

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η Αθηναϊκή Οπερέτα: συγκριτική μελέτη  
έργων των Θεόφραστου Σακελλαρίδη και  
Νίκου Χατζηαποστόλου

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας  
Καραντώνη Γεωργίας  
Α.Ε.Μ. 1510

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: κ. Γεώργιος Κίτσιος  
Λέκτορας Τμήματος Μουσικών Σπουδών  
Αριστοτελείου Πανεπιστημίου  
Θεσσαλονίκης



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2016

## ΣΥΝΟΨΗ

---

Η παρούσα εργασία αποτελεί μία συγκριτική μελέτη αντιπροσωπευτικών έργων των δύο κυριότερων συνθετών Ελληνικής Οπερέτας, των Θεόφραστου Σακελλαρίδη και Νίκου Χατζηαποστόλου. Οι εν λόγω συνθέτες ανέπτυξαν τα χαρακτηριστικά του μουσικοθεατρικού είδους που επικράτησε ως Αθηναϊκή Οπερέτα και με τα έργα τους κατάφεραν να αποδώσουν την ατμόσφαιρα της εποχής τους. Η μελέτη εστιάζει στις πρώτες οπερετικές δημιουργίες των συνθετών που χρονικά καλύπτουν τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα. Αρχικά διερευνάται σε θεωρητικό επίπεδο το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο ανατύχθηκε το είδος της Οπερέτας από τη γέννηση μέχρι την παρακμή του ανά δεκαετία, ενώ συνάμα σκιαγράφονται τα βασικά γνωρίσματά του που το θεμελίωσαν στην Ελλάδα και τον κόσμο. Η αναλυτική μελέτη τραγουδιών από έξι έργα με την ταυτόχρονη παρατήρηση της παρτιτούρας αποκαλύπτει το συνθετικό ύφος, τις τάσεις που ενσωμάτωσαν αμφότεροι στις οπερέτες τους και συνδράμει στην καλύτερη κατανόηση της δημιουργικής ιδιοσυγκρασίας τους. Όλα τα προαναφερθέντα ζητήματα συνιστούν το βασικό υλικό τόσο του θεωρητικού περιεχομένου της εργασίας όσο και της συγκριτικής μελέτης από την οποία προκύπτουν ορισμένα χρήσιμα και ενδιαφέροντα συμπεράσματα.

Λέξεις κλειδιά: οπερέτα, Αθηναϊκή Οπερέτα, Θεόφραστος Σακελλαρίδης, Νίκος Χατζηαποστόλου, χαρακτηριστικά γνωρίσματα

## ABSTRACT

---

This thesis concerns the comparative study of representative works of the two main Greek Operetta composers of Theophrastus Sakellaridis and Nikos Hatziapostolou. These composers developed the characteristics of musical-theatrical kind that prevailed as Athenian Operetta and with their works were able to convey the atmosphere of their time. The study focuses on the first operetta creations of composers that covering the second decade of the 20th century and investigates the historical and social context in which the Operetta developed from birth until its decline per decade, while at the same time outlines the key attributes that she was founded on in Greece and the rest of the world. The analytical study of songs from six Operetta works by the simultaneous observation of the score reveals the synthetic style, trends that incorporated both in their operettas and contributes to a better understanding of their creative temperament. Comparative study leads to some very useful and interesting conclusions regarding the musical style of these two operetta composers.

Key words: operetta, Athenian Operetta, Theophrastus Sakellaridis, Nikos Hatziapostolou, characteristics

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

---

### Εισαγωγή

1. Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο .....	1
1.1. Η Οπερέτα .....	1
1.2. Η Οπερέτα στην Ελλάδα .....	4
1.3. Η Οπερέτα μέχρι το 1921 .....	10
1.3.1. Η Αθηναϊκή οπερέτα .....	10
1.3.2. Οι λυρικοί συνθέτες .....	13
1.4. Η Οπερέτα τη δεκαετία του 1920 .....	15
1.4.1. Το πέρασμα στην ηθογραφία .....	15
1.4.2. Το λαϊκό στοιχείο στην οπερέτα .....	19
1.5. Η Οπερέτα τη δεκαετία του 1930 .....	23
1.6. Οδεύοντας προς την τελευταία περίοδο .....	26
1.7. Η Οπερέτα στον κόσμο .....	27
2. Περιεχόμενο και σχέσεις των έργων που μελετώνται .....	31
2.1. Η πορεία της έρευνας: Δυσκολίες - Περιορισμοί .....	34
3. Βιογραφικά στοιχεία συνθετών .....	37
3.1. Θεόφραστος Σακελλαρίδης (1882/3-1950) .....	37
3.2. Νικόλαος Χατζηηποστόλου (1884;-1941) .....	41
4. Οι εκδόσεις .....	44

## Ανάλυση κειμένων και παρτιτούρων

1. Μεθοδολογία ανάλυσης των τραγουδιών .....	48
1.1. Γενικές πληροφορίες αναφορικά με τον τρόπο παρουσίασης των τραγουδιών.....	48
1.2. Ο ρυθμός.....	48
1.3. Η μετρική του στίχου.....	49
1.4. Το ποιητικό κείμενο.....	53
1.5. Οι παρτιτούρες.....	53
2. Παρουσίαση των τραγουδιών .....	54
2.1. Οπερέτες Θεόφραστου Σακελλαρίδη.....	54
2.1.1. <i>Στα Παραπήγματα</i> (1914).....	54
2.1.1.1. Πω! Πω! Τι να κάνω.....	57
2.1.1.2. Της καρδιάς μου τώρα οι στεναγμοί.....	65
2.1.1.3. Είνε πεταχτή.....	72
2.1.1.4. Τρελλαίνομαι για κόρτε.....	81
2.1.1.5. Καδρίλλιες παραπηγμάτων.....	89
2.1.2. <i>Πικ-νικ</i> (1915).....	98
2.1.2.1. Θυμήσου εκείνα τα χρόνια (Σφίξε με).....	100
2.1.2.2. Βαρκαρόλα.....	108
2.1.2.3. Το τραγούδι της κούνιας.....	116
2.1.2.4. Εγώ μονάχα ξέρω.....	125
2.1.2.5. Σερενάτα Νίνας.....	132
2.1.2.6. Ω, νύχτα.....	140
2.1.3. <i>Ο Βαφτιστικός</i> (1918).....	150
2.1.3.1. Το βαλς θ' αρχίσουν.....	153

2.1.3.2. Τι ζωή ζηλευτή.....	158
2.1.3.3. Τον καιρό εκείνο τον παληό .....	165
2.1.3.4. Συ μου πήρες το νου .....	170
2.1.3.5. Στο στόμα – στο στόμα.....	177
2.1.3.6. Η καρδιά μου πονεί για ‘σας (Τικ-Τακ).....	186
2.1.3.7. Τσιγγάνικο ταγκό.....	192
2.1.3.8. Ψηλά στο μέτωπο.....	198
2.2. Οπερέτες Νίκου Χατζηποστόλου .....	204
2.2.1. <i>Μοντέρνα καμαριέρα</i> (1916) .....	204
2.2.1.1. Στόμα με στόμα.....	207
2.2.1.2. Ένα βαλς ειν’ η ζωή μας .....	213
2.2.1.3. Σε είδα στ’ όνειρό μου .....	220
2.2.1.4. Καθώς περνούν τα όνειρά μας.....	228
2.2.1.5. Το Καρναβάλι .....	233
2.2.2. <i>Ερωτικά γυμνάσια</i> (1917).....	240
2.2.2.1. Αχ, έλα .....	242
2.2.2.2. Σ’ αγαπώ - σ’ αγαπώ .....	247
2.2.2.3. Πρόσκοποι .....	253
2.2.2.4. Ντουμ - ντουμ.....	260
2.2.2.5. Το τραγούδι της λαντέρνας.....	269
2.2.2.6. Τα δυο μας .....	276
2.2.3. <i>Οι Απάχηδες των Αθηνών</i> (1921).....	283
2.2.3.1. Σαν όνειρο.....	286
2.2.3.2. Πόσο σ’ έχω συμπαθήση .....	292
2.2.3.3. Μόνο μ’ εσένα .....	298
2.2.3.4. Η Ρετσίνα .....	304

2.2.3.5. Πλούτη και μεγαλεία .....	309
2.2.3.6. Τι μάτια .....	314
Συμπεράσματα	
1.1. Συγκριτικοί πίνακες .....	320
1.2. Ανάλυση.....	330
Βιβλιογραφία.....	338
Παράρτημα.....	344

Πηγές εικόνων εξωφύλλου:

<https://camerastyloonline.wordpress.com/2014/05/03/nikos-hadziapostolou-the-modern-housemaid-1916/> (ημερομηνία ανάκτησης 17.12.2015)

<http://www.clickatlife.gr/atzenta/event/46046> (ημερομηνία ανάκτησης 17.12.2015)

<http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=53534&autostart=0> (ημερομηνία ανάκτησης 17.12.2015)

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

---

Αφορμή για την επιλογή του θέματος της διπλωματικής μου εργασίας στάθηκε το προσωπικό μου ενδιαφέρον για το μουσικοθεατρικό είδος της Οπερέτας στην Ελλάδα μέσα από τις εμπειρίες που απέκτησα στη διάρκεια των μελοδραματικών και λυρικών μου σπουδών. Το ενδιαφέρον αυτό προέκυψε αφενός από την αίγλη που ασκεί η ιστορική εξέλιξη των πραγμάτων στην πορεία του χρόνου που σε συνέργεια με όλους τους εξωμουσικούς παράγοντες διαμορφώνει τα μουσικά είδη, και αφετέρου από την γοητεία που μου άσκησαν κατά καιρούς τα έργα δύο κορυφαίων εκπροσώπων της ελληνικής Οπερέτας, του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και του Νίκου Χατζηποστόλου.

Έχοντας έρθει σε επαφή με κάποια από τα πολλά τραγούδια των δύο αυτών συνθετών πρόβαλε η ανάγκη περαιτέρω και σε βάθος μελέτης μιας εποχής και συνάμα μιας κοινωνίας, των οποίων όλες οι πτυχές βρίσκονταν υπό διαρκή συγκρότηση. Η προσπάθεια συμπόρευσης με τα ευρωπαϊκά δεδομένα σε χρόνια πολιτικής, κοινωνικής και οικονομικής ασάφειας που επιπλέον ταλάνιζε συχνά η πολεμική εμπλοκή της χώρας, είναι οι συνθήκες που γέννησαν την Οπερέτα στη χώρα, την κατέστησαν ένα δημοφιλές ελαφρό μουσικοθεατρικό είδος, την οδήγησαν στην ακμή και μετέπειτα στην παρακμή της. Μέσα σ' ένα τέτοιο κλίμα, απόλυτης αβεβαιότητας, η Οπερέτα υπήρξε φάρος διασκέδασης στην αθηναϊκή πρωτεύουσα, τα έργα της ανακλούν με κάθε ζωντάνια «εικόνες» από την ατμόσφαιρα της ζωής της παλαιάς Αθήνας και η μουσική της εκφράζει μία εποχή αλησμόνητης ξεγνοιασιάς. Η έρευνα δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ολοκληρωμένη χωρίς τη μελέτη και ανάλυση κάποιων αντιπροσωπευτικών αυτού του κλίματος έργων των δύο δημιουργών που αντικατοπτρίζουν τόσο τα χαρακτηριστικά της προσωπικής τους γραφής όσο και της περιόδου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους δασκάλους μου που μου εμφύσησαν την αγάπη για την Οπερέτα μέσα από το δικό τους προσωπικό ενδιαφέρον για αυτήν και ειδικότερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κύριο Κίτσιο για τη συμβολή του στην έρευνα, την καθοδήγησή του, καθώς και τα όσα μου δίδαξε καθ' όλη τη διαδικασία υλοποίησης και συγγραφής της εργασίας.



Το θέμα της παρούσας εργασίας πραγματεύεται το μουσικοθεατρικό είδος της Οπερέτας στην Ελλάδα, και πιο συγκεκριμένα αυτό που επικράτησε ως Αθηναϊκή Οπερέτα, μέσα από μία συγκριτική μελέτη έργων δύο κορυφαίων εκπροσώπων της, του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και του Νίκου Χατζηαποστόλου.

Το πόνημα διαρθρώνεται σε τρία μέρη: το εισαγωγικό, το τμήμα της ανάλυσης και τα συμπεράσματα. Κάθε ένα μέρος αποτελεί μία ανεξάρτητη ενότητα που σε συνδυασμό με τις υπόλοιπες συνιστά το συνολικό περιεχόμενο της διπλωματικής εργασίας. Ειδικότερα, το εισαγωγικό μέρος αφορά στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της εποχής ανάπτυξης, ακμής και παρακμής της Οπερέτας. Η μελέτη επικεντρώνεται κυρίως στα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της Οπερέτας εν γένει, στη γέννηση και εξέλιξη του είδους στην Αθήνα του 20ού αιώνα, ανά δεκαετία, στους λόγους που οδήγησαν στην παρακμή της, στις συνθετικές τάσεις που αναπτύχθηκαν καθώς και σε συγκεκριμένα υφολογικά στοιχεία που επικράτησαν και τη διαμόρφωσαν. Προσθετικά στα παραπάνω λειτουργεί μία σύντομη ιστορική επισκόπηση της Οπερέτας σε διάφορες περιοχές του κόσμου που με τη σειρά της συμβάλει σε μία σφαιρικότερη αντίληψη του μουσικοθεατρικού αυτού είδους.

Από το περιεχόμενο της εργασίας δεν θα μπορούσε να απουσιάζει μία πρώτη προσέγγιση αναφορικά με το περιεχόμενο των συγκεκριμένων έργων που έχουν επιλεγεί και τις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους - σχέσεις που τίθενται παρακάτω προς διερεύνηση. Επιπλέον, με γνώμονα ότι όλο το υλικό που συγκεντρώθηκε για την εργασία υπήρξε αποτέλεσμα συστηματικής έρευνας αναφέρονται ξεχωριστά η πορεία, οι δυσκολίες και οι περιορισμοί αυτής.

Αμέσως μετά παρουσιάζονται τα βιογραφικά στοιχεία των δύο θεμελιωτών της Αθηναϊκής Οπερέτας, των οποίων τα έργα αποτελούν αντικείμενο της συγκριτικής μελέτης που επιχειρείται, των Θεόφραστου Σακελλαρίδη και Νίκου Χατζηαποστόλου. Τα στοιχεία αυτά συνδράμουν στην καλύτερη κατανόηση της πορείας που διέγραψαν ως συνθέτες ελαφρού μουσικού θεάτρου και επιπρόσθετα σκιαγραφούν την προσωπικότητα και μουσική τους ταυτότητα. Το εισαγωγικό αυτό τμήμα ολοκληρώνεται με αναλυτικές πληροφορίες σχετικά με τις έντυπες εκδόσεις των τραγουδιών, όπως αυτές προέκυψαν από την μελέτη τους.

Η ενότητα που έπεται, το κυρίως μέρος, περιλαμβάνει το πιο πρωτότυπο μέρος της εργασίας, αυτό της ανάλυσης των τραγουδιών των 6 έργων οπερέτας, στα οποία εστιάζεται το ενδιαφέρον. Αρχικά παρατίθεται η μεθοδολογία, βάσει της οποίας έγινε η ανάλυση 36 τραγουδιών που απαρτίζουν τις οπερέτες που διερευνώνται, και ταυτόχρονα παρουσιάζονται οι θεματικές που συνιστούν την αναλυτική παρουσίασή τους. Ακολουθεί η κάθε οπερέτα με τα τραγούδια της ξεχωριστά. Πρώτα οι τρεις του Θ. Σακελλαρίδη και αμέσως μετά οι τρεις του Ν. Χατζηαποστόλου συνοδευόμενες από τις έντυπες εκδόσεις των τραγουδιών, τις παρτιτούρες, που συγκεντρώθηκαν και μελετήθηκαν με σκοπό μία, όσο το δυνατόν, πιο αναλυτική προσέγγιση των έργων.

Από τη μελέτη και ανάλυση των κομματιών προέκυψαν ορισμένα στοιχεία αναφορικά με τα συνθετικά γνωρίσματα, τις τάσεις, το ύφος και τις προτιμήσεις του καθένα από τους δύο δημιουργούς, στοιχεία που παρουσιάζονται σε πίνακες και σχολιάζονται συνολικά και συγκριτικά στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο. Στα συμπεράσματα αλλά και στην ανάλυση αυτών, που επιχειρείται στο μέρος αυτό της εργασίας, επιβεβαιώνεται μεταξύ άλλων, το πιο θεωρητικό μέρος της που προηγήθηκε και στηρίχθηκε σε βιβλιογραφικές πηγές καθώς και οι λόγοι που συνέβαλαν στην επιλογή των συγκεκριμένων έργων οπερέτας.

Η εργασία ολοκληρώνεται με ένα παράρτημα πινάκων που συγκεντρώνει κάποια βασικά στοιχεία των τραγουδιών που παρουσιάστηκαν σε μία προσπάθεια κατηγοριοποίησης των πληροφοριών, ώστε να καταστούν πιο κατανοητές καθώς και με ενδεικτικό φωτογραφικό υλικό που συμπληρώνει το περιεχόμενο της εργασίας. Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί ότι συνολικά στην εργασία διατηρείται η ορθογραφία στους τίτλους και στα κείμενα των τραγουδιών, όπως αυτή προκύπτει από την έντυπη έκδοσή τους.

# **ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

# 1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

---

## 1.1. Η ΟΠΕΡΕΤΑ

---

Η οπερέτα ή *μελοδραμάτιον* είναι ένα είδος μουσικού θεάτρου με κωμικό περιεχόμενο που διαμορφώνεται από την αλληλοδιαδοχή σκηνών και πράξεων με ομιλούμενους διαλόγους, άριες και τραγούδια, ενόργανα μέρη, σκηνές μπαλέτου και χορωδιακά μέρη. Πρόδρομοι του είδους θεωρούνται παραστάσεις μουσικής κωμωδίας, όπως οι κωμικές όπερες (η γαλλική opera comique), μελοδραματικές παρωδίες, το γαλλικό βωντβίλ, η αγγλική ballad opera καθώς και τα αυστριακά και γερμανικά Singspiel. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της δραματολογίας της οπερέτας είναι η μουσική και ο χορός που συχνά έχουν μία σατυρική απόχρωση (Σαμψών 2007: 151) ενώ τα στοιχεία θεάματος που ενσωματώνει παραπέμπουν στο παρισινό Varieté του Philippe Musard (1792-1859) (Ράπτης 1989: 91). Ως όρος συναντάται για πρώτη φορά στη *Δραματολογία* (1666) του Leone Allacci, ο οποίος τον χρησιμοποίησε για να αποδώσει τα σκηνικά έργα με σύντομη διάρκεια, διακρίνοντάς τα ανάλογα το περιεχόμενό τους σε operetta spirituale, morale και drammatica (Σαμψών 2007: 151).

