

ΤΡΕΙΣ ΟΠΕΡΕΣ ΤΟΥ ΣΑΜΑΡΑ ΜΕ ΧΑΜΕΝΕΣ ΕΝΟΡΧΗΣΤΡΩΣΕΙΣ

(α) Εισαγωγικά.

Ο απλός ακροατής, ο θαυμαστής ή καί αυτός ακόμη ο μελετητής του έργου του Σπύρου-Φιλίσκου Σαμάρα (1861-1917), προσεγγίζοντάς το, πρέπει να θεωρεί ως αξίωμα το πρώτο από δύο δεδομένα, όπως προκύπτουν από τις 8 μέχρι στιγμής σωζόμενες όπερές του. Πρίν προχωρήσουμε στα δεδομένα, ας τις υπενθυμίσουμε, χωρίζοντάς τες σε δύο κατηγορίες:

α) Εκείνες των οποίων χάθηκαν (οι τρεις πρώτες) ή δεν έγιναν ποτέ (Τίγκρα) οι ενορχηστρώσεις, δηλ.

1) *Φλόρα μιράμπιλις*, κείμ. Ferdinando Fontana (παγκ. πρώτη: Μιλάνο, Θέατρο Carcano, 16 Μαΐου 1886), σώζονται ενορχηστρωμένα δύο χορευτικά αποσπάσματα, ο Χορός των Ανθέων και ο Χορός των Πνευμάτων.

2) *Μετζέ*, κείμ. Pierre Elzéar, Ιταλική μετάφραση Ferdinando Fontana (παγκ. πρώτη: Ρώμη, Θέατρο Costanzi, 11 Δεκεμβρίου 1888). Ίσως κάποτε βρεθεί, πιθανότατα στην Ελλάδα, ένα από τα καθαρώς ορχηστρικά κομμάτια, η *Indiana*, που παρτίτούρα ορχήστρας του υπήρχε στο λεγόμενο Αρχείο Σαμάρα ως το 1960 περίπου, αλλά, εξαφανίσθηκε αποδεδειγμένα υπαιτιότητα της χήρας του συνθέτη Άννας Αντωνοπούλου-Σαμάρα (1888-1967).

3) *Λιονέλλα* (παγκ. πρώτη Σκάλα Μιλάνου, 4 Απριλίου 1891) που το σπαρτίτο της ανακαλύφθηκε τον Απρίλιο 2010 στη βιβλιοθήκη του ιστορικού Ωδείου San Pietro a Majella (Νεάπολη, Ιταλία). Ως τότε σωζόταν μόνον η παρτιτούρα ενός ορχηστρικού αποσπάματος, που ανακάλυψε προ ετών στη βιβλιοθήκη του Ωδείου Αθηνών ο αρχιμουσικός Βύρων Φιδετζής.

4) *Τίγκρα*, σχεδόν τελειωμένη μόνον η α' πράξη, χειρόγραφο, είδος *particell* για δύο πιάνο και φωνές, κείμ. Renato Simoni, σήμερα στα Ιστορικά Αρχεία Μουσείου Μπενάκη, Κηφισιά. Ενορχηστρωμένη-συμπληρωμένη από τον αρχιμουσικό Βύρωνα Φιδετζή, εκτελέσθηκε σε παγκ. πρώτη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (αίθουσα Χρήστος Λαμπράκης), 29 Απριλίου 2010.

β) Εκείνες που σώζονται και ενορχηστρωμένες και ως σπαρτίτα φωνών-πιάνου:

1) Η *Μάρτυς*, κείμ. Luigi Illica, παγκ. πρώτη Νεάπολη, Θέατρο Mercadante, 23 Μαΐου 1894. Επίσης: Μιλάνο, εγκαίνια του *Teatro Lirico Internazionale*, 22 Σεπτεμβρίου 1894.

2) *Ιστορία Αγάπης* ή *Η Ξανθούλα*, κείμ. Paul Milliet, παγκ. πρώτη: Μιλάνο, *Teatro Lirico Internazionale*, 17 Νοεμβρίου 1903.

3) *Δεσποινίς ντε Μπελ-Ιλ*, κείμ. Paul Milliet, παγκ. πρώτη: Γένοβα, Θέατρο *Politeama Genovese*, 9 Νοεμβρίου 1905.

4) *Ρέα*, κείμ. Paul Milliet, παγκ. πρώτη: Φλωρεντία, Θέατρο *Verdi*, 11 Απριλίου 1908.

Περνούμε τώρα στά δεδομένα. Το πρώτο, όπως μαρτυρούν όλα τα ως άνω σωζόμενα, κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο έργα, ο Σαμάρας, τον οποίο ο ισόβια φίλος και λιμπρετίστας του Ferdinando Fontana, αποκάλεσε "*Una vera stoffa d' operista*" δηλ. πραγματική στόφα συνθέτη όπερας, προσάρμοζε καί ανανέωνε ριζικά την έμπνευση, την προσέγγιση, το όραμά του στο κάθε λιμπρέτο που μελοποιούσε. Και επιμένουμε αξιωματικά πως στο όραμα αυτό, πρωταρχικό ρόλο διαδραμάτιζε η ενορχήστρωση. Οι τρεις όπερες που ακούγονται στις *Ελληνικές Μουσικές Γιορτές 2011* στη μόνη σωζόμενη μορφή για φωνές και πιάνο, αντιπροσωπεύουν κατά την γνώμη μας μόνο 50-60% του οράματος του συνθέτη.

Το δεύτερο δεδομένο, ίσως λιγότερο σημαντικό, είναι ότι λίγο-πολύ σε όλες τις όπερές του και ιδίως στις 3 ή 4 νεανικότερες ο Σαμάρας παρενέβαλλε αυτόνομα ορχηστρικά κομμάτια, συνήθως χορευτικά, που μπορούσαν να εκτελεσθούν ανεξάρτητα σε συμφωνικές συναυλίες. Έτσι έχουμε:

1) *Φλόρα μιράμπιλις*, συνολικά 2: Χορός των Ανθέων καί Χορός των Πνευμάτων.

2) *Μετζέ*, ασφαλώς 4 ή ίσως και 6: *Ιντερμέτζο (Indiana, β' πράξη)*, Χορός 1ος, ντο ελ., Χορός 2ος, επίσης ντο ελ. (β' πράξη), ίσως το σύντομο *Πρελούντιο*, σολ ύφ.μείζ. (γ' πράξη) και ο εξ' ίσου σύντομος χορός-κατακλείδα της ίδιας πράξεως, μι μείζ. 24 μόλις μέτρα και ασφαλώς το ωραιότατο *Πρελούντιο*, σε τρόπο λα ελ. (δ' πράξη).

3) *Λιονέλλα*, 3: *Πρελούντιο* (α' πράξη), σε τρόπους ντο μείζ., λα ελ., *Ουγγρική Ραψωδία* (Ballabile, β' πράξη), *Zingaresca* (μτφρ. Τσιγγάνικος Χορός;), σι ελ., είδος Ιντερμέτζου μεταξύ β' και γ' πράξεως.

4) *Η Μάρτυς*, 1: Ρομανιέσκα,

5) *Ιστορία αγάπης* ή *Η Ξανθούλα*, 2: Ολόκληρη η β' πράξη, με συμμετοχή μόνο του τενόρου. Πρελούντιο γ' πράξεως, *La Veneziana*. Ο χορός του γάμου.

6) *Δεσποινίς ντε Μπελ-Ιλ*, 1: *Ιντερμέτζο*, μεταξύ β' και γ' πράξεως.

7) *Ρέα*, 2, παρ' όλο που και οι δύο συνδέονται με την κυρίως δράση ή φωνές: Εισαγωγή και Ιντερμέτζο (δύο σοπράνο, καί χορωδία interno).

Και εδώ, περνούμε στην επισκόπηση τών τριών οπερών με τίς χαμένες ενορχηστρώσεις που παρουσιάζονται στο φετεινό 7ο κύκλο των Ελληνικών Μουσικών Γιορτών, αποφεύγοντας, αναφορές στην υπόθεση, αφού στο πρόγραμμα δημοσιεύονται τά λιμπρέτα και των τριών.

1. "Φλόρα μιράμπιλις" [Flora Mirabilis]

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Στο πολυσέλιδο βιβλίο μας, *Σπύρος Σαμάρας* (1861-19-17): *Ο μεγάλος αδικημένος της Ελληνικής Μουσικής* (εκδ. Μουσείου Μπενάκη και Τμήματος Μουσικών Σπουδών Ιονίου Πανεπιστημίου) που κυκλοφορεί σε ελάχιστο χρονικό διάστημα, παρατίθεται όλο το χρονικό της γνωριμίας του νέου συνθέτη με τον ισόβιο εκδότη και προστάτη του, τον πληθωρικά παραγωγικό καί πολυμήχανο μιλανέζο Edoardo Sonzogno (1836-1920), για το πώς συνυπέγραψαν το συμβόλαιο για τη σύνθεση της *Φλόρα μιράμπιλις*, πώς ο Σαμάρας εγκατέλειψε τη *Μετζέ*, που τον απασχολούσε ως τότε και αποτραβήχθηκε στη λίμνη του Κόμο όπου μέσα σε λίγους μήνες ολοκλήρωσε το έργο, το οποίο παρέδωσε ενορχηστρωμένο και καθαρογραμμένο το φθινόπωρο 1885. Η *Φλόρα μιράμπιλις* ή *Θαυμαστή Ανθώ*, όπως "εξελληνίστηκε" ο τίτλος, επρόκειτο να γνωρίσει μίαν από τις μεγαλύτερες επιτυχίες στα χρονικά του λυρικού θεάτρου του 19ου αιώνας, όπως τεκμηριώνουν αποσπάσματα κριτικών από 14 ως τώρα διδασκαλίες του σε τρεις ηπείρους (άλλες 6 που αναφέρονται στη δίτομη έκδοση *Casa Sonzogno* [Μιλάνο, 1995], δε διασταυρώθηκαν σε κανένα παραστασιολόγιο των θεάτρων όπου φέρονται ότι ανεβάσθηκαν). Και ίσως το έργο να είχε παραμείνει στο διεθνές ρεπερτόριο, χωρίς το συμμαχικό βομβαρδισμό που το 1943 ισοπέδωσε τον οίκο Sonzogno, στη Via Pasquirolo αρ. 14, του Μιλάνου... Η παγκόσμια πρώτη, όπως είδαμε, δόθηκε στο Θέατρο Carcano του Μιλάνου στις 16 Μαΐου 1886 και στάθηκε απροσδόκητος θρίαμβος. Στην Ελλάδα το έργο πρωτογνώρισε η Κέρκυρα, Θέατρο San Giacomo, 5/17 Φεβρουαρίου 1889. Ακολούθησε η Αθήνα, πρώτη Δημοτικό Θέατρο, 29 Οκτωβρίου 1889 (Παλαιό Ημερολόγιο), συνολικά 5 παραστάσεις, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για τους γάμους του τότε διαδόχου Κωνσταντίνου με τη Γερμανίδα πριγκίπισσα Σοφία των Χόεντζολλερν (Hohenzollern).

