

Ο Σαμάρας και ο Ολυμπιακός Ύμνος: τα πριν και τα μετά το 1896.

Κώστας Καρδάμης

Η κερκυραϊκή μουσική συμμετοχή στους πρώτους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες είναι αναμφισβήτητα συνδεδεμένη με τη μορφή του ανθρώπου που συνέθεσε τον Ύμνο τους, που δεν είναι άλλος από τον Κερκυραίο συνθέτη Σπυρίδωνα Φιλίσκο Σαμάρα.¹ Η μελοποίηση του παλαμικού Ολυμπιακού Ύμνου από τον Σαμάρα, σημαντική στιγμή μιας ήδη επιτυχημένης καριέρας, υπήρξε σωτήρια για την υστεροφημία του συνθέτη, μιας και σήμερα είναι παγκοσμίως (αλλά όχι αναγκαία και πανελληνίως) γνωστός ως ο συνθέτης αυτού του έργου και μόνο. Άλλωστε, αυτή είναι η μοναδική πληροφορία που δίνει η επιγραφή της προτομής του μουσουργού έξω από το Δημοτικό Θέατρο της ιδιαίτερης πατρίδας του. Συμπτωματικά (και όχι πάντως για λόγους συμμετρίας) κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με την προτομή του Μάντζαρου λίγα μέτρα αριστερότερα, ο οποίος είναι απλώς και μόνο ο "συνθέτης του Εθνικού Ύμνου".

Ο Σαμάρας, όμως, δεν ήταν ένας τυχαίος συνθέτης της εποχής του και ίσως θα έπρεπε να τεθεί υπό αίρεση εάν και κατά πόσο ο ίδιος βάσιζε την οποιαδήποτε φιλοδοξία υστεροφημίας του σε ένα έργο εν πολλοίς εφήμερο. Ο Ολυμπιακός Ύμνος ήταν μια ευκαιριακή σύνθεση του Κερκυραίου μουσουργού με την ευκαιρία της αναβίωσης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα του 1896 και η όποια διεθνής δημοτικότητα του ύμνου αρχικά δεν φαινόταν να υπερέβαινε τα χρονικά όρια των Αγώνων της Αθήνας. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό, ότι ο σαμαρικός Ύμνος έμελλε να καθιερωθεί, μάλλον τυχαία, ως επίσημος ύμνος των Ολυμπιακών Αγώνων το 1958, εξήντα δύο χρόνια μετά την παγκόσμια "πρώτη" του και σαράντα ένα χρόνια μετά τον θάνατο του συνθέτη του.

Η όποια, λοιπόν, φιλοδοξία υστεροφημίας από πλευράς Σαμάρα, αν βέβαια υπήρχε, θα ήταν λογικό να βασίζεται στην πανευρωπαϊκή φήμη που είχε ήδη αποκτήσει μέσα από τις όπερές του. Πράγματι, το 1896 ο Κερκυραίος συνθέτης βρισκόταν στα ύψη της καριέρας του στην Ευρώπη. Όπερές του παρουσιάζονταν όχι μόνο στην Ιταλία, αλλά και σε άλλα ευρωπαϊκά οπερατικά κέντρα (Παρίσι, Λειψία), ενώ η φήμη του, όπως αποδεικνύει ο μουσικολόγος Γιώργος Λεωτσάκος σε υπό έκδοση από το Ιόνιο Πανεπιστήμιο έρευνά του,² έφτασε ακόμα και ως την Αργεντινή. Μια ματιά στην εργογραφία του συνθέτη μέχρι το 1896 αποκαλύπτει μια σειρά σημαντικότητας, αλλά ξεχασμένων πλέον, οπερατικών έργων (επισημαίνονται τα κυριότερα με χρονολογική σειρά): *Flora Mirabilis* (1886), *Medjè* (1888), *La martire* (1894), *La furia domata* (1895). Η *La martire*, μάλιστα, τον είχε καθιερώσει στην κοινή γνώμη ως έναν από τους εκπροσώπους-πρωτοπόρους του κινήματος του οπερατικού βερισμού ή, μάλλον καλύτερα, του οπερατικού νατουραλισμού.

