-ἄκοντα ἐλλαδικὸ Σαμάρρα, ἄρα ἴσως καὶ μὲ ἔργα Σακελλαρίδη (συμπεριλαμβανομένου, γιατί ὄχι; καὶ τοῦ *Βαφτιστικοῦ*, τοῦ 1918)

Ἀκροκεραύνιο Ἀκρωτήριο, ποὺ χωρίζει τὸ Ἴόνιο Πέλαγος ἀπὸ τὴν Ἀδριατικὴ. Βλ. λήμμα *Κεραύνια Ὀρη*, στὴ *Βικιπαίδεια*.

⁴ Τὰ ἐντὸς εἰσαγωγικῶν, παράθεση ἀπὸ τὸ ἐκτενὲς λήμμα τῆς *Βικιπαίδεια* *Qemali Ismail*.

⁵ Πολίτης, Στυλιανός Χαρ., ἀντιναύαρχος ἐν ἀποστρετεία: *Τὸ νησί Σάσων ποὺ «χαρίσαμε» στὴν Ἀλβανία στίς 5 Ἰουνίου τοῦ 1914*, (ἐφ. *Ἑστία*, 22 Νοε. 2014). Ἄρθρο σοβαρότατο καὶ ἐμπεριστατωμένο.

καὶ Χατζηαποστόλου. Μὲ τὴ θριαμβευτικὴν ἐπιτυχία τῆς βραδιᾶς πιστῶ-
 νονται κυρίως ὁ ἀρχιμουσικὸς **Ἀνδρέας Τσελίκας**, ἐπὶ κεφαλῆς τῆς
 Συμφωνικῆς Ὀρχήστρας καὶ τῆς Χορωδίας τοῦ Δήμου Ἀθηναίων
 (μουσικὴ διδασκαλία: **Σταῦρος Μπερῆς**) καὶ ὁ προμνησθεὶς **Εὐκλείδης**:
 οἱ ἐξαιρετοὶ μονωδοὶ, καίτοι σχεδὸν ἀκίνητοι μπροστὰ στὰ ἀναλόγια τους,
 ἔπαιζαν καὶ βίωναν τοὺς ρόλους τους, σὲ μιὰν ἀνεπίληπτα εὐάρθρη
 πρόζα, ἀφήνοντάς μας ζωηρότατες ἐντυπώσεις ὑπαρκτῶν προσώπων. Ἡ
 ὀρχήστρα, αἰθέρια ἡχητικά, πλαστικότατη ρυθμικά, μὲ ἄψογης καθαρό-
 τητος περιγράμματα, ἀνέδειξε μουσικότατους μονωδοὺς καὶ χορωδία σὲ
 θαυμαστὴν ἰσορροπία μαζί της: κατ' ἀρχὴν, τὸ δύο ἐρωτικὰ ζευγάρια
Ντόλλυ (Σοφία Κυανίδου, ὑψίφωνος, σὲ κορύφωμα στέρεης φωνητικῆς
ὁμορφιάς καὶ λάμψεως ἀλλὰ καὶ μουσικοσκοηνικῆς ὀριμότητος) καὶ
Καπετὰν Βάγγος (ὁ πάντοτε ἀξιόπιστος καὶ ὀλοένα ὀριμότερος τενόρος
Βαγγέλης Χατζησίμος: πολιοῦριξ καὶ πωγωνοφόρος, ἐμφανισιακὰ
θύμιζε μπασοβορύτονο μπογιάρο ἀπὸ τὸ Μπόρις Γκοντουνῶφ τοῦ Μούσ-
σοργκσκυ), Μπέττυ (μεσόφωνος Δητὼ Μεσσῆνη, ἔμπιστη τῆς Ντόλλυ)
καὶ Πέτρος (Χάρης Ἀνδριανός, βαρύτονος, ὑπαρχηγὸς Βάγγου),
Παρασκευᾶς (τενόρος Δημήτρης Πακσόγλου, ἀκαταμάχητος ὡς παρ'
ὀλίγον... πολύτεκνος χωρικός τῆς Σάσωνος), μίς Σαμπούκω (μεσόφωνος
Μαρία Βλαχοπούλου ἀγνώριστη ὡς γεροντοκόρη, φανατικὴ ὑπέρμαχος
τῆς παρθενίας της, αὐλικὴ τῆς Ντόλλυ), Σιροπέτης (τενόρος Δημήτρης
Σιγαλός, καρικατούρα «μυστικοῦ» ἀστυνόμου), αὐλάρχης Δὸν Ἀλόνοσο
(βαρύτονος Μιχάλης Ψύρρας), πρωθυπουργὸς φόν Κράπφεν (ἐξαιρετος ὁ
βαθύφωνος Κώστας Ντότσικας), Φωνὴ γυναίκα (ὑψίφωνος Φλώρα
Τζίνη) καὶ 4 χορωδοὶ (ἰσάριθμοι ὑπουργοί).