Η σύγχρονη εκδοχή του όρου οπερέτα είναι διαφορετική από την αρχική σημασία που της αποδίδονταν. Πιο συγκεκριμένα, μέχρι τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα η έννοια αντιπροσώπευε τις σύντομες σε διάρκεια όπερες, με δύο ή τρία το πολύ πρόσωπα, γι' αυτό καλούνταν και *μελοδραμάτιον* - όρος που τελικά δεν καθιερώθηκε (Πατέρας 2009: 5). Ταυτόχρονα, χρησιμοποιήθηκε για να χαρακτηρίσει επεξεργασίες-παρωδίες γνωστών γαλλικών και γερμανικών έργων, τα οποία συνέβαλλαν στη διαμόρφωση του κωμικού ή εύθυμου χαρακτήρα της (Σαμψών 2007: 151). Αργότερα, τον 20ό αιώνα, όταν οι συνθέτες άρχισαν πια να γράφουν μεγαλύτερα έργα, Οπερέτα ονομάστηκε η λυρική φάρσα (Vaudeville lyrique) ενώ σήμερα ο όρος χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει το θεατρικό έργο με ελαφρά μουσική και λαϊκό χαρακτήρα (Πατέρας 2009: 5).

Στην Ελλάδα η Οπερέτα, από κοινού με την Επιθεώρηση, ανήκει στο είδος του *ελαφρού* μουσικού θεάτρου, χαρακτηρισμός που, σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, αποδίδεται στα διανθισμένα με τραγούδια και χορό θεατρικά έργα, στα οποία κυριαρχεί το μουσικό έναντι του δραματικού στοιχείου (Σκανδάλη 2011: 113). Το

μουσικό θέατρο εν γένει υπήρξε ο κύριος φορέας της ανέμελης διασκέδασης στην Ελλάδα αξιώνοντας σημαντικό ρόλο στα θεατρικά δρώμενα της χώρας και γνωρίζοντας μεγάλη απήχηση στο ευρύ κοινό παρά το γεγονός ότι θεωρήθηκε ένα υποδεέστερο θεατρικό είδος και στιγματίστηκε από την έννοια της εμπορικότητας και της ελαφρότητας που της αποδόθηκε ως προς το ύφος και περιεχόμενό της (Βέργαδου 1999: 33). Η άμεση και στενότατη σχέση που ανέπτυξαν αμφότερα, Οπερέτα και Επιθεώρηση, με το κοινό και η ανταπόκριση στις προτιμήσεις και στις αντιλήψεις του, χωρίς το άλλοθι της διαχρονικότητας των ιδεών, είχε ως συνέπεια τον άμεσο αντικατροπτισμό της σύγχρονης πραγματικότητας καθιστώντας έτσι τα δύο αυτά τα πιο αντιπροσωπευτικά της εποχής τους θεατρικά είδη που, παρά τις διαφοροποιήσεις στο ύφος και στη διαδρομή τους, είχαν επίσης και πολλά κοινά χαρακτηριστικά (συνθέτες, θίασοι, συντελεστές) (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 11-12).

Η Οπερέτα γοήτευσε το κοινό από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής της στην αθηναϊκή πρωτεύουσα καθώς κατόρθωνε να εξισώνει τους Αθηναίους στα δικά τους μάτια με τους υπόλοιπους Ευρωπαίους ενώ ταυτόχρονα πρόσφερε τη δυνατότητα «φυγής» σε ονειρικούς κόσμους (Λούντζης 1999: 13). Αυτός ήταν και πιο σημαντικός λόγος για τον οποίο η Οπερέτα διατήρησε για μεγάλο χρονικό διάστημα τον αμιγώς ευρωπαϊκό της χαρακτήρα μέσα από παραστάσεις ξένων μελοδραματικών θιάσων, την ελληνική αναπαραγωγή του ξένου ρεπερτορίου αλλά και την πιστή μίμηση ανάλογων προτύπων με πρωτότυπη ελληνική μουσική σύνθεση. Η στενή σχέση με το αντίστοιχο ευρωπαϊκό πρότυπο δεν διακρίνεται αποκλειστικά στον εξελληνισμό του ονόματος Οπερέτα αλλά προδιαγράφει και την παρακμή του είδους στην Ελλάδα μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο που θα πάψει να υφίσταται και στην Ευρώπη (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 13-14).

Το στοιχείο του χορού είναι εκείνο που στη πλειονότητα των περιπτώσεων καθορίζει όλη την ατμόσφαιρα μιας μουσικής παράστασης. Ο πληθυσμός στα αστικά κέντρα επιθυμούσε τη συμμετοχή στην κοινωνική ζωή και η αγάπη που έδειχνε για τη μουσική αλλά και τον χορό είχε ως αποτέλεσμα την εισαγωγή των χορευτικών ειδών στις Οπερέτες (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 30). Κατά κανόνα, κάθε σκηνή κορυφώνεται με ένα δημοφιλή χορό που διαφοροποιείται ανάλογα την εποχή και τη χώρα και οδηγεί στην έκσταση (Lamb 1992: 490). Για παράδειγμα, οι χοροί καν-καν και γκαλόπ συναντώνται στις οπερέτες του Ζακ Όφενμπαχ (1819-1880), το βαλς, η πόλκα και η μαζούρκα σ' αυτές του Γιόχαν Στράους, του υιού (1825-1899), και τσάρντας

στις οπερέτες του Έμεριχ (Ιμρε) Κάλμαν (1882-1953). Με αυτό ως κριτήριο μία κοινωνία προσανατολισμένη στον υλισμό και την οικονομία κατάφερε μέσω του θεάματος να αποπροσανατολίσει από την ανησυχία και τη μονοτονία (Michels, II, 1995: 449).

Στην ελληνική πραγματικότητα, η εισαγωγή του χορού συντελέστηκε μέσω των ευρωπαϊκών θιάσων (μελοδραματικών και οπερετικών) που επισκέπτονταν την Αθήνα ήδη από το 1873 (Μπαρούτας 1992: 24) και των μελών τους (ηθοποιοί και χορευτές) που αποφάσιζαν να παραμείνουν στη χώρα και εξελίσσονταν σε φορείς μεταλαμπάδευσης των χορευτικών τάσεων και βηματισμών που επικρατούσαν στην Ευρώπη. Ως τη δεκαετία του 1920 κυριαρχούσαν οι ευρωπαϊκής προέλευσης χοροί, όπως η πόλκα, η μαζούρκα και το βαλς, ενώ αργότερα και μέχρι το 1930, οι προτιμήσεις προσανατολίστηκαν στα νέα χορευτικά είδη, όπως το φοξτρότ, το τσάρλεστον και το one step από την Αμερική (Σειραγάκης 2004: 118).

Από μουσικής άποψης στην Οπερέτα χρησιμοποιούνται τα στοιχεία της φωνητικής και ορχηστρικής μουσικής: άριες, ντουέτα, μουσικά σύνολα (ανσάμπλ) και χορωδία σε απλούστερη, ωστόσο, μορφή ακολουθώντας τη δομή τραγούδι-χορός που συνθέτει ένα ολοκληρωμένο σύνολο και συμβάλλει στην ανάδειξη της πλοκής και την έκφραση των ιδεών του εκάστοτε έργου προσδίδοντάς έτσι την αίγλη της συγγένειας με το είδος της Όπερας (Lamb 2016). Η μουσική και ο χορός συνιστούν ένα σύνολο στο είδος της Οπερέτας που το διαφοροποιεί από άλλους τύπους μουσικής κωμωδίας και δράματος, όπως το Vaudeville (αστικές κωμωδίες, τραγούδια με εύθυμο χαρακτήρα), όπου ο ρόλος της μουσικής έχει περισσότερο συμπληρωματικό, διακοσμητικό ρόλο, ψυχαγωγικού χαρακτήρα (Ράπτης 1989: 91).

Το κοινό έσπευδε να παρακολουθήσει τις παραστάσεις του ελαφρού μουσικού θεάτρου για να έρθει σε επαφή με τους νέους χορούς και τραγούδια, να γελάσει και να συγκινηθεί στην Οπερέτα με τους κωμικούς χαρακτήρες και την πλοκή και στην Επιθεώρηση με τη σάτιρα της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας (Χατζηπανταζής και Μαράκα 1977: 34). Το σημαντικότερο, ωστόσο, ήταν ότι με την είσοδο της Οπερέτας στη σκηνή του ελληνικού θεάτρου αυτό άρχισε να αποδεσμεύεται από τον μέχρι τότε παιδευτικό του χαρακτήρα και να εδραιώνεται ως ψυχαγωγικό θέαμα μέσω της μουσικής, των χορών και των τραγουδιών. Έτσι, ως είδος κυριάρχησε μέχρι τη δεκαετία του 1940, στιγματίζοντας το ελληνικό θέατρο της εποχής, κυρίως λόγω

της αγάπης που ανέπτυξε το κοινό για τον θεαματικό συνδυασμό μουσικής και πρόζας επί σκηνής (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 64).

Το δραματολόγιο που καλλιεργήθηκε ήταν προσανατολισμένο στις ανάγκες του αστικού κόσμου για εκσυγχρονισμό κατά τα ευρωπαϊκά αστικά πρότυπα. Υπό αυτό το πρίσμα αφού αρχικά ενστερνίστηκε το μεταφρασμένο παριζιάνικο βουλεβάρτο ως την πιο πρωτοποριακή επιλογή με τις τυποποιημένες κατασκευές ηθογραφικής αστικής κωμωδίας, σταδιακά άρχισε να παγιώνεται με τύπους μιας θεσμικά και οικονομικά ισχυρής αστικής τάξης (Χατζηπανταζής και Μαράκα 1977: 23). Μια σειρά πανομοιότυπων κωμωδιών αποτέλεσε τον πυρήνα άντλησης της θεματολογίας. Σ' αυτές η πλοκή και ο διάλογος στηρίζονται γύρω από ένα εκκολαπτόμενο σκάνδαλο που απειλεί τις εύθραυστες ισορροπίες της κομφορμιστικής κοινωνίας και αποτελεί το έναυσμα για να αρχίσει να ξετυλίγεται η πλοκή, η οποία προοδευτικά εμπλουτίζεται ολοένα και περισσότερο με σκανδαλιστικές προεκτάσεις και ατμόσφαιρα ηθικής ελευθεριότητας. Το αίσιο τέλος της περιπέτειας για τους ήρωες και τους θεατές συνιστά μονόδρομο και συντελείται μετά από πλήθος κωμικών ανατροπών και τεχνασμάτων που, λίγο πριν το τέλος, αποτρέπουν την όποια καταστροφική εξέλιξη (Χατζηπανταζής 2014: 347-348).

## 1.2. Η ΟΠΕΡΕΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

---

Η Οπερέτα ως μουσικοθεατρικό είδος έγινε γνωστή στους Αθηναίους κατά τη θεατρική περίοδο 1868-1869 όταν περαστικός γαλλικός θίασος έδωσε μερικές παραστάσεις (Μπαρούτας 1992: 24). Αργότερα, το 1873, γαλλικός μελοδραματικός θίασος παρουσίασε σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής «μελόδραμα, δράμα, κωμωδία, ωδόδραμα (vaudeville), κωμικόν μελόδραμα και μελοκωμωδία (opera bouffe)» (*Εφημερίς*, 20.10.1873: 1). Σύντομα οι οπερέτες του Ζακ Όφενμπαχ (1819-1880) και του Σαρλ Λεκόκ (1832-1918) κατέκτησαν το μουσικόφιλο κοινό της πρωτεύουσας και παρά την πολεμική που δέχτηκε η Οπερέτα ως «ελευθεριάζουσα», που δεν φημιζόταν «επί αυστηρά σεμνότη ηθών» και χαρακτηρίστηκε εφήμερη, με ελαφρά μουσική χωρίς κανένα άλλο στόχο παρά την εξαχρείωση της κοινωνίας και

την πρόσκαιρη διασκέδαση του πλήθους μέσω της διαφθοράς στο αστικό κέντρο της Αθήνας, έγινε ιδιαίτερα αγαπητή στο ευρύ κοινό (Μπακουνάκης 1991: 108-109).

Στις αρχές του 20ού αιώνα ακριβώς μετά τον βραχύβιο βίο της "Νέας Σκηνης" (1901-1905) και του "Βασιλικού Θεάτρου" (1901-1908) έκανε την εμφάνισή της η ελληνική οπερέτα. Το κοινό των θεατρικών αυτών σκηνών, «εκπαιδευμένο» στους εισαγόμενους νεοτερισμούς και στα δυτικά πρότυπα διασκέδασης, υποδέχτηκε με θέρμη το νέο είδος που το γνώριζε από περιοδείες, κυρίως των γαλλικών θιάσων αλλά και από τα ταξίδια του στο εξωτερικό (Δελβερούδη 1988: 303). Η μόνη του δυσπιστία ήταν ότι θα παιζότανε από Έλληνες αφού μέχρι τότε το εξαιρετικά δημοφιλές ρεπερτόριο της γαλλικής και βιεννέζικης οπερέτας παρουσιαζόταν αποκλειστικά από ξένους θιάσους (Σιδέρης 2007: 35).

Το 1908 είναι η χρονιά που ακούστηκαν στην Αθήνα οι πρώτες ελληνικές οπερέτες. Συγκεκριμένα, στις 17 Αυγούστου ο θιάσος της Κυβέλης που είχε προκύψει μετά το κλείσιμο της "Νέας Σκηνης" του Χρηστομάνου, παρουσίασε το *Γάμο από το παράθυρο* του Όφενμπαχ στα ελληνικά σε μετάφραση Α. Αραβαντινού. Η προσπάθεια, ωστόσο, δεν καρποφόρησε (Λιάβας 2009: 101). Λιγότερο από ένα μήνα μετά, ο θεατρικός επιχειρηματίας Αντώνιος Νίκας αποφασίζει σε συνεργασία με τον θιασάρχη Εδμόνδο Φυρστ (που τον είχαν υμνήσει οι κριτικοί για τον ρόλο του ως Οιδίποδα) να παρουσιάσει στο "Θέατρο Συντάγματος" τη δημοφιλή γαλλική οπερέτα *Μαμζέλ Νιτούς* του Φλοριμόν Ερβέ, με τη γυναίκα του Ροζαλία Νίκα, στον πρωταγωνιστικό ρόλο και μετάφραση του κειμένου από τον ίδιο (Δελβερούδη 1999: 376). Τη διδασκαλία του θιάσου που ήταν δραματικός και τη διεύθυνση της ορχήστρας ανέλαβε ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, γνωστός μέχρι τότε για τα επιθεωρησιακά του έργα. Οι ηθοποιοί μέχρι πριν λίγο υπηρετούσαν την υψηλή ποίηση από σκηνης στα θέατρα του Οικονόμου και του Χρηστομάνου. Ανάμεσά τους ο Άγγελος Χρυσομάλλης, η Μελπομένη Κολυβά η Ολυμπία Καντιώτη και ο Γιάννης Παπαϊωάννου, οι οποίοι δεν διέθεταν αξιόλογη μουσική καλλιέργεια (Μυλωνάς, τ. 1, 1984: 89). Η είδηση προκάλεσε θύελλα αρνητικών αντιδράσεων στο Τύπο και αντιμετώπιστηκε με μεγάλο σκεπτικισμό και συνάμα προσμονή για το «ανοσιούργημα» με μεγάλη πιθανότητα «μαξιλαρώματος» (Πετράς 1960: 53-55).

Η πολυσυζητημένη οπερέτα ανέβηκε τελικά στις 12 Σεπτεμβρίου (ήταν προγραμματισμένη για τις 10) σημειώνοντας ανέλπιστα επιτυχία με το κοινό



ενθουσιασμένο να ξεσπά σε φρενήρη χειροκροτήματα και τον Τύπο να δημοσιεύει στις 15 του μήνα: «Οπωσδήποτε ευρισκόμεθα προ μιας επαναστάσεως. Η αναμφισβήτητος επιτυχία της "Νιτούς" σημειώνει σταθμόν εις το ελληνικόν θέατρο το αληθινόν ενδιαφέρον που θα μας φέρη εις την αληθινήν τέχνην» (Τσοκόπουλος Γ. *Αθήναι* 1908). Και πράγματι, η επιτυχία της *Μαμζέλ Νιτούς* στις αρχές του νέου αιώνα άνοιξε το δρόμο για την ανάπτυξη ενός νέου είδους μουσικού θεάτρου στην Ελλάδα, με ελληνικά χαρακτηριστικά, την Ελληνική Οπερέτα, και ταυτόχρονα την καθιέρωση ελληνικών θιάσων του είδους (Μυλωνάς, τ. 1, 1984: 90).

Η τεράστια επιτυχία της *Μαμζέλ Νιτούς* από ελληνικό θίασο λειτούργησε ως καταλύτης για την ανάπτυξη της Ελληνικής Οπερέτας. Το πρώτο που πρέπει να σημειωθεί είναι ότι ενέσκηψε «επιδημία» οπερέτας, η *Νιτούς* λειτούργησε σαν «μικρόβιο» που εξαπλώθηκε παντού (Λιάβας 2009: 121). Στη συνέχεια, ο Γιάννης Παπαϊωάννου «ανέβασε» τη *Νυχτερίδα* του Γ. Στράους, του υιού και ένα χρόνο μετά (1909) ίδρυσε μαζί με τον σκηνοθέτη Θωμά Οικονόμου (του "Βασιλικού Θεάτρου") με την χρηματική ενίσχυση του Φώτη Σαμαρτζή, Πατρινού δερματεμπόρου, τον πρώτο αποκλειστικά οπερετικό θίασο με την επωνυμία «Ελληνική Οπερέτα» και έδρα το θέατρό του στην οδό Πατησίων και Καποδιστρίου (Μυλωνάς, τ. 1, 1984: 90).

