



Spyridon
SAMARAS

(1861–1917)

**Mademoiselle
de Belle-Isle**

Simos • Christoyannis

Maropoulos • Kontos

Arapis • Krilovici

Kaval Choir of Sofia

**Pazardzhik Symphony
Orchestra**

Byron Fidetzis



Spyridon
SAMARAS
(1861–1917)
Mademoiselle de Belle-Isle

Opera in four acts (1903)
Libretto by Paul Milliet (1848–1924)
Sung in French
Score restored by Byron Fidetzis, b. 1945 (1991–95)
First performance: 9 November 1905 at the Politeama Genovese, Genoa, Italy

Chevalier d’Aubigny / A Lackey (I) **Angelo Simos, Tenor**
Duc de Richelieu **Tassis Christoyannis, Baritone**
Duc d’Aumont / A Lackey (II) **Pavlos Maropoulos, Bass**
Chevalier d’Auvray **Pantelis Kontos, Baritone**
Mademoiselle Gabrielle de Belle-Isle **Martha Arapis, Soprano**
Marquise de Prie **Marina Krilovici, Soprano**
Courtiers, attendants and nobility entourage

Kaval Choir of Sofia
Michail Milkov, Chorus Master

Pazardzhik Symphony Orchestra (Georgi Koev, Leader)
Byron Fidetzis, Conductor

Recorded: 16–22 June 1995 at the Municipal Theatre of Pazardzhik, Bulgaria
Producer: Byron Fidetzis
Engineer: Themis Zafiropoulos (Location Sound)
Editor: John Christodoulatos (Sweetspot Productions)
Musical preparation: Dimitris Yakas
Edition: Edoardo Sonzogno – Byron Fidetzis ㉔–㉕, E. Sonzogno, Milano CD 1 ㉑–㉓
Musicological editing: Byron Fidetzis

Act I	28:31	17 Intermezzo: Scherzo	3:10
1 N'est pas lui qui vient là? (<i>Ladies, Madame d'Harcourt, Madame d'Harcourt's Friends, Women</i>)		Act III	22:54
2 Oh! Mesdames, pardon! (<i>D'Auvray, Young Women</i>)	4:47	18 Un courrier pour Monsieur le Duc d'Aumont (<i>A Lackey (I), D'Aumont, Friends, D'Auvray, Chamillac</i>)	1:04
3 Oh, la ravissante harmonie (<i>Marquise, D'Auvray, A Lackey (II)</i>)	3:30	19 Ah! Ah! Ah! – Vous riez? (<i>Marquise, Richelieu</i>)	4:14
4 Marquise, c'est d'Auvray? (<i>Richelieu, Marquise, A Lackey (II)</i>)	1:51	20 Et comment êtes-vous rentré? (<i>Marquise, Richelieu</i>)	1:12
5 Madame! Ah! (<i>Mlle de Belle-Isle, Marquise, Richelieu</i>)	5:53	21 D'Auvray... Vous permettez? (<i>Marquise, D'Auvray</i>)	1:13
6 Tout marche à souhait (<i>Richelieu, D'Auvray, D'Aumont</i>)	3:38	22 Vous avez donc encore quelque motif de joie? (<i>D'Aubigny, Mlle de Belle-Isle</i>)	2:50
7 Si, je l'aime! (<i>D'Aubigny</i>)	1:10	23 Monsieur le Duc! (<i>Mlle de Belle-Isle, Richelieu</i>)	2:35
8 Comment se nomme celui-là? (<i>Richelieu, D'Auvray, D'Aumont, Friends, Marquise, Courtiers, D'Aubigny</i>)	2:10	24 Laissez-moi! (<i>D'Aubigny, Mlle de Belle-Isle, Marquise</i>)	3:13
	5:32	25 N'ébruïtons pas cette affaire (<i>Richelieu, D'Aubigny, D'Auvray</i>)	3:16
Act II	29:31	26 Ah, Marquise, pardonnez-moi (<i>D'Aumont, Marquise, Courtiers, Richelieu, D'Auvray</i>)	3:17
9 Vous avez fait ce pari là? (<i>Marquise, Richelieu, A Lackey (II)</i>)	1:48	Act IV	31:24
10 Madame, qu'ai-je fait (<i>Mlle de Belle-Isle, Marquise</i>)	3:10	27 Prelude	4:02
11 Ah! Marquise (<i>Richelieu, Marquise</i>)	1:58	28 Te Deum laudamus (<i>Chorus</i>)	2:24
12 J'ai lu votre billet (<i>Richelieu, Mlle de Belle-Isle</i>)	2:07	29 Nous avons un premier ministre (<i>Courtiers</i>)	1:44
13 J'ai gagné des batailles plus désespérées... (<i>Marquise, Mlle de Belle-Isle, A Lackey (II)</i>)	6:24	30 Dieu, faites que je le revoie! (<i>Mlle de Belle-Isle</i>)	4:10
14 Comme vous paraissent joyeuse! (<i>D'Aubigny, Mlle de Belle-Isle, Marquise</i>)	7:57	31 Vous! Le ciel exauce mes vœux! (<i>Mlle de Belle-Isle, D'Aubigny</i>)	5:19
15 Barricadons-nous! (<i>Marquise</i>)	0:56	32 Que n'oublierait-on lorsqu' on aime! (<i>Mlle de Belle-Isle, D'Aubigny</i>)	3:46
16 Un homme enveloppé dans un manteau... (<i>Marquise, Richelieu</i>)	5:08	33 Grand Dieu! (<i>D'Aubigny, Mlle de Belle-Isle</i>)	2:01
		34 Le Chevalier! – Finale I: Défendez-vous! (<i>Richelieu, D'Aubigny, Mlle de Belle-Isle</i>)	0:49
		35 Finale I: Moi qui venais, sur mon honneur (<i>Richelieu, D'Aubigny, Mlle de Belle-Isle</i>)	3:08
		36 Grand Dieu – Finale II: Arrêtez-vous, Chevalier! (<i>D'Aubigny, Mlle de Belle-Isle, Richelieu</i>)	4:01

Spyridon-Filiskos Samaras (1861–1917)

Spyridon Samaras was doubtless the most internationally distinguished Greek composer of his time, the first to be revered abroad and the most important of the Second Ionian School of Music. His contribution to veristic Italian opera of the late 19th to early 20th century is being gradually but increasingly uncovered.

Samaras was born in Corfu, on 17 November 1861, the son of the Greek deputy consul Skarlatos Samaras and of Fani, née Courtenay. He began his music studies in Corfu under the guidance of Spyridon Xyndas (1810–1896), among others. Shortly after his father's death, in 1875, he enrolled in the newly established Athens Conservatoire. His teachers were Federico Bolognini Sr (violin), Angelo Mascheroni and, most importantly, Enrico Stancampiano (music theory, orchestration). In the meantime, he started composing his first works, most of which were considered lost, until 1985: *Fantasia* on Errico Petrella's opera *La Contessa d'Amalfi* (said to have been performed by himself at Athens Conservatoire on 17 June, 1877), *Sérénade*, dedicated to Queen Olga (1876 or 1877) and *Melancholic Reflections on the death of Cpt Vourvachis*, all works for the piano, found in undated Italian publications by Luigi Trebbi, Bologna. Some works that have been referenced in literary sources are still sought after – *Youth*, waltz for piano (1879), written with compatriot Joseph Kaisaris (1845–1923), his songs for Vlasios Gavrielides (1848–1920), the 1879 comedy *Torpedoes (Torpillai)*, *Sonate for violin and piano* (1880); *Ave Maria* for tenor and piano (1880), but mainly the opera *Olao* in four acts, written in collaboration with his teacher Stancampiano (excerpts were performed at Athens Conservatoire), on 12 January 1880.

In late 1881, or early 1882, Samaras went to Paris to pursue higher education. He entered the Parisian aristocracy, while protected by the music-loving, philhellene marquis De Queux de Saint-Hilaire and princess Trubetzkoy, and was connected with scholar Demetrios Vikelas (1835–1908) and tenor Ioannis Kritikos, but especially baritone Aramis (whose real name was Pericles Aravantinos, 1854?/1857?–1932). He

studied for an unspecified period of time with composer and theorist Théodore Dubois (1837–1924) and enrolled in the Paris Conservatoire in the class of Léo Delibes (1836–1891), who is considered by many to be his most important tutor, after Stancampiano. A reputed apprenticeship with Charles Gounod (1818–1893) is unlikely, however, it is said that the latter congratulated Samaras for his *Chitarrata* (1885) in one of the few Parisian concerts that featured his work.

A nearly five-year gap in the Paris Conservatoire records of student enrolments in courses allows us to track Samaras' career in Paris only through the surviving publications of his works. This is how some of his works, unknown in Greece, were discovered: *Chitarrata*, edition for piano, V. Durdilly et Cie (Paris, 1885), *Sérénade Chinoise*, poetry by Paul Milliet (1848–1924), edition A. Quinzard et Cie (Paris, 1892) and two waltzes for the piano; *Chamant*, edition A. Quinzard et Cie (Paris, 1893) and *Les Charmettes*, edition Leon Grus (Paris, 1902).

In spite of occasionally receiving praise from personalities such as the composers Delibes, Massenet, Alfred Bruneau and Georges Hüe, in 1885, after the Milanese publishing house Ricordi bought *Scènes Orientales, Four Characteristic Suites for Piano Four Hands* (edition Ricordi-V. Durdilly, Paris 1883) and his piano *romanzas*, Samaras transferred his artistic activity to Italy, although during his time in Paris (spring 1883), he had started to compose his opera *Medgé*, the plot based on an Indian story. The following 26 years of his career were associated with Ricordi's great competitor, Milanese publisher Edoardo Sonzogno (1836–1920). The librettist for two out of the three operas of his youth was his lifelong friend and admirer Ferdinando Fontana (1850–1919), author of the text for Puccini's first two operas. Samara's second opera, *Flora mirabilis* (opera in three acts, first performed at the Teatro Carcano, Milan, on 16 May 1886), with Fontana's libretto, triumphed but became internationally renowned (being performed in Cologne, Vienna and even Argentina) only after 1887, when it was performed in La Scala, starring the distinguished Emma Calvé.

Samaras' triumph enthralled Greece, from which he had never been estranged. The earliest known Greek biographical text on Samaras was written by Constantinos. F. Skokos in August 1886. *Medgé*, an opera in four acts, with text by Pierre Elzéar, translated into Italian by Fontana, was successfully staged at the Costanzi Theatre, Rome on 11 December 1888. Calvé was once again the star, under the baton of the leading Italian conductor of that time, Leopoldo Mugnone. *Flora Mirabilis* ('The Wondrous Flower') was, however, the only opera performed in Greece, in 1889, with three performances in Corfu from February 5, productions in Athens from October to November, and five performances given by a French theatre company on the occasion of the wedding of Crown Prince Constantine. From Samara's third opera *Lionella* (three acts, with a libretto by Fontana) conductor Byron Fidetzis discovered an orchestral excerpt in the Athens Conservatoire, the *Hungarian Rhapsody*. However, in April 2010, musicologist Alexandros Hadjikyriakos discovered the entire vocal score of *Lionella* (ed. Sonzogno, 1891). This discovery confirmed beyond all doubt the established belief that the boisterous disapproval of *Lionella* in Milan's La Scala (4 April 1891) was a result of Ricordi's scheming; he was a vindictive antagonist to Sonzogno, and Samaras had at that point 'moved on'. This impressive score, masterfully conceived for the stage, is also remarkable for the originality of its melodic flow.