Ὡς πρόσφατα καὶ ἐγὼ ἔγραφα «Σασῶνος» (καίτοι πλειστάκις ἀπὸ
 τὴν Αὐλώνα ἀντίκρουσα τὸ ἐρημονῆσι, σοβιετικὴ ναυτικὴ βάση τὸν καιρὸ
 τῆς ἀλβανοσοβιετικῆς φιλίας πού διεκόπη τὸ 1961). Τὸ λάθος ὅπως καὶ
 τὸ πανάθλια παρεφθαρμένο ἰσπανικὸ Δὸν Ἀλόντζος, ὀφείλονται προφανῶς
 στοὺς λιμπρετίστες **Νικόλαο Ἰ. Λάσκαρη** καὶ **Πολύβιο Δημητρακό-**
πουλο, ἀπερίφραστα κατηγορηθέντες ἀπὸ τὸν Τύπο τῆς ἐποχῆς ὅτι ἔδιναν
 στὸν ἄτυχο **Σαμάρα,** τὰ χειρότερα λιμπρέτα τους, κρατώντας τὰ καλλι-
 τερα γιὰ τὸ Θεόφραστο **Σακελλαρίδη.**

Ἡ ἴδια ἢ μουσική, κυρίως (ἀλλ'ὄχι μόνον) ὡς ἐντύπωση τῆς συναυλίας: Α' π ρ ά ξ η: ἄμεσα καθηλώνουν τὴν προσοχὴ τὸ ὀρχηστρικό προανάκρουσμα στὸ ὠραῖο ἀρχικό χορωδιακό σὲ ἐλάσσονα καὶ κατόπιν μείζονα, ὅπου οἱ Σασώνιοι ὕμνοῦν...κατ' ἐπιταγὴν τὴν Ντόλλυ· ἡ ὠραιότατη ἄρια τῆς Μπέτυ Ἦταν μιὰ νεράϊδα χρυσομαλλοῦ, δημοτικογενὲς σὲ ἐλάσσονα μὲ τριημιτόνιο ἀναπέμπον στὸ Σακελλαριδῆ, πού ἐκβάλλει σὲ ἓνα χορευτικό. Σὲ ἀντίθεση μὲ προηγηθέντα, ἡ ἄρια τοῦ Βάγγου Ὁ ἥλιος ἐβασίλευε ὅταν τὴν πρωτοεῖδα, θυμίζει ἐπτανησιακὴ βαρκαρόλλα: χορωδιακό+Βάγγος+Παρασκευᾶς, σκηνικότατη εἴσοδος τῆς Ντόλλυ, χάρη σὲ εὔστροφες ἐναλλαγές τέμπι καὶ μέτρων, ἄρια-βάλς τῆς Ντόλλυ, ἀναπέμπον εὐθέως στὴ Βιέννη τῶν Γιόχαν Στράους καὶ Λέχαρ, μὲ κατακλεῖδα ἓνα ἄλλο ἀργότερο βάλς ὅπου πάνω στὴ μουσική, Ντόλλυ καὶ Μπέττυ, σὲ πρόζα, σχολιάζουν τὰ κάλλη τῶν Βάγγου καὶ Πέτρου· Ντουέτο Βάγγου καὶ Πέτρου, πού θυμίζει τὸν Τσοπανάκο, τὸ ἱστορικό σῆμα (σόλο φλάουτου) τοῦ Ραδιοφωνικοῦ Σταθμοῦ Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ 1938, ἀλήθεια μέχρι πότε; Ἀργὸ Κουαρτέττο (Ντόλλυ-Μπέττυ-Βάγγος-Πέτρος), ὅπου τὰ συναισθηματικά τῶν δύο ζευγαριῶν συγκλίνουν, ἢ... σεξτέττο, πάντοτε ἀργό, μὲ ἐπωδὸ τῶν Ἀλόνσο καὶ Κράπφεν «Βρέ, σὰν μπαρούτι μυρίζει ἄς προσέξουμε καλά» σὲ γοργὰ 16α. Καλοχτισμένο τὸ φινάλε τῆς πράξεως: Βάγγος, ἐκθαμβωτικό σόλο, Ἐν' ἄστρο ἐφανερῶθη, ἔπειτα Ντόλλυ, σόλο, ἀργὸ βάλς πού καταλήγει σὲ συναισθηματικὴ ἀπογείωση καὶ κορύφωμα δρωμένων, ἢ σύλληψη τῶν... μεταμφιεσμένων αὐλάρχου Ἀλόνσο καὶ πρωθυπουργοῦ Κράπφεν ἀπὸ τὸν γκαφατζῆ ἀστυνόμο Σιροπέτη ἀντὶ τῆς ψευδοσυλλήψεως τῶν Βάγγου καὶ Πέτρου πού σχεδίαζαν ἢ Ντόλλυ καὶ ἢ Μπέττυ γιὰ...νὰ τοὺς φέρουν κοντά τους. Τὸ δύο σόλι, Βάγγου καὶ Ντόλλυ (βάλς) εἶναι πλαστικότερες μελωδίες διαφοροποιημέ-νες μεταξύ τους, κυρίως σὲ συνεχῆ (ἡμιτόνια, τόνοι) διαστήματα.