Σύντομα, και λόγω της «οπερετομανίας» που είχε καταλάβει τον κόσμο, ακολούθησαν και άλλες θεατρικές ομάδες που τα επόμενα χρόνια συστηματοποίησαν το είδος και παρουσίασαν τα πιο αντιπροσωπευτικά και δημοφιλή έργα του γαλλικού και βιεννέζικου ρεπερτορίου: ο θίασος Φώτη Σαμαρτζή, ο θίασος Αφεντάκη, ο θίασος Γεωργίου Λαγκαδά, Αθηναϊκή Οπερέτα, ο θίασος Έλσας Ένκελ-Απόστολου Κονταράτου, ο θίασος Νίκα κ.ά. (Λιάβας 2009: 101). Παράλληλα, είχε δημιουργηθεί τεράστια ζήτηση για δυναμικό που θα επάνδρωνε τους θιάσους. Όπως κατέγραψε ο ίδιος ο Θ. Σακελλαρίδης: «δεν έμεινε ψάλτης, δεν έμεινε κανταδόρος, δεν έμεινε καφεσαντανίστρια, τόσο εδώ, όσο και σε όλη την Ανατολή, ακόμα και ξενόγλωσση, που να μην προσληφθή στους τότε θιάσους» (Πετράς 1960: 71).

Ενδεικτικό της κυρίαρχης τάσης, επίσης, ήταν το γεγονός ότι ο καθένας θεωρούσε ότι ήταν σε θέση να αναμειχθεί με την οπερέτα. Πιο συγκεκριμένα:

πλημμύρισαν λοιπόν τα θέατρα από ελληνικές οπερέττες. Υπήρχαν αυτοσχέδιοι συνθέται οι οποίοι έγραφαν τότε μία, ας πούμε, οπερέτταν και οι οποίοι εξηφανίζοντο και πάλιν εις την αφάνειαν και την ανυπαρξίαν. Διότι, ως

είναι ευνόητον, τα πρόχειρα εκείνα κατασκευάσματα δεν ήταν ποτέ δυνατόν να «σταθούν». Έτσι παρέμειναν μόνοι εις το θέατρον οι αληθινοί εργάται της οπερετικής γραφίδος. [...] Οι ελληνικές οπερέτες είχαν, ασφαλώς, μεγάλην επίδρασιν εις την καθόλου κοινωνικήν ζωήν μας. Όμως, δεν είχαν μόνον θαυμαστάς, αλλά και θύματα. Πολλοί έχασαν περιουσίας, τας οποίας διέθεσαν προς ίδρυσιν οπερετικών επιχειρήσεων που δεν ήξεραν όμως να διευθύνουν. Άλλοι πάλιν, δια να φανούν ευχάριστοι εις μίαν ηθοποιόν που συμπαθούσαν, της ίδρυσαν θίασον υπό την προσωυμίαν της. Άλλοι, επίσης, εξεπαράδιάσθησαν με το να παρακολουθούν κάθε βράδυ οπερετικές παραστάσεις (Πετράς 1960: 71).

Ο θίασος του Παπαϊωάννου ανέβασε με επιτυχία πολλές γαλλικές και βιεννέζικες οπερέτες. Η πρώτη ελληνική οπερέτα που «ανέβηκε» από το θίασο είναι το *Σία κι αράξαμε* του Θ. Σακελλαρίδη σε κείμενο Πολύβιου Δημητρακόπουλου που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 8 Μαΐου του 1909 στο θέατρο "Συντάγματος" αν και συχνά, λανθασμένα, θεωρείται ως πρώτη το *Πόλεμος εν πολέμω* (1914) του συνθέτη Σπ. Σαμάρα (Χαιρόπουλος, *Ελευθερία* 1960: 3). Η ναυτική υπόθεση του έργου, με ξεκάθαρα κοινωνικοπολιτικά μηνύματα, λίγους μήνες πριν το κίνημα στο Γουδί (Αύγουστος 1909), θεωρήθηκε ότι έθιγε το Στόλο του Πολεμικού Ναυτικού με το σατυρικό του περιεχόμενο και λογοκρίθηκε από το Υπουργείο Εσωτερικών (Δελβερούδη 1999: 377). Αμέσως μετά την πρεμιέρα η αστυνομία απαγόρευσε την περαιτέρω παράστασή της και με πρωθυπουργική παρέμβαση υποχρέωσε τους συντελεστές της να αλλάξουν τον τίτλο, πλήθος σκηνών και να ξαναγράψουν ολόκληρη την Γ' πράξη. Στα μέσα του μήνα η οπερέτα ξαναπαρουσιάστηκε με τον τίτλο *Θάλασσα Θάλασσα* (1909) προκαλώντας θαυμασμό και αποσπώντας κολακευτικά σχόλια από τον Τύπο. Από τη στιγμή εκείνη κι έπειτα η Οπερέτα στην Ελλάδα φρόντισε, σε αντίθεση με την Επιθεώρηση, να κρατήσει αποστάσεις από αναφορές στην πολιτική πραγματικότητα (Πατέρας 2009: 40-14).

Το 1910 ο Παπαϊωάννου προσέλαβε ως διευθυντή ορχήστρας τον Νίκο Χατζηαποστόλου (1884;-1941), ο οποίος παρέμεινε στο θίασο μέχρι το 1922. Μαζί περιόδευσαν στις ελληνικές μητροπόλεις του εξωτερικού, στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη, στη Βράιλα και αλλού. Με τον θίασο του Παπαϊωάννου, όπως επίσης και με τον θίασο του Θ. Οικονόμου συνεργάστηκε και ο Θ. Σακελλαρίδης ως αρχιμουσικός έως το 1921 (Καλογερόπουλος, τ. 6, 1998: 492).

Τον Μάιο του 1914 παρουσιάστηκε, με επιτυχία ανάλογη των συγχρόνων του Επιθεωρήσεων, η οπερέτα του Θ. Σακελλαρίδη *Στα Παραπήγματα* και το καλοκαίρι της επόμενης χρονιάς (1915) η οπερέτα *Πικ-Νικ*. Και τα δύο έργα αποτελούσαν διασκευές παλαιότερων κωμικών έργων του Νικολάου Λάσκαρη (Μυλωνάς, τ.1, 1984: 91). Οι παραστάσεις γνώρισαν θριαμβευτική επιτυχία, σημειώνοντας εισπρακτικό ρεκόρ που επέτρεψε στον Γιάννη Παπαϊωάννου, να χτίσει από τα έσοδα μαζί με τη γενναία χορηγία ενός έλληνα εμπόρου που ζούσε στη Ρουμανία και άλλα έσοδα που είχε αποκομίσει από την πολυετή περιοδεία στις ελληνικές κοινότητες του εξωτερικού, το ομώνυμο "Θέατρο Παπαϊωάννου" που εγκαινιάστηκε το 1916 (Πατέρας 2009: 120).

Με την οπερέτα *Μοντέρνα καμαριέρα*, το 1916, συστήθηκε ο Νίκος Χατζηαποστόλου στο αθηναϊκό κοινό ως συνθέτης οπερέτας δίνοντας νέα ώθηση στο είδος και εγκαινιάζοντας μία μακρόχρονη άμιλλα με τον Θ. Σακελλαρίδη για την επικράτηση στις προτιμήσεις του κοινού. Συγχρόνως, όμως, καλλιεργήθηκε και ένα κλίμα ανταγωνισμού μεταξύ τους αφού οι θεατές των έργων τους «ενθαρρύνθηκαν να χωριστούν σε θαυμαστές του ενός ή του άλλου», με τον Θ. Σακελλαρίδη να εκπροσωπεί τις κοσμοπολίτικες προτιμήσεις και τον Ν. Χατζηαποστόλου να προβάλλεται ως περισσότερο παραδοσιακός (Χατζηπανταζής 2014: 365).

Και οι δυο συνθέτες, πάντως, γνώρισαν μεγάλη επιτυχία με τα έργα τους που μονοπωλούσαν τις θεατρικές σκηνές καθιστώντας τους απόλυτους κυρίαρχους του είδους (Μυλωνάς, τ.1, 1984: 90-91) και θεμελιωτές αυτού που ονομάστηκε Αθηναϊκή Οπερέτα, του μουσικοθεατρικού είδους που γεννήθηκε και μεγαλούργησε στην Αθήνα, περιγράφοντας όσο πιο «ζωντανά» γινόταν και αποδίδοντας με τη μουσική τους εικόνες από τη ζωή της παλαιάς Αθήνας (Πατέρας 2009: 8). Κατόρθωσαν με τα έργα τους να προσδώσουν στην Οπερέτα έναν ελληνικό χαρακτήρα παρά τις ευρωπαϊκές επιδράσεις που δεχόταν το είδος (Λιάβας 2009: 102).

Η επιτυχία που σημείωναν αμφότεροι οι συνθέτες ήταν μεγαλειώδης. Η συνθετική παραγωγή τους, όμως – μία με δύο καινούργιες οπερέτες το χρόνο – δεν ήταν ικανή να τροφοδοτήσει την ελληνική οπερετική σκηνή κατ' αποκλειστικότητα. Για το λόγο αυτό, οι δύο βασικότεροι θίασοι των 10 πρώτων χρόνων ζωής της ελληνικής οπερέτας, οι θίασοι της Έλσας Ένκελ και του Γιάννη Παπαϊωάννου υπηρετούσαν συγχρόνως την ξένη και την ελληνική οπερέτα (Γλυτζουρή 1999: 37).

Η Έλσα Ένκελ (1890-1933) διακεκριμένη καλλιτέχνιδα του μουσικού θεάτρου σπούδασε στο Ωδείο του Βερολίνου και πρωτοεμφανίστηκε στη Βιέννη το 1908. Στην Ελλάδα έγινε γνωστή από το 1913, αρχικά ως μέλος του διερχόμενου θιάσου του Γκούντμαν. Παρέμεινε στην Ελλάδα, καθώς παντρεύτηκε τον θεατρικό επιχειρηματία Απόστολο Κονταράτο, και έκτοτε αφιέρωσε τη ζωή της στην ελληνική μουσική σκηνή. Θεωρείται ότι ήταν η πρώτη που δίδαξε στους έλληνες συναδέλφους της βασικά στοιχεία της οπερέτας και κυρίως χορό που είχε μάθει κατά τη θητεία της στους γερμανικούς και βιεννέζικους θιάσους και παράλληλα η πρώτη χορογράφος που προσλήφθηκε από επιθεωρησιακό θίασο. Για μεγάλο διάστημα ο θιάσός της - που ιδρύθηκε με χρηματοδότηση του συζύγου της και διατήρησε μέχρι το 1924 - επιχορηγείτο από το Παλάτι σε αναγνώριση των υψηλών του προδιαγραφών και έπαιζε εναλλάξ οπερέτα, όπερα και σπανιότερα επιθεώρηση (Σιδέρης 2000: 90-91). Η ίδια έλαβε μέρος σε πολλά έργα του θιάσου. Ενδεικτικά αναφέρονται: στην οπερέτα *Πόλεμος εν Πολέμω*, στην όπερα *Μάρτυς* και στην οπερέτα *Κρητικοπούλα* του Σπ. Σαμάρα, στην επιθεώρηση *Παναθήναια* του 1915 καθώς και στην επιθεώρηση *Ξιφίρ Φαλέρ* των Στ. Βαλτετσιώτη (1887-1974) και Σπ. Καίσαρη (1859-1946) (Λιάβας 2009: 401).

Ο Γιάννης Παπαϊωάννου (1875-1931), τραγουδιστής και ηθοποιός με σπουδαίο ταλέντο, όπως παρατηρούν οι βιβλιογραφικές πηγές συλλήβδην, είχε υπηρετήσει το είδος της πρόζας για 18 χρόνια αν και τελικά τον κέρδισε η οπερέτα, στην οποία και θριάμβευσε. Μέχρι το 1911 υπηρετούσε το είδος του δραματικού θεάτρου. Τα πρώτα 10 χρόνια της θεατρικής ζωής του τα πέρασε ανάμεσα στους παλαιότερους ηθοποιούς ως μέλος του θιάσου του Ευάγγελου Παντόπουλου (που είχε ταυτιστεί με το *Κωμειδύλλιο*) πλάθοντας το παίξιμό του κατά τις αρχές του κυρίαρχου τότε νατουραλισμού, αρνούμενος την ηθογραφία (Χατζηπανταζής 2014: 364-365). «Εργατικός και χαλύβδινος» (Σιδέρης 2007: 36) με παραδειγματική πειθαρχία θεωρείται θεμελιωτής της Ελληνικής Οπερέτας, ένας μεγάλος καλλιτέχνης και δάσκαλος που στήριξε την οπερέτα στην Ελλάδα (Πετράς 1960: 69). Ο θίασος του Παπαϊωάννου τροφοδότησε την ελληνική σκηνή με πλήθος πρωταγωνιστών στα 25 περίπου χρόνια λειτουργίας του, αλλά η αυστηρότητά του, ως θιασάρχης σε συνδυασμό με τη γρήγορη εξέλιξη των μαθητών του (Γιώργος Δράμαλης, Παρασκευάς Οικονόμου, Σπύρος Τριχάς, Νίκος Μηλιάδης, Μαρίκα Κρεβαττά κ.),

οδήγησαν τον θίασο σε διάσπαση και στη συνέχεια πολλούς από τους ηθοποιούς του να ιδρύσουν τους δικούς τους θιάσους (Σιδέρης 2000: 250).

Για τους πρώτους που εργάστηκαν για την καθιέρωση της ελληνικής οπερέτας, η οπερέτα αντιμετωπίστηκε ως κάτι ιερό. Οι πρόβες, οι παραστάσεις, το όλο εγχείρημα συνολικά ανυψώθηκε σε λειτούργημα που αντιμετωπιζόταν με ευλαβική ευσυνειδησία καθώς αντιλαμβάνονταν την ευθύνη που έφεραν ως κοινωνοί του νέου είδους. Έτσι,

δεν έβλεπαν τους εαυτούς τους σαν επαγγελματίες, αλλά σαν εμπνευσμένους πιστούς της. Όταν πια είχε ξεπέσει το είδος και κατορθώνανε να ανεβάσουν στην επαρχία, ωραία, καμιά τρανταχτή παλιά επιτυχία, γυρίζανε στην Αθήνα και μιλούσαν γι' αυτή με τρεμάμενη καρδιά, γλυκιά συγκίνηση και σεμνό καμάρι. Όχι με θεατρινίστικη καυχησιολογία (Σιδέρης 1975: 76).

---

### 1.3. Η ΟΠΕΡΕΤΑ ΜΕΧΡΙ ΤΟ 1921

---

#### 1.3.1. Η ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΟΠΕΡΕΤΑ

---

Η Ελληνική Οπερέτα διατηρώντας τα εξωτερικά γνωρίσματα της μουσικής φόρμας που μεταφραζόταν από τη γαλλική και βιεννέζικη εκδοχή της, διαμορφώθηκε ως ένα απόλυτα εγχώριο είδος. Είχαν βέβαια, προηγηθεί το *Κωμειδύλλιο* και το *Δραματικό ειδύλλιο* που είχαν καλλιεργήσει το έδαφος για την ανάπτυξη ελληνικού μουσικού θεάτρου ενθουσιάζοντας το κοινό στα τέλη του 19ου αιώνα (Δοντάς 2008: 28). Προς αυτή την κατεύθυνση λειτούργησε και η παράδοση του αθηναϊκού τραγουδιού που συνδυαστικά με τη σύνθεση λιμπρέτου, αντιπροσωπευτικού της ζωής και της εθιμοτυπίας της Αθήνας της εποχής, έθεσε τα θεμέλια για την μετέπειτα εξελικτική πορεία της Οπερέτας στο αστικό περιβάλλον της πρωτεύουσας (Αρκαδινός χ.χ.).

Μέχρι τη δεκαετία του 1920, που οριοθετεί την πρώτη περίοδο γέννησης και ανάπτυξης της ελληνικής Οπερέτας, αλλά και αργότερα, η μίμηση των γαλλικών και βιεννέζικων προτύπων υπήρξε κάτι παραπάνω από εμφανές. Συνθέτες και λιμπρετίστες, αμφοτέρωθεν, ακολουθώντας τη μέθοδο της διασκευής γνωστών μελωδικών μοτίβων και λιμπρέτων από τον χώρο της φάρσας και της ξένης

Οπερέτας, έγραφαν τα έργα τους συμπληρώνοντάς τα ταυτόχρονα με πρωτότυπα δικά τους θέματα (Λιάβας 2007: 28-29). Με το πέρασμα του χρόνου οι έλληνες θιασάρχες και θεατρικοί επιχειρηματίες άρχισαν να επενδύουν στη σκηνογραφία και τη σκηνοθεσία καθώς η ευρωπαϊκή ατμόσφαιρα που απέπνεαν τα έργα με την πολυτέλεια των κοστούμιών και τη φαντασμαγορία επί σκηνής, όπως ακριβώς παρουσιαζόταν στα θέατρα του εξωτερικού, αποτέλεσε το βασικότερο πλεονέκτημα της Οπερέτας που ακόμη δεν διέθετε ελληνική ιθαγένεια. Έτσι, τα σκηνικά αποτελούσαν αντιγραφή των ευρωπαϊκών, τα χορευτικά συγκροτήματα έρχονταν ήδη έτοιμα από το εξωτερικό και οι θιασάρχες έστελναν τους σκηνογράφους στο Παρίσι και στη Βιέννη, για να δουν τις νέες παραγωγές που «ανέβαιναν» εκεί και να μεταφέρουν στην Αθήνα μακέτες, σχεδιαγράμματα ή φωτογραφίες (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 83).

Η μίμηση των ευρωπαϊκών προτύπων κάθε άλλο παρά ενοχλούσε την αστική τάξη της Αθήνας, αφού εκείνο που είχε κυρίως σημασία ήταν η ευρωπαϊκή προέλευση του είδους που παρείχε την αίσθηση συμπόρευσης με το αστικό περιβάλλον της Ευρώπης. Αυτό και μόνο ήταν αρκετό για να εξυψώσει οποιοδήποτε έργο σε «σοβαρό θέατρο» (Σκανδάλη 2011: 127-128). Ως εκ τούτου, η επιτακτική ανάγκη να ενδυθεί η Οπερέτα ελληνικά στοιχεία προέκυψε εκ των πραγμάτων από την εμπορική διαχείριση του συγκεκριμένου θεάματος. Αναμφισβήτητα, οι πρακτικές μίμησης λειτουργούσαν περιοριστικά κρατώντας μακριά από τα θέατρα τις μεγάλες μάζες των λαϊκών κοινωνικών στρωμάτων και με δεδομένη την δυσβάστακτη φορολογία (το 45% των εισπράξεων) που είχε επιβληθεί από το κράτος, η επιβίωση των θεατρικών θιάσων γινόταν προοδευτικά πιο δύσκολη (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 84).