Η επιτυχημένη πορεία του στα ευρωπαϊκά λυρικά θέατρα συνεχίστηκε, φυσικά, και μετά τους Ολυμπιακούς του 1896 με την ίδια επιτυχία μέχρι την επιστροφή του στην Ελλάδα (1911) και τον μοιραίο εγκλωβισμό του σε αυτή λόγω του Πρώτου

¹ Σύντομα βιογραφικά στοιχεία για τον Σπυρίδωνα Σαμάρα στο Γιώργος Λεωτσάκος, "Σαμάρας, Σπυρίδων Φιλίσκος", *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* (Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1991), τομ. 9α, 171–172. Αναδημοσιεύεται με προσθήκες στο συνοδευτικό τομίδιο του δίσκου ακτίνας *La biondinetta* (Lyra ML 0654/5), 6–9.

² Γιώργος Λεωτσάκος, *Σπύρος Σαμάρας: ο μεγάλος αδικημένος* (υπό έκδοση από το Μουσείο Μπενάκη και το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου). Ευχαριστώ τον Γιώργο Λεωτσάκο για την πολύτιμη επισήμανσή του.

Παγκοσμίου Πολέμου. Και πάλι ενδεικτικά υπενθυμίζονται τα έργα *Mademoiselle de Belle Isle* (1905), *La biondinetta* (1906), *Rhea* (1908) και η ημιτελής *La tigre*. Όλα τα παραπάνω τον είχαν καθιερώσει ως έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες όπερας του καιρού του, ισάξιο του Leoncavallo, του Mascagni, και του Puccini (ο τελευταίος φαίνεται μάλιστα να έτρεφε αισθήματα αντιζηλίας για τον Σαμάρα³) και σε κάθε περίπτωση, τον πρώτο Έλληνα συνθέτη όπερας που αποκτά τόσο μεγάλη και διαρκή πανευρωπαϊκή φήμη.

Φυσικά, σκοπός εδώ δεν είναι να εμβαθύνουμε στον Σαμάρα ως συνθέτη όπερας, αλλά στον Σαμάρα ως συνθέτη του *Ολυμπιακού Ύμνου*. Σε μια μουσική σύνθεση, όμως, τα πάντα αλληλοσχετίζονται και, μάλιστα, θα χρειαστεί να επιστρέψουμε παρακάτω στην σχέση του *Ύμνου* με τις οπερατικές δημιουργίες του συνθέτη.

Η σημαντικότερη πορεία του Σαμάρα στο εξωτερικό δεν τον εμπόδισε να έχει σχέσεις τόσο με την Αθήνα όσο και με την ιδιαίτερη πατρίδα του. Οι εφημερίδες παρακολουθούσαν την πορεία του, έργα του παρουσιάζονταν στην Ελλάδα και μάλιστα υπό τη διεύθυνση του ίδιου, οι παγκόσμιες πρεμιέρες όλων σχεδόν των έργων του Σαμάρα προκαλούσαν ενθουσιώδη άρθρα στην Ελλάδα και αποστολή τιμητικών τίτλων ή συγχαρητηρίων τηλεγραφημάτων, ενώ στην Κέρκυρα ιδρύθηκε το 1893 και βραχύβια φιλαρμονική εταιρεία που έφερε το όνομα του συνθέτη.⁴ Τα παραπάνω, φυσικά, δε σημαίνουν και την απουσία επικριτικών σχολίων ή αρνητικής κριτικής στο πρόσωπο του Κερκυραίου μουσουργού.

Οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896 (όπως και του 2004) ήταν μιας πρώτης τάξεως ευκαιρία να προβληθεί η Ελλάδα στο εξωτερικό. Έτσι, ήταν απόλυτα λογικό οι οργανωτές τους να προσπαθούν να προωθήσουν ό,τι καλύτερο υπήρχε, αλλά και ό,τι έδινε προς τα έξω μια εικόνα για την Ελλάδα του 1896 ισάξια ενός ευρωπαϊκού κράτους. Η φήμη και η πανευρωπαϊκή εμβέλεια του Σαμάρα πρέπει να ήταν ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες, μαζί –πιθανόν– και με την ελληνική καταγωγή του, που οδήγησαν τον Δημ. Βικέλα, φίλο του συνθέτη από τα χρόνια που ζούσαν στο Παρίσι, και τον Τιμολ. Φιλήμωνα να εισηγηθούν το 1895 στην ΔΟΕ την ανάθεση της σύνθεσης του ύμνου των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων στον Κερκυραίο μουσουργό. Ομοίως και η επιλογή των στίχων του Παλαμά, επίσης προσωπικού φίλου του Δημ. Βικέλα, δεν ήταν τυχαία. Ο Παλαμάς ήταν τότε ένας ποιητής που αντιπροσώπευε νέες αντιλήψεις σε μια Ελλάδα που μόλις είχε αρχίσει να ανακαλύπτει διεξόδους από τον λαβύρινθο των γλωσσικών καθαρολόγων, οι οποίες έμελλαν να οδηγήσουν στη γλωσσική διαμάχη των αρχών του 20ου αιώνα (ξεχνώντας ίσως ότι παρόμοια γλωσσικά ζητήματα είχαν πάρει οριστική απάντηση στα Επτάνησα του Σολωμού). Ο *Ολυμπιακός Ύμνος* του Παλαμά, γραμμένος στη δημοτική και εκφράζοντας τις υψηλές και πανάρχαιες ιδέες του αρχαίου αθάνατου πνεύματος του Ολυμπισμού αντιπροσώπευε για τους διοργανωτές των αγώνων την

³ Γιώργος Λεωτσάκος, "Ακούγοντας του έργο: Σαμάρας και Πουτσίνι", στο ένθετο τομίδιο του ψηφιακού δίσκου ακτίνας *La martire* (Lyra CD 0156), 27–31: 28. Παρατίθεται απόσπασμα επιστολής του Puccini από το βιβλίο του Eugenio Gara, *Carteggi Pucciniani* (Μιλάνο, Ricordi, 1958), 117.

⁴ Πρόκειται για τη Φιλαρμονική Εταιρεία "Σαμάρας" (που δεν πρέπει να συγχέεται με την ομώνυμη σύγχρονη κερκυραϊκή μπάντα με έτος ίδρυσης το 1958), η οποία ιδρύθηκε στις 13/8/1893 με την υποστήριξη του Γ. Ν. Ασπιώτη. Το πόσο δημοφιλής ήταν ο Σαμάρας εξαιτίας των οπερατικών του έργων φαίνεται και από το σήμα της φιλαρμονικής αυτής, όπου δεσπόζουν οι τίτλοι της *Flora Mirabilis* και της *Medjé*. Βλ. *Καταστατικόν της εν Κερκύρα Φιλαρμονικής Εταιρείας Σαμάρας* (Κέρκυρα, τυπ. "Ερμής", 1895).

λογοτεχνική αποτύπωση των στόχων τους. Έτσι, στον Σαμάρα δεν απέμενε παρά να ανταποκριθεί με ανάλογο τρόπο στο μουσικό μέρος.