Β' πράξη. Ἐκτενὲς βάλς-εἰσαγωγὴ πού ἀρχίζει μὲ ἐμφατικὰ ἐπαναλαμβανόμενο διάστημα ὀκτάβας καὶ ἐκδηλῆ τὴν προσπάθεια τοῦ συνθέτη νὰ ξεστρατίσει τὴ μελωδία ἀπὸ τὴ συμβατικότητα, μὲ παροδικὲς ἀλλοιώσεις· Κωμικὸ ντουέτο Παρασκευᾶ-Σιροπέτη, ἀξιοπρόσεκτο κωμικὸ ντουέτο Μπέττυ-Ἀλόνσο, ἀρχίζει θυμίζοντας νησιώτικο χορό, σὲ ἀδρὴν ἀντίθεση μὲ τὸ πρηγούμενο· ἀπὸ τίς ὠραιότερες σελίδες

τοῦ ἔργου τὸ ντουέτο Ντόλλυ-Μπέττυ, ποθοπλανταγμένων ἀντιστοίχως γιὰ Βάγγο καὶ Πέτρο, ἐναλλαγή τέμπι καὶ μέτρων, τώρα ὅμως σὲ ὅτι ἄφηγε ἐντύπωση μιᾶς νέας, ὡς τώρα τονικότητος· Διακόπτεται ἀπὸ τὴν εἰσβολὴ τῆς Σαμπούκω, πού παθαίνει «σόκ» ἀπὸ τὸ ἐρωτικὸ τους παραλήρημα· Ντουέτο Ντόλλυ-Βάγγου: ἀριστοτεχνικὸ μελορρυθμικὰ καὶ προσωδιακὰ τὸ πρῶτο τμήμα. Ἀκολουθεῖ ὅ,τι οὐσιαστικὰ εἶναι ἀργὸ βάλς, εὐστροφο μελωδικὰ, μὲ σύντομη ὠραιότατη coda. Ἀργὸς μονόλογος Πέτρου, ἐναλλάξ μὲ δημοτικογενὲς (τριημιτόνια) σόλο «φλογέρας» δηλ. φλάουτου, συνεχίζεται σὲ γοργότερο ρυθμὸ, πάντα στὸν ἴδιο τρόπο, μὲ τριημιτόνιο καὶ καταλήγει στὸ κυρίως ντουέτο, βάλς, σὲ μείζονα τρόπο, φτερωμένο μὲ ἀνιόντα ὄγδοα στὴν ὀρχήστρα (Ā, ā, πῶς σ' ἀγαπῶ)