ΓΕΝΙΚΟ ΣΧΟΛΙΟ

Το 1885, όταν στις όχθες της λίμνης του Κόμο ο Σαμάρας συνθέτει τη *Φλόρα μιράμπιλις* από το ιταλικό λυρικό ρεπερτόριο - στο οποίο αργότερα τον συγκατέταξαν - ο Μασκάνι και ο Λεονκαβάλλο απουσιάζουν ακόμη ενώ ο Πουτσίνι, θυμίζουμε, με το πρωτόλειό του *Le villi*, (μτφρ. κατά προσέγγιση: Οι *νυχτοπερπατούσες*: λιμπρέτο και πάλι Ferdinando Fontana, πρώτη: Μιλάνο, Θέατρο *Dal Verme*, 31 Μαΐου 1884) μόλις έχει εμφανιστεί στο προσκήνιο. Πριν όμως συγκριθεί η *Φλόρα μιράμπιλις* με άλλα σύγχρονα ιταλικά έργα (φυσικά όχι εδώ!) προέχει αναντίρρητα η σύγκρισή της με την προηγηθείσα *Μετζέ*: επειδή η *Φλόρα μιράμπιλις*. ήταν το έργο του Σαμάρα που παίχθηκε πρώτο (πριν από τη *Μετζέ*) στα φώτα της ράμπας, επικρατεί συχνά (σε συνάρτηση και με τον απόηχο των θριάμβων της), η λαθεμένη εντύπωση ότι ήταν και το πρώτο που συνέθεσε... Από τις πρώτες κιόλας σελίδες του έργου διαισθανόμαστε ότι ο νέος συνθέτης περνά σε άλλη φάση, από εκείνην της όπερας που είχε ήδη αρχίσει, αναθεωρώντας σημαντικά τις μεθόδους του. Μέχρι στιγμής, ελλείψει άλλων στοιχείων, έχουμε κάθε λόγο

να σκεφτόμαστε ότι στην αναθεώρηση έπαιξε σημαντικό ρόλο το εκπληκτικό για την εποχή (και όχι μόνο) λιμπρέτο του Φοντάνα: Όπως θα δούμε, σχολιάζοντας τη *Μετζέ*, από την τροπική Ινδία κάνουμε ένα τεράστιο γεωγραφικό άλμα στο σκανδιναυικό Βορρά και από τους συμβατικώς εξιδανικευμένους (Μετζέ-Ναϊρ) ή πρωτοβεριστικούς (Βαζάντα-Σελίμ) έρωτες -που όμως άφηναν τη φαντασία του νέου συνθέτη λεύτερη να καλπάζει πάνω στον Πήγασο- στο θέμα της ψυχοσεξουαλικής ψυχρότητας: στο άδυτο της ανθρώπινης ψυχής όπου ακόμη και σήμερα, 125 χρόνια αργότερα, το "νυστέρι" και των πιο έμπειρων ψυχαναλυτών εισδύει με επιφυλάξεις για το τελικό αποτέλεσμα.

Βέβαια, ο Νικόλαος Ποριώτης, δημοσιεύοντας το 1938, την ελληνική "παράφραση του λιμπρέτου με το ρυθμό της μουσικής" επισήμανε την προέλευσή του από το *Δεκαήμερο* του Βοκκακίου (1313-1375), Ημέρα 10η, Ιστορία 5η: πρόκειται όμως για υπερβολή, αφού μοναδικό κοινό σημείο μεταξύ Βοκκακίου και Φοντάνα, είναι ο κήπος του Μάη που ανθίζει μέσ στα χιόνια της Πρωτοχρονιάς. Το ακατόρθωτο θαύμα ζήτησε η όμορφη αρχόντισσα Ντιανόρα, πιστή στο σύζυγό της, για να απαλλαγεί από το φορτικότατο ερωτευμένο μαζί της άρχοντα Ανσάλντο, που όμως... το πετυχαίνει με τη βοήθεια ενός νεκρομάντη. Τελικά, όλα τελειώνουν καλά, η Ντιανόρα δεν ενδίδει, ο νεκρομάντης δε δέχεται τη συμφωνημένη αμοιβή, ενώ σύζυγος, Ντιανόρα και Ανσάλντο γίνονται αγνοί και στενότεροι φίλοι.

Φυσικά, οι παλιότερες εποχές ποτέ δεν υπήρξαν τόσο απονήρευτες όσο συχνά νομίζεται. Παράδειγμα, το 18ο αιώνα οι δύο ανησυχητικότερες fiabe του Βενετσιάνου Κάρλο Γκότσι (Carlo Gozzi, 1720-1806), *L' amore delle tre melarance* [Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια, 1761] και *Turandot* [Τουραντό, 1762], θεματικά ατάδελφη με τη *Φλόρα μιράμπιλις*, που ενέπνευσαν η πρώτη τον Προκόφιεφ (1921) και η δεύτερη τον Πουτσίνι, στο ομώνυμο στερνό και μισοτελειωμένο του αριστούργημα... Ο Γκότσι είχε κατεντυπωσιάσει τους Γερμανούς ρομαντικούς, Γκαίτε, Σίλλερ, Λέσσιγκ, τον Σλέγκελ και, τέλος τον Έρνεστ Τέοντορ Αμαντέους Χόφμαν (Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, 1776-1822): ενδεικτικά 4 μόλις χρόνια πριν γραφτεί η *Φλόρα μιράμπιλις* είχαν πρωτοπαιχτεί (Ορέα Comique, Παρίσι, 10 Φεβρ. 1881) τα επίσης ανησυχητικότερα Παραμύθια του Χόφμαν του Ζακ Όφφενμπαχ (Jacques Offenbach, 1819-1880) που υπονόμευαν τη συμβατικότητα ενός ολόκληρου αστικού πολιτισμού. Ας μείνουμε όμως ακόμη στο θέμα της ψυχοσεξουαλικής ψυχρότητας: την εποχή της *Φλόρα μιράμπιλις* ο Δανός Χανς Κρίστιαν Άντερσεν (Hans Christian Andersen, 1805-1875), επηρεασμένος αρχικά και από τον Χόφμαν, ήταν ήδη πασίγνωστος, όπως και το παραμύθι του *Η βασίλισσα του χιονιού* [δαν. Snedronningen], στις ίδιες περίπου γεωγραφικές συντεταγμένες, αλλά και θεματικά επίσης ατάδελφο με τη *Φλόρα μιράμπιλις*. Εξ' άλλου, δυό χρόνια μετά τη θριαμβευτική υποδοχή του έργου του Σαμάρα, ο Μοραβός Λεός Γιανάτσεκ [πρφ. Leosh Janatscehek¹, 1854-1854], άρχιζε να συνθέτει σε κείμενο Julius Zeyer, την τρίπρακτη ηρωική του όπερα *Sharka* πάνω σ' έναν αρχαίο βοημικό μύθο, όπου ο πόλεμος των φύλων ξεσπά με τρομακτική ένταση και βιαιότητα. Σημεία των καιρών... Πάνω απ' όλους, υπήρχε κυρίως ο Βάγκνερ. Όμως η μεγαλοφυΐα του, είχε προνοητικότερα περάσει συναφή συνταρακτικά μηνύματα μέσα από τον κόσμο της αρχαίας γερμανικής μυθολογίας, αφήνοντας να δοθεί ίσως μεγαλύτερη έμφαση (ακόμη και σήμερα) στη μουσική της πλευρά καίτοι αξεχώριστη από τα μελοποιημένα του κείμενα.

Θεωρήσαμε αναγκαία τη μικρή αυτή αναδρομή στην περιρρέουσα πνευματική ατμόσφαιρα της *Φλόρα μιράμπιλις*: δεν είχε αφήσει ανεπηρέαστο το καλλιτεχνικό και πολιτικό κίνημα της Scapigliatura², στο οποίο ανήκε και ο λιμπρετίστας, Φερντινάντο Φοντάνα. Η θριαμβευτική υποδοχή του έργου στο εξωτερικό δεν οφειλόταν μόνο στην ποιότητα της μουσικής και στο νεαρό της ηλικίας του συνθέτη αλλά ως ένα σημείο και σ' αυτό το πνευματικό κλίμα και στα ανεπαισθήτως μεταβαλλόμενα ήθη της εποχής: πόσα δράματα ψυχρότητας δεν έκρυβαν οι συζυγικές παστάδες τόσων "ευτυχισμένων αντρώγων" που πρόβαλαν προς τα έξω μια ειδυλλιακή εικόνα, επιβεβλημένη και προσδοκώ-

¹ Καταφεύγουμε στη γερμανική γραφή-προφορά, επειδή τα περισσότερα ευρωπαϊκά τυπογραφεία δε διαθέτουν τα σημεία της τσεχικής γραφής-ορθογραφίας, 100% φωνητικής ωστόσο.