Η ανταπόκριση του κοινού στις πλατείες των θεάτρων τα πρώτα χρόνια οφειλόταν κυρίως στον ενθουσιασμό, ως απόρροια των προσπαθειών «ελληνοποίησης» του μουσικοθεατρικού αυτού είδους. Αρχικά, με την εκτέλεση των έργων από Έλληνες ηθοποιούς και στη συνέχεια μέσω της συγγραφής ελληνικής Οπερέτας. Το γενικό κλίμα επιδοκμασίας, αργότερα, ενισχύθηκε από τις νίκες στους Βαλκανικούς Πολέμους (1912-1913). Η εμπύχωση του πατριωτικού ενθουσιασμού με τη μεσολάβηση του αισθήματος της εθνικής ομοψυχίας και υπερηφάνειας ήταν πλέον γεγονός και η Οπερέτα «εκμεταλλευόμενη» την περιρρέουσα ατμόσφαιρα με έργα ανάλογης θεματικής, κατόρθωσε να προσελκύσει το ενδιαφέρον μεγάλης μερίδας του κόσμου αμβλύνοντας συνάμα τις ταξικές διακρίσεις (Δελβερούδη 1988: 299).

Στα έργα της περιόδου, χαρακτηριστικό δείγμα των οποίων αποτελούν *Ο Βαφτιστικός* (1918) του Θ. Σακελλαρίδη και τα *Ερωτικά γυμνάσια* (1917) του Ν. Χατζηαποστόλου, εντοπίζονται τα στοιχεία εκείνα που βαθμιαία διαμορφώνουν τον ελληνικό χαρακτήρα της Οπερέτας και την κάνουν να απευθύνεται στο ευρύ (λαϊκό) κοινό. Οι πολεμικές συνθήκες παρουσιάζονταν εξωραϊσμένες και τα στρατιωτικά κατορθώματα ως ηρωικό επίτευγμα αποκλειστικά των λαϊκότερων κοινωνικών στρωμάτων. Συγχρόνως, οι εκπρόσωποι των ανώτερων τάξεων παρουσιάζονταν ως δειλοί που, χωρίς ίχνος εθνικής υπερηφάνειας ή αξιοπρέπειας, εξαγόραζαν την απαλλαγή από τις στρατιωτικές τους υποχρεώσεις (Σειραγάκης 2008: 33). Έτσι, μέσω της υποδαύλισης του εθνικού ενθουσιασμού και της σατιρικής διακωμώδησης ενός πραγματικού προβλήματος της ελληνικής κοινωνίας, η Οπερέτα λειτούργησε ως ένας μηχανισμός εκτόνωσης μιας κοινωνικής ανισότητας διευρύνοντας παράλληλα τον κύκλο του κοινού προς το οποίο απευθυνόταν (Δελβερούδη 1988: 299).

Οι οπερέτες της πρώτης περιόδου που σημείωσαν επιτυχία, τα *Παραπήγματα* (1914), το *Πικ-Νικ* (1915), *Ο Βαφτιστικός* (1918) και τα *Ερωτικά Γυμνάσια* (1917) ανακλούν το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο των Βαλκανικών Πολέμων και βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στην «αναβάπτιση του λαϊκού παιδιού», στη θετική δηλαδή μετάλλαξη του λαϊκού τύπου, ο οποίος απεκδύεται τα αρνητικά χαρακτηριστικά που του είχαν προσδώσει οι παλαιότεροι συγγραφείς της Κωμωδίας και μεταμορφώνεται σε ηρωικό εύζωνα σηματοδοτώντας, αργότερα, την αλλαγή στο ύφος και τον χαρακτήρα της ελληνικής Οπερέτας που τη μετέτρεψε από κοσμοπολίτικο σε ηθογραφικό είδος (Σειραγάκης 2008: 33).

Αναμφισβήτητα, ως οι πλέον αντιπροσωπευτικοί συνθέτες του είδους μέχρι τα πρώτα χρόνια του 1920, αλλά και αργότερα, αναδείχθηκαν οι Θ. Σακελλαρίδης και Ν. Χατζηαποστόλου. Οι δύο δημιουργοί θεμελίωσαν και συνάμα ανέπτυξαν ήδη από τις πρώτες οπερετικές τους συνθέσεις την περίοδο αυτή, το είδος της Αθηναϊκής οπερέτας, που πήρε αυτό το όνομα, λόγω των γνωρισμάτων της αθηναϊκής κοινωνίας που της προσέδωσαν. Στα χαρακτηριστικά που διαμορφώνουν αυτό το είδος συμπεριλαμβάνονται οι χαρακτηριστικοί τύποι της αθηναϊκής κοινωνίας (Λοχαγός, Συνταγματάρχης κ.ά.), στοιχεία από την παράδοση του αθηναϊκού τραγουδιού και της καντάδας και καθώς η ανάδειξη θεμάτων που αποπνέουν συλλογικά την ατμόσφαιρα της αθηναϊκής μελ-επόκ (Λιάβας 2007: 28).

### 1.3.2. ΟΙ ΛΥΡΙΚΟΙ ΣΥΝΘΕΤΕΣ

---

Σε αντίθεση με την Επιθεώρηση η μουσική για την Οπερέτα ήταν πρωτότυπη. Αυτός υπήρξε, ίσως, ο πιο σημαντικός λόγος που το νέο είδος βρήκε συμμάχους ακόμα και εκεί που προηγουμένως υπήρχαν μόνο αντιδράσεις. Οι άνθρωποι του πνεύματος αντιτάσσονταν στις τεχνικές αντιγραφής της Επιθεώρησης και ταυτόχρονα στα ανατολίτικα τραγούδια. Έτσι, με την Οπερέτα θεωρήθηκε ότι ο χώρος της ελαφράς μουσικής ανυψωνόταν σε ένα επίπεδο που διέθετε την επιθυμητή ευπρέπεια και συνάμα συγκροτούσε την ελληνική απάντηση στα εισαγόμενα τόσο Δυτικά και όσο και Ανατολίτικα μουσικά είδη (Σκανδάλη 2011: 116). Δεν είναι μάλιστα τυχαίο το γεγονός ότι με την Οπερέτα ασχολήθηκαν και ορισμένοι από τους πιο αξιόλογους Έλληνες συνθέτες με θητεία στη συμφωνική μουσική και την όπερα. Ενδεικτικά αναφέρονται οι: Διονύσιος Λαυράγκας (1860-1940), Σπυρίδων Σαμάρας (1861-1917) και αργότερα ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984), για τους οποίους η οπερέτα αποτέλεσε μία εναλλακτική λύση βιοπορισμού (Μυλωνάς, τ. 1, 1984: 114).

Στα πρώτα έργα οπερέτας συγκαταλέγονται οι οπερέτες του Σπ. Σαμάρα *Πόλεμος εν πολέμω* (1914, λιμπρέτο Γ.Β. Τσοκόπουλου, Ι. Δεληκατερίνη), *Πριγκίπισσα της Σασσώνος* (1915) και *Κρητικοπούλα* (1916, σε λιμπρέτο Ν. Λάσκαρη - Π. Δημητρακόπουλου - τα δύο τελευταία έργα) που παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στο "Δημοτικό Θέατρο Αθηνών" από το θίασο της Έλσας Έγκελ και Απόστολου Κονταράτου (Δοντάς 2008: 28-29). Όταν ένα χρόνο μετά «ανέβηκε» η οπερέτα του Δ. Λαυράγκα η *Άσπρη τρίχα* (1917, λιμπρέτο Ν. Λάσκαρη) από το θίασο του Παπαϊωάννου (Πατέρας 2009: 136) στον Τύπο έγραφαν: «Φαίνεται ότι η Ελληνική οπερέτα θ' απομακρύνει τελείως την ξένην» (*Εμπρός*, 22.2.1917: 1).

Ο Ναπολέοντας Λαμπελέτ (1864-1932) που σταδιοδρομούσε στο Λονδίνο την περίοδο που η ελληνική οπερέτα έθετε τα θεμέλια του είδους, είναι ένας από τους συνθέτες της εγχώριας λυρικής παραγωγής που δοκίμασαν επίσης να γράψουν οπερέτα. Οι κωμικές συνθέσεις του, ωστόσο, *Το γιασμάκι* (1897, λιμπρέτο Rholand Chars), *Το πέραςμα της Αφροδίτης* (1898, λιμπρέτο James Taner και Andrew Ross) και *Βαλεντίνος* (1918, λιμπρέτο Arthur Davenport και Charles Wibrow), δεν κατάφεραν να συγκινήσουν το κοινό και να συμβάλλουν στη διαμόρφωση της οπερέτας στην Ελλάδα. Άλλοι συνθέτες είναι ο Ξενοφών Αστεριάδης με το έργο



Σατανάδες (1909, λιμπρέτο Γ. Ασπρέα) που γράφτηκε πρώτο αλλά παραστάθηκε μερικές εβδομάδες μετά την οπερέτα *Σια κι αράζαμε* (1909) του Θ. Σακελλαρίδη, η *Ελένη Λαμπίρη* (1888-;) με την οπερέτα *Απριλιάτικο Όνειρο* (1912, λιμπρέτο Γρηγορίου Ξενόπουλου) και αργότερα ο κερκυραίος Ιωσήφ Ριτσιάρδης (1897-1979) (Λιάβας 2009: 116-117, Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 71).

Ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης διακρίθηκε στο είδος της οπερέτας γράφοντας περίπου 50 αντιπροσωπευτικά έργα, από τα οποία επιτυχία σημείωσαν η *Βασίλισσα του φοξ-τροτ* (1922), *Η Δούκισσα των Αθηνών* (1928, λιμπρέτο Σπ. Ποταμιανού), *Η Πριγκίπισσα της ταβέρνας* (1928, λιμπρέτο Τ. Παπαγιαννόπουλου) καθώς και το *Αποκριάτικο όνειρο* (1924, λιμπρέτο Τ. Μωραϊτίνη). Ταυτόχρονα με τη συνθετική του δραστηριότητα, υπήρξε ο κυριότερος μαέστρος στις παραστάσεις όλων των θιάσων οπερέτας, συνεργάστηκε με όλους τους συνθέτες του χώρου και πολλές φορές βελτίωνε τις ενορχηστρώσεις των έργων τους (Ράπτης 1989: 103). Άλλοι συνθέτες του λυρικού ρεπερτορίου που επίσης στράφηκαν στην οπερέτα και κυρίως μετά την περίοδο του 1920, υπήρξαν οι: Στάθης Μάστορας (1893-1943) με τις οπερέτες *Η Ριρίκα μας* (1930) και *Η Πιπίτσα μας* (1934, σε λιμπρέτο Γ. Πρινέα και οι δύο), ακόμη ο Γιάννης Κομνηνός με σημαντικό οπερετικό έργο (η *Κική-Κοκό*, το 1928, σε λιμπρέτο Σπ. Ποταμιανού, έργο που ανήκει στο δημοφιλές ρεπερτόριο της ελληνικής οπερέτας), ο Μενέλαος Θεοφανίδης (1913-1997) και πολλοί άλλοι (Μυλωνάς, τ. 1, 1984: 174-175).

Από το χώρο της οπερέτας, επίσης ξεκίνησαν και τρεις από τους πιο σπουδαίους συνθέτες ελαφρού τραγουδιού: ο Κλέων Τριανταφύλλου - Αττίκ (1885-1944) (*Το τρελό σχολείο*), ο Χρήστος Χαιρόπουλος (1909-1992) [*Ντόλλυ... αν μ' αγαπούσες* (1930), *Μοδιστρούλες της Αθήνας* (1932)] και τέλος ο Κώστας Γιαννίδης (1903-1984) [*Η Κουμπάρα μας* (1931), *Η Κόκκινη ταβέρνα* (1932), *Κορίτσια της παντρείας* (1938)] (Λιάβας 2009: 116-117).

## 1.4. Η ΟΠΕΡΕΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1920

---

### 1.4.1. ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΣΤΗΝ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ

---

Η μεγάλη άνθιση που γνώρισε η Οπερέτα, ως είδος ελαφρού μουσικού θεάτρου, απόμακρου από την κοινωνική πραγματικότητα είναι η άλλη όψη του νομίσματος μιας κοινωνίας που γύρω στη σημαδιακή χρονιά του 1922 διέρχεται κρίση σε όλους τους τομείς: ιδεολογικό, οικονομικό, πολιτικό. Περνά μια περίοδο κόπωσης από τη μακρόχρονη πολεμική προσπάθεια που είχε ξεκινήσει στα 1912 (Βαλκανικοί, Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, Ουκρανική και Μικρασιατική εκστρατεία) που δεν θύμιζε σε τίποτα την αισιοδοξία των πρώτων χρόνων. Ο εθνικός διχασμός είχε λάβει τεράστιες διαστάσεις και ο λαός δεν δεχόταν πια να ακολουθήσει τα οράματα των ηγετών του, πράγμα που αποτυπώθηκε με τον πιο χαρακτηριστικό τρόπο στην εκλογική ήττα του Ελευθέριου Βενιζέλου το 1920 (Δελβερούδη 1988: 303). Εντούτοις, παρά τις αρνητικές και ανησυχητικές εξελίξεις στην πολιτική, κοινωνική και οικονομική πραγματικότητα, η ατμόσφαιρα στην αθηναϊκή πρωτεύουσα εξακολουθούσε να χαρακτηρίζεται από μια διάθεση ανέφελης διασκέδασης και ξέφρενου γλεντιού, με κύρια μορφή έκφρασης το χορό και την ευρωπαϊκή μουσική της μόδας, επομένως και την Οπερέτα, οποία προσέφερε γενναϊόδωρα τη φυγή από τη ζοφερή πραγματικότητα (Λούντζης 1999: 13).

Με την πάροδο του χρόνου, ωστόσο, ο πρώτος ενθουσιασμός για την ελληνική οπερέτα άρχισε να κοπάζει, συνθήκη που προκάλεσε σοβαρά οικονομικά προβλήματα στους θιάσους ενός θεάματος που βασιζόταν στο υπερθέαμα και τη φαντασμαγορία. Οι θίασοι ήταν ανήμποροι να συντηρούν τα θεάτρά τους μόνο με την προσέλευση της μικρής μερίδας της ανώτερης αθηναϊκής αστικής τάξης που πιστά παρακολουθούσε τη θεατρική δραστηριότητα της πόλης. Εκ των συνθηκών θεωρήθηκε αναγκαίο να χαραχθεί μία νέα κατεύθυνση που θα προσέλκυε τα πολυάριθμα μικροαστικά και λαϊκά κοινωνικά στρώματα.

Στην ευρωπαϊκή σκηνή η αντίστοιχη τάση αποκρυσταλλώθηκε με την παρουσία του ζεύγους των κωμικών υπηρετών που αντιπαρέθεταν την εύθυμη αντιμετώπιση της ζωής στη θέση των κοινωνικών και πολιτικών αξιωμάτων της κληροδοτούμενης χλιδής. Χωρίς τη βοήθεια του ζεύγους οι κεντρικοί χαρακτήρες δύσκολα ανταποκρίνονται στις περιστάσεις. Ωστόσο, η μεταφορά αντίστοιχων χαρακτήρων στην ελληνική οπερετική σκηνή δεν θα είχε τη δυναμική που χρειαζόταν για την

προσέλκυση του λαϊκού κοινού στα θέατρα. Για το λόγο αυτό επιστρατεύτηκε από τους οπερετικούς θιάσους η «δημαγωγική αξιοποίηση και χρήση του λαϊκού στοιχείου» γεφυρώνοντας συνάμα την απόσταση από τον κοσμοπολιτισμό στην ηθογραφία (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 86).

Καθοριστική σημασία στην εξέλιξη των πραγμάτων διαδραμάτισε η οπερέτα του Ν. Χατζηαποστόλου *Οι Απόχηδες των Αθηνών* (1921) σε ποιητικό κείμενο Γιάννη Πρινέα. Το έργο σημείωσε τη μεγαλύτερη θεατρική επιτυχία του Μεσοπολέμου με 600 συνεχείς παραστάσεις και αμύθητες εισπράξεις που το κατατάσσουν στα δημοφιλέστερα έργα που έχουν γραφεί στην Ελλάδα, ανατροφοδοτώντας παράλληλα, την άμιλλα μεταξύ των δύο κυρίαρχων συνθετών αναφορικά με την καλύτερη ικανοποίηση της προτίμησης του κοινού (Σειραγάκης 2008: 34).

Με αφορμή τους *Απόχηδες των Αθηνών* στη μουσική εισάγονται λαϊκά τραγούδια και αμανέδες, συγχρόνως η γλώσσα γίνεται πιο λαϊκή, η χρήση της καθαρεύουσας καυτηριάζεται από τους λαϊκούς τύπους και ο τρόπος ομιλίας συνάδει με την κοινωνική τάξη προσεγγίζοντας σε επίπεδο πλοκής το Θέατρο Σκιών. Αυτός ο συνδυασμός υψηλού θεάματος με τους λαϊκούς τύπους κατόρθωσε να συνενώσει τις λαϊκές και μεσοαστικές τάξεις γνωρίζοντας μεγάλη επιτυχία (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 221).

Την περίοδο από το 1921 και έπειτα ήταν τόσο μεγάλη η παραγωγή οπερετικών έργων, ώστε στην Αθήνα δραστηριοποιούνταν συνολικά 4 ελληνικοί θίασοι. Οι μισοί (θίασοι Γ. Παπαϊωάννου και Έλσας Έγκελ) «ανέβαζαν» έργα ξένης Οπερέτας και οι άλλοι μισοί Αθηναϊκής Οπερέτας ακόμα και την περίοδο του χειμώνα (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 116). Μάλιστα, οι τελευταίοι αυτοί θίασοι κατόρθωσαν να υπογράψουν συμβόλαια αποκλειστικής συνεργασίας με τους δυο ανταγωνιστές συνθέτες (θίασος Νίκου Μηλιάδη με τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη, θίασος Φώτη Σαμαρτζή με τον Νίκο Χατζηαποστόλου) σε αντιδιαστολή με την προηγούμενη περίοδο κατά την οποία οι έλληνες συνθέτες έπρεπε οι ίδιοι να αναζητήσουν θίασο που θα δεχτεί ν' ανεβάσει τα έργα τους φαινόμενο που στη βιβλιογραφία χαρακτηρίζεται μοναδικό στην Ιστορία του ελληνικού θεάτρου καθώς πρόδιδε, ανάμεσα σε άλλα, την απόλυτη βεβαιότητα για την επιτυχία (Σειραγάκης 2008: 34).