Πριν την επίσημη παρουσίαση του στις 25/3/1896 στο Καλλιμάρμαρο στάδιο,⁵ ο Ύμνος παρουσιάστηκε στα τέλη του Ιανουαρίου του 1896 σε εσπερίδα του Φιλολογικού Συλλόγου "Παρνασσός" με πιανιστική συνοδεία και αφιερώθηκε στον διάδοχο Κωνσταντίνο, ο οποίος προέδρευε της ελληνικής επιτροπής προετοιμασίας των Αγώνων. Οι σχέσεις του Σαμάρα με την βασιλική οικογένεια είχαν, όμως, και παρελθόν και μέλλον. Είναι χαρακτηριστικό, ότι οι εκδηλώσεις για τους γάμους του Κωνσταντίνου με την Σοφία Χόεντσολερν το 1889 περιελάμβαναν και παράσταση της *Flora Mirabilis*,⁶ ενώ ο Σαμάρας είχε συνθέσει ειδικά για το γεγονός αυτό ένα *Θριαμβευτικό Εμβατήριο* που αφιέρωσε επίσης στον διάδοχο Κωνσταντίνο.⁷ Επιπλέον, η επιστροφή του Σαμάρα στην Ελλάδα το 1911 και η συνεπαγόμενη αναστολή της διεθνούς καριέρας του φαίνεται, ότι οφειλόταν σε διαβεβαιώσεις από το περιβάλλον των ανακτόρων για την ανάληψη από αυτόν της διεύθυνσης του Ωδείου Αθηνών.⁸ Οι σχέσεις αυτές, όμως, πρέπει να θεωρείται βέβαιο, ότι συνέβαλαν αρνητικά για τον συνθέτη στα πολιτικώς και κοινωνικώς δύσκολα χρόνια που έμελλε να ακολουθήσουν τους Βαλκανικού Πολέμου.

Σε κάθε περίπτωση, όλα αυτά ήταν πολύ μακρινά όταν ο Κερκυραίος συνθέτης καταπιανόταν με την μελοποίηση του παλαμικού κειμένου. Από καθαρά αισθητικής άποψης ο Σαμάρας κατάφερε να συνταιριάξει στη μελοποίησή του την απλότητα ενός έργου που προοριζόταν να υμνήσει την αναβίωση του αρχαιοελληνικού μέτρου με τις μουσικές κατακτήσεις του καιρού του. Επιπλέον, κατάφερε να συνδυάσει την πομπώδη υφή που κατά τεκμήριο θα έπρεπε να έχει ένας ύμνος με το ιδιαίτερο συνθετικό ύφος του.

Ο Σαμάρας σεβάστηκε τις ποιότητες του παλαμικού κειμένου και έμεινε πιστός στο ρυθμό της στιχουργίας του ποιητή. Έτσι, μελοθέτησε το κείμενο λέξη προς λέξη χωρίς επαναλήψεις στίχων, φράσεων ή μελωδίας, αποκλείοντας με τον τρόπο αυτό τη μηχανιστική και ίσως –με τα δεδομένα της εποχής– ανιαρή και ξεπερασμένη στροφική μουσική φόρμα, δημιουργώντας ένα διασυντεθειμένο μουσικό έργο. Επιπλέον, απέφυγε τη χρήση αντιστικτικών τεχνικών που θα μπορούσαν να αποσπάσουν το αυτί του ακροατή από το νόημα των λόγων του Παλαμά και να διαταράξουν την ευθύτητα της σύνθεσης. Την δημιουργική αυτή συναίρεση θυμόταν με ικανοποίηση και ο ίδιος ο Παλαμάς το 1922, όταν σε ένα κείμενό του, που επισήμανε σε πρόσφατο άρθρο του ο καθηγητής Χ. Ξανθουδάκης, αναφέρει για τον Ύμνο ότι: "Ο ποιητής πρώτος έγραψεν ελεύθερος τον ύμνον του, και ο μουσικός, δεύτερος, εμελοποίησεν ελευθέρως τους στίχους, αλλ' υποτακτικός πάντοτε εις τον ρυθμόν του ποιητού".⁹

⁵ Περισσότερες λεπτομέρειες για την πρώτη εκτέλεση του *Ολυμπιακού Ύμνου* και τις μουσικές εκδηλώσεις κατά την διάρκεια των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων στο στο άρθρο της Στεφανίας Μεράκου, "Μουσική και μουσικοί στους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας το 1896" στην διαδικτυακή σελίδα της "Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος 'Αίλιαν Βουδούρη'" (<http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?id=2088&la=1>).

⁶ Αύρα Ξεπαπαδάκου, "Συναυλίες, θέατρο, μελόδραμα και άλλες εκδηλώσεις κατά τους εορτασμούς των γάμων του Κωνσταντίνου Α'", ανακοίνωση στο συνέδριο *Ζητήματα Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας II* δημοσιευμένη στο <http://www.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoiseis>, 14. Επίσης, και σε ανάτυπο από τον τόμο ΜΓ' του περιοδικού *Παρνασσός*, 375–402: 394.