The unique *La Martire* ('The Martyr') followed (three acts, with a libretto Luigi Illica, first performed on 23 May 1894 at the Mercadante Theatre, Naples), and was a grand triumph for Samaras, distinguishing him as a pioneer of verismo. In 1896, he composed an entire cantata for the first modern Olympic Games, on a text by the poet Kostis Palamas, performed only once and hence mysteriously having disappeared, except for the *Hymn* (111 bars), declared to be the official *Olympic Anthem* in 1958, in Tokyo. With the exception of *La furia domata* (three acts, with a libretto by Enrico Annibale Butti and Gustavo Macchi, based on *The Taming of the Shrew* by Shakespeare, first performed on 19 November 1895 at the Teatro Lirico Internazionale, Milan), the librettist for

Samaras' final completed operas was the French writer Paul Milliet: *Histoire d'amour (Storia d'amore* – 'Love Story') or *La Biondinetta*, (three acts, Milan, first performed as *Histoire d'amour*! *Storia d'amore* on 17 November 1903 at the Teatro Lirico Internazionale, Milan, and as *La Biondinetta* on 1 April 1906 at the Ducal Theatre in Gotha, Germany), *Mademoiselle de Belle-Isle* (first performed on 9 November 1905 at the Politeama Genovese, Genoa) and *Rhea* (three acts, first performed on 11 April 1908 at the Verdi Theatre in Florence).

Samaras' works dedicated to members of the Greek royal family, as well as a number of photographs, suggest a close association with them. There is reasonable speculation that his repatriation has to do with the alleged aspirations of George I to make him director of the Athens Conservatoire, after innumerable criticisms by the Athenian press against the then current director George Nazos. The plan was aborted due to the diplomatic 'inaptitude' of Samaras, and because of suspected support of Nazos by financial beneficiaries more powerful than the monarch. This clash between Samaras and Nazos ended unfavourably for the composer in early 1912. In the meantime, his romance of three years with the pianist Anna Antonopoulou was in progress (1888–1967), and they married on 28 December 1914. In addition to his marriage, the First World War kept Samaras permanently in Greece.

To make a living, Samaras composed three-act operettas, with often delightful music, but admittedly mediocre librettos, such as *Pólemos en polémo* ('War Within a War') by George Tsokopoulos and Ioannis Delikaterinis (first performed at the Municipal Theatre, Athens on 10 April 1914) and two by Nikolaos Laskaris and Polyvios Dimitrakopoulos, *I pringipissa tis Sassonos* ('The Princess of Sasson') and *I Kritikopoula* ('The Cretan Maiden') (both first performed at the Municipal Theatre, Athens, on 21 January 1915 and 30 March 1916 respectively). He also composed *Salute to Mother Greece*, 1914, for choir and orchestra, with text by Aristotelis Valaoritis (the score has been reconstructed from recently rediscovered orchestra parts), *Epinikeia*, with text by George Drosinis, song cycle for voice and

orchestra (1914), and some excellent songs. Mention should be made of *The Maiden's Fountain*, *Mother and Son* (text by George Drosinis), *My Vow*, *Idyll* and *Confession* (text by Ioanis Polemis). In 1990, at the National Library of Greece, the author of the current article discovered in a manuscript the unknown *Hymn to Bacchus* (text by Georgios Tsokopoulos), for men's choir and piano, dated 28 January 1912 and orchestrated by Byron Fidetzis in 2012.

Out of the 18 so far (as of 2020) surviving works for piano, mention should be made of: *Sérénade* (1877), *Scènes Orientales*, *Four Characteristic Suites for Piano Four Hands* (1883), *The Gypsy* (1886), *La Veneziana*, prelude of the third act of *Histoire d'amour* (1903), *Six Serenades* (ed. C.F. Kahnt, Leipzig, 1903); *Valse Lente*, *Danse Monotone* and *Danse Espagnole* (all ed. C.F. Kahnt, Leipzig, 1904).

But what did Greece give to Samaras? Only the Royal Medal of Arts and Letters on 12 January 1915... In 1916, he was elected chairman of the first, albeit short-lived Hellenic Composers Association, and as has been revealed by modern research by Stella Kourbana of the Athens Conservatoire archive, he received financial aid (2000 drachmae, if we're not mistaken) from the foundation. He died on 25 March 1917 (Julian Calendar – 7 April in the Gregorian calendar), after a long and painful illness, having almost completed the vocal score of the first act of his last opera *Tigra*, which is based on an exquisite libretto by the renowned scholar, Renato Simoni (1875–1952). This unfinished opera was orchestrated by Byron Fidetzis in 2009.

The bombings of the Second World War having demolished the headquarters and archives of Sonzogno publications (Milan), and maybe even of Kahnt (Leipzig), destroyed a significant part of Samaras' work. Some printed pieces may have survived in so far unexplored European collections. Additionally, around 1961, Samaras' widow sent all the surviving orchestral materials that Samaras brought with him to Athens, in 1911, to the Sonzogno publishing house. Today, the operas *La Martire*, *Histoire d'amour*, *Mademoiselle de Belle-Isle* and *Rhea*, as well as three operettas, survive fully

orchestrated. *Medgé* and *Lionella* survive in vocal score form, and in 2013, most of the orchestral material of *Flora mirabilis*, lost until then, was rediscovered.

In conclusion: from the wonderful songs for voice and piano to his operas, Samaras is a spontaneous and highly inspired melodist, expressing emotional states to their maximum, by virtue of the contrasting rhythmic and melodic patterns, as well as the elaborate orchestration, pre-Impressionistic or late-Romantic, as the case may be. The range of his creative spectrum forged diverse masterpieces, such as *Flora mirabilis*, *Medgé*, *Histoire d'amour* and *Rhea*. Gradually, in his operas the traditional division of the work in more or less autonomous 'numbers' (arias, ensembles, choruses etc.), leans towards the Wagnerian concept of the endless melody and leitmotif use, whereas *Medgé* and *Flora mirabilis*, to an extent, but mainly *La Martire*, foreshadow the melodic language of Puccini, at a time when he had not yet composed his most acclaimed and popular masterpieces.

George Leotsakos

***Mademoiselle de Belle-Isle* as part of a Modern Greek 'quasi-tetralogy'**

From November 1983, when I confided to the then president of the Corfu Reading Society, the late Constantinos Nikolakis-Mouchas (1910–1987), that I was thinking of reviving the *oeuvre* of composer Spyridon Samaras, up to the present, over 37 years have elapsed. And yet, it is only today that the last – as we then thought – of the surviving operas by Samaras seems likely to find its way to the audience, in spite of the fact that, all this time, there has been a recording of it, dating from as far back as the summer of 1995.

Mademoiselle de Belle-Isle was composed in 1903, to a libretto by Paul Milliet (1848–1924) and received its first performance in Genoa, on the 9 November 1905. Together with the two operas that preceded it, *La Martire* (1894) and *Histoire d'amour* (1903) (*Xanthoula* of 1906 being another version of the latter), and the opera *Rhea* (1908) that came after it, they constitute the four Samaras

operas that we thought had survived in their entirety, or at least with minor losses. It is thus that the word 'tetralogy' came to mind as I was writing this note; obviously not because of a non-existent theme connecting the four works, but from a sense that they had shared a common fate in managing to survive. These were the facts on which I based my then comments and opinions. However, the facts as regards Samaras' *oeuvre* changed dramatically, starting in autumn 2013, to the effect that the 'surviving tetralogy' turned into a 'quasi-tetralogy'! What had happened was that the orchestral score of another work, thought to have been lost – or, at least, extensive material thereof, with some losses, as in the case of *Mademoiselle de Belle-Isle* – was discovered on the island of Corfu – the opera *Flora mirabilis* (1886)! So the tetralogy became a 'quasi-tetralogy', or, to go one better, a 'pentalogy'!

The loss of material I have referred to mainly concerns *Mademoiselle de Belle-Isle*. From this opera, the surviving material consists of the score of the second, third and fourth acts, the orchestral parts – with the exception of the two oboe, the three trombone and the harp parts – a printed libretto in Italian, as well as two vocal scores – one in Franco-Italian and another in German, differing in quite a few places. These problems meant that the recording of this particular opera was delayed, compared to the other three, in anticipation of its musicological restoration. The process proved extremely time consuming; it took about four years, from 1991 to 1995, and was carried out in two stages. The first consisted of a rewriting of the full score, on the basis of the orchestral parts, and the second – a very sensitive procedure – involved adding the missing parts for specific instruments, in a manner that would not go against the composer's style. It goes without saying that, in doing so, I took into consideration the indications or notes found on the surviving orchestral parts. I filled in all the parts cut out, as well as the parts of the score missing as compared against the two vocal scores, so that the music as originally composed could be recorded almost in its entirety. For the same reason, I included the alternative finales of the opera, both the original, tragic one (which

brings the work to a close in the surviving full score and the Franco-Italian vocal score), as well as the alternative, happy one, which was composed for a performance in Monte Carlo and is found printed not only in the German vocal score, as its sole ending, but also in the full score, as an addendum, – a few pages long, with the indication 'Finale p. Monte Carlo'. I find it safe to assume that, taking into account the affinity of the Monte Carlo audience for French culture, the composer chose a 'happy ending' for the occasion, identical to the ending of the original theatrical play by the same name (1839), by Alexandre Dumas (père) (1802–1870), on which Paul Milliet's libretto was based. Orchestral parts were copied out for this alternative, happy ending, so that it could be recorded as well. For this ending – surviving only in the Italian and German versions – a few words of the French libretto were completed by George Leotsakos, to whom I wish to extend, once more, my warmest thanks.

A series of events meant further delays and the eventual cancellation of the release of this recording, which is now, at long last, made available to the public, 26 years after it was done.