μενη από τα ήθη αυτά. Απλώς προσεγγίζοντας κάποιες "απαγορευμένες" περιοχές του ανθρώπινου ψυχισμού, με την προνοητικότητα βέβαια ενός "θαυματοουργού" happy end, το λιμπρέτο πρέπει να ασκούσε εύλογη γοητεία. Και, έμμεσα, υπονόμει μια χιλιόχρονη συμβατική, πλην τόσο βολική, χριστιανική και μανιχεική ηθική. "Κακοί", με την συμβατική αυτή έννοια, δεν υπάρχουν. Όλοι είναι δέσμιοι δυνάμεων ακόμη ανεξιχνίαστων, πράγμα όμως που δεν εμπόδιζε πια την προσέγγισή και καταγραφή τους.

ΑΝΑΛΥΣΗ

Η διαφορετική προσέγγιση του συνθέτη είναι ολοφάνερη ήδη και απ' αυτή την αναγωγή του λιμπρέτου για πιάνο αλλά και από τους σωζόμενους σε ορχηστρική γραφή *Χορούς, των Ανθέων και των Πνευμάτων*. Απέχουμε αρκετά από την πλούσια και συχνά πυκνή πιανιστική γραφή του σπαρτίτου της *Μετζέ* που υπαινίσσεται ανάλογη ενορχήστρωση: σε σχέση με τη *Μετζέ*, το σπαρτίτο της *Φλόρα μιράμπιλις* κάποτε δίνει την εντύπωση μιας *édition facilitée*. Όλη η ορχηστρική παρτιτούρα έπρεπε να είναι πιο ανάλαφρη, πιο αιθέρια, πιο παραμυθένια. Σημαντικότερος όμως παράγων για την εκτίμηση του έργου είναι η πίεση χρόνου υπό την οποία γράφτηκε (μέσα σε λίγους μήνες του 1885), ασφαλώς νέος για τις όποιες ως τότε συνήθειες εργασίας είχε προλάβει να αποκτήσει ο Σαμάρας και ασφαλώς ελάχιστα ενδεδεδειγμένος για την αναθεώρησή τους: ακόμη και για μια πρώτη προσέγγιση σε μια νέα για το συνθέτη, βαγκνερικής προέλευσης, τεχνική διττή και απαιτητικότερη, 1) του καθοδηγητικού ή εξαγγελτικού μοτίβου (γερμ. *Leitmotiv*: εδώ συντομογραφικά: E.M.) και 2) της ατέρμονης μελωδίας (γερμ. *Unendliche Melodie*), μ' όλο που η υιοθέτηση του πρώτου δε δεσμεύει απόλυτα για την υιοθέτηση της δεύτερης. Όμως ένας προικισμένος νέος τολμά τα πάντα - και ο Σαμάρας τόλμησε. Αρχίζουμε το σχόλιό μας από την ατέρμονη μελωδία - και θα δούμε γιατί: το έργο είναι ακόμη χωρισμένο σε αρκετά ευδιάκριτους "αριθμούς" και σκηνές, αλλά η ροή της μουσικής ανάμεσά τους είναι λίγο πολύ συνεχής: αν μη τι άλλο όμως, βρισκόμαστε κάπως πλησιέστερα στην ατέρμονη μελωδία παρ' ότι στη *Μετζέ*. Με το εξαγγελτικό μοτίβο τα πράγματα δεν είναι τόσο απλά. Γεγονός αναμφισβήτητο όμως είναι ότι στη *Φλόρα μιράμπιλις*, για πρώτη φορά στο Σαμάρα, έχουμε επαναλαμβανόμενα μοτίβα που σηματοδοτούν πρόσωπα και καταστάσεις - θα δούμε πόσα και ποια. Εξαγγελτικά ή Υπομνηστικά [γερμ. *Erinnerungsmotive*, αγγλ. *Reminiscence motifs*] μοτίβα; Ύστερα από ανάγνωση μιας δεκάδας περίπου σχετικών κειμένων, θεωρούμε τη διάκριση (;), που άρχισε να επιβάλλεται σχετικά πρόσφατα, συγκεχυμένη και σχολαστική. Και αν στη *Μετζέ* η ιδέα του υπομνηστικού, αν όχι εξαγγελτικού ή καθοδηγητικού, μοτίβου διαγραφόταν αόριστα, εδώ εξαρχής είναι φανερό ότι, όπως και να τα πεί κανένας, έχουμε να κάμουμε με μοτίβα επαναλαμβανόμενα που συνδέονται με πρόσωπα ή/και καταστάσεις και κάποτε (όχι πάντα) εξαίρονται στο επίπεδο βαγκνερικής λειτουργικότητας. Προσωπικά λοιπόν κρατούμε τον κατακυρωμένο (επιπλέον γνωστό στους Έλληνες φιλόμους) όρο εξαγγελτικό ή καθοδηγητικό μοτίβο (*Leitmotiv*), βραχυγρ. E.M. Γενικά, σ' όλο το έργο, διαγράφεται αρκετά ο προβληματισμός του Σαμάρα ανάμεσα στις δεσμεύσεις που επιβάλλει η χρήση E.M. και στην αβίαστη ροή της πλούσιας μελωδικής του εμπνεύσεως

²Ο όρος, που ίσως αποδίδεται ελληνικά ως "Αναμαλλιασμένοι", αποτελεί ελεύθερη ιταλική απόδοση του γαλλικού "Μποέμ" (*bohème*) που προέρχεται από το γνωστό μυθιστόρημα του Henri Murger (ελλ. Μυρζέ) *Scènes de la vie de Bohème* (Σκηνές της μποέμικης ζωής, 1847-49) και αναφέρεται στην ακατάστατη και αντικονφορμιστική διαβίωση των παριζιάνων καλλιτεχνών. *Scapigliatura* ονομάστηκε τελικά σημαντικότερο καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό κίνημα αρχικά της Βόρειας Ιταλίας (σταδιακά εξαπλώθηκε και στην υπόλοιπη χώρα), μ' επίκεντρο το Μιλάνο. Οι "Αναμαλλιασμένοι" αντιμετώπιζαν επαναστατικά την "μετριοπαθή" παραδοσιακή κουλτούρα και την αστική λογική, και θεωρούσαν πλαδαρό ή επιδερμικό τόν ιταλικό ρομαντισμό. Ποτέ δεν υπήρξαν κίνημα ή σχολή οργανωμένη με πρόγραμμα επακριβώς καθοριζόμενο από θεωρητικά κείμενα ή μανιφέστα. Πρότυπά τους οι Γερμανοί E.T.A. Χόφμαν, Jean Paul και Χάινε. Η συμβολή τους συνίσταται ότι πρώτοι ανέδειξαν στην Ιταλία τη σύγκρουση του καλλιτέχνη με την κοινωνία. Τον όρο πρωτοχρησιμοποίησε ο Cletto Arrighi (ψευδώνυμο του Carlo Righetti) στο μυθιστόρημα *La Scapigliatura* και η 6η Φεβρουαρίου (1862). Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του κινήματος υπήρξε ο ποιητής, λογοτέχνης, λιμπρετίστας και συνθέτης Αρρίγκο Μποϊτό (1842-1918) (βλ. και σχετικά λήμματα της ελεύθερης διαδικτυακής εγκυκλοπαιδείας Wikipedia).

που διοχετευόταν πιο άνετα στη διαίρεση του έργου σε αριθμούς. Οπωσδήποτε στον ακροατή αποτυπώνονται πολύ πιο άμεσα από τα εξαγγελτικά μοτίβα, οι υπέροχες μελωδίες φωνών και ορχήστρας: συχνά ο Σαμάρας, μεταξύ άλλων, κρατά μερικά από τα ωραιότερα μελωδικά του ευρήματα για να δώσει με την ορχήστρα προεκτάσεις σε κάποιο ρετσιτατίβο. Αυτός ο τελικά ξεπερασμένος διχασμός του νέου συνθέτη ανάμεσα στην έμπνευσή του και στην τεχνική ευελιξία αλλά και πειθαρχία που επιβάλλει η χρήση E.M. είναι από τα πιο κρυφά στοιχεία σαγήνης αυτής της *Flora mirabilis melodica* - και είναι προς τιμήν του Σαμάρα το ότι δεν ξαπλώνει την έμπνευσή αυτή σε κλίνη προκρούστεια. Γιατί η χρήση αυτή είναι φανερά άνιση. Αρκετά E.M. αφού περιορίζονται σε τρεις ή τέσσερις μόνον εμφανίσεις, κάποτε εξαφανίζονται πριν τελειώσει το έργο. Πριν όμως περάσουμε στην κυρίως ανάλυση, παραθέτουμε έναν πρώτο, σχολιασμένο πίνακα των κυριότερων επαναλαμβανόμενων θεματικών στοιχείων, διακρίνοντάς τα:

1) σε *stricto sensu* E.M: τα περισσότερα στις βαθύτερες περιοχές της ορχήστρας-στο σπαρτίτο απαντούν στο αριστερό χέρι και στο γνώμονα του φα. Με εξαίρεση εκείνα τα οποία άνετα ταυτίζονται με κάποια πρόσωπα ή καταστάσεις, αποφεύγουμε να τα ονοματίσουμε αυθαίρετα.

2) σε χαρακτηριστικά θεματικά στοιχεία από συγκεκριμένες άριες που, σε συνάρτηση με τη σκηνική δράση, επανέρχονται, όντως λειτουργώντας υπομνηστικά, λίγο-πολύ κατά το πρότυπο της πασίγνωστης άριας *La donna e mobile* [Φτερό στον άνεμο], από το *Ριγολέττο*. Το μεγάλο επίτευγμα του νέου συνθέτη συνίσταται στο ότι παρόλο που μετέρχεται τεχνική ΜΙΚΤΗ (ίσως υπό την πίεση των περιστάσεων), κατορθώνει να εξυψώσει το σύστημα των υπομνήσεών του σ' ένα όργανο ψυχογραφικό και να τις ενσωματώσει στη δραματική ροή όχι απλώς οργανικά αλλά με τον αυθορμητισμό και την πειστικότητα με την οποία λειτουργεί ο ελεύθερος ψυχολογικός συνειρμός.