⁷ Οπ. παρ., 13. Στο ανάτυπο του περιοδικού *Παρνασσός*, 392.

⁸ Λεωτσάκος, "Σαμάρας", οπ. παρ., 172.

⁹ Χάρης Ξανθουδάκης, "Ο Σαμάρας, οι Ολυμπιακοί Αγώνες και η Ρέα" στο ένθετο "Επτά Ημέρες" της εφημερίδας *Η Καθημερινή* (18/4/2004) με τίτλο "Ολυμπιακοί Αγώνες και Μουσική", 3–5: 3.

Πράγματι ο συνθέτης ούτε στιγμή δε φαίνεται να περιορίζει τη μουσική σκέψη του εξαιτίας της προσήλωσής του στο λόγο, αλλά ταυτόχρονα ούτε στιγμή δεν παύει να σέβεται το λογοτεχνικό πόνημα που κλήθηκε να μελοποιήσει. Άλλωστε, πώς θα ήταν δυνατό κάτι τέτοιο για έναν κορυφαίο συνθέτη όπερας, ο οποίος ήξερε πολύ καλά να κρατά τις ισορροπίες ανάμεσα στα αμφίρροπα στοιχεία ενός οπερατικού έργου. Η χαρακτηριστικά πλούσια ενορχήστρωση, ιδιαίτερο γνώρισμα του Σαμάρα, αφήνει ένα πολύ δυνατό αίσθημα στον ακροατή, χωρίς όμως να υπερκαλύπτει τον λόγο. Η τετράφωνα εναρμονισμένη χορωδία έχει ένα μεστό αρμονικό ύφος το οποίο, όμως, επιτυχημένα συνταιριασμένο με την κάθετη ομοφωνική υφή δίνει πάντα τον πρώτο λόγο στην παλαμική σκέψη.

Το όλο έργο είναι στην ουσία ένα τεράστιο δυναμικό και νοηματικό κρεσέντο. Ξεκινά, βέβαια δυναμικά με την χαρακτηριστική εισαγωγή (αναγκαία ίσως για έναν ύμνο), στην οποία ο συνθέτης είναι ελεύθερος να αναπτύξει τις ιδέες του και να προοικονομήσει μουσικά στοιχεία του χορωδιακού μέρους (παρ. 1α και β). Με τη είσοδο της χορωδίας, όμως, ο λόγος περνά σε πρώτη θέση (παρ. 2) και εκεί αρχίζει ακριβώς η κλιμάκωση αυτή των δυναμικών που ακολουθεί την κλιμάκωση του νοήματος των στίχων. Η αίσθηση αυτή ενδυναμώνεται ακόμα περισσότερο από τις διαδοχικές αλλαγές της ενορχηστρωτικής υφής και της τονικότητας που ακολουθούν τη διαδοχή των παλαμικών στίχων, τελειώνοντας με το ξέσπασμα της παγκοσμιότητας του ολυμπιακού πνεύματος ("αρχαίο πνεύμα αθάνατο, κάθε λαός").

Θα μπορούσε κανείς να προχωρήσει σε μια ενδελεχέστερη ανάλυση του τρόπου με τον οποίο όλα τα παραπάνω πραγματώνονται στο *Ολυμπιακό Ύμνο*, αλλά ένα τέτοιο θέμα δεν θα μπορούσε να εξαντληθεί σε ένα περιορισμένης έκτασης κείμενο, όπως η ανά χειράς παρουσίαση. Με μια και μόνο τελευταία συνολική παρατήρηση, θα μπορούσε να πει κανείς, ότι ο Σπυρίδων Σαμάρας κατάφερε να αποδώσει μέσα από τον *Ύμνο* του τη σύγχρονη μουσική εκδοχή του αρχαιοελληνικού μέτρου και της αρμονικής συνύπαρξης λόγου και μουσικής, ζήτημα το οποίο ταλάνιζε, και εν πολλοίς ταλάνιζε ακόμα, τους κύκλους των μουσικοαισθητικών. Αυτό αποκτά μεγαλύτερη σημασία αν κανείς δει τον *Ύμνο* μέσα στο γενικότερο κλίμα της ολυμπιακής αναβίωσης, αλλά και του εφήμερου χαρακτήρα που ουσιαστικά είχε το έργο αυτό, αφού και το "μέτρον" αντιπροσωπεύει και "ποιοτικό" είναι, ακόμα και βάσει αισθητικών μοντέλων μεταγενέστερων εποχών.