Mademoiselle de Belle-Isle is the second and final opera of Samaras' French period, the first being *Histoire d'amour* (also performed as *Xanthoula*). By contrast, the opera *Rhea*, also to a French libretto by Paul Milliet, marks Samaras' turn towards a Greek musical conundrum, as he tries to address the problem of composing in a 'Greek manner'. These three operas, together with the preceding Italian works, namely *La Martire*, to a libretto by Luigi Illica (1857–1919), and *Flora mirabilis*, to a libretto by Ferdinando Fontana (1850–1919), present us with a panorama of the composer's achievements, pursuits and influences during the best part of his life. But if one delves deeper into this 'surviving pentalogy', one realises that the breaking up of Samaras' *oeuvre* into Italian, French and Greek periods can only refer to outward appearances, not to the essence of his music. Such labels may help one classify and organise the material, and are thus useful. In most instances, though, one runs the risk, by applying them, of staying on the surface of things – a risk from which neither the young

Manolis Kalomiris in the 1900s,¹ nor the more mature Dimitrios Levidis in the 1940s,² managed to escape. Having now gained a deeper knowledge of the total of Samaras' works, I have arrived at the conclusion that the Corfiot composer cannot be seen as a typical case of a national-school composer. Initially, Samaras contributes to the development of Italian verismo, he is then drawn to French lyrical drama, and eventually, through works such as *Rhea* or *Epinikeia* ('Victory Songs'), he paves the way for a Greek National School of music. Therefore, it may not prove too difficult to classify his works into periods, yet he himself is not so neatly classifiable as belonging to any one of these periods. On the contrary, the Corfiot composer systematically incorporates into his work elements from the main European schools – including the German national school – but also from Greek tradition. Key to such an interpretation of Samaras and his aesthetics is his unfinished opera *Tigra*. He composed it at the end of his career living outside Greece, in Italian – in other words, he 'returned', before embarking on Greek compositions such as the melodramas *Pólemos en polémo*, *I pringipissa tis Sassonos* and *I Kritikopoula*, to his Italian beginnings. Yet, in *Tigra*, in addition to an altogether modern harmony and dramatic structure, Samaras incorporates the hymn of the Greek Orthodox Resurrection of the Christ (in a manner very different from how he does this in *I Kritikopoula*); this is an example of his creative individuality assimilating a variety of influences in forming a very personal musical idiom.

What a musical 'leader' such as Kalomiris emphatically proclaimed – by issuing a manifesto on what ought to be done in Greek music – Samaras achieved in the course of his life through the consistent expression of his creative individuality. The great Corfiot composer did not write specifically 'Greek music', instead, he expressed, through his creative trajectory, Modern Greece and its people at a critical historical juncture. He never severed his ties with all things Greek – he listened intently to the innermost longings for expression of an entire society,³ and, as he reached full maturity, managed to express that society quite consciously, without ever ceding his individuality by tying himself down to a

particular artistic movement or the ambition of establishing a school. He thus remained individual, a solitary figure representative of the Greek individuality paradigm tending towards the universal.

Byron Fidetzis

Synopsis

Act I

The action takes place in the gardens of the Marquise de Prie of Chantilly. [1] While the young maiden friends of the Marquise are rehearsing a new stage play [2] [3] we find out about the latter's amorous involvement with the Duke of Richelieu. The valet announces the Duke's arrival, the maiden friends withdraw and there ensues a light-hearted conversation between the Marquise and Richelieu [4]. The conversation ends with the revelation that their love has actually subsided, with both of them having turned their interest to other people: the Marquise of Chantilly to Chevalier d'Aubigny and the Duke of Richelieu to the Mademoiselle de Belle-Isle, who has recently arrived from Bretagne in order to beseech the King to release her father, incarcerated in the dungeons of La Bastille. The valet announces the arrival of Mademoiselle de Belle-Isle, who implores the Marquise to mediate to the King in favour of her imprisoned father [5]. Enter again the Marquise's maiden friends and the Duke of Richelieu's friends, amongst whom is Chevalier d'Aubigny. The latter confesses to the Duke d'Aumont that he is besotted with love [7]. Exuding the air of an experienced lover, Richelieu lays a bet in front of his friends that he has the power to lure into bed the first woman to appear before them. To the delight of Richelieu, their gaze is instantly cast on Mademoiselle de Belle-Isle. Then Chevalier d'Aubigny decidedly intervenes accepting the bet himself since he is to marry Mademoiselle de Belle-Isle.

Act II

In the quarters of the Marquise de Prie, the Duke of Richelieu asks for her assistance in order to win the bet [9], though avoiding to disclose to her the true identity of Mademoiselle de Belle-Isle's fiancé. The Marquise assures him of her willingness to help him, but in fact she is determined to protect the innocent girl whom she is offering shelter at her chateau [11]. She misleads Richelieu by presenting him with a handwritten letter supposedly composed by de Belle-Isle herself, telling him that she is to leave for Paris. Later, when alone together, the Marquise announces to Mademoiselle de Belle-Isle that she has arranged a meeting between the girl and her father at La Bastille, but compels her to solemnly swear not to tell anyone. Enter the enamoured Chevalier d'Aubigny who is perplexed by her conflicting feelings: on the one hand her joy and on the other her wish to send him away [14]. Once the Chevalier withdraws, Mademoiselle de Belle-Isle rushes off to La Bastille, while the Marquise stays alone, satisfied that she actually spoilt the Duke's mischievous plans [15]. Suddenly though, she realises that Richelieu enters her quarters by using the key she had given him when they were lovers [16]. Luckily, the Marquise blows out the candle just in time. In order to provide tangible evidence of his amorous rapport with the woman he mistakes for Mademoiselle de Belle-Isle, the Duke opens the window, casts a note to Chevalier d'Aubigny and ultimately abandons himself to the caresses of the Marquise.

Act III

The action takes place at the Chateau de Chantilly during a game of cards played by noblemen [18]. Overwhelmed with excitement, Richelieu announces to the Marquise his successful amorous encounter with de Belle-Isle, also letting her know of the rage expressed by Chevalier d'Aubigny, who has actually challenged him to a duel [19] [20]. Wishing to protect d'Aubigny, the Marquise, secretly informs the Duke d'Auvrey about the impending duel and tells him he has a duty to prevent it from happening [21]. In the encounter that follows between Chevalier d'Aubigny

and Mademoiselle de Belle-Isle, the former accuses his fiancée of infidelity, hinting at Richelieu's note [22]. The enraged girl asks him to hide and summons Richelieu to confess that this is a lie [23]. However, the unsuspecting and delusional Duke of Richelieu insists in his having slept with de Belle-Isle. When the Duke exits, enter mortified d'Aubigny who asks de Belle-Isle to at least admit that she has been unfaithful [24]. The girl firmly refuses to do so and sends him away. While the Duke of Richelieu and Chevalier d'Aubigny are preparing for the duel, d'Auvrey comes to arrest them. Against the fear of incarceration, the two men give up their intention of fighting a duel and instead agree to stake their lives on a game of cards [25]. D'Aubigny loses and calmly announces that he will take his own life in three hours, while Richelieu, bewildered by the course of events, lets everyone know that he intends to ask for the King's mediation. In the meantime, d'Aumont announces to the Marquise in front of the courtiers that a Revolution has broken out and that she is to be exiled, while the Duke will be taken to prison [26]. The Marquise hastens to request an audience from the Queen in writing, and this actually gives Richelieu the opportunity to take a closer look at her handwriting. He dismally realises that this is the same handwriting as in the letter supposedly composed by de Belle-Isle herself. He eventually becomes aware of the delusion he was forced to believe and instantly attempts to flee in order to save d'Aubigny from killing himself. Unfortunately, though, he follows the guards to prison while the Marquise de Prie bursts into tears.

Act IV

The courtiers are gathered after Mass outside the chapel of Chantilly, talking about the latest political developments [28] [29]. Deeply troubled, Mademoiselle de Belle-Isle meets Chevalier d'Aubigny who is determined to kill himself [31]. At last she confides in him her visit to La Bastille on that fatal night (the night which d'Aubigny thought she had spent with Richelieu). For a very short while, the Chevalier is delighted at the unexpectedly glorious news, even making plans of their future together [32]. Still, his joy

soon gives way to his initial, morbid mood: he cannot forget his commitment to the lost stake, and finally repels his beloved de Belle-Isle Ἰῶ. Enter Richelieu* with the intention of dispelling the misunderstanding and releasing d'Aubigny from the debt of honour.

From this point, the story takes two different turns:

In the first version, the enraged Chevalier d'Aubigny attacks Richelieu Ἰῶ, who pushes him back and finally gives him a lethal blow. The Chevalier breathes his last in the arms of his beloved Mademoiselle de Belle-Isle, blaming himself for doubting her faithfulness and leaving the shattered Duke haunted by remorse Ἰῶ.

In the second version, the Duke of Richelieu explains to the Chevalier what has really happened Ἰῶ and asks for Mademoiselle de Belle-Isle's forgiveness. Finally, the two lovers forgive him and happily embark on their new life together.

**According to the work of Alexandre Dumas père, Richelieu is taken before the King, who, convinced by the Duke's explanation, releases him. Thus, he returns to Chantilly and relates the news to his friends and also to the returned Marquise, and proceeds to announce the double marriages, of d'Aubigny with de Belle-Isle and his with the Marquise.*

Mirella Simota

*Translated from the original Greek text
by Evangelos Chistopher Tyroglou*

¹ Composer Manolis Kalomiris (1883–1962), in an article for the Greek journal *Numas* (7 February 1910), refers to Samaras as a composer of the 'Franco-Italian School'.

² Composer Dimitrios Levidis (1886–1951), of German musical upbringing yet of French Impressionist aesthetics, in a letter to fellow composer Yiorgos Kazassoglou (1908–1984) – who also set Kostis Palamas' (1859–1943) *Olympic Anthem* to music, after the Second World War – underestimates Samaras' importance, as well as his musical approach to the *Anthem*, reserving his praises for Kazassoglou's effort.

³ Vide the Greek journal *Orpheus* of Alexandria, Egypt, issues 6 and 9 (1911)

ΣΠΥΡΙΔΩΝ – ΦΙΛΙΣΚΟΣ ΣΑΜΑΡΑΣ [Κέρκυρα, 1861 – Αθήνα 1917]

ΑΝΑΜΦΙΣΒΗΤΗΤΑ ο Σαμάρας υπήρξε ο διεθνώς επιφανέστερος Έλληνας συνθέτης της εποχής του, ο πρώτος που δοξάστηκε στο εξωτερικό και ο σημαντικότερος της β΄ Επτανησιακής Σχολής: η συμβολή του στην ιταλική όπερα (τέλη 19ου – αρχές 20ου αι.), στο *βερισμό*, και ίσως στο ύφος του Πουτσίνι, αποκαλύπτονται σταδιακά όλο και περισσότερο. Γεννήθηκε στην Κέρκυρα, 17 Νοεμβρίου 1861 και ήταν γιος του Έλληνος υποπροξένου Σκαρλάτου Σαμάρα και της Φανής, το γένος Courtenay (στον οίκο Courtenay ανήκαν όλοι οι Λατίνοι αυτοκράτορες της Κωνσταντινουπόλεως, από το 1217 ως το 1261, όταν την ανακατέλαβαν οι Βυζαντινοί). Πρωτοεπιδόχθηκε μουσική στην Κέρκυρα, μεταξύ άλλων από το συνθέτη Σπυρίδωνα Ξύνδα (1817-1896). Λίγο μετά το θάνατο του πατέρα του, το 1875, γράφτηκε στο αρτισύστατο Ωδείο Αθηνών. Εκεί, δάσκαλοί του ήταν ο Φρειδερίκος Βολωνίνης πρεσβύτερος (βιολί), Άγγελος Μασκερόνι [Mascheroni], και, κυρίως, ο Ερρίκος Στανκανπιάνο [Stancampiano θεωρητικά, ενορχήστρωση], ενώ παράλληλα άρχισε να συνθέτει τα πρώτα του έργα, πολλά χαμένα ως και το 1985: *Φαντασία* πάνω στην όπερα του Ερρίκου Πετρέλλα *Η κόμησσα του Αμάλφι* (μαρτυρείται εκτέλεση από τον ίδιο, Ωδείο Αθηνών, 17 Ιουν. 1877), *Σερενάτα*, αφιερωμένη στη βασίλισσα Όλγα, 1876 ή 1877), *Μελαγχολικοί Σκέψεις επί τω θανάτω του λοχαγού Βούρβαχη*) όλα για πιάνο, σε ακρονολόγητες ιταλικές εκδόσεις Luigi Trebbi, Bologna. Αναζητούνται ακόμα τα μαρτυρούμενα σε φιλολογικές πηγές, *Η νεότης*, βολς για πιάνο (1879), γραμμένο μαζί με τον συμπατριώτη του Ιωσήφ Καίσαρη (1845-1923), τα τραγούδια του για την κωμωδία του Βλάση Γαβριηλίδη *Τορπίλλαι* (1879), *Σονάτα για βιολί και πιάνο* (1880;), *Άβε Μαρία*, για τενόρο και πιάνο (1880), κυρίως όμως η όπερα *Ολάνο* (αναφέρεται μάλλον εσφαλμένα και ως *Ολάνς* ή *Ολάφ*), 4πρακτη, σε συνεργασία, ακριβώς 50-50%, με το δάσκαλό του Στανκανπιάνο (εκτελέσθηκαν αποσπάσματα στο Ωδείο Αθηνών [προφανώς από φωνές και πιάνο], 12 Ιαν. 1880).