Ὁ ἀνακτορικός χορὸς: χορωδιακὸ προσκεκλημένων, πού σχολιάζουν τὴν ἀνακτορικὴν αἴγλη (Σ.Σ. ἀνάκτορο στὸ ἐρημονῆσι! ὅμως ὀπερετικῆ ἀδεία...). Ἀκολουθοῦν ἓνα βάλς, ὅπου ἡ πριγκίπισσα σὲ ἓνα μελωδικὰ χαριέστατο μονόλογο μὲ διαδοχὴ διαστημάτων γεμάτη διακριτικὲς ἐκπλήξεις, ἐκφράζει τὸν ἔρωτά της γιὰ τὸ Βάγγο, ἓνα Μπαλλέτο σὲ γρήγορο τέμπο κ.λπ. ἀτμοσφαιρικὴ μουσικὴ λειτουργικότητα σκηνικὰ. Αἴφνης ἀξιωματικὸς ἀναγγέλλει ἀπόβαση-ἐπιδρομὴ στὸ νησί «ἀπὸ τὴν ἀντικρινὴ ξηράν». Ἡ Ντόλλυ λιποθυμᾷ, συνέρχεται ὅμως, παίρνει τὴν κατάσταση στὰ χέρια της καὶ μὲ μπρῖο σχεδὸν ροσσίνιο, ἀρχίζει μιὰ σπαρταριστὴ στιχομυθία μὲ τοὺς 4 ὑπουργοὺς καὶ τὸν πρωθυπουργὸ φὸν Κράπφεν: φινάλε 1ο τῆς β' πράξεως μὲ εὐρηματικὲς μελορρυθμικὲς ἐκπλήξεις ὅπου τοὺς ψέγει γιὰ τὴν πλήρη τους ἀνικανότητα. Ἐκεῖνοι ἀπαντοῦν μὲ μιὰν ἐπωδὸ, μᾶλλον παλινωδία ὀργῆς γιὰ τὴν προσβολὴ τῆς ἀχάριστης πριγκίπισσας κ.λπ. Ἡ ὁποία τελικὰ τοὺς καθαιρεῖ καὶ τοὺς ἀποπέμπει. Σταδιακὰ πρὸς τὸ τέλος τῆς πράξεως, ἡ δράση καὶ τὸ suspense τῆς μουσικῆς πυκνώνουν, συμπαρασύροντας τὸ θεατὴ παρὰ τὸ προβλέψιμο happy end. Ρετσιτατίβο Ντόλλυ, ἀπάντηση ὑπουργῶν, καὶ ἀνταπάντησή της μὲ μιὰ τσαχπίνικη ἀριέττα : *Γιατί σ' ἔκανα πρωθυπουργό, δὲν τὸ ξέρω οὔτε γώ, κ.λπ.* Κατακλειδα: ἀπὸ τὴ μία ἢ Ντόλλυ, ἢ Μπέττυ καὶ ὁ Ἄλόνσο πού γλύτωσε τὴν ἀποπομπή: *εἶσαστ' ἐσεῖς ἀνίκανοι, ἀνίκανοι καὶ γέροι· θὰ τὸ δεῖτε αὐτὸ ὅταν θὰ φύγετ' ἀπὸ δῶ, ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ 4 ὑπουργοὶ καὶ ὁ Κράπφεν πού ἀνταπαντοῦν ταυτόχρονα: Εἴμαστ ἐμεῖς ἀνίκανοι, ἀνίκανοι καὶ γέροι; Θὰ τὸ δεῖτε αὐτὸ*

ὅταν θὰ φύγουμ' ἀπ' ἐδῶ... Φινάλε 2ο β' πράξεως, προσηκόντως ἐμβατηριακό: Ἡ Ντόλλυ διορίζει τὸ Βάγγο ἀρχιστράτηγο μὲ ὑπασπιστὴ τὸν Πέτρο (πρόζα) καὶ κατακλεῖδα, ἓνα ἐντυπωσιακότατο κουαρτέτο (Ντόλλυ-Βάγγος-Μπέττυ-Πέτρος) ἀκολουθούμενο ἀπὸ τὴ χορωδία. Ὅλο αὐτὸ τὸ κομμάτι, ἀληθινὰ ἀσυνήθιστο, στηρίζεται σὲ ἐντυπωσιακὰ μελορρυθμικὰ παραλλάγματα ἐνὸς παρεστιγμένου κατιόντος τόνου.