Η παραγωγική άμιλλα μεταξύ των δύο μεγάλων ανταγωνιστών σε συνδυασμό με την εμφάνιση μιας νέας γενιάς συνθετών, επισφραγίζουν τη μεγάλη άνθιση που γνώρισε η

ελληνική Οπερέτα στα μέσα της δεκαετίας του 1920. Τα χρόνια μέχρι το 1926 που η κυριαρχία των δύο συνθετών στην αθηναϊκή σκηνή ήταν απόλυτη αποκρυσταλλώνονται κάποια βασικά προσωπικά χαρακτηριστικά του καθενός στα έργα τους. Έτσι, γίνεται αντιληπτό ότι ο Νίκος Χατζηαποστόλου προσπάθησε να προσδώσει το στοιχείο της ελληνικής ιθαγένειας στις οπερέτες του μέσω της χρήσης μοτίβων της δημοτικής μουσικής, του αθηναϊκού τραγουδιού και της καντάδας συνδυαστικά με ξενόφερτους ρυθμούς και μοτίβα (Λιάβας 2007: 28). Στον αντίποδα ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης, διατήρησε στα έργα του το στοιχείο του κοσμοπολιτισμού, ενσωματώνοντας ελεύθερα θέματα οποιασδήποτε μουσικής προέλευσης, όχι όμως κατ' ανάγκη ελληνικής. Την περίοδο μέχρι το 1926, οι οπερέτες του εξοβελίζουν τη στατικότητα και παγιωμένη μορφή, χαρακτηριστικό των προηγούμενων χρόνων πριν το 1920, και προσανατολίζονται περισσότερο προς τη τζαζ μουσική και τις επιδράσεις του Μιούζικαλ (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 223-224).

Εκτός από την επικράτηση της ηθογραφίας ένα ακόμα στοιχείο που χαρακτηρίζει αυτή την περίοδο αποτελεί η εμφάνιση της ρεβύ-οπερέτας. Με τη νέα άνθισή της, κατά τη δεκαετία του 1920, η Επιθεώρηση είχε αρχίσει να προσεγγίζει τη γαλλική ρεβύ σε μία απόπειρα να καλύψει την έλλειψη καυστικής πολιτικής σάτιρας που οι συνθήκες πολιτικής αστάθειας που επικρατούσαν στη χώρα καθιστούσαν δύσκολη την ανάπτυξή της. Στην Οπερέτα ο ίδιος όρος χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να συγκαλύψει την έλλειψη συνοχής, χαρακτηριστικό που τα προηγούμενα χρόνια διάθετε σε τέτοιο βαθμό ώστε να θεωρείται στυλιζαρισμένο είδος (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 426).

Η απώλεια αυτού του χαρακτηριστικού οφείλεται στην αυξημένη δημοτικότητα της Επιθεώρησης σε συνδυασμό με τη φθίνουσα πορεία της Οπερέτας στα μέσα της δεκαετίας του 1920 που ανάγκαζε τους δημιουργούς της να ενσωματώνουν επιθεωρησιακά νούμερα στη δομή της. Τα έργα αυτά γρήγορα αυξήθηκαν σε ζήτηση με τις πρώτες ρεβύ-οπερέτες να γράφονται από τον Θ. Σακελλαρίδη: *Σανατερί* (1930) και *Ντελίριο* (1930) (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 428-429). Ταυτόχρονα, οι συνθέτες έχοντας αφήσει πίσω τους τα στενά βιεννέζικα και γαλλικά πρότυπα του είδους άρχισαν να αισθάνονται προοδευτικά πιο ελεύθεροι επιχειρώντας μεγαλύτερες επεμβάσεις στα έργα τους. Ένα ακόμα στοιχείο ήταν η επίδραση που ασκούσε στην Οπερέτα και το περιεχόμενό της η αυξανόμενη δημοτικότητα του κινηματογράφου που θα κορυφωθεί την επόμενη δεκαετία καθώς και το γεγονός ότι η καθιέρωση των

αυτοσχεδιαστών ηθοποιών και κυρίως των λαϊκών κωμικών υποχρέωνε τους λιμπρετίστες να στηρίζουν τη γραφή τους στον εκάστοτε πρωταγωνιστή του θιάσου, πρακτική που χαρακτηρίζει συνολικά το θέατρο της περιόδου (Γλυτζουρής 1999: 36-37).

Η απόλυτη επικράτηση του διδύμου Σακελλαρίδη - Χατζηαποστόλου, στην ελληνική οπερετική σκηνή φτάνει στο τέλος της τη διετία 1926-1927 ταυτόχρονα με τη λήξη της κυριαρχίας της ξένης οπερέτας έναντι της ελληνικής καθώς «τα έργα των Ελλήνων συνθετών φιλοξενούνται στην αθηναϊκή σκηνή περισσότερες βραδιές από τα αντίστοιχα ξένα» (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 99). Σύντομα, η νέα γενιά συνθετών, όπως ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης, ο Γιάννης Κομνηνός, ο Χρήστος Χαιρόπουλος, ο Κώστας Γιαννίδης, ο Μίμης Κατριβάνος, ο Θεόδωρος Σπάθης, ο Στάθης Μάστορας, ο Άγγελος Μαρτίνο, ο Ανδρέας Μαστροκίνης κ.ά., θα διασπάσει τη μονοπωλιακή σχέση των δυο παλαιότερων συνθετών με τους ελληνικούς οπερετικούς θιάσους από το 1924 και έπειτα (Ράπτης 1989: 102).

Οι λόγοι της αλλαγής συνοψίζονται στον περιορισμό της έκτασης της μουσικής και του έργου συνολικά που το απομακρύνει συνειδητά πλέον από την κλασική μουσική, στην απήχηση της τζαζ μουσικής αλλά και στη δημοτικότητα που απέκτησε ο κινηματογράφος μεταβάλλοντας με γρήγορους ρυθμούς τα αισθητικά ζητούμενα των θεατών. Η τάση φυγής και ονειροπόλησης του προηγούμενου διαστήματος παραχωρεί τη θέση της στην απαίτηση για πειστικότερη αναπαράσταση της ζωής (Χατζηπανταζής και Μαράκα 1977: 137). Τα έργα αυτής της περιόδου ανταποκρίνονται στις νέες αυτές τάσεις και προτιμήσεις στη μουσική και στον χορό και παρουσιάζονται με μεγάλη επιτυχία απομακρύνοντας οριστικά την Αθηναϊκή Οπερέτα από τα βιενέζικα και γαλλικά πρότυπα. Οι θίασοι της Έλσας Έγκελ και του Γιάννη Παπαϊωάννου, ταγμένοι στην υπηρεσία της ξένης Οπερέτας, έχοντας χάσει μετά το 1922 τις μεγάλες μάζες κοινού που αγαπούσε αυτό το είδος, αλλά και την ανακτορική επιχορήγηση, βίωσαν δύσκολες μέρες και τελικά στα μέσα της δεκαετίας του 1920 τερμάτισαν τη λειτουργία τους (Γλυτζουρής 1999: 37).

Στη φθίνουσα πορεία της Οπερέτας στην Ελλάδα προστίθεται και η άνθιση των δισκογραφικών εταιριών, η εξάπλωση του ραδιοφώνου, του φωνογράφου και του γραμμοφώνου. Μέχρι τότε η Οπερέτα δεν αποτελούσε απλά ένα μουσικοθεατρικό δρώμενο. Ήταν η ίδια η μουσική και η διασκέδαση στην Αθήνα. Την ανάγκη του

κοινού για μουσική εξασφάλιζαν το ελαφρό μουσικό θέατρο και λιγότερο τα κέντρα διασκέδασης, οι λατέρνες και οι υπαίθριες ορχήστρες (Χατζηπανταζής 2014: 367). Η μονόδρομη αυτή σχέση σταδιακά άρχισε να περιορίζεται καθώς ο Αθηναίος δεν είχε πια την ανάγκη παρακολούθησης μιας τρίωρης οπερετικής δράσης αφού είχε τη δυνατότητα να διασκεδάσει οπουδήποτε με μια ηχογραφημένη μουσική, σημειώνοντας έτσι πλήγμα στους θιασάρχες που αναζητούσαν τρόπους προσέλευσης του κόσμου στα θεάτρά τους δίνοντας την ευκαιρία και σε νέους συνθέτες να εμφανιστούν στην Αθηναϊκή σκηνή (Χατζηπανταζής και Μαράκα 1977: 137).

Από το 1925 οι δημοφιλέστερες οπερέτες ήταν αποκλειστικά ελληνικές γεγονός που δημιούργησε προσδοκίες σχετικά με τη δημιουργία πρωτότυπης ελληνικής ελαφράς μουσικής σταματώντας το φαινόμενο της αντιγραφής ή διασκευής γνωστών μελωδιών (*Ελληνική* 23.12.1928: 1). Στους συνθέτες που σημειώνουν επιτυχία τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1920 δεν συγκαταλέγονται μόνο οι Θ. Σακελλαρίδης (*Ροζίτα* το 1925, *Χαλιμά* το 1926 και *Μις Τσάρλεστον* το 1928) και Ν. Χατζηαποστόλου (*Πρώτη αγάπη* το 1929) αλλά και άλλοι αξιόλογοι συνθέτες, όπως ο Γιάννης Κομνηνός, συνθέτης της δημοφιλέστερης οπερέτας του 1928, *Κική – Κοκό* (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 231).

Οδεύοντας προς τη δεκαετία του 1930, το ανθρώπινο δυναμικό της Οπερέτας με την πολύτιμη εμπειρία χρόνων θα μεταπηδήσει στην Επιθεώρηση που θα γνωρίσει μία νέα μεγάλη ανάκαμψη καθιστώντας τα όρια ανάμεσα σε οπερετικούς και επιθεωρησιακούς θιάσους δυσδιάκριτα (Χατζηπανταζής 2014: 366).

#### 1.4.2. ΤΟ ΛΑΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ ΣΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΑ

---

Παρά το γεγονός ότι η Οπερέτα ως μουσικοθεατρικό είδος στην ελληνική πραγματικότητα συνδέθηκε εξ αρχής με τις κυρίαρχες τάσεις εξευρωπαϊσμού υπήρχε πάντα το περιθώριο εισροής εγχώριων στοιχείων αφενός στη μουσική με την επιλογή λαϊκών σκοπών και ρυθμών και αφετέρου στο ποιητικό κείμενο σε μια προσπάθεια προσέγγισης των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων.

Το τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα σηματοδοτεί συνάμα το τέλος της ακμής του *Κωμειδυλλίου* και του *Δραματικού ειδυλλίου* που μπορεί να ξεκίνησαν απευθυνόμενα στο μεσοαστικό κοινό της αθηναϊκής πρωτεύουσας αλλά κατέληξαν να κεντρίζουν το ενδιαφέρον των πιο λαϊκών στρωμάτων δίνοντας τη σκυτάλη στην Οπερέτα και την Επιθεώρηση και στο πέρασμα από την ηθογραφία στον κοσμοπολιτισμό (Σειραγάκης 2008: 31). Η εισαγωγή των ευρωπαϊκών τάσεων στην ελληνική κοινωνία συνδέθηκε στενά με το ελαφρό μουσικό θέατρο και το 1911 οι ευρωπαϊστές δήλωναν με υπερηφάνεια ότι η Οπερέτα και η Επιθεώρηση είχαν κατορθώσει να εξαφανίσουν τον αμανέ από την Αθήνα (Χατζηπανταζής 1986: 105).

Για την επιβίωσή τους όμως οι θίασοι ήταν απαραίτητο να συζεύξουν και τις δύο τάσεις ενώνοντας στην πλατεία των θεάτρων τους θεατές από κάθε κοινωνική τάξη. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η σύνθεση ενός ζεϊμπέκικου χορού από τον Θ. Σακελλαρίδη το 1904 όταν έγραφε τη μουσική για της *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη στη "Νέα Σκηνή" του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου (Ανωγειανάκης 1985: 605), σύνθεση που προκάλεσε μεγάλο σκάνδαλο στη θεατρική ζωή της πόλης καθώς και η παραδοχή του ίδιου συνθέτη ότι διαμορφώνει τις συνθέσεις του βάσει οποιουδήποτε ακούσματος σε τόπους έμπνευσης όπως τα καφέ-σαντάν και τα λαϊκά θεάματα που παρουσιάζονταν στην περιοχή των Πατησίων (Δοντάς 2007: 21).

Οι νικηφόροι Βαλκανικοί Πόλεμοι και το κλίμα εθνικής ανάτασης που επικράτησε ενέτεινε την προσπάθεια εθνικής (ή ταξικής) συμφιλίωσης που επεκτάθηκε στα συνοικιακά θέατρα, όπου παρουσιάζονταν κατ' επανάληψη λαϊκά θεάματα και επιθεωρήσεις με ηθογραφικά στοιχεία και κοινωνικοπολιτική σάτιρα (*Σκούπα του Μεταξουργείου* του Θάνου Ζάχου και *ΑΟΛΟ* της Θεώνης Φαρέα) καθώς επίσης και λαϊκές οπερέτες (*Αλάργα απ' τα ξαδέρφια* από τον θίασο Δημητρακόπουλου) που συγκέντρωναν την προτίμηση θεατών από όλες τις κοινωνικές τάξεις (Λιάβας 2009: 84-85).

Όταν το 1917 παραστάθηκαν τα *Ερωτικά Γυμνάσια* του Ν. Χατζηπαποστόλου και ένα χρόνο αργότερα, το 1918, *Ο Βαφτιστικός* του Θ. Σακελλαρίδη ήταν η σειρά της Οπερέτας να προσπαθήσει να συνενώσει τα κοινωνικά στρώματα στις πλατείες των θεάτρων της αθηναϊκής πρωτεύουσας. Έχοντας ως κριτήριο τη στόχευση στο ευρύ κοινό οι πολεμικές συνθήκες άρχισαν να εξωραϊζονται, ο ηρωισμός να παρουσιάζεται ως προνόμιο των λαϊκών τάξεων και επιπλέον να χλευάζονται οι αστοί που

αποφεύγουν τη στράτευση. Αυτή η τάση επέφερε στην ελληνική Οπερέτα μία μεγάλη αλλαγή στο ύφος και τον χαρακτήρα της μετατρέποντάς την από κοσμοπολίτικο σε ηθογραφικό μουσικοθεατρικό είδος (Σειραγάκης 2008: 33).

Τα πράγματα άλλαξαν ριζικά με την παρουσίαση του έργου του Ν. Χατζηαποστόλου *Οι Απόχηδες των Αθηνών* το 1921, έργο σταθμός που σηματοδότησε με τις τολμηρές αλλαγές του τις εξελίξεις. Πρωταγωνιστές δεν είναι πια οι αστοί αλλά δύο λαϊκοί τύποι (Καρκαλέτσος και Καρούμπας) που μάλιστα τραγουδούν δύο αμανέδες καθώς και ένα τραγούδι που προοικονομεί το μέλλον με τους στίχους του:

Με βιολιά και με λατέρνες, με μπουζούκι, μπαγλαμά  
μέσα σ' όλες τις ταβέρνες θα τα κάνουμε κιμά.

Η κυρίαρχη παρουσία των αυτών δύο κωμικών τύπων, του Καρκαλέτσου και του Καρούμπα, που ανταποκρίνονταν στο στόχο της εξιδανικευμένης παρουσίασης του τύπου του λαϊκού, αθηναίου Μάγκα και του απαραίτητου συντρόφου του, συνέβαλε αποφασιστικά στην επιτυχία που γνώρισε η συγκεκριμένη οπερέτα μεταξύ άλλων και λόγω του θριάμβου τους επί των πλουσίων (οικογένεια Παραλή). Οι κεντρικοί αυτοί χαρακτήρες ήταν ήδη γνωστοί από την Επιθεώρηση της δεκαετίας του 1910 καθώς και τον Καραγκιόζη. Η εξέλιξή τους, εντούτοις, ξεκίνησε με την εισαγωγή του τύπου αυτού, σε μία παραλλαγή του με στρατιωτική στολή (Τιμολέων Μπελάς), λίγο νωρίτερα με μία άλλη οπερέτα του Ν. Χατζηαποστόλου, τα *Ερωτικά Γυμνάσια*, το 1917, σε λιμπρέτο του Νίκου Παρασκευόπουλου επιτρέποντας την ηθογραφική τάση να συμπορευτεί την περίοδο εκείνη με την κοσμοπολίτικη στο είδος της Οπερέτας (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 48).

Ο κόσμος της αριστοκρατικής τάξης, ο οποίος παρουσιαζόταν στην Οπερέτα με μια διάθεση θαυμασμού και μυθοποίησης μέσα από τη δράση των δυο κωμικών τύπων, αρχίζει να λοιδορείται. Οι Καρκαλέτσος και Καρούμπας με τη συνδρομή του τρίτου της παρέας, του Πρίγκιπα, αφού πρώτα αυτοσαρκάζονται, διακωμωδούν όλους τους εκπροσώπους της υψηλής κοινωνίας στο έργο, ολόκληρο τον τρόπο ζωής τους, τις συνήθειές τους, τον κώδικα επικοινωνίας τους, το γλωσσικό τους ύφος (καθαρεύουσα), το σύστημα των αξιών τους, τον νεοπλουτισμό των Αθηναίων στο σύνολό του. Στο ίδιο πλαίσιο σατιρίζεται ταυτόχρονα και η ξενομανία των κατοίκων



της πρωτεύουσας, η εμμονή τους σε μία ηττοπαθή σύγκριση οποιασδήποτε έκφρασης της καθημερινής τους ζωής με τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές. Σε γενικές γραμμές, συνιστά, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει, μια έντονη κριτική, που έχει αποδέκτη την πρόσφατα διαμορφωμένη αστική τάξη και την αριστοκρατία, κριτική που στη βιεννέζικη ή γαλλική Οπερέτα θα ήταν αδιανόητη (Σειραγάκης 2008: 33).

Η δημοτικότητα που απέκτησαν οι δύο χαρακτηριστικοί τύποι (Καρκαλέτσος και Καρούμπας) οδήγησε τους ανθρώπους του θεάματος της εποχής στην αναζήτηση τρόπων περαιτέρω «εκμετάλλευσής» τους μέσω νέων έργων με την παρουσίαση επί σκηνής ζωντανών εκπροσώπων του λαού χωρίς αρνητικά χαρακτηριστικά (βιαιότητα, θρασυδειλία, πολιτική ανηθικότητα). Με αυτό ως κριτήριο, μετά τους *Απάχηδες των Αθηνών* (1921), ο τύπος του Αθηναίου Μάγκα καθίσταται πλέον κοινός τόπος όχι αποκλειστικά στα θεατρικά είδη συλλήβδην (εκτός από το είδος του ελαφρού μουσικού θεάτρου και στο είδος του *σοβαρού* θεάτρου) αλλά επιπλέον σε καθημερινά αναγνώσματα στις εφημερίδες της περιόδου σε μορφή χρονογραφήματος, στον κινηματογράφο καθώς και στο τομέα της διαφήμισης ανάγοντάς τον σε λαϊκή φιγούρα αντίστοιχη με εκείνες που παρουσιάζονταν στον Καραγκιόζη (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 48-50).