Εντοπίστηκαν συνολικά 7 E.M. (χωρίς τα παραλλάγματά τους) τα οποία χαρακτήρισε (κατι ανάγκην αιθαίρετα) ο συντάκτης του παρόντος:

1. Της Λύδης ή της ψυχοσεξουαλικής ψυχρότητας, παρ' όλο που η ηρωίδα χαρακτηρίζεται πολύ αδρότερα από τις άριές της. Ανοίγει το έργο.

1α. Του στενού ψυχολογικού δεσμού της Λύδης με τον πατέρα της.

2. Το E.M. που ο Σαμάρας χρησιμοποιεί συχνότερα από όλα τα άλλα (εμφανίζεται 17 ή 18 φορές σέ όλο το έργο). Αντιστοιχεί σε σημεία του κειμένου που αναφέρεται σε ό,τι θα αποκαλούσαμε ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΑΝΩΤΕΡΗΣ ΒΙΑΣ. Εμφανίζεται σε 5 διαφορετικά παραλλάγματα.

3. Εξίσου συχνά χρησιμοποιούμενο (17 εμφανίσεις) σε όλο το έργο. Το νόημά του αποσαφηνίστηκε ευκολότερα: άμεσα ή έμμεσα συσχετίζεται με τη σχέση, το δεσμό ή την ένωση, Λύδης και Βάλδου. Εμφανίζεται επίσης σε 5 διαφορετικά παραλλάγματα.

4. E.M. αρ. 4, του Βάλδου: 100% βέβαιο το τι συμβολίζει-αντιπροσωπεύει. Πρωτακούγεται πάνω στα λόγια του πρίγκιπα, "Γύρισε (ο Βάλδος) κοντά μας", χρησιμοποιείται, σε διάφορες τονικότητες αναλλοίωτο κυρίως στην α' πράξη και ξανακούγεται παραλλαγμένο ρυθμικά, αλλ' απολύτως ευδιάκριτο, στο "παραλήρημα" της Λύδης (γ' πράξη).

5. E.M., των Πνευμάτων. Το τρίτο από τα συχνότερα χρησιμοποιούμενα E.M. μαζί όμως και θέμα του αριστουργηματικού *Χορού των Πνευμάτων*. "Σήμα κατατεθέν", της όπερας, αποτυπώνεται περισσότερο από όλα τα άλλα στον ακροατή, ύστερα από μία μόνον ακρόαση του έργου.

6. E.M. του "Θαύματος". Περιορισμένης χρήσεως. Ανάγλυφη μελωδία, συνοδεύει αρχικά το ρετσιτατίβο της Λύδης *Αν η αγάπη κάνει θαύματα*. Ξανακούγεται άλλες δύο φορές, την τρίτη ελαφρώς παραλλαγμένο.

7. E.M. του Κόμη του Άντελφιορντ. Χαρακτηριστικότατο, καίτοι επίσης περιορισμένης χρήσεως. Ακούγεται συνολικά 4 φορές.

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ:

1. ΠΡΟΑΝΑΚΡΟΥΣΜΑ ΚΑΙ ΔΙΑΛΟΓΟΣ.

Το έργο αρχίζει με το ατμοσφαιρικότετο E.M. αρ. 1 και το ανάπτυγμά του Αντιπαράθεση χρωματικότητας-διατονικότητας (E.M. αρ. 1α), χαρακτηρίζει όλη τη συνοδεία της

πρώτης αποστροφής του πρίγκιπα-πατέρα της Λύδης: Είναι κρύο τούτο το σπίτι.... ως τη στιγμή που γίνεται λόγος για την επιστροφή του Βάλδου: τότε πρωτακούγεται το Ε.Μ. αρ. 4, του Βάλδου, και αμέσως ένα ακόμη παράλλαγμα του Ε.Μ. 1α, θαρρείς και το όνομά του φέρνει αμέσως τη Λύδη αντιμέτωπη με το τείχος που υψώνεται μέσα της. Στη συνέχεια ο πρίγκιπας, αναγγέλλει στη Λύδη ότι ο Βάλδος έρχεται να ζητήσει το χέρι της, με μια σύντομη "άρια", μάλλον τραγούδι, με δύο επαναλαμβανόμενες στροφές, που η ορχηστρική τους συνοδεία, βαθμιαία γίνεται πυκνότερη ρυθμικά, άρα δραματικότερη. Όταν η Λύδη, ταραγμένη, ρωτά *Το χέρι μου;* η ορχήστρα σχολιάζει με δύο απανωτά παράλλαγμα, του Ε.Μ. αρ. 1 (Λύδη-ψυχρότητα) και του Ε.Μ. 4 (Βάλδος)! Η Λύδη αναρωτιέται μήπως ο Βάλδος δεν ξέρει ακόμη ποια είναι και περνά στην πρώτη της άρια, σε δύο τμήματα (κουπλέ-ρεφραίν), Α. *Λεύτερη και περήφανη μ' έφτιαξεν η μοίρα*, με έκδηλη όμως τονική απροσδιοριστία και Β, *Να υποταχτώ στο ζυγό του έρωτα;* που όμως καταλήγει σε μιαν ήδη γνώριμη χαρακτηριστική επωδό. Τελειώνοντας η νέα ξεστομίζει για πρώτη φορά τα λόγια της περίφημης Άριας-Υπομνήσεως αρ. 1, του τραγουδιού *Είμαι η θεότητα που λατρεύουν οι τρελλοί* αλλ' ο πατέρας της εξανίσταται: Φτάνει πιά! Είσαι τρελλή! και περνά σ' ένα ωραίο ρετσιτατίβο: αφηγείται πώς άλλοτε ο Βιλφρίδος έφυγε από τον πύργο τους απελπισμένος για την απόρριψή του από τη Λύδη και αυτοκτόνησε. Η ορχηστρική συνοδεία όμως του ρετσιτατίβου είναι ξανά ωραιότατο στροφικό τραγούδι, συσχετίσιμο με τη μουσικοποιητική παράδοση των βάρδων του Βορρά. Στην ορχήστρα ακούγεται το Ε.Μ. αρ. 1, της "ψυχρότητας", και κατόπιν η Λύδη απαντά ξανά με το ρεφραίν *Να υποταχτώ στο ζυγό του έρωτα* ψηλότερα όμως κατά ένα χρωματικό ημιτόνιο-λεπτός ψυχολογικός υπαινιγμός της εμμονής στην άρνησή της;

2. ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ ΚΑΙ ΧΟΡΩΔΙΑΚΟ.

Άφιξη Βάλδου - σάλπιγγες. Κατόπιν Ε.Μ. αρ. 4, (Βάλδου), και το Εμβατήριο, Marziale, τονικά κυμαινόμενο, σε μέτρο 6/8,

Το μελωδικά στατικό, ομοφωνικής γραφής, χορωδιακό εγκώμιο στο Βάλδο, συνοδεύεται από εναλλαγή των δύο παραπάνω θεματικών στοιχείων, ενώ αρχίζει να διαγράφεται ένα σύντομο μοτίβο, παράλλαγμα του σαλπίσματος και του *Χορού των Πνευμάτων*. Με μικρές διαφοροποιήσεις, και διαδραματίζει κάποιον υπομνηστικό ρόλο στην αρχή της επόμενης, μεγάλης σκηνής και λειτουργεί ως συνεκτικός ιστός: Στα τελευταία μέτρα, το χορωδιακό αποκτά μελωδικό χαρακτήρα πολύ πιο ανάγλυφο:

3. ΣΚΗΝΗ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ (SCENA E CANZONI).

I. ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ, ΛΥΔΗ ΚΑΙ ΒΑΛΔΟΣ. Ο Βάλδος αναπολεί τα παιδικά του χρόνια στον πύργο, κοντά στον πρίγκιπα και στη Λύδη, πάνω σ' ένα ψίθυρο, προφανώς εγχόρδων Η Λύδη του απαντά ευγενικά: *Πράγμα πρωτόφαντο, εσένα ιππότη ευγενικέ ο πόλεμος δε σε μύησε μόνο στη δόξα μα και στην ευγένεια.*

II. ΑΡΙΑ ΤΟΥ ΒΑΛΔΟΥ, απάντησή του στη Λύδη και ύμνος στον έρωτα: το ρετσιτατίβο είναι μελωδική γραμμή υπέροχης κινητικότητας που θα μπορούσε να αποτελέσει μόνη της μιαν άρια. Η ίδια η άρια, *Σαν για τον ήχο μιας φωνής θελήσεις να πεθάνεις* είναι από τις ωραιότερες του έργου. Το μελωδικά στατικό σχόλιο της χορωδίας, [*Δόξα στο Βάλδο*] κ.τ.λ. συνοδεύεται με τρία μοτίβα, μεταξύ των οποίων και τό Ε.Μ. αρ. 4, του Βάλδου.

III. ΑΡΙΑ ΤΗΣ ΛΥΔΗΣ, *Είμαι η θεότητα που λατρεύουν οι τρελλοί*. Σε γενικές γραμμές ακολουθεί ξανά σχήμα στροφικό. Το πέρασμα από τον μείζονα στον ελάσσονα τρόπο, μια ακόμη λεπτή ψυχολογική πινελιά, υπαινίσσεται όλη την έκσταση αλλά και την οδύνη της καθήλωσης της νέας στην άρνηση του έρωτα και στην ψυχρότητα. Κάθε στροφή, όπως και το ρεφραίν της προηγούμενης αριάς της, καταλήγει σε ένα είδος επωδού και ένα τρελό γέλιο. Το πόσο αξιοθαύμαστα ο Σαμάρας αξιοποιούσε ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ την απλή (;) στροφική μορφή, το βλέπουμε και ύστερα από 25 περίπου χρόνια, στο πασίγνωστο αριστουργηματικό του τραγούδι *Η εξομολόγησις*. Εδώ, επιλέγει τη μορφή αυτή κυρίως για τη Λύδη και για τον πρίγκιπα-πατέρα της.