Μάλλον τέλη 1881, κατ'άλλους αρχές 1882, ο Σαμάρας έφυγε στο Παρίσι για ανώτερες σπουδές. Εκεί εισέδυσσε στην αριστοκρατία, προστατεύθηκε από το φιλόμουσον, ελληνολάτρη και ελληνογνώστη μαρκήσιο Ντε Κε ντε Σαιντ Ιλαίρ (De Queux de Saint-Hilaire) και την πριγκίπισσα Τρουμπέσκοου και συνδέθηκε με τον λόγιο Δημήτριο Βικέλα (1835-1908), τον τενόρο Ιωάννη Κρητικό αλλ' ιδίως το βαρύτονο Άραμη (ψευδώνυμο του Περικλή Αραβαντινού, περ. 1854; 1857;-1932). Μαθήτευσε για άγνωστο διάστημα στο συνθέτη και θεωρητικό Τεοντόρ Ντυμπούα (Théodore Dubois, 1837-1924) και γράφτηκε στο παρισινό Ωδείο στην τάξη του Λεό Ντελίμπ (Léo Delibes, 1836-1891) τον οποίον όλοι αναφέρουν ως τον κυριότερο δάσκαλό του μετά το Στανκανπιάνο. Απίθανη φαίνεται όμως αναφερόμενη μαθητεία του στον Σαρλ Γκουνώ (Charles Gounod, 1818-1893) που όμως λέγεται ότι τον συνεχάρη για την *Κιταράτα* (*Chitarrata*, για μαντολίνα, κιθάρες, φλάουτα όμποε, βιολοντσέλα, κοντραμπάσα και κρουστά, 1885) σε μία από τις ελάχιστες γνωστές παρισινές συναυλίες όπου ακούσθηκαν έργα του.

Κενά 5ετίας σχεδόν στα αρχεία μαθητολογίου του παρισινού Ωδείου (Conservatoire de Paris), τα περίφημα *cotes vacants*, επιτρέπουν την ιχνηλάτηση της παρισινής σταδιοδρομίας του Σαμάρα κυρίως μέσα από τις σωζόμενες εκδόσεις έργων του. Έτσι εντοπίστηκαν έργα του, άγνωστα, στην Ελλάδα: *Chitarrata*, έκδ. για πιάνο, V. Durdilly et Cie (Παρίσι, 1885), *Sérénade Chinoise*, ποίηση Paul Milliet, έκδ. A. Quinzard et Cie (Παρίσι, 1892) και *δύο βολς για πιάνο*, Choumant, έκδ. A. Quinzard et Cie (Παρίσι, 1893) και *Les Charmettes*, έκδ. Leon Grus (Παρίσι 1902).

Παρά τα κατά καιρούς εγκώμια προσωπικοτήτων όπως οι συνθέτες Ντελίμπ, Μασσέν, Αλφρέντ Μπρυνών και Ζώρζ Υ (Hue), το 1885, ίσως αφού ο μιλανέζικος οίκος Ρικόρντι αγόρασε τις *Ανατολικές Σκηνές* (Scènes Orientales), 4 χαρακτηριστικές σουίτες για πιάνο με 4 χέρια (έκδ. Ricordi-V.Durdilly, αχρ. [1883]) και ρομάντσες του για πιάνο, ο Σαμάρας

μετέφερε την καλλιτεχνική του δραστηριότητα στην Ιταλία καίτοι ήδη, από το Παρίσι, (άνοιξη 1883) συνέθετε την ινδικής υποθέσεως όπερα *Μετζέ*. Όμως η σταδιοδρομία του της επομένης 26ετίας συνδέθηκε με τον μεγάλο ανταγωνιστή του Ρικόρντι, επίσης μιλανέζο εκδότη Edoardo Sonzogno (1836-1920). Έτσι στις δύο από τις τρεις «νεανικές» του όπερες, λιμπρετίστας ήταν ο ισόβιος θαυμαστής και φίλος του Φερντινάντο Φοντάνα (Ferdinando Fontana, 1850-1919), ως τότε συνεργάτης του Πουτσίνι σε δύο πρωτολειά του. Σε θαυμαστό κείμενο Φοντάνα, η κατά σειρά συνθέσεως δεύτερη όπερα του Σαμάρα *Φλόρα mirabilis* (1887), γράφτηκεν Αύγουστο 1886. Επιτυχώς διδόθηκε και η *Μετζέ* (4 πράξεις, κείμ. Pierre Elzéar, ιταλ. μτφρ. Φοντάνα, «πρώτη» Ρώμη, θέατρο Costanzi, 11 Δεκεμβρίου 1888. Πρωταγωνίστρια ξανά η Καλβέ, ενώ διηύθυνε ο Leopoldo Mugnone, ο κορυφαίος τότε Ιταλός αρχιμουσικός. Στην Ελλάδα όμως παρουσιάστηκε μόνον η *Φλόρα mirabilis* μόλις το 1889: Κέρκυρα, 3 παραστάσεις από 5 Φεβρ., Αθήνα Οκτ.-Νοεμ., 5 παραστάσεις γαλλικού θιάσου, επευκαίρια των γάμων του διαδόχου Κωνσταντίνου. Από την τρίτη όπερα του Σαμάρα *Λιονέλλα* (3 πράξεις, κείμ. Φοντάνα), ο αρχιμουσικός Βύρων Φιδετζής, είχε ανακαλύψει στη βιβλιοθήκη του Ωδείου Αθηνών, μόνον ένα ορχηστρικό απόσπασμα, την *Ουγγρική Ραψωδία*. Όμως τον Απρίλιο 2010, ο μουσικολόγος Αλέξανδρος Χατζηκυριάκος, κάτοικος Ιταλίας, ανεκάλυψε στη Νεάπολη ολόκληρο το σπαρτίτο του έργου για φωνές και πιάνο (έκδ. Sonzogno, 1891). Η ανακάλυψη τεκμηρίωσε πέρα από κάθε αμφιβολία ότι ήταν κοινό μυστικό: ότι η αγριότητα αποδοκιμασία

του έργου στη Σκάλα του Μιλάνου (4 Απρ. 1891) οφειλόταν σε μεθοδεύσεις του Ρικόρντι, φιλέκδικου ανταγωνιστού του Σοντζόνιο στον οποίο είχε πα μονίμως «προσχωρήσει» ο Σαμάρας: το σκηνικότητα γραμμένο έργο βρίθει θαυμαστών σελιδών.

Έπεται η ασυναγώνιστη *Μάρτυς* (*La Martire*, 3 πράξεις, κείμ. Luigi Illica, λιμπρετίστα των Τζιορντάνο, Πουτσίνι κ.α., Νεάπολη, «πρώτη»: θέατρο *Mercadante*, 23 Μαΐου 1894), μείζων θρίαμβος του Σαμάρα που τον κατέταξε στους πρωτοπόρους του βερισμού. Το 1896 ο συνθέτης επαναπατρίσθηκε προσωρινά για τους Α' Ολυμπιακούς Αγώνες. Συνέθεσε επί τούτω ολόκληρη καντάτα, σε ποίηση Κωστή Παλαμά, άπαξ μόνον εκτελεσθείσα και έκτοτε μυστηριωδώς εξαφανισθείσα, πλην του *Ύμνου* (111 μέτρα) που το 1958 στο Τόκυο, ανακηρύχθηκε επίσημος Ολυμπιακός Ύμνος. Πλην της επίσης εντελώς χαμένης *Δαμασμένης Μαινίδας* (*La Furia Domata*, 3 πράξεις, κείμ. Enrico Annibale Butti και Gustavo Macchi, πάνω στο σαιξπηρικό *Ημέρωμα της Στρίγγλας*, «πρώτη»: Μιλάνο, Teatro Lirico Internazionale ή T.L.I., 19 Νοεμβρ. 1895), λιμπρετίστας στις τελευταίες ολοκληρωμένες όπερες του Σαμάρα ήταν ο γάλλος συγγραφέας Paul Milliet (1848-1924): *Ιστορία Αγάπης* (*Storia d' amore*, 3 πράξεις, «πρώτη», Μιλάνο, T.L.I., 17 Νοεμβρ. 1903) ή *Η Ξανθούλα* (*La Biondinetta*, «πρώτη» Gotha, Γερμανία, Δουκικό Θέατρο, 1 Απρ. 1906), *Δεσποινίς ντε Μπέλ-Ιλ*, το έργο στο παρόν CD που αυτονόητα σχολιάζεται εδώ εκτενώς, και *Ρέα* (*Rhea*, 3 πράξεις, Φλωρεντία, θέατρο Verdi, 11 Απρ. 1908). Και μόνο τα σωζόμενα συγχαρητήρια μηνύματα των Πουτσίνι, Μασκάνι, Τζιορντάνο κ.α. μετά το θρίαμβο του έργου αναδεικνύουν το Σαμάρα ομότιμο με τους κορυφαίους συγχρόνους τους Ιταλούς, συνθέτες, αφαιρώντας κάθε αξιοπιστία από τους υπαινιγμούς του αμφιλεγόμενου συνθέτη Μανώλη Καλομοίρη (1883-1962) (βλ. περιοδ. Νουμάς, αρ. τεύχ. 377, 31 Ιαν. 1910) για κάμψη της σταδιοδρομίας του, παρ'όλο που, περιέργως ο Σαμάρας σκεπτόταν το νόστο.

Αφιερώσεις έργων Σαμάρα σε μέλη της ελληνικής βασιλικής οικογενείας και πλήθος φωτογραφιών, τεκμηριώνουν στενή φιλία μαζί τους.