Γ' Πράξη. Ἀλόνσο, Σιροπέτι, Παρασκευᾶς, Σαμπούκω. Ἐξυπνο προανάκρουσμα: τὸ πρῶτο τμημα θυμίζει σάλπισμα, τὸ δεύτερο, ἐκφράζει ἐναγώνιο προσμονή. Ἀκολουθοῦν ρετσιτατίβι Σαμπούκω, Σιροπέτι, Παρασκευᾶ, Ἀλόνσο, (Μὰ ὄχι, θὰ νικήσουμε), πὺ καταλήγουν σὲ... προπανηγυρισμο τῆς χρυσῆς ζωῆς...στὸ ὄμορφο νησι μετὰ...τὴ νίκη. Μπαίνει ὁ Κράπφεν θρηνώνοντας γιὰ τὴν καθάρεσή του μὲ ἓνα σπαρταστὸ ματαιότης ματαιοτήτων πρῶτα σὲ πρόζα, κατόπιν σὲ μιὰν εὐφύεστατη μελοθέτηση τῶν στίχων, παρωδία τῆς νεκρώσιμης ἀκολουθίας: Ποῦ τῆς Ὑπουργίας ἢ περιβολή, πὺ καταλήγε σὲ βάλς στὸ ὁποῖο λίγο μετὰ, μπαίνει καὶ τὸ κουαρτέτο τῶν ἤδη παρόντων. Ἐκτενὴς πρόζα (φινάλε 2ης καὶ ἀρχὴ 3ης σκηνῆς) καὶ μετὰ, τὰ οἶονεὶ «Νικητήρια», σὲ πολλὰ τμήματα: 1. (χορωδία), ὅπου ὁ Σαμάρας, εὐστροφα ἰσορροπεῖ μετὰξὺ ἀπόηχου σαλπισμάτων καὶ ἐνὸς ἀπλοῦ ἀλλὰ ζωηροῦ χορευτικοῦ ρυθμοῦ, 2. Δοξαστικὸ τῆς πριγκίπισσας Ντόλλυ καὶ ἓνα ἡρεμότερο τμημα πραγματικὰ «χαριέστατο». 3. Ἐμβατηριακό, ὅπου ὁ Σαμάρας εὐρηματικότερα καθιστᾷ μελορρυθμικὰ ἐνδιαφέρουσα μιὰ μουσικὴ φύσει ἐπιβάλλουσα κάποια συμβατικότητα. 4. Ἡ Μπέττυ ἀφηγεῖται τὴ μάχη, πάνω σὲ δημοτικογενῆ χορευτικὴ μουσικὴ, δίπτυχο ὅπου τὸ β' μέρος του εἶναι μιὰ αἰσθητὰ διαφοροποιημένη μελωδικὰ παρέμβαση 7 μονωδῶν καὶ τῆς χορωδίας σὲ ταυτοφωνία: νὰ ὀφειλόταν σὲ ἀνεπάρκειες τῶν χορωδῶν τοῦ 1915; Κατακλεῖδα, ἢ ὑποδοχὴ τοῦ στρατοῦ ἀπὸ τὴ Ντόλλυ (σόλο) καὶ ἢ...δημόσια ἐρωτικὴ τῆς ἐξομολόγησι στὸ Βάγγο, μὲ...φύλλο συκῆς εὐγνωμοσύνης, τάχα ἐπειδὴ κινδύνεψε γιὰ χάρη τῆς: τὴν ἐπαναλαμβάνουν πάντα οἱ 7 μονωδοὶ καὶ ἡ χορωδία, ὄχι πιά σὲ ταυτοφωνία ἀλλὰ σὲ ἀπλὴ ἀρμονικὴ γραφή. Ἀκολουθεῖ ὠραιότατο ἀργὸ ὀρχηστρικὸ ἰντερμέτζο, ἀπ' ἐκεῖνα πὺ συνηθέστατα παρεμβάλλει στὰ σκηνικά του ἔργα ὁ Σαμάρας, καὶ πὺ ξανά καταλήγει σὲ ἀπόηχο ἐπτανησιακῆς βαρκαρόλλας.