Ο προσανατολισμός αυτός αναδεικνύει επιπλέον το δίπολο *φτώχεια – πλούτη* στη θεματολογία της Οπερέτας στην Αθήνα κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα. Αξίζει να αναφερθεί ότι στο έργο γίνεται αναφορά στη *φτώχεια* 21 φορές και 4 φορές ο Πρίγκιπας αναφέρεται ως «φτωχός, πλην τίμιος» (Σειραγάκης 2008: 36). Το αντιθετικό αυτό σχήμα έρχεται να αντικαταστήσει την αντίθεση *χωριό – Αθήνα* που είχε εισάγει νωρίτερα το Κωμειδύλλιο, είχε διατηρήσει η Επιθεώρηση αλλά είχε πια φθαρεί. Οι λαϊκοί ήρωες που μέχρι πριν λίγα χρόνια χρησιμοποιούνταν στα έργα απλά για να τα εμπλουτίσουν με κάποιες κωμικές σκηνές, περνούν από δεύτερο σε πρώτο πλάνο και γίνονται πρωταγωνιστές. Δεν είναι πια οι αστοί που κυριαρχούν στην πλοκή αλλά οι λαϊκοί τύποι (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 88).

Αργότερα, κατά τη δεκαετία του 1930, όργανα και είδη μουσικής, όπως ο μπαγλαμάς και το μπουζούκι που μέχρι τότε αντιμετωπίζονταν ως «χυδαίο όργανο» μαζί με το ρεμπέτικο τραγούδι άρχισαν να αναδύονται μέσα από την απόλυτη κυριαρχία των δύο συνθετών ελαφρού τραγουδιού των προηγούμενων χρόνων κυρίως λόγω των δισκογραφικών εταιριών που άρχισαν να επενδύουν στο νέο είδος. Το καλοκαίρι του

1936 ο Ιωάννης Μεταξάς ξεκίνησε μια δικτατορία που έπληξε ανεξαιρέτως όλους τους χώρους λαϊκής έκφρασης: την Οπερέτα και την Επιθεώρηση, το Θέατρο Σκιών και το Ρεμπέτικο τραγούδι. Όσα θεωρήθηκαν ανεπιθύμητα στοιχεία λαϊκού πολιτισμού και ό, τι δεν αντιμετωπίστηκε ως απόλυτα γνήσιο ελληνικό έπρεπε να εξαλειφθεί (Χατζηπανταζής 2014: 452).

Εντούτοις, και παρά το γεγονός ότι το ζητούμενο ήταν η διακοπή εισροής ξένων έργων σε όλους τους τομείς της Τέχνης προκειμένου να αναδειχθεί το εγχώριο στοιχείο και δη το λαϊκό, στην ελληνική Οπερέτα δεν συνέβη κάτι ανάλογο. Η ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1939) σηματοδότησε την επιστροφή στα ακούσματα της βιενέζικης οπερέτας που από χρόνια θεωρούνταν παρωχημένη. Ταυτόχρονα, κρίθηκε απαραίτητο να περιοριστεί το λαϊκό στοιχείο στην πλατεία της Λυρικής που άνοιξε τις πόρτες της στο κοινό με τη *Νυχτερίδα* του Γ. Στράους, το μοναδικό, ίσως, ξένο έργο ελληνικού θιάσου στη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Έτσι, απαγορεύτηκαν οι επιδοκίμασιες, τα χειροκροτήματα μεταξύ των μουσικών μερών, τα μπιζαρίσματα, οι επαναλήψεις δηλαδή μουσικών κομματιών, τα επιφωνήματα και τα ποδοκροτήματα της γαλαρίας, στερώντας, με τον τρόπο αυτό, το στοιχείο της ζωτικότητας στο μουσικοθεατρικό είδος της Οπερέτας (Σειραγάκης 2008: 36).

### 1.5. Η ΟΠΕΡΕΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ ΤΟΥ 1930

---

Η δεκαετία του 1930, η δεύτερη περίοδος του Μεσοπολέμου, σημαδεύτηκε από την οικονομική κρίση του 1929, η οποία επηρέασε σημαντικά το μουσικό θέατρο που παρόλα αυτά διατηρήθηκε ακμαίο και ακολούθως από την επιβολή της δικτατορίας του Ι. Μεταξά που, μεταξύ άλλων, επέφερε έναν άκρως ρυθμιστικό και επεμβατικό χαρακτήρα στη θεατρική ζωή της Αθήνας (Ράπτης 1989: 261).

Στην Οπερέτα, που είχε απολέσει πια την κλασική της μορφή, άρχισαν να δεσπόζουν ολοένα και περισσότερο εκείνα τα στοιχεία που είχαν κάνει την εμφάνισή τους την προηγούμενη δεκαετία: οι επιδράσεις από τον κινηματογράφο βαθμιαία οδήγησαν μετά το 1930 στην επικράτηση του Μιούζικαλ. Η νέα άνοδος της Επιθεώρησης από τη μια και ο κινηματογράφος από την άλλη προκάλεσαν μεγάλη σύγχυση στην

Οπερέτα που για να επιβιώσει όφειλε να προσαρμοστεί με όποιον τρόπο μπορούσε στα καινούργια δεδομένα που εισήγαγαν τα νέα θεάματα αποτινάσσοντας εκείνα τα στοιχεία που αποδεικνύονταν πια παρωχημένα: τις πριμαντόνες, τους τενόρους και το μπαλέτο της που χρειαζόταν να αποτελέσει μέρος της κύριας πλοκής και δράσης ως φυσική συνέχειά της και όχι ως κάτι εντελώς αυτόνομο (Χατζηπανταζής 2014: 367).

Το πρόβλημα δεν ήταν μόνο ελληνικό. Στη Βιέννη που τα πρώτα χρόνια ανάπτυξης της Οπερέτας υπήρξε συνώνυμο της φαντασμαγορίας, της πολυτέλειας και της απόδρασης, γινόταν λόγος για μαρασμό του είδους καθώς το βιεννέζικο πρότυπο, ξεπερασμένο, είχε από καιρό εγκαταλειφθεί. Οι προσπάθειες της Οπερέτας να ανταπεξέλθει στις νέες συνθήκες καθίστανται άκαρπες αφού ουσιαστικά απομυθοποιούσαν το ίδιο το είδος ακυρώνοντας την ονειροπόλα λειτουργία και την αίγλη της (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 442-443).

Ο πανικός που δημιουργήθηκε στην Αθήνα ήταν τέτοιος, ώστε διαπιστώνεται ότι μια σειρά από χαρακτηρισμούς, κάποιοι εκ των οποίων είχαν εισαχθεί ήδη την προηγούμενη δεκαετία, όπως μουσική κωμωδία, αμερικανική οπερέτα, ρεβύ-οπερέτα, οπερέτα-επιθεώρηση, φαντασμαγορική οπερέτα, άρχισαν να χρησιμοποιούνται από τους συνθέτες σε μια προσπάθεια να περιγράψουν τα ανάμικτα χαρακτηριστικά του νέου είδους που φιλοδοξούσε να φέρει ταυτόχρονα τον αέρα του αμερικάνικου Μιούζικαλ και της αθηναϊκής πραγματικότητας καθώς δεν μπορούσε να μένει ανεπηρέαστο από τη νέα άνθιση της Επιθεώρησης. Στην Ελλάδα ο όρος Μιούζικαλ, προκειμένου να περιγράψει έργα ανάλογου χαρακτήρα, δεν χρησιμοποιήθηκε πριν το 1950 παρόλα αυτά στην αθηναϊκή πρωτεύουσα παρουσιάζονταν τέτοιου είδους θεάματα ήδη από το 1928 [*Ροζμαρί* (Rose Marie) και *No vo Nanét* (No, no Nanette)] και μάλιστα από ελληνικούς θιάσους ενώ κάποια, ακόμη και γνήσια αμερικάνικα Μιούζικαλ (*Τζιμ χρυσό μου*, το 1930), παρουσιάζονταν υπό τον τίτλο *Οπερέτα* (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 442, 445).

Ανάλογες εξελίξεις επέφερε και η κυριαρχία της τζαζ μουσικής. Από τις αρχές ακόμα του 20ού αιώνα η ανάπτυξη του ραδιοφώνου και του γραμμοφώνου αλλά και η μετανάστευση συνέβαλαν στη διάδοση αυτού του μουσικού είδους που με τον αυτοσχεδιαστικό του χαρακτήρα κατόρθωσε γρήγορα να γίνει αγαπητό στην Ευρώπη. Η Οπερέτα, είδος διασκέδασης και συγχρόνως φορέας των νέων τάσεων, ενέταξε εύκολα τη τζαζ μουσική και ορχήστρα στα έργα της θέλοντας να προσδώσει

χαρακτηριστικά ανανέωσης που θα την απομάκρυναν από τον «βαρύ» χαρακτήρα της βιεννέζικης και τον ξεπερασμένο της γαλλικής οπερέτας (Σειραγάκης 2005: 18-19).

Στην Ελλάδα εισηγητής της νέας τάσης υπήρξε ο Θ. Σακελλαρίδης με την οπερέτα *Μπαλαρίνα* (1926) χρησιμοποιώντας τζαζ ορχήστρα για την παράστασή της. Επιπρόσθετα, στα μέσα του 1930 η ορχήστρα ελαφρού μουσικού θεάτρου μετονομάστηκε σε συμφωνική ορχήστρα τζαζ που εκτός από την παρουσία της στις θεατρικές σκηνές εμφανιζόταν επίσης και σε κέντρα διασκέδασης (*Εθνος*, 6.3.1934). Ακόμη, την ίδια περίοδο κάνουν την εμφάνισή τους στις παραστάσεις οπερετών διπλές ορχήστρες, μία τζαζ και μια συμφωνική, η λειτουργία των οποίων βασίστηκε σε μουσικούς που μπορούσαν να παίζουν από δύο ή τρία διαφορετικά όργανα «υπηρετώντας» τότε τη μία και τότε την άλλη ορχήστρα. Αξίζει να σημειωθεί ότι μεταπολεμικά από τις ενορχηστρώσεις οπερέτας αφαιρέθηκε αυτό το τζαζ στοιχείο στερώντας από τα έργα αυτά την ατμόσφαιρα της εποχής τους (Σειραγάκης 2005: 19).

Η εγκαθίδρυση της δικτατορίας του Ι. Μεταξά το 1936 άλλαξε άρδην τις συνθήκες που επικρατούσαν μέχρι τότε στα μουσικά θεάματα της χώρας. Γνωστοποιώντας από την αρχή τις προθέσεις του περί ελληνικότητας αντιμετωπίστηκε ευνοϊκά μόνο το, από χρόνια, «νεκρό» Κωμειδύλλιο ως γνήσια έκφραση ελληνισμού, ενισχύθηκε με κάθε τρόπο το θέατρο πρόζας μέσω σκληρών διωγμών που επιβλήθηκαν στο ελαφρό μουσικό θέατρο συνολικά (μπαλέτο, χορωδία, κείμενα, ξένοι ηθοποιοί και χορογράφοι, κωμική τυπολογία) με μοχλό την άδεια ασκήσεως επαγγέλματος του ηθοποιού που άρχισε να εφαρμόζεται και έπληξε ανεπανόρθωτα την Οπερέτα και την Επιθεώρηση. Ακόμη, μέσα σε ένα καθεστώς πλήρους αδιαφάνειας χρησιμοποιήθηκαν τα χρήματα του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών για την ίδρυση ενός φαινομενικά ημικρατικού Θιάσου Οπερέτας (Οπερέτα Πρωτεύουσας, 1938), στον οποίο όμως ο δικτάτορας είχε συμβάλει απλά με υποσχέσεις (Χατζηπανταζής 2014: 367).

Συγχρόνως, επετράπη η εισαγωγή ξένων ταινιών με ταυτόχρονη μείωση του φόρου στους κινηματογράφους τη στιγμή που η φορολογία του ελαφρού μουσικού θεάτρου, που έφτανε στο 45% των εισπράξεων, διατηρήθηκε ασκώντας ασφυκτικές πιέσεις στους θιασάρχες, οι οποίοι κατόρθωσαν να διατηρήσουν τις θεατρικές τους αίθουσες παρά τις παγκόσμιες τάσεις μετατροπής αυτών σε κινηματογράφους.

Υπό αυτές τις συνθήκες πολλοί μουσικοί θίασοι στράφηκαν αρχικά προς τις μεγάλες αίθουσες διασκέδασης (music hall), οι οποίες ενέταξαν στο πρόγραμμά τους βαριετέ που παρουσίαζαν επιθεωρησιακά νούμερα, οπερετικά τραγούδια και χορούς ενώ μεγάλη μερίδα του ελαφρού μουσικού θεάτρου αναγκάστηκε να αναζητήσει δουλειά στο εξωτερικό (*Εθνος*, 23.9.1924: 1).

#### 1.6. ΟΔΕΥΟΝΤΑΣ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΠΕΡΙΟΔΟ

---

Μετά την κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου στην Ελλάδα το 1940, η Οπερέτα οδεύει προς την οριστική εξαφάνισή της, πορεία που θα κορυφωθεί με το πέρας του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, καθώς η ελαφρά διασκέδαση στην Αθήνα περιορίστηκε στο είδος της πολεμικής Επιθεώρησης (Χατζηπανταζής 2014: 366). Ψήγματα Οπερέτας συναντώνται πλέον σε άλλα είδη που δοκιμάζονται στο θέατρο (φαρσοκωμωδίες) και αργότερα κινηματογραφούνται συνοδεία μουσικής από δημιουργούς που είχαν θητεύσει τα προηγούμενα χρόνια στα διάφορα είδη του ελαφρού μουσικού θεάτρου. Τα 500 περίπου πρωτότυπα ελληνικά ελαφρά μουσικά έργα, τα οποία ανεξάρτητα από τις διαφορές που εμφάνιζαν, ονομάστηκαν συλλήβδην οπερέτες και παρουσιάστηκαν στα χρόνια του Μεσοπολέμου, αποτελούσαν για τους συγγραφείς και τους συνθέτες τους μια ιδανική προπαίδευση για τη θητεία τους στα νέα είδη διασκέδασης προς τα οποία είχε στραφεί το κοινό (Σειραγάκης, τ. Α΄, 2009: 218-219).

Το 1939 ιδρύθηκε η Εθνική Λυρική Σκηνή που μέχρι σήμερα συμβάλει αποφασιστικά στην ανάδειξη της ελληνικής οπερέτας (Ράπτης 1989: 243) επιχειρώντας τη διεύρυνση του ρεπερτορίου της και πέραν των δύο πολυπαιγμένων έργων του διδύμου Σακελλαρίδη – Χατζηπαποστόλου (*Βαπτιστικός* και *Οι Απόχηδες των Αθηνών*). Αργότερα, την περίοδο 1950-1960, έγινε μία προσπάθεια να ηχογραφηθούν οπερέτες, είτε ολόκληρες είτε αποσπάσματα αυτών, και συχνά σε διασκευή κυρίως των δύο αυτών συνθετών, οι οποίες παρουσιάζονταν τακτικά από το Ε.Ι.Ρ. (Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας) με τη συμμετοχή λυρικών τραγουδιστών της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Μυλωνάς, τ. 1, 1984: 306). Σήμερα, παρά το γεγονός ότι δεν υφίσταται πλέον παραγωγή καινούργιων οπερετικών έργων, το είδος της

Οπερέτας κατορθώνει και διατηρεί την αίγλη και τη ζωντάνια του, γνωρίσματα που διαχρονικά αναβιώνουν με κάθε παράσταση οπερέτας μέχρι σήμερα.

### 1.7. Η ΟΠΕΡΕΤΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

---

Σημείο αναφοράς της ανάπτυξης της οπερέτας στην Ευρώπη θεωρείται αναμφισβήτητα η Γαλλία, όπου μετά το 1850 εμφανίστηκε ως αυτόνομο μουσικό είδος. Από το 1854 «ανέβαιναν» μονόπρακτες όπερες, εύθυμου χαρακτήρα με την ονομασία *folies concertantes* του Φλοριμόν Ρονζέ (1825-1892), γνωστός με το ψευδώνυμο Ερβέ (συγγραφέας περίπου 100 έργων, ανάμεσα τους και η διάσημη *Μαμζέλ Νιτούς*) και από το 1855 του Ζακ Όφενμπαχ ως *bouffes parisiens* (*musiquettes, operéttés*), ένα «genre primitive et gai» (είδος πρωτόγνωρο και εύθυμο). Αργότερα, όταν οι συνθέτες άρχισαν να γράφουν μεγαλύτερα έργα, οπερέτα ονομάστηκε η *λυρική φάρσα* (Lamb 1992: 650). Οι πολύπρακτες πάντως εύθυμες όπερες, οι σημερινές *οπερέτες*, την εποχή εκείνη καλούνταν *opéras bouffes* και γνώρισμά τους ήταν τα εύκολα, συχνά επίκαιρα, τραγούδια και οι χοροί της μόδας (Michels, Π, 1995: 449).