Η ενασχόληση του Σαμάρα, όμως, με τον *Ολυμπιακό Ύμνο* δεν σταματά το 1896, αφού ο συνθέτης δώδεκα χρόνια αργότερα, το 1908, χρησιμοποίησε μουσικά μοτίβα του *Ύμνου* στην όπερα *Rhea*, η οποία υπήρξε και η τελευταία ολοκληρωμένη όπερά του.¹⁰ Η ύπαρξη, μάλιστα, του συγκεκριμένου θεματικού υλικού στη *Rhea*, συνδυασμένο με την παντελή άγνοια που υπάρχει στο ευρύ κοινό για το σαμαρικό έργο, έχει δημιουργήσει τη λανθασμένη εντύπωση, ότι στην όπερα αυτή περιέχεται αυτούσιος ο *Ολυμπιακός Ύμνος*, αλλά και ότι το έργο έχει ως αποκλειστικό σημείο αναφοράς τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Η πραγματικότητα, όμως, είναι αρκετά διαφορετική, αν και κάποια ψήγματα αλήθειας μπορούν να εντοπιστούν στο βάθος των παραπάνω ισχυρισμών, όπως συμβαίνει με όλους τους μύθους.

¹⁰ Λεπτομερής σύνοψη της υπόθεσης του έργου, αλλά και περισσότερα στοιχεία για το παρεξηγημένο αυτό αριστούργημα του Σαμάρα στο πρόγραμμα που εξέδωσε η Εθνική Λυρική Σκηνή το 1999 για την παράσταση του έργου με κατατοπιστικά κείμενα του Γιώργου Λεωτσάκου και του Νίκου Δοντά. Ιδιαίτερης σημασίας και το ένθετο τομίδιο που συνοδεύει την πρώτη (και πλέον δυσεύρετη) δισκογραφική έκδοση της *Rhea* (Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, 1985) με κείμενα του δραστηριότατου μαέστρου Βύρωνα Φιδετζή και του Γιώργου Λεωτσάκου.

Η χρήση μοτιβών από τον *Ολυμπιακό Ύμνο* (σε καμία περίπτωση δεν υπάρχει αυτούσια ολοκληρωμένη παράθεση του Ύμνου) εντοπίζεται κατά σχεδόν αποκλειστικό λόγο στο πρελούδιο της Α' Πράξης της *Rhea*, το οποίο συνοδεύει μια γεμάτη συμβολισμούς σκηνή του έργου. Η όπερα, που εκτυλίσσεται στη μεσαιωνική Χίο, ξεκινά με τον θρίαμβο ενός Έλληνα αθλητή που έλαβε μέρος σε μια υποθετική αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων το Μεσαίωνα. Ο αθλητής, που φέρει το αρχαιοελληνικό όνομα Λυσίας, αποθεώνεται από ένα ποικίλο και (με τα δεδομένα τόσο του Μεσαίωνα όσο και της εποχής του Σαμάρα) ετερόκλιτο πλήθος απαρτιζόμενο από Έλληνες, Γενουάτες, Βενετούς, Σαρακηνούς και Τούρκους μέσα σε ένα στάδιο από κατάλευκο μάρμαρο.¹¹