Ἔπονται ρετσιτατίβο καὶ ἄρια τοῦ ντόν Ἀλόνσο, πού μετὰ τὴ διαπίστωσή του ὅτι ἡ Μπέττυ του ἔχει σμίξει πιά μὲ τὸν Πέτρο, ἀποφασίζει νὰ κολλήσει στὰ...40: καίριο σκηνικὰ καὶ εὐρηματικὸ μελορρυθμικὰ πέρασμα ἀπὸ τὴν ἡρωϊκοερωτικὴν ἀτμόσφαιρα στὸ κωμικὸ στοιχεῖο. Ὅσο προχωροῦμε πρὸς τὸ φινάλε, τόσο ἡ ἔμπνευση τοῦ Σαμάρα, ἀπογειώνει, τὸ δολίως προπαγανδιστικὸ λιμπρέτο στοὺς παραμυθόκοσμους τοῦ happy end. Μια θαυμάσια ἄρια, πιανισίσσιμο τοῦ Παρασκευᾶ, ἐπὶ κεφαλῆς περιπόλου (ἀνδρικήs χορωδίας, πού σχολιάζει-συνοδεύει σὲ ταυτοφωνία), τὰ πρῶτα 8 μέτρα (μόνον ὀρχήστρα), μὲ ἐντυπωσιακὰ ἀνιόντα ἄλματα διαστημάτων ἕκτης μεγάλης, καὶ ἔβδομης καθαρῆς; Ὅλα εἶναι ἤσυχα μέσα στὴν πόλη στὸ παλάτι κοιμοῦνται ὄλοι.

Ἐνῶ ἡ πριγκίπισσα Ντόλλυ ὄνειροπολεῖ μόνη ἀπὸ τῆς κλίμακος τῶν ἀνακτόρων μὲς στὴ μαγικὴ βραδιά, ἀκούγεται ἀπὸ μακριὰ μιὰ Φωνὴ Γυναίκαs, βαρκαρόλλα, πάνω σὲ περίτεχνο ἀνεβοκατέβασμα μικρῶν διαστημάτων—ἀπὸ ἡμιτόνιο ὡς 4η καθαρῆ. Μακρινὸς ἀπόηχος τῆς βενετσιάνικης βαρκαρόλλας ἀπὸ τὴν Ἱστορία ἀγάπης (περασμένα μεγαλεῖα...) καὶ προέκταση, παράλλαγμα καὶ κατακλειδα τῆς. ἡ παρέμβαση-φωνὴ τῆς πριγκίπισσας.

Ντουέττο κατακλειδα Ντόλλυ (μόνης στὴν ἀρχὴ Βάγγου, *Moderato di Valzer Lento (in 3)*, πάντα μι μείζ., 3/4: Ἔλα νὰ πᾶμε μακριὰ σὲ ξένα μέρη, ἀτμοσφαιρικὸ βάλς, πού ἐκβάλλει σὲ quasi parlato (κίνηση τῶν δύο φωνῶν τὸ πολὺ σὲ διάστημα τρίτης μικρῆς) πρὶν καταλήξει μὲ *crescendo* σε *ff* τους πάνω σὲ τρέμολι τῆς ὀρχήστρας στὴ διπλῆ διαστολὴ μὲ τὴ λέξη *Fine* δηλ. τέλος τοῦ ἔργου ⁶. (Παλλάς, 27.5.2016).

⁶ Μόλις ἐπέστρεψα σπίτι, γιὰ νὰ ἐπαληθεύσω τίς ἀφθονες σημειώσεις μου. ἀνοιξα ἀμέσως τὴν ἔξοχα τυπωμένη ἀναγωγὴ τοῦ ἔργου γιὰ πιάνο καὶ φωνές ΣΠΥΡΙΔΩΝ ΣΑΜΑΡΑΣ: *Η ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΤΗΣ ΣΑΣ(Σ)ΩΝΟΣ* Ὁπερέτα σὲ 3 πράξεις, στὴν θαυμάσια ἔκδοση τοῦ [Hellenic Music Centre](#), σχετικὰ ἀρτιγέννητης ἐλπίδας τῆς Ἐντεχνης Νεοελληνικῆς Μουσικῆς, .