Η οπερέτα θεωρήθηκε αντίδραση απέναντι στα σοβαρά και κωμικά είδη της όπερας αλλά και τα βοντβίλ που λάμβαναν ολοένα και πιο δραματικό χαρακτήρα και βασίστηκε στα προϋπάρχοντα ιταλικά και γαλλικά κωμικά είδη. Ως προς το περιεχόμενο κυρίαρχο στοιχείο είναι αφενός οι αισθηματικές ιστορίες που τονίζονται με «πονηρές» και «πικάντικες» πινελιές και εντάσσονται στο γενικότερο πλαίσιο μιας παιγνιώδους ατμόσφαιρας χαρακτηριστικής του γαλλικού πνεύματος και αφετέρου η σάτιρα με κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές διαστάσεις (Lamb 1992: 651). Δημιουργοί και πρωτοπόροι του είδους υπήρξαν οι Φλοριμόν Ερβέ, ο Σαρλ Λεκόκ (1832-1918) (*Η κόρη της Μαντάμ Ανγκώ*), Εντμόν Ωντράν (1842-1901) και κυρίως ο Ζακ Όφενμπαχ. Ο Όφενμπαχ με τα έργα του «συνέβαλε στη μουσικοδραματουργική διαμόρφωση της οπερέτας κατορθώνοντας να επιβάλει τις νέες συνθετικές μορφές και επιπλέον να συμπράξει στη θεματολογική ανάπτυξη των λιμπρέτων του» (Σαμψών 2007: 151) ενώ παράλληλα, ανύψωσε τη θεατρική παρωδία στο επίπεδο της καυστικής κοινωνικής σάτιρας (*Ο Ορφέας στον Άδη*, 1858) επικεντρώνοντας την

κριτική του στην κυβέρνηση και συγκεκριμένα στον αυτοκράτορα Ναπολέοντα Γ΄. Αξίζει μάλιστα να σημειωθεί, ότι η μεγάλη δημοτικότητα των δημιουργικών συνθέσεων του Όφενμπαχ στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες σε συνδυασμό με την ακτινοβόλο λάμψη του κοσμικού Παρισιού των διεθνών εκθέσεων (1855, 1867) συνέβαλλε αποφασιστικά στην κατά τόπους ανάπτυξη της οπερέτας (Ράπτης 1989: 91).

Η βιεννέζικη οπερέτα συνιστά τη δεύτερη οπερετική σχολή που, αν και διαθέτει κοινά χαρακτηριστικά γνωρίσματα με τη γαλλική, εντούτοις διαφοροποιείται τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο και ως προς τη μουσική της γνωρίζοντας ιδιαίτερη άνθιση από το 1870 και έπειτα. Η υπόστασή της είναι σαφώς πιο λυρική, όπως ταιριάζει σε έναν υψηλό μουσικό πολιτισμό, συνιστώντας ένα είδος διασκέδασης μάλλον «ανώδυνο» που διακατέχεται από μία γενικότερη αισιόδοξη ατμόσφαιρα. Οι αιχμές του κειμένου αμβλύνονται, τα στοιχεία κριτικής απουσιάζουν εντελώς και κάθε συστατικό της δράσης αποδίδεται πάντα με κομψότητα. Τα γνωρίσματα αυτά ανακλούν τη διαφορά ανάμεσα σε μια κοινωνία με εκλεγμένο από το λαό αυτοκράτορα, τον Ναπολέοντα Γ΄, και μια κοινωνία του «ελέω Θεού» του Φραγκίσκου Ιωσήφ της Αυστροουγγαρίας (Δοντάς 2008: 26). Η μουσική επένδυση από την άλλη πλευρά, προβάλλοντας τα παραδοσιακά συνθετικά χαρακτηριστικά (τοπικοί ρυθμοί και μελωδίες), βασίζεται σε έναν χορό: στο βαλς. Η πλέον χαρακτηριστική σύνθεση είναι το διασημότερο έργο του Γιόχαν Στράους του νεότερου (1825-1899) *Η Νυχτερίδα* (1874), έργο που αντλεί στοιχεία από το γαλλικό βωντβίλ *Το ρεβεγιόν* (1872) των λιμπρετιστών Ανρί Μεγιάκ και Λυντοβίκ Αλεβί. Άλλοι σημαντικοί συνθέτες βιεννέζικης οπερέτας είναι ο Φραντς φον Σουπέ (1819-1895) αλλά και ο Καρλ Μιλαίκερ (1842-1899), ο Ίμρε Κάλμαν (1882-1953) (*Η πριγκίπισσα της Τσάρντας*, 1915) και ο Φραντς Λέχαρ (1870-1948) που καθιερώθηκε με το έργο *Η Εύθυμη Χήρα* (1905). Η βιεννέζικη σχολή στις αρχές του 20ού αιώνα γνώρισε μία περίοδο δημιουργικής αναβίωσης ενσωματώνοντας στοιχεία της σύγχρονης εποχής κερδίζοντας έτσι διεθνή αναγνώριση διάρκειας μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (Lamb 2016).

Έχοντας δεχτεί τις επιδράσεις του συνθετικού έργου του Όφενμπαχ κατά το 1860, η οπερέτα στη Μεγάλη Βρετανία αναδείχθηκε τη δεκαετία του 1870 με κύριους εκπροσώπους τους συνθέτες Γουίλιαμ Γκίλμπερτ (1836-1911) και Άρθουρ Σάλιβαν (1842-1900) που άφησαν ως παρακαταθήκη έργα οπερέτας που σημειώνουν μεγάλη

επιτυχία στην Αγγλία ακόμη και σήμερα. Τα έργα τους προσδιορίστηκαν από την αρχή ως «κωμικές όπερες» (comic operas) όρος που σήμερα γίνεται αποδεκτό ότι αντιστοιχεί στην οπερέτα (Δοντάς 2008: 26-27). Το περιεχόμενό τους περιλαμβάνει ανατροπές και καταστάσεις ακραίες και παράλογες χαρακτηριστικά δείγματα της βικτωριανής αισθητικής και του βρετανικού χιούμορ που ωστόσο δεν κατόρθωσε να συγκινήσει τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες και έτσι το είδος περιορίστηκε στα όρια του Ηνωμένου Βασιλείου ενώ προς το τέλος του αιώνα η οπερέτα ταυτίστηκε με το music hall (Lamb 1992: 651).

Στην Ισπανία το αντίστοιχο είδος καλείται *θαρθουέλα* (zarzuela). Η λέξη προέρχεται από το Παλάτι της Zarzuela, βασιλική κατοικία κοντά στη Μαδρίτη, όπου πρωτοπαρουσιάστηκαν παραστάσεις *θαρθουέλας* τον 17<sup>ο</sup> αιώνα. Την περίοδο εκείνη η *θαρθουέλα*, μέσο διασκέδασης των ηγεμόνων και των αριστοκρατών, αποτελούσε μία απόπειρα δημιουργίας ενός «σοβαρού» τοπικού μουσικού θεάματος σε αντιστοιχία με την ιταλική όπερα με κύριο εκπρόσωπο τον Ισπανό Πέδρο Καλντερόν δε λα Μπάρκα (1600-1681). Αργότερα, στα μέσα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, και όταν πια η «σοβαρή» όπερα συγκροτούσε την κυρίαρχη μουσική έκφραση στην Ευρώπη κατά την ώριμη περίοδο του Μπαρόκ, οι συνθέτες *θαρθουέλας* στράφηκαν προς τα κωμικά κείμενα και με το πέρασμα των χρόνων απώλεσαν την ιδέα περί θεμελίωσης ενός μουσικού είδους με εθνικά χαρακτηριστικά (Stein & Alier 2016). Έπειτα, για πολλά χρόνια δεν παρουσιάζονται *θαρθουέλες* και όταν το 1840 αναβιώθηκε ως είδος έφερε τα χαρακτηριστικά της Ανδαλουσιανής τοπικής μουσικής παράδοσης (μελωδία και ρυθμός) παρά το γεγονός ότι πολλά από τα ποιητικά κείμενα συνιστούσαν μεταγραφές γαλλικών. Αργότερα, το 1868, αναπτύχθηκε μία άλλη μορφή (*género chico*=μικρό είδος) πιο σύντομη με εκτενή διαλογικά και περιορισμένα μουσικά μέρη, τα οποία προέρχονταν από παραδοσιακούς ρυθμούς και την υπόθεση ως επί το πλείστον να διαδραματίζεται στις εργατικές συνοικίες της Μαδρίτης (Sage & Salter 1992: 650). Η επιτυχία της εκδοχής αυτής υπήρξε τόσο μεγάλη που μετά το 1890 γράφτηκαν πάνω από 1.500 σύντομες *θαρθουέλες* ενώ μόνο στη Μαδρίτη υπήρχαν 11 θέατρα που παρουσίαζαν αποκλειστικά το εν λόγω είδος. Διάσημοι εκπρόσωποι του δημοφιλούς αυτού σύντομου είδους υπήρξαν οι Τομάς Μπρετόν (1850-1923) και ο Ρουπέρτο Τσαπί (1851-1909) (Δοντάς 2008: 27).

Μετά το τέλος του Α΄ και μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η οπερέτα υπήρξε ιδιαίτερα δημοφιλής και στην Αμερική και σύντομα μετασηματίστηκε σε ένα νέο



είδος μουσικού θεάτρου, το μιούζικαλ που πραγματεύεται νέες θεματικές, όπως τον πόλεμο, τον ρατσισμό και ευρύτερα κοινωνικά θέματα με επιρροές από τη Jazz και Rock μουσική (Lamb 2016). Η επιτυχία του είδους συνδέεται με το δημιουργικό έργο των Jerome Kern (1885-1945), George Gershwin (1898-1937), Irving Berlin (1888-1989), Richard Rodgers (1902-1979), Cole Porter (1891-1964) και Leonard Bernstein (1918-1990) (Michels, II, 1995: 545).

Στη Ρωσία (πρώην ΕΣΣΔ) οι βάσεις της οπερέτας τέθηκαν κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, στα μέσα της δεκαετίας του 1920, από τους συνθέτες Ι.Ο. Ντουναέφσκι και Ν.Μ. Στρελνίκωφ καθώς τα κείμενα οπερέτας που είχε γράψει ο Ιβάν Τουργκένιεφ (1818-1883) τον 19<sup>ο</sup> αιώνα ήταν στα γαλλικά και δεν μελοποιήθηκαν από Ρώσους συνθέτες λόγω της περιορισμένης ελευθερίας που γνώριζε, μεταξύ άλλων, ο κόσμος των Τεχνών την περίοδο εκείνη. Αργότερα, μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση (1917) συνθέτες όπως ο Γιούρι Μιλιούτιν (1903-1968) και ο Ντιμίτρι Σοστακόβιτς (1906-1975) στράφηκαν προς την οπερέτα ενισχύοντας τη σχέση αυτού του είδους με το σοβιετικό λαϊκό τραγούδι. Με θέματα παρμένα από τη σύγχρονη ζωή οι σοβιετικές συνθέσεις οπερέτας διακρίνονται για τη λυρική ρομαντική τους τάση ενώ δεν απουσιάζουν επίσης ηρωϊκά και πατριωτικά θέματα. (Ράπτης 1989: 93, Δοντάς 2008: 27).

Η παρακμή της οπερέτας στην Ευρώπη τοποθετείται τις δεκαετίες 1920-1930, την περίοδο ανάμεσα στους δύο Παγκόσμιους πολέμους, οπότε, τόσο ιδεολογικά όσο και αισθητικά, η ποιότητα είχε υποβαθμιστεί σημαντικά. Παρόλα αυτά δεν έπαψαν ποτέ να διατηρούν το κοινό τους μέχρι σήμερα (Michels, II, 1995: 449).

## 2. ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ ΚΑΙ ΣΧΕΣΕΙΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΠΟΥ ΜΕΛΕΤΩΝΤΑΙ

Για την παρούσα μελέτη έχουν επιλεγεί τραγούδια από 6 οπερέτες· τρεις του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και τρεις του Νίκου Χατζηαποστόλου. Η επιλογή των συγκεκριμένων συνθετών δεν είναι τυχαία, μιας οι δύο αυτοί δημιουργοί συνιστούν τους κορυφαίους και αντιπροσωπευτικότερους εκπροσώπους του ελαφρού μουσικοθεατρικού είδους της Οπερέτας. Το δίδυμο Σακελλαρίδης – Χατζηαποστόλου προοδευτικά κατέστη συνώνυμο της επιτυχίας στη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας καθώς τα έργα τους γέμιζαν θριαμβευτικά τις πλατείες των θεατρικών σκηνών της εποχής προκαλώντας στο κοινό κυριολεκτικά ... «οπερετομανία» (Πετράς 1960: 77).

Οι οπερέτες που συνιστούν μέρος της εργασίας είναι:

Θεόφραστου Σακελλαρίδη

1. *Στα Παραπήγματα* (1914)
2. *Πικ-νικ* (1915)
3. *Ο Βαφτιστικός* (1918)

Νίκου Χατζηαποστόλου

1. *Η Μοντέρνα καμαριέρα* (1916)
2. *Τα Ερωτικά γυμνάσια* (1917)
3. *Οι Απάχηδες των Αθηνών* (1921)

Τα έργα καλύπτουν τη χρονική περίοδο από το 1914 μέχρι το 1921, δηλαδή περίπου τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα και συνιστούν τα πρώτα δείγματα οπερετικής σύνθεσης των δύο δημιουργών. Η περίοδος αυτή αφορά κατά κύριο λόγο τα χρόνια γέννησης και ανάπτυξης της ελληνικής οπερέτας, ιδιαίτερα το είδος του ελαφρού μουσικού θεάτρου, που σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στους δύο συνθέτες που μελετώνται. Τα χρόνια αυτά είναι τα χρόνια ανοικοδόμησης της Αθήνας, της ρομαντικής Μπελ Επόκ και της αισιοδοξίας. Συγχρόνως, όμως είναι τα χρόνια των Βαλκανικών πολέμων (1912-1913) και του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1914). Είναι η περίοδος που η έμφαση δίνεται στη μουσική εμβατηριακού τύπου που εναρμονίζεται

με την ατμόσφαιρα της εποχής και η θεματολογία στρέφεται σε καταστάσεις αισθηματικού περιεχομένου (Δελβερούδη 1988: 299). Τα δύο αυτά στοιχεία συνυπάρχουν σε έργα που μελετώνται: *Στα Παραπήγματα* (1914) και στο *Βαφτιστικό* (1918) του Θ. Σακελλαρίδη καθώς και στα *Ερωτικά γυμνάσια* (1917) του Ν. Χατζηαποστόλου αποτελώντας κορυφαία δείγματα δημιουργικής σύγκλισης του «ελαφρού» και λαϊκού στοιχείου στην οπερέτα και φανερώνοντας επιπλέον την επαφή με την επικαιρότητα που φρόντιζαν να έχουν οι δύο συνθέτες μέσα από τα έργα τους, παράγοντας που αναμφίβολα συνέβαλλε στη μεγάλη δημοτικότητά τους (Λιάβας 2007: 28).

Στους λόγους που οι οπερέτες τους έτυχαν αυτής της αποδοχής συγκαταλέγεται και το γεγονός ότι και οι δύο προσπάθησαν με τις δημιουργίες τους να αφουγκραστούν, ο καθένας με διαφορετική προσέγγιση, τις επιταγές της εποχής και της κοινωνίας τους, και ανεξάρτητα από τις προφανείς επιδράσεις που επιδέχθηκε η Οπερέτα να τη μεταπλάσσουν κατά τα ελληνικά δεδομένα. Το γενικότερο κλίμα αστάθειας των αρχών του 20ού αιώνα και όχι μόνο, σε συνδυασμό με την ανάγκη της κοινωνίας αλλά και της χώρας συλλήβδην να ανήκει κάπου και να συμπορευτεί με κοινωνικά πρότυπα και πρακτικές πολύ διαφορετικές απ' ό,τι ίσχυε στο παρελθόν, οδήγησε την κοινωνία της εποχής στην υιοθέτηση όλων εκείνων των έξεων που θα την καθιστούσαν ευρωπαϊκή (Ρωμανού 2006: 109-110). Ταυτόχρονα, οι δυσκολίες αντιμετωπίστηκαν με μία τάση ονειροπόλησης και φυγής από την πραγματικότητα, κάτι που η Οπερέτα μπορούσε και πρόσφερε αφειδώς. Τα έργα των Σακελλαρίδη και Χατζηαποστόλου έχουν συνδεθεί εξ ορισμού με την ατμόσφαιρα της ξέφρενης και ανέμελης διασκέδασης που επικρατούσε στην Αθήνα και καταφέρνουν με τη ζωντάνια που τα διακρίνει να σκιαγραφήσουν μια ολόκληρη εποχή (Χατζηπανταζής και Μαράκα 1977: 34).

Ως είδος θεάτρου που γεννήθηκε και μεσουράνησε στην Αθήνα, η ελληνική Οπερέτα έχει επικρατήσει και με την ονομασία *Αθηναϊκή Οπερέτα*. Η ονομασία ασφαλώς δεν είναι τυχαία αφού στην πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους η καρδιά της οπερετικής διασκέδασης «χτυπούσε» δυνατότερα από τα υπόλοιπα αστικά κέντρα της εποχής (Πάτρα, Σύρος) (Μπακουνάκης 1991: 107-108). Οι δύο συνθέτες πρωτοστάτησαν με τις οπερέτες τους στην ανάπτυξη εκείνων των χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν το εν λόγω είδος: ενσωμάτωση των τοπικών ηθών και εθίμων (για παράδειγμα στην

οπερέτα *Πικ-νικ*), αντιπροσωπευτικοί τύποι της αθηναϊκής πρωτεύουσας (Συνταγματάρχης, Ενωμοτάρχης, υπηρέτες) γλαφυρή αποτύπωση των παραγμένων χρόνων (στην οπερέτα *Ο Βαφτιστικός*) σε συνδυασμό με τη συνειδητή προσπάθεια ελληνοποίησης του είδους (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 223-224).

Ο κοσμοπολιτισμός που αποπνέουν οι οπερέτες της εν λόγω περιόδου είναι ένας συνδετικός κρίκος των έργων που αναλύονται. Η ανάδειξη αυτού του χαρακτηριστικού συντελείται μέσω της αστικής κοινωνικής τάξης και του τρόπου ζωής της που πρωταγωνιστεί στα έργα που έχουν επιλεγεί για την παρούσα εργασία, και εκφράζει συνάμα τους ευσεβείς πόθους για ευρωπαϊκό προσανατολισμό, όχι αποκλειστικά στη διασκέδαση, αλλά συνολικά (Χατζηπανταζής 2014: 348). Εκείνο που είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι αυτό το στοιχείο, όσο πλησιάζουμε προς το 1921, έτος της τελευταίας οπερέτας που παρουσιάζεται, προοδευτικά εξασθενεί σε δυναμική και παραχωρεί τη θέση του στην ηθογραφία. Ακόμα πιο ενδιαφέρουσα καθίσταται η διαπίστωση ότι το πέρασμα στην ηθογραφία συντελείται κυρίως μέσα από τα έργα του Ν. Χατζηαποστόλου (*Ερωτικά Γυμνάσια* και *Οι Απόχηδες των Αθηνών*), τα οποία φαίνεται ότι προετοιμάζουν την προσέγγιση του λαϊκού στοιχείου σε αντιδιαστολή με τις οπερέτες του Θ. Σακελλαρίδη που πιο ξεκάθαρα εστιάζουν και εκτυλίσσονται γύρω από πιο κοσμικά θέματα. (Σειραγάκης, τ. Α', 2009: 223-224).