Εικάζεται βάσιμα ότι ο επαναπατρισμός του συνδέεται με σκέψεις ακόμη και του Γεωργίου Β' να τον κάμει διευθυντή του Ωδείου Αθηνών, ύστερα από τυφώνα επικρίσεων εναντίον του ήδη διευθυντού, πανθομολογουμένως αταλάντου Γεωργίου Νάζου από τον τότε αθηναϊκό Τύπο. Το σχέδιο ναυάγησε εξαιτίας και διπλωματικών «αδεξιότητων» του Σαμάρα αλλά και εύλογα εικαζομένης υποστηρίξεως του Νάζου, από οικονομικούς παράγοντες ισχυροτέρους του μονάρχου. Η αναμέτρηση Σαμάρα-Νάζου, τερματίστηκε εις βάρος του συνθέτου, αρχές 1912. Ταυτόχρονα εξελισσόταν το τρίχρονο ειδύλλιο του με την πανίστα Άννα Αντωνοπούλου (1888-1967, γάμος 28 Δεκ. 1914). Πλην αυτού του τελικών ατυχήστατου γάμου (μεταθανάτιος διασκορπισμός πλείστων έργων που είχε φέρει στην Ελλάδα ο συνθέτης) ο Α' Παγκόσμιος Πόλεμος εγκλώβισε οριστικά στην Ελλάδα ένα Σαμάρα, ουσιαστικά απροσπάτευτο από τα Ανάκτορα. Μόλις επιβίωνε ανάμεσα στην εύλογα εικαζόμενη αντιπάθεια του Νάζου, τη λυσσαλέα εκστρατεία Καλομοίρη κατά των Επανησίων συνθετών και στο ανατέλλον άστρο του Θεόφραστου Σακελλαρίδη (1882; μάλλον 1883-1950) στο χώρο της οπερέτας.

Έτσι για βιοπορισμό συνέθετε 3πρακτες οπερέτες, ωραιότατη μουσική, όμως πάνω σε πανθομολογουμένως μέτρια λιμπρέτα των Γεωργίου Τσοκοπούλου και Ιωάννου Δεληκατερίνη (*Πόλεμος εν Πολέμω*, «πρώτη»: Αθήνα, Δημοτικό Θέατρο, 10 Απρ. 1914) και (δύο) των Νικολάου Λάσκαρη και Πολυβίου Δημητρακοπούλου: (*Πριγκίπισσα της Σάσσωνας* και *Κρητικοπούλα*: «πρώτες», στο ίδιο θέατρο, αντίστοιχα 21 Ιαν. 1915 και 30 Μαρτ. 1916). Ακόμη συνέθεσε: *Χαιρετισμός στη μητέρα Ελλάδα*, 1914, για χορωδία και ορχήστρα, κείμ. Αριστ. Βαλαωρίτη (η παρτιτούρα αποκαταστάθηκε από πάρτες ορχήστρας που ανακαλύφθηκαν πρόσφατα, ενώ σώζεται και διασκευή για μπάντα), *Επινείκια* (κείμ. Γεωργ. Δροσίνη), κύκλο τραγουδιών για βαρύτονο και ορχήστρα, 1914 και θαυμάσια τραγούδια, τα ωραιότερα στην Ελλάδα, μετά το 1911, εκπληκτικής μεταθανάτιας δημοτικότητος, χάρη σε

δίσκους 78 στροφών, φωνητικών αστέρων όπως οι Γιάννης Αγγελόπουλος, Πέτρος Επιτροπάκης, Οδυσσέας Λάμπας κ.α. Αναφέρουμε: *Της κοπέλλας το νερό, Μάννα και γιος* (κείμ. Γ. Δροσίνη) *Ο όρκος μου, Ειδύλλιον, Εξομολόγησις* (κείμ. Ιω. Πολέμη) κ.α. Αρχές Απρ. 1990, στην Εθνική Βιβλιοθήκη, ο συντάκτης του παρόντος ανακάλυψε, σε ιδιόγραφο του συνθέτου, τον εντελώς άγνωστο *Ύμνον προς τον Βάκχον* (κείμ. Γεωργ. Τσοκοπούλου), για αντρική χορωδία και πιάνο με χρονολογία 28 Ιαν. 1912, που αργότερα ενορχήστρωσε ο Βύρων Φιδετζής.

Από τα 18 ως τώρα (2020) σωζόμενα έργα του για πιάνο, αναφέρουμε: *Σερενάτα* (1877), *Ανατολικές Σκηνές*, πιάνο με 4 χέρια, (1883), *Ταγγάνα* (1886), *La Veneziana*, πρελούντιο γ' πράξεως της όπερας *Ιστορία αγάπης* (1903), *Έξη σερενάτες* (έκδ. C.F.Kahnt Λειψία, 1903) *Αργό βαλς, Μονότονος χορός, Ισπανικός χορός* (έκδ. C.F. Kahnt Λειψία, 1903, 1904).

Τί έδωσεν όμως η Ελλάδα στο Σαμάρα; Μόνο το Βασιλικό Μετάλλιο Γραμμάτων και Τεχνών (12 Ιαν. 1915)... Το 1916 εξελέγη πρόεδρος της πρώτης βραχύβιας Ενώσεως Ελλήνων Μουσουργών και όπως αποκάλυψε η σύγχρονη έρευνα (Στέλλα Κουρμπανά) στα αρχεία του Ωδείου Αθηνών κάποιο βοήθημα (2000 δρχ. αν δεν σφάλουμε) από το ίδρυμα... Πέθανε στις 25 Μαρτίου 1917 (Παλιό Ημερολόγιο), μετά πολύμηνη και επώδυνη νόσο, έχοντας σχεδόν ολοκληρώσει σε μορφή για δύο πιάνα και φωνές, την α' πράξη της όπερας Τίγκρα (La Tigra), σε αριστουργηματικό, επίσης ημιτελές, λιμπρέτο του Renato Simoni, επιφανούς λογίου, και από τους λιμπρετίστες της Τουραντό του Πουτσίνι. Αυτό το έργο ενορχηστρώθηκε αργότερα από τον Βύρωνα Φιδετζή.

Οι βομβορδισμοί του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ισοπεδώνοντας τις έδρες-αρχεία των εκδόσεων Sonzogno (Μιλάνο), ίσως και Kahnt (Λειψία), κατέστρεψαν σημαντικό μέρος κατατεθειμένων εκεί έργων Σαμάρα. Κάποια, τυπωμένα, ίσως σώζονται σε άγνωστες ως τώρα ευρωπαϊκές βιβλιοθήκες. Επί πλέον, περί το 1961, η χήρα Σαμάρα, εντελώς ασυλλόγιστα, έστειλε στον οίκο Σοντζόνιο (Sonzogno) σωζόμενα χειρόγραφα και «υλικά

ορχήστρας», έργων που ο Σαμάρας είχε φέρει μαζί του στην Αθήνα το 1911. Πλήρως ενορχηστρωμένες σώζονται σήμερα οι όπερες *Μάρτυς*, *Ιστορία αγάπης*, *Δεσποινίς* ντε Μπέλ-Ιλ, *Ρέα* και οι οπερέτες. Σε σπαρτίτα φωνών-πιάνου οι *Μετζέ* και *Λιονέλλα*, ενώ (μετά το 2013;) ανακαλύφθηκε το μεγαλύτερο μέρος του υλικού ορχήστρας της *Φλόρα μιράμπιλις*, που η παρτιτούρα ορχήστρας της, είχε χαθεί. Χάρη στην ανακάλυψη αυτή όμως καθίσταται αποκαταστάσιμη σε ποσοστό ίσως ανώτερο του 90%.

Συμπέρασμα: από τα υπέροχα τραγούδια για φωνή και πιάνο ως τις όπερες, ο Σαμάρας προβάλλει ως μελωδιστής πηγαίος και ευρηματικός, εκφραστής μεγίστου φάσματος ψυχολογικών καταστάσεων χάρη σε υψηλής πνοής αντιπαραθέσεις μελωδικών και ρυθμικών συλλήψεων και περίτεχνη ενορχήστρωση προ-εμπρεσσιονιστική ή μεταρομαντική, κατά περίπτωση. Το εύρος του δημιουργικού του φάσματος μαρτυρούν αριστουργήματα τόσο διαφορετικά μεταξύ τους όσο η *Φλόρια μιράμπιλις* (πρόδρομος της πουτσίνας Τουραντό, στο θέμα της ψυχοσεξουαλικής ψυχρότητας), η *Μετζέ* (διαπρεπής Άγγλος μουσικολόγος την αποκάλεσε «δεύτερην Αίντα», η *Ιστορία αγάπης* (μουσικοδραματικά λεπτουργημένη προβολή του Οιδιποδείου Πλέγματος, τουλάχιστον 15 χρόνια πριν από το Φρόντ) και η *Ρέα*, ερωτικό δράμα στη μεσαιωνική Χίο υπό τους Γενοβέζους. Απάκρη σε άκρη της παρτιτούρας, το ερωτικό πάθος με εκθαμβωτικά μελωδήματα και ελάχιστα «μοσχεύματα» δημοτικών τραγουδιών, εξαιρείται σε κοσμογονικές διαστάσεις – μικρό παράδειγμα το *Ιντερμέτζο*. Εξ’άλλου, βαθμιαία, ο παραδοσιακός χωρισμός της όπερας σε λίγο-πολύ αυτόνομους «αριθμούς» (άριες, σύνολα, χορωδιακά κ.λπ), τείνει προς τη βαγκνερική *ατέρμονη μελωδία* και τη χρήση εξαγγελτικών μοτίβων, ενώ η *Μετζέ*, και η *Φλόρα μιράμπιλις* ως ένα σημείο αλλά, κυρίως η *Μάρτυς*, προαναγγέλουν τη μελωδική γλώσσα και το ύφος του Πουτσίνι, όταν εκείνος δεν είχε ακόμη συνθέσει τα γνωστότερα και δημοφιλέστερα αριστουργήματά του.

Γιώργου Λεωτσάκου

Η όπερα Δεσποινίς ντε Μπελίλ ως μέρος μιας «παρ’ ολίγον» Νεοελληνικής Τετραλογίας

Από τον Νοέμβριο του 1983, όταν εκμυστηρεύομαι στον τότε πρόεδρο της Αναγνωστικής Εταιρείας Κερκύρας, αείμνηστο Κωνσταντίνο Νικολάκη Μούχα (1910 – 1987), τη σκέψη μου για μια αναβίωση του Σαμαρικού έργου έως σήμερα, Σεπτέμβριο του 2020 που γράφω αυτές τις γραμμές, παρήλθαν 37 συναπτά έτη. Και όμως, μόνο σήμερα διαγράφεται στον ορίζοντα η δυνατότητα και η τελευταία, όπως τότε νομίζαμε, από τις διασωθείσες μεγάλες όπερες του συνθέτη Σπύρου Σαμάρα, να βρει τον δρόμο της προς ένα ευρύτερο ακροατήριο, παρόλο που η ηχογράφησή της υπάρχει ήδη απ’ το καλοκαίρι του 1995.