Ο Σαμάρας επένδυσε μουσικά την σκηνική αυτή άποψη του συμβολιστή λιμπρετίστα Paul Milliet βασιζόμενος αποκλειστικά σε μοτίβα του *Ολυμπιακού Ύμνου*, θέλοντας προφανώς να δημιουργήσει ανάλογους σημειολογικούς συνειρμούς και συμβολισμούς στους ακροατές του βασιζόμενος στη μουσική μνήμη του ακροατηρίου του. Επιπλέον, πιθανόν να θέλησε να υπενθυμίσει και από μίαν άλλη οπτική γωνία και μέσα σε ένα διαφορετικό περιβάλλον το έργο που είχε πρωτοπαρουσιαστεί πριν από δώδεκα χρόνια στην Αθήνα. Ίσως αυτή η απόφασή του συνθέτη να οδήγησε στην πολλές φορές υπέρμετρη προβολή της σχέσης της όπερας με τους Ολυμπιακούς Αγώνες σε βάρος άλλων εξίσου βαθιών μηνυμάτων που προβάλλονται μέσα από τη μουσική και την πλοκή του έργου. Πάντως, είναι γεγονός ότι το όλο κλίμα της πρώτης αυτής σκηνής της *Rhea* διαπνέεται από τα ολυμπιακά ιδεώδη της συμφιλίωσης, της ειρηνικής συνύπαρξης, του σεβασμού στην ιδιαιτερότητα και της ευγενούς άμιλας. Η σκηνή αυτή υπερβαίνει μάλιστα και την ίδια την εποχή της, αφού, παραμονές στην ουσία των Βαλκανικών Πολέμων και του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, η Δύση (Βενετοί και Γενουάτες) φέρεται να συνυπάρχει με την Ανατολή (Σαρακηνοί και Τούρκοι) με κοινό τόπο την χώρα των Ολυμπιακών Αγώνων και του αρχαιοελληνικού "μέτρου" (Ελλάδα, Χίος). Επιπλέον, οι σκηνοθετικές οδηγίες της πρώτης σκηνής παραπέμπουν σε στοιχεία που σχετίζονταν με τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας (καλλιμάρμαρο στάδιο, πολυεθνικό πλήθος, αρχαία Ελλάδα).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, φαντάζει απόλυτα λογική στο πρελούδιο η χρήση μοτιβικών ενθυμημάτων του *Ολυμπιακού Ύμνου*. Ακόμα και η διαδοχή του πρελούδιου από ένα θριαμβευτικό χορωδιακό (επιβεβλημένη ως έναν βαθμό από τις οπερατικές συμβάσεις) θυμίζει, τουλάχιστον μορφολογικά και μοτιβικά, την διαδοχή της εισαγωγής του Ύμνου του 1896 από το μελοθετημένο παλαμικό κείμενο. Το πρελούδιο ξεκινά με τρομπέτες επί σκηνής να παίζουν το σάλπισμα του ύμνου ακριβώς όπως ακούστηκε το 1896, διατηρώντας ακόμα και τον αρχική τονικότητα. Όμως, ήδη από την αρχή τα υπόλοιπα ενορχηστρωτικά στοιχεία (έγχορδα, ξύλινα) αρχίζουν να διαφοροποιούνται. Προοδευτικά γίνεται αισθητή μια διακριτική αποδόμηση του χαρακτήρα της φανφάρας, η οποία κορυφώνεται τελικά με την απότομη αλλαγή στο ρυθμό και τη διάθεση του έργου που συμπίπτει με την ολοκλήρωση της εισαγωγικής αυτής φανφάρας των τρομπετών, δηλ. του μοναδικού σημείου του Ύμνου που παραθέτει αυτούσιο ο Σαμάρας. Από το σημείο αυτό και μετά ο συνθέτης σπεύδει αμέσως να επεξεργαστεί με απaráμιλλη συμφωνικότητα τα κύρια μοτίβα του Ύμνου του 1896, ενώ δεν παραλείπει να περάσει και ορισμένα άλλα

¹¹ Η παρούσα σκηνοθετική οδηγία προτάσσεται και στο έντυπο σπαρτίτο της όπερας *Rhea. Dramma musicale in tre parti di P. Milliet ... Riduzione per Canto e Pianoforte del Maestro R. delli Ponti* (Μιλάνο, Sonzogno, 1908), 1.