4. CONCERTATO. Η χορωδία σχολιάζει το τραγούδι της Λύδης: *Απαίσιο τραγούδι !... Μοίρα κακή τη Λύδη καταράστηκε τη μέρα που γεννήθηκε*. Το χαρακτηριστικό μοτίβο των μπάσσων πάνω στα τελευταία λόγια εξελίσσεται σ' ένα μελωδικά ανάγλυφο αλλά και δραματικά φορτισμένο ανάπτυγμα (βιολοντσέλα ;) ενός ακόμη παραλλάγματος του E.M. 3.

Ο Βάλδος, πάνω σέ άλλο παράλλαγμα του E.M. 3, της λέει πώς τόση αγάπη φλογίζει την ψυχή του, ώστε μπορεί να πυρπολήσει όλο της το κορμί, κάνοντάς την να περιφρονήσει το υπεροπτικό της τραγούδι. Όταν η Λύδη ετοιμάζεται να του θέσει τον τρομερό της όρο, πρωτακούγεται στην ορχήστρα, ωστόσο προσεκτικά προετοιμασμένη, μια από τις πιο άμεσα αποτυπώσιμες στον ακροατή θεματικές ιδέες του έργου, νικητήριο, θριαμβικό ανάπτυγμα του E.M. αρ. 5, προμηνύματος του *Χορού των Πνευμάτων*, στη 2η Πράξη.

Το ρετσιτατίβο του "όρου", όπως συνηθίζει ο Σαμάρας, συνοδεύεται από μια γοητευτικά απέριττη καντιλένα, το E.M. αρ. 6, του "θαύματος". Το επιφώνημα Ουρανοί! της χορωδίας και των εμβρόντητων παρισταμένων σχολιάζει emphaticά η ορχήστρα με ένα "μοιρόγραφο" παράλλαγμα του E.M. αρ. 2 και το E.M. αρ. 5, των Πνευμάτων. Και όταν η Λύδη ζητά μια γιρλάντα από βιόλες και ρόδα σα σημάδι πώς το θαύμα θα γίνει, επαναλαμβάνεται ένα ημιτόνιο ψηλότερα από τη σολ, περνούμε στη λα ύφ. μείζ.

Ο λόγος στη χορωδία, δεσποσύνες και σκουτάριους του Βάλδου. Οι πρώτες, του λένε πώς μάταια θα επικαλεστεί το θεό της αγάπης. Οι δεύτεροι αποφαινόνται πως αξίζει τη λήθη μια γυναίκα που προσβάλλει - γρήγορα περνούν τα κάλλη. Κορύφωμα της πράξεως, ένα "ψυχολογικό σύνολο", αντίστιξη διαφοροποιημένων μελωδικών γραμμών, όπου η Λύδη και οι δεσποσύνες της υπογραμμίζουν emphaticά το Λεύτερη και περήφανη, ενώ ο πατέρας της, αποκαλώντας την *μαράζι* μου, και ο Βάλδος, υιοθετούν το σχόλιο των σκουτάριων. Όταν τελειώνει, ακούγεται (ορχήστρα) δυσοίωνα παράλλαγμα του E.M. 3, εισάγοντας τη σκηνή του αποχαιρετισμού του Βάλδου και του πρίγκιπα που αποχωρίζεται το νέο σαν νάναι γιός του - διαμάντι ψυχογραφικής δεινότητας του Σαμάρα, παλμογράφημα έντονων συγκινήσεων με εύστοχες, σύντομες αρμονικές και ρυθμικές νύξεις, που συμπυκνώνουν την πεμπτουσία του λυρικού θεάτρου. Τη σκηνή (20 μόλις μέτρα) εισάγει σε αρπίσματα μια συγχορδία πέμπτης αυξημένης - αδύνατο να αποδοθεί πιο εύστοχα ο "κόμπος στην καρδιά". *Να με θυμάσαι κι' εκείνην σχώρνα την... Γιέ μου, να σε φιλήσω θέλω...στερνή φορά.*

5. ROMANTZA. Μια νύξη παραλλάγματος του E.M. αρ. 2 και κατόπιν άγριοι κυματισμοί μιας συγχορδίας ελαττωμένης έβδομης, ουδέτερης και παγερής εκφραστικά, συμπυκνώνουν την απόγνωση και το κενό στην ψυχή του Βάλδου, μετά τον "όρο-εμπαιγμό" της Λύδης. Το ρετσιτατίβο *Κάθ' ελπίδα μάταιη είναι*, αρχίζει ήρεμα, βαθμιαία κερδίζοντας σε μελωδική κινητικότητα καθώς ο νέος ανοίγει την ψυχή του. Πάνω στα τελευταία του λόγια, *Και την αγαπώ ακόμα!*, η ορχήστρα μ' έναν επιταχυνόμενο κυματισμό προφανώς βιολιών στις ψηλότερες περιοχές, εκφράζει όσα ο ίδιος δε θέλει η δε μπορεί να εκφράσει. Η ίδια η άρια, *Ω ήλιε της ζωής, ω νιότη, για μένα πιά δε λάμπεις*, σε αντίθεση με τις στροφικές μορφές που προηγήθηκαν, ακολουθεί τριμερή μορφή A-B-A: Στα δύο ακραία τμήματα, η αρμονική κινητικότητα συναρτάται άμεσα με το συγκινησιακό περιεχόμενο των στίχων, όπως και στο μεσαίο, όπου ο τονικός χρωματισμός ενός μι ύφ. στη μελωδική γραμμή σε συνδυασμό μ' ένα γοργό ρυθμικό "βηματισμό" στο αριστερό χέρι, τονίζουν την επιθυμία του νέου να μη ζήσει άλλο.

6. ΦΙΝΑΛΕ ΠΡΑΞΕΩΣ. Ο Σαμάρας επικυρώνει εδώ την εξελεγμένη, σε σχέση με τη *Μετζέ*, τεχνική του άνεση, με μια εύστοχη ανακεφαλαίωση των περισσότερων E.M. που έχουν ήδη ακουστεί. Η σκηνή ανοίγει με unissono φορτίσιμο (νότα τρόμου): εμφανίζεται ο Κόμης του Αντελφιόρ, είδος από μηχανής Θεού, πατέρας του Βιλφρίδου, αυτόχειρα για την αγάπη της Λύδης που τον απέρριψε. Ενώ όμως αποκαλύπτει το σκεπασμένο του πρόσωπο, σημαίνεται ως πνεύμα αγαθοποιό, με το E.M. αρ. 7, που θυμίζει λειτουργικό chorale. Η αναφορά του στο γιό του Βιλφρίδο, πάντα σε ήρεμη κίνηση της φωνής κατά συνεχή διαστήματα, είναι ένα δίπτυχο: το πρώτο του μέρος συνοδεύει ένα παράλλαγμα του E.M. αρ. 7, ενώ το δεύτερο και δραματικότερο από ένα ήρεμο, βορινά

ρομαντικό, άρπισμα δεκάτων έκτων. Στη καταληκτική φράση *Ήταν γιός μου*, ακούγεται φορτίσιμο στην ορχήστρα, πάντα πάνω στη νότα μι ύφ., παράλλαγμα του "μοιρόγραφτου" Ε.Μ. αρ. 2. Και ο διάλογος-ρετσιτατίβο Κόμη και Βάλδου, όπου ο πρώτος ζητεί από το νέο να ορκιστεί ότι θ' ακολουθήσει τις συμβουλές του αν θέλει να κερδίσει τον έρωτα της Λύδης, δίνει την ευκαιρία μιας εκπληκτικής συμπυκνώσεως-αποσαφηνίσεως της λειτουργίας τουλάχιστον τεσσάρων εξαγγελτικών μοτίβων ήδη ακουσμένων. Το άγγιγμα των τροπαίων με τον κλώνο της τριανταφυλλιάς από τον Κόμη, συνοδεύεται με αρπίσματα σε 32α. Ακούγονται από μακριά καμπάνες και μια γυναικεία χορωδία, σε μια απέριτη μελωδία: *Πέφτει το βράδυ. Στον μελανόν αέρα λαμπυρίζει η ασημένια στίλβη των άστρων*. Τους στίχους επαναλαμβάνουν πάνω σε μια μόνο νότα, σα ν' απαγγέλλουν, ενώ ο κόμης εξηγεί στο Βάλδο το σχέδιό του. Φεύγουν, η σκηνή μένει άδεια. Πλησιάζουν η Λύδη και οι κοπέλλες, τραγουδώντας το *Είμαι η θεότητα που λατρεύουν οι τρελλοί!* Αντικρύζοντας την ανθοφορία των τροπαίων φωνάζουν Ω, θαύμα! Κατακλείδα ένα Grandioso, φορτίσιμο της ορχήστρας.

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ:

Εδώ ενισχύεται η εντύπωση ότι ο 24χρονος Σαμάρας (ξαναθυμίζουμε ότι τελείωσε το έργο μέσα σε 4 ή 5 μήνες), όλο και περισσότερο αποδεσμεύεται από τις όποιες μορφοπλαστικές υποχρεώσεις του δημιουργούσαν τα Ε.Μ. που επέλεξε για την 1η Πράξη. Τα χρονικά περιθώρια που διαθέτει δεν του αφήνουν άλλη επιλογή από το ν' ακολουθήσει το ένστικτό του.

7. ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΞΥΛΟΚΟΠΩΝ. Σκηνικό: χιονισμένο τοπίο. Το προανάκρουσμα αιφνιδιάζει με το πάντως ασυνήθιστο για την εποχή, άκουσμα μιας "γυμνής" πέμπτης *φορτίσιμο*. Το σπάζει ένα κατιόν σχήμα 32ων, ήδη τυπικός Σαμάρας - θυμίζει τον πρώτο των τριών χορών στη β' πράξη της *Μετζί*: Το χιονισμένο τοπίο και το διάστημα πέμπτης θυμίζουν αναπόφευκτα κάποιο άλλο χιονισμένο τοπίο και κάποιες άλλες "γυμνές" πέμπτες πολύ γνωστότερες: την περίφημη αρχή της γ' πράξεως της *Μποέμ* του Πουτσίνι, μεταγενέστερης κατά μία δεκαετία. Το χορωδιακό των ξυλοκόπων, σολ ελ. ύμνος στις χαρές του χειμώνα, πάνω σε ένα quasi tremolo 32ων αρχίζει με αντιφωνήσεις των τριών φωνών (σολ. ελ.) καταλήγοντας σ' ένα χαρούμενο ομοφωνικό τους σμίξιμο, σολ μείζ.

8. ΧΟΡΟΣ ΤΩΝ ΠΝΕΥΜΑΤΩΝ, Allegro giusto, 12/8, φα μείζ. πραγματικό συνθετικό tour de force. Ο συνθέτης αξιοποιεί στο έπακρο και με άκρα οικονομία τις μορφοπλαστικές δυνατότητες θέματος χαρακτηριστικότατου. Κάποια στιγμή παρεμβάλλει καίρια και τα δύο θεματικά στοιχεία του προανακρούσματος, τη "γυμνή" πέμπτη και τα κατιόντα 32α και ενισχύει την ωστική δύναμη του κυρίως θέματος με ένα εκτενές σχήμα διήχων (αξιοπρόσεκτη η σχέση 3:2!) στις βαθύτερες φωνές.

9. ΧΟΡΩΔΙΑΚΟ ΚΑΙ ΣΚΗΝΗ (ΛΥΔΗ ΚΑΙ ΒΑΛΔΟΣ), Molto moderato, 4/4, ύστερα 2/4, φα μείζ. 10 μέτρα tremoli, *πιανίσσιμο* εισάγουν το ρετσιτατίβο-διάλογο των δύο νέων. ΛΥΔΗ: *Από τον κήπο που μούταξες ακόμη δε μούχεις δείξει ένα λουλούδι, ένα μόνο*. ΒΑΛΔΟΣ: *Κάθησε και θα δεις....* Τους συνοδεύει, αρχικά σε διαυγέστατη 4φωνη αντίστιξη, η απέριτη μελωδία του επόμενου χορωδιακού. Ενώ το χιόνι μεταμορφώνεται σε πρασινάδα, ακούγονται υπομνήσεις των Ε.Μ. αρ. 6 (του "θαύματος") και αρ. 5, "των Πνευμάτων". Η πρασινάδα γεμίζει λουλούδια, ξανά πάνω σε συγχορδία πέμπτης αυξημένης (ostinato τριήχων), γεμάτη ένταση. Σύντομο σόλο του Βάλδου *Εύκολη του έρωτα η αρετή*, αργή μελωδία που το πάθος της εκφράζεται με αρμονική κινητικότητα, σε τρεις τονικότητες, καταλήγοντας στη φα μείζ. και στο προσεκτικά προετοιμασμένο χορωδιακό, τώρα όμως όχι σε αντιστικτική, αλλά μάλλον σε ομοφωνική γραφή:

Η αποστροφή της Λύδης, Ω, *τι μυστήριο μου φανερώνεται*, Andantino sostenuto, 3/4, σολ μείζ., συνοδεύεται από υπόμνηση του Ε.Μ. αρ. 6, του "θαύματος", πάνω σε υποβλητικότατη ροή 16ων. Στην υπέροχης μελωδικής απλότητας απάντηση του Βάλδου, *Όταν μian ανοιξιάτικη βραδυά, σμίγουν οι εραστές μέσα σ' ένα κήπο*, παρεμβάλλεται η ομολογία της Λύδης ότι νικήθηκε. Η απάντηση του Βάλδου περνά στη χορωδία. Ακολου-

θούν οι Χοροί των Ανθέων.

10. ΧΟΡΟΙ ΤΩΝ ΑΝΘΕΩΝ. Αντίθετα με τον περίτεχνα πυκνοϋφασμένο *Χορό των Πνευμάτων*, έχουν μορφή πραγματικής γιρλάντας μουσικών λουλουδιών, γοητευτικότητας μελωδιών που θα διεκδικούσαν δημοτικότητα ανάλογη με εκείνες των μπαλέτων Τσαϊκόφσκυ. Οστόσο η μελωδική τους υπόσταση φέρει έκδηλα τα αποτυπώματα του ύφους του Σαμάρα. Αρχίζουν *πιανίσσιμο*, με ατμοσφαιρικά tremoli και ακολουθούν περίπου μορφή Α-Β-Γ-Δ-Α-Ε-Ε'-Ζ-Ζ-Ε, με τρεις χαρακτηριστικούς θεματικούς "άξονες": 1) Το Α, όπου το emphatic enarctήριο διάστημα τέταρτης, "συνδέει" το *Χορό των Ανθέων* με το *Χορό των Πνευμάτων*. 2 Το Ε και 3) το Ζ', βάλς σε φα ελ.

11. ΝΤΟΥΕΤΟ, ΛΥΔΗ-ΒΑΛΔΟΣ, Adagio non troppo, 3/4, ρε μείζ. Κορύφωμα ερωτικού πάθους αλλά και της όλης πράξεως, 7πτυχο, με emphaticότερο, άμεσα αποτυπώσιμο, στοιχείο τη μελωδία, αρχικά του Βάλδου, *Μάτια πιο όμορφ' από τα δικά σου, ποτέ δεν είδα* όπου ο εκφραστικότερος κυματισμός της ανανεώνεται περνώντας από τη ρε στη φα μείζ. Την επαναλαμβάνει η Λύδη: *Σα βυθισμένη σ' έκσταση ατελείωτη*. Μεσολαβεί, πάνω σε δυσοίωνα tremoli, ένα ρετσιτατίβο του Κόμη του Αντελφιόρ που παρακολουθεί αθέατος: *Σε λίγες στιγμές θα βασιλέψ' η μέρα και θα χαθούν για κείνην χαρές και ευωδιές*. Οι δύο νέοι επαναλαμβάνουν την αρχική μελωδία σε ταυτοφωνία. Έπονται η αποστροφή της Λύδης, μικρογραφία ρετσιτατίβου (*Άντρα μου, συχώρεσε...*) - και άριας, σε σολ μείζ., σε μορφή Α-Β, και η απάντηση του Βάλδου σε σολ ελ. και σολ μείζ. που, παρά τη χαρακτηριστική της συνοδεία με αρπίσματα 16ων, τελειώνει, σχεδόν όμοια μ' εκείνη της Λύδης Το τελευταίο τμήμα του 7πτυχου σε χαρακτηριστικότετο σολ ύφ. μείζονα, στηρίζεται σε παράλλαγμα του Ε.Μ. αρ. 3 που υπαινίσσεται την ένωση των δύο νέων! Αυτό και ένα ακόμη παράλλαγμά του Ε.Μ. αρ. 3 ξετυλίγονται σαν ψευδοκανόνας ανάμεσα στην ορχήστρα και στις δύο φωνές, Λύδης και Βάλδου. Γενικά σ' όλο αυτό το ντουέτο υπάρχει στις φωνές εναλλαγή α) διαφοροποιημένων, εξατομικευμένων μελωδικών γραμμών, φυσικά σε δίφωνη αντίστιξη, και β) ταυτοφωνιών: υπαινιγμός με μέσα μουσικά τού πόσο επισφαλές είναι ακόμη το "σμίξιμο" των δύο εραστών; Την εντύπωση ενισχύει η εκπληκτική κατακλείδα του, σε μια δυναμική ρ, ρρ, που περιέργως κορυφώνει την ερωτική έκσταση: επιστρέφει μ' εναρμόνια μετατροπία στην αρχική ρε μείζ. και το καθόλου μελωδικό περίγραμμα μαρτυρεί το πόσο ένας προικισμένος δημιουργός μπορεί να εκφράσει με τους φθόγγους μιας απλής συγχορδίας όσα λ.χ. και ο συνθέτης του *Τριστάνου* με τη μεγαλειώδη χρωματικότητά του.

12. ΤΕΡΤΣΕΤΤΟ, ΛΥΔΗ-ΒΑΛΔΟΣ-ΚΟΜΗΣ: Αρχίζει με 12 μέτρα, Quasi lento, 2/4, φα δίεση ελ.: Καμπάνες, η αποστροφή του Κόμη, *Να η μοιραία στιγμή*, ο ξαφνικός καγχασμός του Βάλδου που βγαίνει από την ερωτική μέθη, ο τρόμος της Λύδης. Όλη η σκηνή, από τις χαρακτηριστικότερες του έργου, ως καθολική χειρονομία, ως αλληλουχία tempi, ρυθμών και μελωδικών χειρονομιών αναπέμπει περισσότερο στα διδάγματα του Βέρντι, παρά στο μεταγενέστερο βεριστικό κλίμα. Αποτελείται από τέσσερις ενότητες:

I. Απόρριψη της Λύδης από τον Βάλδο, Allegro moderato, πάντα 2/4, φα δίεση ελ.: *Σύ εδώ...στο στήθος μου; σύ... Λύδη; Κάμε πέρα...τι τρελή σκέψη σου πέρασε; Δυο ταραγμένες τετράδες 16ων, ακολουθούμενες από τρεις συγχορδίες, η δεύτερη σε τονισμένο contratempo (αντιχρονισμό).*

II. Απελπισμένη απάντηση της Λύδης, Moderato, 2/2, σι ελ., ρετσιτατίβο. Τη συνοδεία, στις ψηλότερες φωνές, αποτελούν μελωδικά στατικές συγχορδίες σε συνεχές contratempo, σε συγκρατημένο αναφυλλητό, ενώ στις χαμηλότερες (βιόλες ή/και βιολοντσέλα;) ξεδιπλώνεται μια υπέροχη, γεμάτη πάθος, βερντιανής ομορφιάς καντιλένα.