«Η Δεσποινίς ντε Μπελίλ», η όπερα στην οποία αναφέρομαι, γράφτηκε το 1903 πάνω σε κείμενο του Πωλ Μιλλιέ (1855-1924) και πρωτοπαίχτηκε στη Γένοβα στις 9 Νοεμβρίου 1905. Με τις δύο προηγηθείσες όπερες «Μάρτυρα» (1894) και «Ιστορία αγάπης» (1903) [*«Ξανθούλα»* (1906)] καθώς και με την ακολουθήσασα «Ρέα» (1908) συναπαρτίζει το σώμα των τεσσάρων μεγάλων μελοδραμάτων του Σαμάρα που θεωρούσαμε ότι διασώθηκαν πλήρη, ή έστω με κάποιες απώλειες - πρωτίστως στη «Δεσποινίδα ντε Μπελίλ». Έτσι εκ των πραγμάτων προέκυψε αυθόρμητα η επιλογή της λέξης «τετραλογία» στον τίτλο του μικρού αυτού κειμένου. Προφανώς όχι από την ανύπαρκτη μεταξύ των τεσσάρων έργων θεματική σχέση, αλλά από την αίσθηση της κοινής τους μοίρας στην επιβίωση. Αυτά τα δεδομένα γνώριζα τότε, την εποχή της ηχογράφησης και βάσει αυτών έκανα τις τοποθετήσεις μου. Απ’ το φθινόπωρο του 2013 ωστόσο, τα δεδομένα ως προς το Σαμαρικό έργο άλλαξαν άρδην και η τετραλογία της επιβίωσης μεταβλήθηκε σε... παρ’ ολίγον! Τι συνέβη; Βρέθηκε στην Κέρκυρα το, έστω με κάποιες απώλειες αλά Μπελίλ υλικό ορχήστρας της θεωρούμενης ως χαμένης όπερας του συνθέτη «Φλώρα Μιράμπιλις» (1886)! Έτσι η τετραλογία μεταβλήθηκε σε παρ’ολιγον, ή μάλλον ακόμα καλύτερα, σε πενταλογία!

Η αναφορά μου σε κάποιες απώλειες μεταξύ των προαναφερθέντων έργων επικεντρώνεται κυρίως στην «Δεσποινίδα ντε Μπελίλ». Από το μελόδραμα αυτό έφτασαν έως εμάς μόνον οι παρτιτούρες της δεύτερης, τρίτης και τέταρτης πράξης, οι πάρτες της ορχήστρας εκτός των δύο όμψε, των τριών τρομπονιών και της άρπας, ένα τυπωμένο λιμπρέτο στα ιταλικά, καθώς και δύο σπαρτίτα, ένα ιταλογαλλικό και ένα γερμανικό, με αρκετές διαφορές αναμεταξύ τους. Ακριβώς λόγω των συγκεκριμένων προβλημάτων η όπερα αυτή καθυστέρησε ως προς την ηχογράφησή της έναντι των άλλων τριών που είχαν ήδη δισκογραφήσει, προσδοκώντας την αναγκαία μουσικολογική της αποκατάσταση. Η διαδικασία της αποκατάστασης υπήρξε εξαιρετικά χρονοβόρα. Διήρκεσε περίπου τέσσερα χρόνια από το 1991 ως το 1995 και έγινε σε δύο στάδια. Το πρώτο αφορούσε την επαναγραφή της παρτιτούρας από τις πάρτες και το δεύτερο και άκρως ευαίσθητο, στην συμπλήρωση των ελλειπόντων οργάνων με τρόπο βέβαια που να μην αλλοιώνεται ή θίγεται το ύφος του συνθέτη. Αυτονόητα, έλαβα υπόψη τους οδηγούς ή τις σημειώσεις υπήρχαν στις υπόλοιπες πάρτες. Συμπλήρωσα όλα τα τμήματα στα οποία υπήρχαν κοψίματα (σάλτα), καθώς και τα ελλείποντα ως προς τα δύο σπαρτίτα μέρη της παρτιτούρας, με τον τρόπο που προανέφερα, ώστε να υπάρχει στην ηχογράφηση το σύνολο σχεδόν της συνθεθείσας μουσικής. Για τον ίδιο λόγο συμπεριέλα και τα δύο φινάλε της όπερας τόσο το πρωταρχικό, τραγικό που ολοκληρώνει το έργο στην κανονική παρτιτούρα αλλά και στην ιταλογαλλική έκδοση του σπαρτίτου, όσο και το ευτυχές, που γράφτηκε ειδικά για κάποια παράσταση στο Μόντε Κάρλο και υπάρχει ωστόσο, τυπωμένο μεν στο γερμανικό σπαρτίτο ως αποκλειστική έκδοχή, ενσωματωμένο δε ως συμπλήρωμα λίγων σελίδων με την ένδειξη *Finale p. Monte Carlo* στο σώμα της κύριας παρτιτούρας. Υποθέτω λόγω ιδιαίτερης σχέσης με το γαλλόφωνο πολιτισμό υιοθετήθηκε για την περίπτωση η ευτυχής έκδοχή που ταυτιζόταν με το τέλος του ομώνυμου

θεατρικού έργου (1839) του Αλεξάνδρου Δουμά πατρός (1802-1870), δεδομένου ότι το συγκεκριμένο έργο αποτέλεσε την βάση του λιμπρέτου του Πωλ Μιλλιέ. Από το συμπλήρωμα αντιγράφηκαν οι πάρτες της ορχήστρας και έτσι κατέστη δυνατή η ηχογράφηση και αυτού του τμήματος. Για το ευτυχές φινάλε που διασώθηκε μόνο στην ιταλική και τη γερμανική έκδοχή του, καθώς και για κάποιες ακόμη μικροπεριπτώσεις το ελλείπον γαλλικό πρωτότυπο συμπλήρωσε ο Γιώργος Λεωτσάκος, που από αυτή τη θέση επιθυμώ να τον ευχαριστήσω όλως ιδιαιτέρως. Κάποιες συγκυρίες, όπως η εκατονταετία από τη γέννηση του Δημήτρη Μητρόπουλου το 1996, οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 2004 και η φοβερή οικονομική κρίση που επακολούθησε, καθυστέρησαν και εμπόδισαν τελικά την έκδοση της ηχογράφησης που επιτέλους κυκλοφορεί τώρα, 26 ολόκληρα χρόνια ύστερα από την πραγματοποίησή της.

[Επειδή η ανά χείρας έκδοση είναι κατά κάποιο τρόπο αναστατική κρίθηκε σκόπιμο να επισμανθεί και μια ιταλόφωνη ηχογράφηση του *Arioso* του D’ Aubigny από την πρώτη πράξη «*Io te amo*» με φωνή και πιάνο με τον τενόρο Antonio Pauli από το 1905 (:) ώστε να σχηματίσει κανείς έστω και αμυδρά μία εικόνα διαφοράς προσέγγισης και ερμηνείας της συγκεκριμένης μουσικής. Για το πολύτιμο αυτό ντοκουμέντο μου είχε πρωτομιλήσει ο Στάθης Αρφάνης και μπορείτε να το ακούσετε εδώ.

Τέλος ένα μικρό αλλά πολύ χαρακτηριστικό *Arioso* του D’ Aubigny από την τέταρτη πράξη που δεν έγινε δυνατόν να ηχογραφηθεί το 1995, αποκαταστάθηκε κατά τον προαναφερθέντα τρόπο και ηχογραφήθηκε στις 26 Ιουλίου 2006 στη Σόφια ύστερα από 11 χρόνια...]

Η «Δεσποινίς Ντε Μπελίλ» είναι μετά την «Ιστορία Αγάπης» (ή «Ξανθούλα») το δεύτερο και τελευταίο έργο της γαλλικής περιόδου του Σαμάρα. Η μεταγενέστερη «Ρέα», γραμμένη και αυτή από τον Πωλ Μιλλιέ στα γαλλικά, σηματοδοτεί εντούτοις τη στροφή του συνθέτη και προς μια ελληνική μουσική προβληματική.

Τα τρία αυτά έργα, μαζί με τις ιταλόφωνες «Μάρτυρα» του Λουίτζι Ίλικά (1857-1919) και την νεοανακαλυφθείσα «Φλώρα Μιράμπιλις» του Φερντινάντο Φοντάνα (1850-1919) που προηγήθηκαν, παρουσιάζουν ένα πανόραμα των κατακτήσεων αλλά και των αναζητήσεων καθώς και των επιρροών του συνθέτη στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του. Η περαιτέρω ωστόσο μελέτη και εμβάθυνση αυτής της «πενταλογίας της επιβίωσης» μας προσφέρει την δυνατότητα να αντιληφθούμε ότι προσδιορισμοί περιόδων όπως «ιταλική», «γαλλική» και «ελληνική» στην πορεία του Σαμάρα χαρακτηρίζουν τα επιφανήμενα και όχι την ουσία. Βοηθούν οι προσδιορισμοί των δημιουργικών περιόδων στην ταξινόμηση και είναι προς τούτο χρήσιμοι. Πλείστες όμως φορές ενέχουν τον κίνδυνο να αναστείλουν την εμβάθυνση καθώς, οριοθετώντας την επιφάνεια των πραγμάτων, παραμένουν σ’ αυτήν. Από τον κίνδυνο αυτόν δεν ξέφυγε ούτε ο νεαρός Μανώλης Καλομοίρης¹ της δεκαετίας του 1900 αλλά ούτε και ο ώριμος Δημήτριος Λεβίδης² της δεκαετίας του 1940. Με την κάπως βαθύτερη γνώση του συνόλου περίπου των εργαων αυτών σήμερα, πιστεύω συμπερασματικά ότι ο Κερκυραίος μουσουργός δεν αποτελεί το πρότυπο συνθέτη-οπαδού μίας Σχολής. Ο Σαμάρας συνδιαμορφώνει αρχικά το βεριστικό κίνημα, έλκεται στη συνέχεια από το γαλλικό λυρικό δράμα και με έργα σαν τη «Ρέα» ή τα «Επινίκεια» ανοίγει τον δρόμο στην Ελληνική Εθνική Σχολή. Έτσι το έργο του κατηγοριοποιείται σχετικά απλά, ο ίδιος όμως δεν εντάσσεται πουθενά. Αντιθέτως, ο Κερκυραίος μουσουργός εντάσσει συστηματικά στοιχεία των μεγάλων Ευρωπαϊκών Σχολών -μηδέ της γερμανικής εξαιρουμένης- αλλά και των ελληνικών παραδόσεων στην δική του μουσική δημιουργία. Κλειδί για την ερμηνεία της θέσης του αυτής αλλά και της εν γένει αισθητικής του αποτελεί η ημιτελής «Τίγκρα». Την γράφει στο τέλος της ευρωπαϊκής του σταδιοδρομίας στα ιταλικά, «επιστρέφει» δηλαδή λίγο πριν τη σύνθεση των τριών ελληνικών μελοδραματίων του («Πόλεμος εν πολέμω», «Η πριγκίπισσα της Σασσώνως», «Η Κρητικοπούλα»),