προεξαγγελτικά μοτίβα, άσχετα με τον *Ύμνο*, αλλά κομβικά στην υπόθεση της όπερας (παρ. 3α,β,γ,δ).

Το πρελούδιο έτσι δημιουργεί μέσα από τους συμβολισμούς των ενθυμημάτων του *Ολυμπιακού Ύμνου* ένα νέο μουσικό έργο που ξεδιπλώνει σε όλες του τις πτυχές όχι μόνο το ταλέντο του Σαμάρα, αλλά επιπλέον ανασυνθέτει στην ουσία τον *Ύμνο* δίνοντάς του μια καινούρια διάσταση, ενώ ταυτόχρονα υπογραμμίζει τις αξίες που περιλαμβάνει η πρώτη σκηνή της όπερας.¹² Αξίες που αποδεικνύουν το ότι τόσο ο λιμπρετίστας Milliet όσο και ο συνθέτης Σαμάρας κοιτάζοντας προς το μέλλον απέβλεπαν στον εντοπισμό, τόσο μέσα από το πρελούδιο της *Rhea*, όσο και από την όπερα αυτή γενικά, του τι ενώνει του λαούς μεταξύ τους με σεβασμό στην ιδιαίτερη ταυτότητά τους.

Η διαπίστωση αυτή αποτελεί κάτι το οξύμωρο, αφού στην Ελλάδα μουσικά αυτή η προσέγγιση των πραγμάτων απέτυχε, αφού λόγω των ιστορικών συνθηκών στα αμέσως επόμενα χρόνια στην ελληνική μουσική σκηνή θα επικρατούσαν εθνικιστικές τάσεις που ακολουθώντας αντίθετη πορεία προσπαθούσαν να εντοπίσουν μόνο το τι διαφοροποιεί έναν λαό. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό, ότι ακόμα και η *Rhea* αμφισβητήθηκε τόσο ως δημιουργημα Έλληνα συνθέτη, όσο και ως έκφραση ελληνικότητας μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Να σημειωθεί, ότι μουσικά θέματα και στοιχεία (κλίμακες, τρόποι) αναφερόμενα στην αρχαία, αλλά και τη νεότερη Ελλάδα, διεσπαρμένα σε όλο το έργο κάνουν την παρουσία της πατρίδας του Σαμάρα ακόμα πιο έντονη. Τόσο, όμως η ύπαρξη όσο και η χρήση τους δεν σχετίζονται αναγκαστικά και αποκλειστικά με τους Αγώνες, αλλά αντίθετα πρέπει να εξεταστούν μέσα σε ένα ευρύτερο πεδίο και σε έναν περιπλοκότερο δίκτυο σημειολογικών συσχετισμών, η εξέταση των οποίων ξεφεύγει από τις προσδοκίες του παρόντος κειμένου.

Σε κάθε περίπτωση, ειδικά για την ελληνική κοινωνία των αρχών του 20ου αιώνα, για μια κοινωνία που βρισκόταν στις παραμονές των Βαλκανικών Πολέμων και της συνεπακόλουθης μικρασιατικής περιπέτειας, τόσο ο *Ολυμπιακός Ύμνος* όσο και το σύνολο των μηνυμάτων της *Rhea* αποτελούν μια οξυδερκή απάντηση στα ιδεολογικά ψευτοδιλήμματα της εποχής, απάντηση, όμως, που δεν φαίνεται να είχε απήχηση σε μια εποχή έντονων αναταράξεων και ανακατατάξεων. Σήμερα, πάντως, δίνεται σε όλους η ευκαιρία να επαναπροσδιορίσουν τη στάση τους απέναντι στα ολυμπιακά ιδεώδη και ίσως η επανεκτίμηση των δύο παραπάνω σαμαρικών έργων έχει να προσφέρει κάτι προς αυτή την κατεύθυνση.

¹² Για μια νέα θεώρηση της *Rhea*, των μηνυμάτων της και της εποχής της, βλ.: Ξανθουδάκης, "Ο Σαμάρας, οι Ολυμπιακοί Αγώνες και η *Ρέα*", οπ. παρ., 5.