III. Ο Βάλδος της εξηγεί πως είναι θέλημα Θεού να τιμωρηθεί για το χαμό του Βιλφρίδου. Allegro giusto, 4/4, μι μείζ. Το tempo επιταχύνεται (4ο = 144!) και ολόκληρη η απάντηση του Βάλδου αναπέμπει ξανά μάλλον στον Βέρντι παρά σε μεταγενέστερες εξελίξεις της ιταλικής όπερας: σε δυναμική ρ, και συνοδεία ασθματικών 8ων ρρ, είναι σε ισόχρονους φθόγγους τετάρτων.

IV. Το τερτσέττο καθαυτό, είναι ξανά ένα "ψυχολογικό σύνολο", όπου τα τρία πρόσωπα

(Λύδη-Βάλδος-Κόμης) εκφράζουν καθένα με την εξατομικευμένη μελωδική του γραμμή διαφορετικά συναισθήματα. Ίδιο tempo και μέτρο, αλλά περνούμε στη μι ελ. ΛΥΔΗ: *Τρομάρα μου ! Τι όνομα μου θυμίζεις, Βάλδο! ΒΑΛΔΟΣ: Κόρη, ο Θεός θέλει να τιμωρηθείς για το σφάλμα σου. ΚΟΜΗΣ: Πέρασ' η ώρα!... Έχετε γεια, γλυκειές αγάπες.* Πιο ανάγλυφη από τις τρεις μελωδίες είναι ασφαλώς της Λύδης: μια ακόμη ωραιότατη καντιλένα που μπορεί να συγκαταταχθεί, μαζί με την φράση-κατακλείδα της *Μετζέ*, στους προδρόμους του βερισμού.

Κατακλείδα, η υπόμνηση του τραγουδιού της Λύδης *Είμαι η θεότητα που λατρεύουν οι τρελοί* σαν σαρκασμός στο στόμα του Βάλδου πιά: η εκπληκτική σκηνή καταλήγει σ' ορχηστρικό ανάπτυγμα των παράλληλων χρωματικών συγχορδιών με τις οποίες τελειώνει το τραγούδι, ffff, *tutta forza*.

13. ΣΚΗΝΗ (ΛΥΔΗ, μόνη): Ο Κόμης και ο Βάλδος έχουν φύγει. Νύχτα, λουλούδια δεν υπάρχουν πια, χιονίζει. Η σκηνή, ατμοσφαιρικότατη, είναι ένα μικρό τρίπτυχο.

I. Ρετσιτατίβο. Ben sostenuto, 4/4, τονική απροσδιοριστία (νύξεις σολ ελ., ντο ελ.). Εισάγεται με ένα παράλλαγμα του E.M. αρ. 3 (της "ενώσεως"), αλλά κλείνει με παράλλαγμα του "μοιρόγραφου" E.M. αρ. 2. Η γοητευτική μελωδική του αναγλυφικότητα μοιράζεται εύστροφα ανάμεσα σε ορχήστρα και φωνή - που, χαρακτηριστικά, κινείται σε έκταση σχετικά μεγάλη για ρετσιτατίβο, μιας οκτάβας και μιας πέμπτης!

II. Allegro vivace, 4/4. Η Λύδη, με το θάνατο πιά στην ψυχή, συνεχίζει το μονόλογό της, μελωδικά όλο και λιγότερο ανάγλυφο, ενώ στις βαθύτατες περιοχές της ορχήστρας, pp staccatissimo, αρχίζει να "έρπει" ένα ανιόν χρωματικό σχήμα 8ων, που σε λίγο θα συνδυαστεί αντιστικτικά με μια άλλη κατιόν χρωματικό σχήμα τριήχων - ξανά η σχέση 2: 3. Πάνω σ' αυτό τον καμβά, επαναλαμβάνεται το E.M. αρ. 5, των Πνευμάτων, πέντε φορές, σχεδόν κάθε φορά ένα ημιτόνιο ψηλότερα : ντο μείζ., ρε ύφ. μείζ., μι ύφ. μείζ. (δύο φορές) και, τέλος μι μείζων (ποια ορχηστρικά ηχοχρώματα ν' αντιστοιχούσαν σ' αυτές τις τονικότητες;). Και μ' ένα περίτεχνο ανάπτυγμα πάνω στους δύο τελευταίους του φθόγγους, ο Σαμάρας περνά στο

III. Andante sostenuto, 3/4, λα μείζ. μ' ένα εντελώς νέο θεματικό στοιχείο, που η φωτεινότητά του αποτελεί αδρότατη αντίθεση με τον επί σκηνής ζόφο - προμήνυμα του παραμυθένιου happy end;

14. ΦΙΝΑΛΕ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΠΡΑΞΕΩΣ. Allegro appassionato, 6/8, λα ελ., κορύφωση της δραματικής ανιούσας. Η πράξη κλείνει όπως άρχισε: "γυμνές" πέμπτες και τέταρτες (λα-μι-λα), τώρα στις βαθύτερες περιοχές τις ορχήστρας, σ' ένα ασθματικό ostinato που στηρίζει αρμονικά και ρυθμικά το φτερούγισμα προς τις ψηλότερες περιοχές μιας ακόμη ανάγλυφης μελωδικής φράσεως 23 μέτρων· πάνω της ακούγονται οι φωνές και τα σύντομα, μελωδικώς στατικά σχόλια του πρίγκιπα και της χορωδίας (δεσποσύνες, σκουτάριοι) που αναζητούν στο χιονισμένο δάσος τη χαμένη Λύδη. Ύστερα από 46 μέτρα, το ίδιο αυτό σχήμα κορυφώνει την ένταση με τρόπο ευρηματικότατα απλό: επαναλαμβάνεται στη δεσπόζουσα, μι ελ.! Η κατάσταση αλλάζει όταν βρίσκουν τη Λύδη αναίσθητη μες στο χιόνι: Molto moderato και αμέσως *riù mosso*. Απλό, ομοφωνικό και αρμονικό σχόλιο της χορωδίας- εναλλαγή τετάρτων με 2 όγδοα. Η νέα έχει χάσει το λογικό της - θαρρεί πως ο πατέρας της είναι αδελφός της και πως η ίδια είναι γριά με άσπρα μαλλιά. Το ρετσιτατίβο της, με portamenti, συνοδεύεται ξανά από την ορχήστρα με *contratempri* στις ψηλότερες περιοχές ή/και με τις τονισμένες "γυμνές" πέμπτες και τέταρτες στις βαθύτερες, λα ελ. (λα-μι-λα) και ντο μείζ. (ντο-σολ-ντο). Μες στο παραλήρημά της τραγουδά μόνο δυό φορές την πρώτη φράση του χαρακτηριστικότατου τραγουδιού-υπόμνησης *Λάμπει στο τζάκι η φλόγα*. Σύντομα σχόλια της χορωδίας και κατόπιν η ορχήστρα εκφέρει δύο νέα θεματικά στοιχεία, χωρισμένα μεταξύ τους από 4 υπομνήσεις του θέματος του *Χορού των Πνευμάτων*, ελαφρώς παραλλαγμένου. Το δεύτερο, τιτλοφορείται PER-ORAZIONE (Επίλογος), Largo, 3/4, σολ μείζ., (τυπικός Σαμάρας!): πλατειά, λυτρωτική ανιούσα, που αρχίζει pp και κλείνει την πράξη *tutta forza*.

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ:

15. ΠΡΕΛΟΥΝΤΙΟ: Andante, 3/4, ντο μείζ. (16 μέτρα) και σολ μείζ. (36 μέτρα). Ανάλαφρη, καντιλένα, διμερούς μορφής, λεπτότατα εναρμονισμένη: Η αιθέρια γραφή προϊδεάζει για αντίστοιχη ενορχήστρωση - στο β' τμήμα έγχορδα και άρπα;

16. ΡΟΜΑΝΤΣΑ ΚΟΜΗΣ ΑΝΤΕΛΦΙΟΡΝΤ (ΚΑΙ ΛΥΔΗ). Ο Σαμάρας επωφελείται από τη σκηνή αυτή (στον πύργο του Κόμη) αλλά και από την επόμενη, για μια "ανακεφαλαίωση" των κυριότερων Ε.Μ. που έχει επιστρατεύσει αλλά και παραμερίζει η αείρροη μελωδική του έμπνευση. Αρχίζει Ben moderato, 2/2, φα μείζ., ff, με το Ε.Μ. αρ. 7, του Κόμη και παράλλαγμα ("του Πεπρωμένου") του Ε.Μ. 2β, και 3. Στο ρετσιτατίβο Ω, απαρηγόρητα στερνά μου, ο Κόμης συνειδητοποιεί το μάταιο της εκδικήσεως, ενώ στη σύντομη άρια *Όταν Λύδη, μπροστά μου εφάνης*, Andante sostenuto cantabile, 3/4, φα ελ. ή λα ύφ. μείζ. με ιδιαίτερη τονική κινητικότητα, εξομολογείται στη νέα, που έχει πάντα χαμένο το λογικό της, πως στη θέα της πλημμύρισε τύψεις. Χαμένη στους κόσμους της, η Λύδη "απαντά" με μια υπέροχη σελίδα, Larghetto, 2/4, φα ελ., που αναπέμπει στον περίφημο Κλαυσίγελω του Ριγολέττου: Η σκέψη της φεύγει σε κήπο χαρούμενο κι ανθισμένο, μα η μοίρα την οδηγεί σε κοιμητήριο. Μάταια ο κόμης προσπαθεί στοργικά να τη βγάλει από την τρέλα και την απόγνωση: φεύγει και ακολουθεί η "μεγάλη" άρια της ηρωίδας.