στην ιταλική αφετηρία της σταδιοδρομίας του. Όμως, πέραν της όλως διόλου νεωτερικής αρμονίας καθώς και της σύγχρονης θεατρικής δομής, εντάσσει σε αυτήν τον αναστάσιμο ύμνο του Χριστός Ανέστη (τελείως διαφορετικά απ’ ό,τι το κάνει στην «Κρητικοπούλα»), δείγμα ακριβώς μιας δημιουργικής ατομικότητας η οποία αφομοιώνοντας πολυποίκιλα στοιχεία διαπλάθει μια προσωπική μουσική διάλεκτο. Αυτό που μια ηγετική φύση σαν τον Καλομοίρη διαλαλεί εμφατικά με τη μορφή μανιφέστου ως προς το δέον γενέσθαι στην Ελληνική μουσική, ο Σαμάρας το κάνει στη διάρκεια της ζωής του με την συνέπεια αυτής ακριβώς της δημιουργικής ατομικότητας. Ο μεγάλος Κερκυραίος δεν γράφει «ελληνική μουσική» αλλά εκφράζει μέσα από την δημιουργική του πορεία κατεξοχήν τον Νέο Ελληνισμό σε μια κρίσιμη ιστορική καμπή. Δεν αποκόβεται ποτέ από τα ελληνικά πράγματα, αφουγκράζεται τους μύχιους πόθους έκφρασης μιας κοινωνίας³ και στην πλήρη ωριμότητά του το πράττει, την εκφράζει συνειδητά, μη εκχωρώντας όμως ποτέ τον ατομισμό του, καθώς προσείπα, εγκλωβιζόμενος σε κίνημα ή φιλοδοξώντας να ιδρύσει Σχολή. Παραμένει μονάδα και ως τέτοια αντιπροσωπεύει τον απόλυτο τύπο της ελληνικής ατομικότητας, της τείνουσας προς το οικουμενικό.

Βύρων Φιδετζής

ΥΠΟΘΕΣΗ

Η πρώτη πράξη εκτυλίσσεται στους κήπους της Μαρκησίας ντε Πρι στο Σαντιγύ. §1 Καθώς οι νεαρές φίλες της Μαρκησίας κάνουν πρόβα για ένα θεατρικό έργο §2 §3, πληροφορούμαστε ότι η Μαρκησία έχει ερωτικό δεσμό με το Δούκα του Ρισελιέ. Ο υπηρέτης αναγγέλλει το Δούκα, οι φίλοι αποσύρονται και ακολουθεί μια χαριτωμένη συνομιλία της Μαρκησίας με τον Ρισελιέ §4, η οποία καταλήγει στην αποκάλυψη ότι έχει πα ξεθυμάνει ο έρωτάς τους και αμφότεροι έχουν στρέψει το ενδιαφέρον τους σε άλλα πρόσωπα: η Μαρκησία στον Ιππότη ντ’ Ομπινύ και ο Δούκας στη νεαρή δεσποινίδα ντε Μπελίλ, που έχει

έρθει από τη Βρετάνη για να ικετεύσει το Βασιλιά για τον αριστοκράτη πατέρα της, έγκλειστο στη Βαστίλλη. Ο υπηρέτης αναγγέλλει τη δεσποινίδα ντε Μπελίλ, η οποία παρακαλεί τη Μαρκησία να τη βοηθήσει μεσολαβώντας στο Βασιλιά §5. Η ντε Πρι, γοητευμένη από την απλότητα της κοπέλας, αναλαμβάνει να γράψει η ίδια τη σχετική επιστολή προς το Βασιλιά. Εμφανίζονται πάλι οι φίλοι της Μαρκησίας και του Δούκα, μεταξύ αυτών και ο Ιππότης ντ’ Ομπινύ, ο οποίος εξομολογείται στο Δούκα ντ’ Ομόν ότι είναι τρελά ερωτευμένος §6. Ο Ρισελιέ, με τη σιγουριά του έμπειρου εραστή, στοιχηματίζει με τους φίλους του ότι θα παρασύρει στο κρεβάτι του οποιαδήποτε γυναίκα εμφανιστεί μπροστά τους. Η πρώτη που βλέπουν είναι η Μαρκησία, η οποία λόγω της γνωστής σχέσης τους, απορρίπτεται απ’ τον Ρισελιέ. Ακολουθεί, προς αλλαγήση του Δούκα, η δεσποινίς ντε Μπελίλ. Τότε παρεμβαίνει αποφασιστικά ο ντ’ Ομπινύ, ο οποίος δηλώνει ότι δέχεται και αυτός το στοίχημα, επειδή πρόκειται να παντρευτεί τη δεσποινίδα ντε Μπελίλ.

Στη δεύτερη πράξη, στα διαμερίσματα της Μαρκησίας, ο Δούκας, χωρίς να της αποκαλύψει ποιος είναι ο μνηστήρας της Μπελίλ, ζητά τη βοήθεια της ντε Πρι για να κερδίσει το στοίχημα §7. Εκείνη του την υπόσχεται, ενώ στην πραγματικότητα σκοπεύει να προστατεύσει την αθώα κοπέλα, την οποία ήδη φιλοξενεί στον πύργο της §8. Παραπλανά τον Ρισελιέ παραδιδοντάς του ιδιόχειρη επιστολή, δήθεν γραμμένη από την Μπελίλ, και λέγοντάς του ότι η ίδια φεύγει για τη Παρίσι. Όταν μένει μόνη με την Μπελίλ, της ανακοινώνει ότι της κανόνισε να συναντήσει το βράδυ τον πατέρα της στη Βαστίλλη, την υποχρεώνει όμως με όρκο βαρύ να μην το αποκαλύψει σε κανέναν. Εμφανίζεται ο ερωτευμένος ντ’ Ομπινύ, ο οποίος απορεί πρώτα με τη χαρά της κοπέλας και κατόπιν με την προσπάθειά της να τον απομακρύνει σύντομα §9. Όταν ο Ιππότης φεύγει, η δεσποινίς ντε Μπελίλ σπεύδει να φύγει για τη Βαστίλλη. Η Μαρκησία μένει μόνη, ικανοποιημένη που χάλασε τα σχέδια του Δούκα §10. Ξαφνικά, αντιλαμβάνεται ότι ο Ρισελιέ –χρησιμοποιώντας το

κλειδί μιας μικρής πόρτας που του είχε δώσει η ίδια όταν ήταν εραστής- μπαίνει στο δωμάτιο και η Μαρκησία προλαβαίνει να σβήσει το κερί §11. Εκείνος, για να έχει απόδειξη της αποπλάνησης της δεσποινίδας ντε Μπελίλ –όπως νομίζει- ανοίγει το παράθυρο, ρίχνει ένα σημείωμα προς τον ντ’ Ομπινύ, και μετά παραδίδεται στα ερωτικά χάρδια της... Μαρκησίας.

Η τρίτη πράξη διαδραματίζεται στον πύργο του Σαντιγύ, κατά τη διάρκεια χαρτοπαιγνίου μεταξύ των ευγενών §12. Ο Ρισελιέ ενθουσιασμένος ανακοινώνει στη Μαρκησία την... επιτυχία του με την Μπελίλ, καθώς και τη συνέπια της οργής του ντ’ Ομπινύ: τη μονομαχία που επικείται §13 §14. Εκείνη, θέλοντας να προστατεύσει τον Ιππότη, δίνει μυστικά τη σχετική πληροφορία στον αρμόδιο Δούκα ντ’ Οβρέ, ο οποίος υποχρεούται να τους εμποδίσει §15. Στη συζήτηση που ακολουθεί μεταξύ ντ’ Ομπινύ και ντε Μπελίλ, ο Ιππότης κατηγορεί τη μνηστή του για απιστία, επικαλούμενος το σημείωμα του Ρισελιέ §16. Η κοπέλα οργισμένη του ζητά να κρυφτεί και να ακούσει την ομολογία του ψεύδους από το Δούκα §17. Προκαλεί τον Ρισελιέ, ο οποίος ανυποψίαστος επιμένει στην πλάνη του. Μετά απ’ αυτό ο πληγωμένος ντ’ Ομπινύ της ζητά τουλάχιστον να ομολογήσει §18. Η κοπέλα αρνείται και τον διώχνει. Ο Δούκας και ο Ιππότης προετοιμάζονται για τη μονομαχία, όταν ο ντ’ Οβρέ ετοιμάζεται να τους συλλάβει γι’ αυτό. Οι δύο αρνούνται την πρόθεσή τους να μονομαχήσουν και αντ’ αυτού συμφωνούν να παίξουν τη ζωή τους στα χαρτιά §19. Ο ντ’ Ομπινύ χάνει και ψύχραιμα δηλώνει ότι σε τρεις ώρες θ’ αυτοκτονήσει, ενώ ο Ρισελιέ αμήχανος ανακοινώνει ότι θα ζητήσει τη μεσολάβηση του Βασιλιά. Ο ντ’ Ομόν γνωστοποιεί στη Μαρκησία ενώπιον των αυλικών ότι έγινε επανάσταση και η ίδια θα οδηγηθεί στην εξορία, ενώ ο Δούκας στη φυλακή §20. Η Μαρκησία σπεύδει να ζητήσει με επιστολή της ακρόαση από τη Βασίλισσα. Ο Ρισελιέ, αναγνωρίζοντας το γραφικό της χαρακτήρα -ως χαρακτήρα της Μπελίλ- αντιλαμβάνεται διαμιάς την τρομερή παρεξήγηση και επιχειρεί να φύγει για να σώσει τον Ιππότη. Δυστυχώς πρέπει όμως να ακολουθήσει τους στρατιώτες στη φυλακή, ενώ η ντε Πρι αναλύεται σε δάκρυα.

Στην τέταρτη πράξη, οι αυλικοί μετά τη λειτουργία σχολιάζουν έξω από το παρεκκλήσι του Σαντιγύ τις τελευταίες πολιτικές εξελίξεις ^[8] ^[9] και η δεσποινίς ντε Μπελίλ συναντά ταραγμένη τον ντ' Ομπινύ, ο οποίος είναι αποφασισμένος να αυτοκτονήσει ^[10]. Του εκμυστηρεύεται επιτέλους την επίσκεψή της στη Βασιλίλη το μοιραίο βράδυ και, ενώ προς στιγμήν ο Ιππότης ευτυχής κάνει μαζί της όνειρα κοινού μέλλοντος ^[11], θυμάται τη δέσμευσή του και την αποκρούει, θέλοντας να φύγει ^[12]. Φθάνει ο Ρισελιέ * με πρόθεση να λύσει την παρεξήγηση και να απαλλάξει τον Ιππότη από το χρέος τιμής.

Από το σημείο αυτό, η υπόθεση έχει δύο διαφορετικές εξελίξεις:

Στην πρώτη εκδοχή, ο εξοργισμένος ντ' Ομπινύ επιτίθεται στον Ρισελιέ ^[13], ο οποίος αμυνόμενος τον αποκρούει και τον τραυματίζει θανάσιμα. Ο Ιππότης πεθαίνει στην αγκαλιά της αγαπημένης του κατηγορώντας την αμφιβολία του για την πίστη της και αφήνοντας το Δούκα συντετριμμένο ^[14].