17. ΑΡΙΑ ΤΗΣ ΛΥΔΗΣ *Άσε με, ωϊμέ, να γυρίσω στον κήπο το μαγικό*. Συναρπαστικό δίπτυχο. Το I αρχίζει με το τραγούδι της *Λάμπει στο τζάκι η φλόγα* (α' πράξη) Είναι σειρά ελεύθερων ψυχολογικών συνειρμών - υπομνήσεις μοτίβων και θεματικών στοιχείων που ανακαλούν στιγμές ευτυχίας και που διακόπτονται με περάσματα-σχόλια είτε της ορχήστρας είτε με ρετσιτατίβο: 1. Μοτίβο του ίδιου του Βάλδου (φωνή σόλο και ορχήστρα). 2. Μοτίβο των Πνευμάτων 3. Μοτίβο της εξομολογήσεως του Βάλδου *Μάτια πιο όμορφ' από τα δικά σου, ποτέ δεν είδα* και ήδη περνούμε στην τονικότητα της άριας, μι ύφ. μείζ. Το ονειροπόλημά της Λύδης διακόπτεται από απειλητικό σχόλιο της ορχήστρας (tremoli, δύο σύντομα δυσοίωνα μοτίβα) και ρετσιτατίβο *Θεέ, γιατί λοιπόν ο ουρανός σκοτεινιάζει;* Το μέρος II, η άρια καθαυτή, Andante, 3/4, μι ύφ. μείζ., ακολουθεί τριμερή μορφή A-B-A:

Η ορχηστρική συνοδεία - διακριτικότερες συγχορδιακές στίξεις - αφήνει όλη την ομορφιά της μελωδίας μόνο στη φωνή. Στο μεσαίο τμήμα Β, το μέτρο αλλάζει (2/4) και η συνοδεία, πάντα διακριτικά συγχορδιακή αλλά ρυθμικά διαφοροποιημένη (τετράδες 16ων), κορυφώνεται σε φωτεινότετο ντο μείζ.

18. ΦΙΝΑΛΕ ΤΡΙΤΗΣ ΠΡΑΞΕΩΣ. Moderato ben sostenuto, πάντα μι ύφ. μείζ και 3/4 όπου, η συμμετοχή της χορωδίας (δεσποσύνες σκουτάριοι), είναι ουσιαστικότερη παρ' ό,τι σε κάθε άλλον "αριθμό". Η είσοδός της (μαζί με τον Πρίγκιπα έρχονται να εκλιπαρήσουν τον Κόμη) με το επιφώνημα *Έλεος!.. έλεος!...*, όπως και η αρχή του Φινάλε της β' πράξεως χαρακτηρίζουν την ικανότητα του Σαμάρα να περνά αμέσως σε άλλη ατμόσφαιρα με νέα μουσικοδραματική έμφαση, ευγλωττία και πειστικότητα. Επιλέγει τη σχετική τονικότητα, ντο ελ., κρατά το μέτρο της άριας, αλλ' επιταχύνει κάπως το tempo και, πάνω σε ρυθμικό ισοκράτημα της νότας σολ, αναπτύσσει επί 20 περίπου μέτρα μια μελορρυθμική κίνηση γεμάτη ένταση και προσδοκία - παρεστιγμένο 8ο - 16ο, προφανώς βαθύτερα έγχορδα. Η πρώτη μελωδικότερη αποστροφή της χορωδίας (σολ ελ.) και η προσφώνηση του Πρίγκιπα στον Κόμη (θυμίζει την ευτυχισμένη τους νιότη, πάνω σε παράλλαγμα του Ε.Μ. αρ. 3, που εδώ φαίνεται να συμβολίζει μια ευρύτερα αρμονική ανθρώπινη σχέση), συνοδεύονται από ένα έμμονο μοτίβο (16ο παρεστιγμένο-32ο-8ο-ήμισυ), σημαντικότετο καίτοι όχι εξαγγελτικό: υπαινίσσεται αγωνία για την έκβαση του διαβήματός τους. Η συνέχεια του ρετσιτατίβου του Πρίγκιπα, Moderato, 4/4, ακόμη ταχύτερο *Ο πρίγκιπάς σου πια δεν είμαι... Είμαι ένας πατέρας που ικετεύει το έλεός σου*, συνοδεύεται από τρεις αλληπάλληλες εμφατικές υπομνήσεις του "μοιρόγραφτου" παραλλάγματος του Ε.Μ. αρ. 2 και αμέσως του Ε.Μ. αρ. 5, των Πνευμάτων! Η ήρεμη, μελαγχολική απάντηση του Κόμη, που κι εκείνος αναπολεί τη νιότη τους, καταλήγει σε ένα φωτεινό ντο μείζ. Όταν όμως ομολογεί πως κι εκείνον τον τυλίγει ο πέπλος μιας απόκρυφης γη-

τειάς, ξανακούγονται παραλλάγματα των Ε.Μ. αρ. 3 και αρ. 2 και, διακεκομμένο μόνο μία φορά από το Ε.Μ. αρ. 7, του ίδιου του Κόμη, το έμμονο μοτίβο "της αγωνίας" - πάνω στα λόγια *Του ζοφερού μυστήριου θ' αφηγηθώ την ιστορία*. Η αφήγησή του, *Sostenuto*, 4/4, ρε ελ. είναι πάλι ένα θαυμάσιο *decourage* του κειμένου σε τρία τμήματα :

I. Περιγραφή του ενταφιασμού του Βιλφρίδου στο ροδώνα: τη συνοδεύει μια μελωδία σε περίπου μπελλίνεια τρίηχα, αλλά αρμονικής κινητικότητας (ρε ελ., φα ελ., ρε ύφ. μείζ.), ιστορικά μεταγενέστερης.

II. Αφήγηση του πώς δεν άνθισε το Μάη ο ροδώνας με τον τάφο του Βιλφρίδου: στατικές συγχορδίες *glissando* σε φα μείζ.

III. Ο κόμης προσφεύγει στα Πνεύματα, *Allegro giusto*: συνοδεία σε τρίηχα 8ων και, ευνόητα, Ε.Μ. αρ. 5, των Πνευμάτων, σε ρε ελ. (δισ) και το "μοιρόγραφο" παράλλαγμα Ε.Μ. αρ. 2 (4 φορές). Τα Πνεύματα χρησιμοδοτούν πως ο ροδώνας θ' ανθίσει και η ψυχή του Βιλφρίδου θα γαληνέψει μόνο σαν νιώσει η Λύδη τον πόνο της απορρίψεως: συνοδεία σ' εξάηχα 16ων και πάλι εναλλαγή των δύο μοτίβων. Εδώ, το σχόλιο της χορωδίας για τον Κόμη, *Και για να πετύχει το θαύμα το απόκρυφο, κατάχτησε κάθε μαγεία συνοδεύεται από μια υπόμνηση της αποστροφής Όταν το βράδυ Όμως ο ροδώνας μένει πάντα δίχως άνθη*. Η προσευχή στο πνεύμα του Βιλφρίδου, *Andante religioso*, 4/4, πρώτα του Πρίγκιπα (μι μείζ.) και έπειτα της χορωδίας (λα μείζ.) είναι ωραιότατη πλατεία μελωδία, χαρακτηριστικά ανιούσα που καταλήγει σε χορικό (*chorale*), πάντα λα μείζ., *ppp*

Περιέργως, πάνω σ' ένα ισοκράτημα σε *contratempo*, ακούγεται 4 φορές το Ε.Μ. αρ. 2. Στιγμή γενικής αμφιβολίας - ο ροδώνας μένει πάντα δίχως άνθη. Θα εισακούσει τη δέηση το πνεύμα του Βιλφρίδου; Από το σημείο αυτό η διαδρομή των τονικοτήτων αποκτά αυξημένο ενδιαφέρον: η χορωδία (άντρες) επαναλαμβάνει τη δέηση, μια τρίτη μεγάλη χαμηλότερα (φα μείζ.) πάνω σ' ένα αντιστικτικό σχήμα τριήχων (γυναίκες), καταλήγοντας όμως στη διαπίστωση *Ελπίδα μάταιη*. Ακούγεται τότε από μακριά το τραγούδι του Βάλδου, που πλησιάζει, *Allegretto moderato*, 6/8, μι ύφ. μείζ: *Ανέραστη ζωή, ανήλιαγη ημέρα!*. Η μελωδία περνά στην ορχήστρα, ξανά όμως στη φα μείζ. πάνω στα σχόλια της Λύδης, δισταχτικής ανάμεσα στο όνειρο και στην πραγματικότητα, και της χορωδίας που διαπιστώνει την επιστροφή του νέου. Το σχόλιο της χορωδίας *Μας εισάκουσαν οι ουρανοί, νά τα λουλούδια ανθίζουν*, μοιράζεται ανάμεσα στην αντρική και στη γυναικεία. Για την κατακλείδα ο Σαμάρας επιλέγει μια τονικότητα που αναπόφευκτα αναπέμπει ως προηγούμενο στη *Μετζέ* και που ως τότε έχει χρησιμοποιήσει μόνο μία φορά στο έργο, στην κατακλείδα του μεγάλου ερωτικού ντουέτου της 2ης πράξεως, σολ ύφ. μείζονα! Πέρα από την αίσθηση του συνθέτη για την εκφραστική λειτουργία του ορχηστρικού ηχοχρώματος, η σολ ύφ. μείζ. επικυρώνει στα τελευταία μέτρα του έργου και την αίσθησή του του τονικού χρώματος ως πολλαπλά εκμεταλλεύσιμου στοιχείου ψυχολογικής σημαντικής.