Στη δεύτερη εκδοχή, ο Δούκας προλαβαίνει να εξηγήσει στον Ιππότη τα συμβάντα ^[15] και να ζητήσει συγγνώμη από τη δεσποινίδα ντε Μπελίλ. Οι ερωτευμένοι, όντας πια ευτυχισμένοι, τον συγχωρούν.

* Σύμφωνα με το μυθιστόρημα του Αλέξανδρου Δουμά πατρός, ο Ρισελιέ έχει οδηγηθεί ενώπιον του Βασιλιά, ο οποίος πείθεται από τις εξηγήσεις του Δούκα και τον αφήνει ελεύθερο. Έτσι, επιστρέφει στο Σαντιγύ και διηγείται τα καθέκαστα στους φίλους και στην επίσης επιστρέψασα Μαρκησία και ανακοινώνει διπλούς γάμους, του ντ' Ομπινύ με την ντε Μπελίλ και τον δικό του με την Μαρκησία.

Μ.Σ.

¹ Ο συνθέτης Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962) σε κείμενό του στις 7 Φεβρουαρίου 1910 στο λογοτεχνικό περιοδικό *Νουμάς*, αναφέρεται στον Σαμάρα ως συνθέτη της «Γαλλοϊταλικής» σχολής.

² Ο συνθέτης Δημήτριος Λεβίδης (1886-1951) γερμανικής μεν μουσικής παιδείας, αλλά γαλλικής εμπρεσιονιστικής αισθητικής, σε επιστολή του στον συνθέτη Γεώργιο Καζάσογλου (1908-1984) ο οποίος μελοποίησε επίσης τον *Ολυμπιακό Ύμνο* του ποιητή Κωστή Παλαμά (1859-1943) μετά τον 2^ο Παγκόσμιο Πόλεμο, υποτιμά την αξία του Σαμάρα και τη μουσική του προσέγγιση στο ποίημα, εγκωμιάζοντας αντίθετως εκείνη του Καζάσογλου.

³ βλ. «Ορφεύς» Αλεξανδρείας, τεύχη 6 και 9 του 1911.

Angelo Simos



The tenor Angelo Simos (Vangelis Chatzisimos) was born in Athens. He is a graduate of the Piraeus Association Conservatory and the Hellenic Open University, and since 1992 has been a member of the Greek National Opera. Simos has appeared as a guest artist in numerous international opera houses and concert halls, and has collaborated with eminent stage directors and conductors. He has also appeared in concerts with artists such as Maria Guleghina and Anna Tomowa-Sintow, regularly collaborates with prestigious Greek orchestras, and has recorded works by a variety of Greek composers. He teaches at the Athens Conservatory and the National Conservatory in Athens, Greece.

Tassis Christoyannis



Regarded as one of the finest baritones of his generation, Athens-born Tassis Christoyannis studied at the Athens Conservatoire, before going on to specialise in Italian repertoire with Aldo Protti. After several years as a member of the Greek National Opera, he joined the Deutsche Oper am Rhein, where he appeared in major roles in works by Monteverdi, Mozart, Rossini, Verdi and Puccini among others. Now freelance, he has sung principal baritone roles in Italian, French and Russian works at opera houses and festivals across Europe. Christoyannis is also much in demand for his skills as a song recitalist.

Pavlos Maropoulos



Greek bass Pavlos Maropoulos studied at the National Conservatory in Athens with Yolanda di Tasso, attended masterclasses with Kostas Paskalis, Zanette Pilou, Luigi Alva and Ileana Cotrubaş, and studied with John Modenos. Maropoulos has appeared in numerous productions with the Greek National Opera including *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*, *Un ballo in maschera*, *La bohème*, *Madama Butterfly* and *Adriana Lecouvreur* as well as two world premieres of Greek operas. He has performed at the Megaron Athens Concert Hall in *Lucrezia Borgia* and *La traviata*, and sang in Mikis Theodorakis' *Electra* with the Manhattan Philharmonic Orchestra at Carnegie Hall, New York to great acclaim.

Pantelis Kontos



Pantelis Kontos was born in Corfu, where he took his first music lessons in violin and trombone at the Philharmonic Society of Corfu, and he completed his studies with a scholarship from the Municipal Choir of Corfu. He has participated in many concerts and recitals in Greece, Italy, Cyprus, England, Bulgaria and the US, and has also participated in many opera productions in Corfu, Athens and abroad. Kontos has appeared as a soloist with numerous European orchestras such as the National Symphony Orchestra of ERT, Athens State Orchestra, Athens Camerata – Friends of Music Orchestra, Cyprus State Orchestra and the University of York Symphony Orchestra.

Martha Arapis



As leading soprano of the Greek National Opera, as well as collaborating with acclaimed orchestras, renowned conductors, concert halls and festivals both in Greece and abroad, Martha Arapis has performed a wide range of the extended lyric soprano repertoire in opera, German and Greek operetta, modern opera, oratorio and symphonic works. An accomplished recitalist, she has recorded for the Greek national radio. Her participation in the unearthing and recording of operas and art songs by Greek composers has constituted a major part of her artistic legacy. She has been honoured for her operatic achievements and contribution to Greek art music. Her career was inspired by her teacher and husband, the distinguished tenor George Zervanos.

Marina Krilovici



Born in Romania, internationally acclaimed soprano Marina Krilovici has sung in opera houses all over the world, including the Metropolitan Opera House in New York, the Royal Opera House, Covent Garden, Teatro La Fenice in Venice and in Munich, Vienna, Monte Carlo, Paris, Berlin, Amsterdam and Chicago under the baton of eminent conductors such as Nello Santi, Claudio Abbado, Lorin Maazel and Riccardo Muti. She has given memorable performances in *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Aida* and *Cavalleria rusticana*. Krilovici lives in Athens and continues to guide and mentor new singers. Her biography *Marina, Marina, Marina. Marina Krilovici*, written by Romanian author Alice Nastase Buciuta, was published in 2017.

Kaval Mixed Choir (Kaval Choir of Sofia)

The Kaval Mixed Choir is a professional choir based in Sofia, Bulgaria. It was founded by the great Bulgarian choir master Mikhail Milkov (1923–2003), the long-serving director of the Mixed Choir of the Bulgarian National Radio. The Kaval Mixed Choir has performed at numerous venues, both at home and abroad, and has recorded many significant oratorios and operatic works. Of particular importance was its participation in the 2001 Athens Festival, in a performance of the opera *Konstantinos Palaiologos* by Greek composer Manolis Kalomiris.

Pazardzhik Symphony Orchestra



The Pazardzhik Symphony Orchestra was founded in 1969. Instrumental in its creation were violinist Georgi Koev (1947–2013), who served as its leader over many years, and composer and conductor Ivan Spasov (1934–1996), who was artistic director from 1970 to 1992. The orchestra has come to hold an important position in the musical scene of

Bulgaria, gradually expanding the scope of its activities to include numerous tours across Europe. Its broad repertoire spans the entire spectrum of symphonic music, opera and operetta, and of particular importance is its contribution to the field of Bulgarian contemporary music, with many composers having written pieces for the orchestra. In 2000, it also assumed the name of the 'Maestro G. Atanasov' Orchestra. It has recorded several Greek operas, among them works by Samaras, Carrer and Mitropoulos, as well as numerous orchestral pieces by Lialios, Lavrangas, Kalomiris and Philippos Tsalachourés among others. Conductor Grigor Palikarov has served as the orchestra's artistic director since 2005.

www.pazardzik-symphony.com/en/symphonic-orchestra-pazardzhik/

Dimitris Yakas



Dimitris Yakas studied at the National Conservatory in Athens and the Ecole Normale de Musique de Paris. He has worked as a coach at the Paris Opera and the Opéra National de Lyon at the invitation of Kent Nagano. In 1991 he settled in Athens and became one of the principal collaborators of the Greek National Opera and the Megaron Athens Concert Hall. He has coached singers for numerous opera world premieres by Greek composers including Mikis Theodorakis, Mikroutsikos and Kounadis, and has played for masterclasses given by Jeannette Pilou, Christa Ludwig and Daphne Evangelatos among others. He regularly gives concerts as an accompanist in Greece and abroad.

Byron Fidetzis



Byron Fidetzis was born in Thessaloniki. He completed his cello and orchestral conducting studies at the Universität für Musik und darstellende Kunst in Vienna. He has been conductor and artistic director of several orchestras including the Athens State Orchestra, Thessaloniki City Symphony Orchestra, Ural Philharmonic Orchestra, Pazardzhik Symphony Orchestra, the Greek National Opera and Athens Philharmonia Orchestra. He has conducted numerous concerts and opera performances across the world, including in Europe, Asia and the Americas. Fidetzis has received several distinctions, including from the prestigious Academy of Athens, and was awarded an honorary doctorate from the department of musical studies of the University of Athens.

www.fidetzis.gr

Spyridon Samaras (1861–1917)



Remembered today for the *Olympic Anthem*, Spyridon Samaras was the most distinguished Greek composer of his day and the first to gain international recognition. By the time *Mademoiselle de Belle-Isle* was produced, Samaras was a well-established and much-admired opera composer in the Italian Romantic style. The narrative of the opera sees the mischievous plans of the Duke of Richelieu descending into a complex tangle of amorous deceptions, tests of faithfulness and the perils of dueling. The score for this world premiere recording has been painstakingly restored by Byron Fidetzis.

Spyridon
SAMARAS

(1861–1917)

Mademoiselle de Belle-Isle

Opera in four acts (1903)

Libretto by Paul Milliet (1848–1924)

Sung in French

Chevalier d'Aubigny / A Lackey (I) Angelo Simos, Tenor
Duc de Richelieu Tassis Christoyannis, Baritone
Duc d'Aumont / A Lackey (II) Pavlos Maropoulos, Bass
Chevalier d'Auvray Pantelis Kontos, Baritone
Mademoiselle Gabrielle de Belle-Isle Martha Arapis, Soprano
Marquise de Prie Marina Krilovici, Soprano

Kaval Choir of Sofia • Michail Milkov, Chorus Master
Pazardzhik Symphony Orchestra (Georgi Koev, Leader)
Byron Fidetzis, Conductor

WORLD PREMIERE RECORDING

1–8 Act I 28:31 9–16 Act II 29:31 17 Intermezzo 3:10 18–26 Act III 22:54 27–36 Act IV 31:24

A detailed track list and full recording details can be found inside the booklet. A comprehensive analytical essay on the opera in English and Greek can be accessed at www.naxos.com/notes/660508.htm. The original French libretto with Greek, German and Italian translations can be accessed at www.naxos.com/libretti/660508.htm

‘This work is dedicated to the memory of my beloved friend and precious colleague Georgi Koev (1947–2013), leader and co-founder of the great Pazardzhik Symphony Orchestra.’ – Byron Fidetzis

The present release serves as a contribution to the 200th anniversary of the Greek Revolution of 1821.

Cover: *Seated Woman* (1716–17) by Antoine Watteau (1684–1721)

© & © 2021 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com