*Ο Βαφτιστικός* (1918) του Θ. Σακελλαρίδη και *Οι Απόχηδες των Αθηνών* (1921) του Ν. Χατζηαποστόλου αποτελούν τα πιο δημοφιλή έργα των δύο συνθετών μέχρι και σήμερα και δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν από την εργασία. Οι δύο αυτές κοσμοαγάπτες οπερέτες περικλείουν πολλά από τα βασικά χαρακτηριστικά του έργου τους. Για παράδειγμα, από τις δημιουργίες του Θ. Σακελλαρίδη μπορεί κανείς να διαπιστώσει μία αναμφισβήτητη προτίμηση σε κοσμοπολίτικα στοιχεία που πλησιάζουν τα ευρωπαϊκά ιδεώδη (κυρίως τη βιεννέζικη οπερέτα) με τη δράση να τοποθετείται στα αστικά σαλόνια και τη μουσική να υιοθετεί τα ρυθμικά μοτίβα των πιο δημοφιλών χορών της περιόδου: βαλς, ταγκό, πόλκα. Στον αντίποδα με τις οπερέτες του ο Ν. Χατζηαποστόλου, προσπαθεί να δώσει μία ελληνική ιθαγένεια στο είδος της Οπερέτας υιοθετώντας περισσότερο μοτίβα της δημοτικής μουσικής (ρυθμός) και στοιχεία της αθηναϊκής καντάδας, την οποία είχε «υψηρετήσει» ο ίδιος

ως τραγουδιστής, τάση που συμπληρώνεται ολοένα περισσότερο από μία στροφή του ποιητικού κειμένου προς το ηθογραφικό/λαϊκό στοιχείο.

Οι επιλογές αυτές δεν αποτελούν μονόδρομο για τους δύο συνθέτες αλλά συνιστούν τα βασικά χαρακτηριστικά των έργων τους. Έτσι, ο Θ. Σακελλαρίδης δεν αποκλείει από τις οπερέτες του τη χρήση ελληνικού χρώματος κάτι που ο ίδιος έχει παραδεχτεί απροκάλυπτα σχετικά με την προέλευση των θεμάτων και τους χώρους έμπνευσης των συνθέσεών του (καφέ-σαντάν) (*Αθήναι*, 16.7.1911: 3). Ταυτόχρονα, ούτε και ο Ν. Χατζηναποστόλου παραλείπει να χρησιμοποιήσει συνθετικές πρακτικές που προσιδιάζουν στα πρότυπα της βιεννέζικης κυρίως αλλά και γαλλικής οπερέτας επενδύοντας μουσικά τη δράση των έργων του με βαλς, πόλκες και φοξτρότ.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό γνώρισμα των έργων που παρουσιάζονται είναι ο διασκεδαστικός και εύθυμος χαρακτήρας τους που «δικαιολογεί» τον συμβατικό όρο «ελαφρά» μουσική που τους αποδίδεται (Βέργαδου 1999: 32). Οι οπερέτες (με εξαίρεση τους *Απάχηδες των Αθηνών*) συνιστούν μεταγραφές θεατρικών κειμένων κωμικής γαλλικής και ελληνικής (*Στα Παραπήγματα*) φάρσας, η οποία διακρίνεται για τους κωμικούς χαρακτήρες και την απρόβλεπτη και γεμάτη παρεξηγήσεις πλοκή της (Χατζηπανταζής 2014: 364). Στα χαρακτηριστικά αυτά επιπλέον προστίθεται η σύνθεση πρωτότυπων μελωδιών που εύκολα μπορούσαν να τραγουδηθούν από τον καθένα και ρυθμοί από τους δημοφιλέστερους χορούς της εποχής, προδιαγραφές που κατέστησαν την Οπερέτα ένα κατεξοχήν εμπορικό είδος ελαφρού μουσικού θεάτρου που είχε την ικανότητα να απευθύνεται στο ευρύ κοινό (Δοντάς 2007: 15). Ίσως μάλιστα, αυτοί να είναι και οι λόγοι που τόσα χρόνια αργότερα εξακολουθούν τα έργα αυτά να αποτελούν σταθερό ρεπερτόριο των μουσικοθεατρικών σκηνών στην Ελλάδα και μάλιστα με αμείωτη επιτυχία.

## 2.1. Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ: ΔΥΣΚΟΛΙΕΣ - ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ

---

Η επιλογή των συγκεκριμένων έργων σχετίζεται αρκετά και με τη δυνατότητα εύρεσης μουσικού υλικού (παρτιτούρες) καθώς από τα πρώτα βήματα της έρευνας κατέστη σαφές ότι αφενός είναι περιορισμένες οι πηγές προέλευσης διασωσμένου

υλικού τόσων ετών και αφετέρου η πρόσβαση δεν προϋποθέτει αρτιότητα αφού σε πολλές περιπτώσεις ένα έργο συγκροτούσαν ελάχιστα τραγούδια και σε άλλες έλειπαν σελίδες από τις σωσμένες παρτιτούρες. Κριτήριο, λοιπόν, για την επιλογή αποτέλεσε και η εύρεση όσο το δυνατόν περισσότερων τραγουδιών από μία οπερέτα, αν όχι όλων, και η καλή, ευανάγνωστη, κατάσταση της κάθε παρτιτούρας.

Οι παρτιτούρες που συγκροτούν τις 6 οπερέτες που μελετώνται στοιχειοθετούν συνολικά 36 τραγούδια. Πρόκειται, ενδεχομένως, για τα δημοφιλέστερα τραγούδια από την κάθε οπερέτα που είχαν εκδώσει οι διάφοροι εκδοτικοί οίκοι της εποχής εκείνης. Οι έντυπες αυτές εκδόσεις συγκεντρώθηκαν κατά την καλοκαιρινή περίοδο του 2015. Σχετικά με την προέλευση του υλικού αυτού θα πρέπει να αναφερθεί ότι 14 τραγούδια προέρχονται από το ψηφιοποιημένο αρχείο του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.), 16 τραγούδια από τη Βιβλιοθήκη του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης και 6 τραγούδια από τη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Επίσης, μέρος της βιβλιογραφίας που χρησιμοποιήθηκε για την εργασία βρέθηκε στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος – Λίλιαν Βουδούρη στην Αθήνα, στη ψηφιακή Βιβλιοθήκη της Βουλής των Ελλήνων, στη Ψηφιακή Συλλογή ιστορικών Ελληνικών περιοδικών της Βιβλιοθήκης και Κέντρου Πληροφόρησης του Πανεπιστημίου Πατρών (ΒΚΠ) (Πλειάς), στη Βιβλιοθήκη του Κρατικού Ωδείου Θεσσαλονίκης καθώς και στα τμήματα Θεάτρου, Μουσικών, Μεσαιωνικών και Νέων Ελληνικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Στα παραπάνω θα πρέπει να προστεθεί και η εξαιρετικά ευγενική επικοινωνία με τον κύριο Βασίλη Τενίδη, ο οποίος με τον τρόπο του συνέβαλε στη θεματολογία της εργασίας.

Εντούτοις, από τη διαδικασία αναζήτησης, συγκέντρωσης και μελέτης του υλικού που χρησιμοποιήθηκε για την εργασία διαπιστώθηκε και η ύπαρξη ορισμένων περιορισμών.

Σε επίπεδο έρευνας και αναζήτησης υλικού θα πρέπει να αναφερθεί το γεγονός ότι τα τραγούδια της κάθε οπερέτας που έχουν συγκεντρωθεί και μελετηθεί δεν συγκροτούν μία ολοκληρωμένη οπερέτα καθώς αυτή συνήθως περιλάμβανε έως 25 τραγούδια και αρκετά τμήματα πρόζας. Η παρούσα εργασία εστιάζει στα τραγούδια που είχαν εκδώσει οι εκδοτικοί οίκοι της περιόδου εκείνης, πιθανόν τα πιο δημοφιλή. Έτσι, τα

συγκριτικά στοιχεία και συμπεράσματα προκύπτουν βάσει των διαθέσιμων στοιχείων μέρους του συνολικού έργου και συνιστούν, θα μπορούσε κανείς να πει, μικρογραφία αυτού.

Επιπλέον, από τη μελέτη βιβλιογραφικών πηγών σχετικών αφενός με το ιστορικό και κοινωνικό υπόβαθρο των χρόνων που ερευνώνται και αφετέρου με το μουσικό θέατρο στην Ελλάδα εν γένει και την Οπερέτα ειδικότερα, έγινε φανερό ότι η βιβλιογραφία καλύπτει τους παραπάνω τομείς σε αρκετά μεγάλο βαθμό κατά την περίοδο μέχρι το 1920 αλλά από την περίοδο του Μεσοπολέμου (1923-1940) και έπειτα, οι όποιες μελέτες για την πορεία που διέγραψε η Οπερέτα στην Ελλάδα περιορίζονται, τουλάχιστον από τη μέχρι τώρα έρευνα που αφορά στην εργασία, σε συγγράμματα κυρίως των κυρίων Μανώλη Σειραγάκη και Θεόδωρου Χατζηπανταζή. Εντούτοις, η έλλειψη αυτή δεν εντοπίστηκε σε άλλα είδη μουσικού θεάτρου όπως την Επιθεώρηση, είδος που φαίνεται ότι έχει μελετηθεί σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από την Οπερέτα και από πολύ περισσότερους ερευνητές.

Παράλληλα, η εστίαση της εργασίας στη μελέτη της παρτιτούρας στερεί από τον αναγνώστη το άκουσμα αυτής. Μολονότι, η εργασία μέχρι το πέρας της βασίστηκε εξίσου στο μουσικό άκουσμα και μάλιστα ηχογραφήσεων που όσο το δυνατόν εντοπίζονται αρκετά πίσω στο χρόνο, είναι δύσκολο να αντιληφθεί κάποιος στοιχεία που διακρίνουν τα έργα, όπως αυτό της λυρικότητας και της σχέσης με την αθηναϊκή καντάδα που χαρακτηρίζει κυρίως τα τραγούδια του Νίκου Χατζηαποστόλου, χωρίς το άκουσμά τους.

Επιπλέον, θα πρέπει να αναφερθεί ότι από το τραγούδι «Πρόσκοποι» της οπερέτας *Ερωτικά γυμνάσια* του Ν. Χατζηαποστόλου απουσιάζει το εξώφυλλο καθώς και το γεγονός ότι δεν στάθηκε δυνατή η απόκτηση έγχρωμου αντιτύπου (ιδιαίτερα εξωφύλλου) για όλα τα τραγούδια που συγκεντρώθηκαν πράγμα, που και στις δύο περιπτώσεις, δεν επιτρέπει την εξαγωγή σχετικών πληροφοριών που θα μπορούσαν να αποτελέσουν μέρος των στοιχείων προς σύγκριση και ανάλυση.

Τέλος, αναφορικά με τη συλλογή και αξιοποίηση περαιτέρω και πιο εξειδικευμένου υλικού στάθηκε δυσχερές το γεγονός ότι οι επανειλημμένες προσπάθειες για επαφή με το Θεατρικό Μουσείο και Κέντρο Μελέτης και Έρευνας Ελληνικού Θεάτρου αλλά και τη Βιβλιοθήκη του Ωδείου Αθηνών δεν μπόρεσαν να καρποφορήσουν.

### 3. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΣΥΝΘΕΤΩΝ

---

#### 3.1. ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗΣ (1882/3-1950)

---

Ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης γεννήθηκε στην Αθήνα στις 7 Σεπτεμβρίου του 1882 ή, σύμφωνα με άλλες πηγές, το 1883 (Καλογερόπουλος, τ. 5, 1998: 314). Από τον πατέρα του, Ιωάννη Σακελλαρίδη, διακεκριμένο μουσικοδιδάσκαλο, ιεροψάλτη, μελουργό και φιλόλογο φαίνεται ότι μυήθηκε στη Τέχνη της μουσικής. Σύμφωνα με δικές του παραθέσεις οι σπουδές του λαμβάνουν χώρα στην Αθήνα, στη Γερμανία και στην Ιταλία. Το φθινόπωρο του 1903 πραγματοποίησε μαζί με τον πατέρα και τον αδελφό του Αριστόξενο (Άρη) που ήταν βαρύτονος, συναυλίες με δικά του έργα, εκκλησιαστικούς ύμνους και – πιθανώς – εναρμονισμένα δημοτικά τραγούδια (Δοντάς 2007: 21) στην αίθουσα Μουσικής Ακαδημίας του Μονάχου και στο μέγαρο της βαρόνης Αμελίας φον Πέρφαλ (κόρης του Γουσταύου Κλάους), ενώπιον πλήθους πριγκίπων και αριστοκρατών, όπως επιβεβαιώνεται από την εφημερίδα *Σκριπ*:

Εκείνο το οποίον δέον να τονισθή ενταύθα, είνε η εμφάνισις του νεαρού, μόλις εικοσαετούς και συμπαθούς υιού του κ. Σακελλαρίδου, Θεοφράστου Σακελλαρίδου, όστις ομολογουμένως τους πάντας εξέπληξε παρασχών δείγματα συνθετικής ιδιοφυΐας, ουχί της τυχούσης και διευθύνας ορχήστραν εξ 60 οργάνων με ικανότητα και ακρίβειαν ήτις ενεποίησεν εις τους φίλους μας Γερμανούς ευχάριστον εντύπωσιν (1.12.1903: 3).

Βιβλιογραφικές πηγές αναφέρουν ότι το ταξίδι έλαβε τέλος και ότι κατά την επιστροφή του στην Ελλάδα έδωσε συναυλίες στην Ιταλία και την Αίγυπτο.

Κατά την άφιξή του στην Ελλάδα, το 1903, συνέθεσε τη σκηνική όρχηση (μπαλέτο) *Υπό τον ουρανόν της Ελλάδος* και συνεργάστηκε με τη "Νέα Σκηνή" του Κωνσταντίνου Χριστομάνου συνθέτοντας τη μουσική για τις *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη (σε μετάφραση του Πολύβιου Δημητρακόπουλου) που παρουσιάστηκαν τον Αύγουστο του 1904, προκαλώντας σκάνδαλο σε μεγάλο μέρος του θεατρόφιλου κοινού με την επιλογή του να συνθέσει για τις ανάγκες του έργου ένα τραγούδι «αμανετζήδικο» και ένα «ζείμπέκικο» χορό, δείχνοντας από νωρίς ότι ήταν ένας συνθέτης με φαντασία και τόλμη (Λιάβας 2009: 83, Μυλωνάς, τ. 1, 1984: 67-68).



Από 1907 έως 1913, εργάστηκε για την επιθεώρηση, ιδιαίτερα για τα *Παναθήναια* που παρουσιάζονταν κάθε χρόνο από το 1907, διασκεύαζοντας ξένη μουσική κατά τις συνήθειες της εποχής. «Ήταν δεινός και πολυμήχανος αντιγραφέας κι έβαλε το χάρισμά του αυτό στην υπηρεσία των *Παναθηναίων* με θαυμαστά αποτελέσματα» (Λιάβας 2009: 83) αποκτώντας πολύτιμη μουσική και σκηνική εμπειρία. Το 1911 όταν ρωτήθηκε από δημοσιογράφους πώς γράφει τη μουσική της εν λόγω επιθεώρησης έδωσε, χωρίς κανένα δισταγμό την απάντηση:

Πηγαίνω μαζί με τους συγγραφείς της επιθεώρησης εις το καφε-σαντάν και κρατώ εις το μουσικό μου τετράδιον εστενογραφημένα μουσικά πρακτικά [...] Συνήθως είναι ναπολιτάνικα τραγούδια, διότι το αυτί των Ναπολιτάνων είναι εις την αυτήν μοίρα με το αυτί των Αθηναίων. Εφέτος όμως, επειδή η ναπολιτάνικη μουσική ήτο πολύ φτωχική και επειδή είναι της μόδας η των βιεννέζικων οπερεττών, επροτιμήσαμεν την δευτέραν δια τα «Παναθήναια». [...] Παίρνω δεξιά-αριστερά από οπερέττες. Την «Πριγκίπισσα των Δολλαρίων» την ετρύγησα φέτος. Άλλα σβήνω, άλλα αφήνω. Από 2-3 τραγούδια παίρνω μερικές πατούτες, εις αυτά κολλώ ξένην εισαγωγή και κάνω νέο τραγούδι. Άλλα συμπληρώνω με δικά μου ρεφραίν (*Αθήναι*, 16.7.1911: 3).

Εκτός όμως από δεινός αντιγραφέας ήταν και ένας δεξιοτέχνης συνθέτης που σιγά-σιγά άρχισε να γράφει και δικά του τραγούδια, κατά τα συνθετικά πρότυπα της Ευρώπης, ολοκληρώνοντας την πρώτη του οπερέτα *Σία και αράξαμε* σε κείμενο Πολύβιου Δημητρακόπουλου και Στέφανου Γρανίτσα το 1909. Η οπερέτα παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά από το θίασο του Αντωνίου Νίκα μετά το ιστορικό ανέβασμα της οπερέτας *Μαμζέλ Νιτούς* (1908) στην οποία ήταν αρχιμουσικός, σημειώνοντας μεγάλη επιτυχία. Μέχρι το 1917, ταυτόχρονα με τις συνθέσεις ελαφράς μουσικής, ο Σακελλαρίδης έγραψε και δύο μελοδράματα, «αξέχαστα δείγματα που χαρακτήρισαν μια ολόκληρη εποχή της Παλαιάς Αθήνας» (Ράπτης 1989: 100), τα οποία γνώρισαν μεγάλη επιτυχία, την *Περουζέ* (1911) και το *Στοιχειωμένο Γεφύρι ή Η κόρη της νεράϊδας* (1912) που παρουσιάστηκαν στο αθηναϊκό κοινό από τους θιάσους του «Ελληνικού Μελοδράματος» και της Έλσας Ένκελ-Κονταράτου στο "Βασιλικό Θέατρο" αντίστοιχα (Δοντάς 2007: 19). Σύμφωνα με τον συνθέτη Χρήστο Χαιρόπουλο:

ο Σακελλαρίδης χάρισε στην πατρίδα του τα μελωδικότερα τραγούδια. Το 1911, συνηθισμένος ο κόσμος στις ιταλικές πιεντιγκρότες, δέχτηκε με χαρά την αθάνατη μπαλάντα του, από την *Περουζέ, Νεράϊδα του Γιαλού* που με τη θερμή φωνή της τραγούδησε η αξέχαστη καλλιτέχνις Ρεβέκκα Βαλτετσιώτη. Οι μελωδίες που διαδέχονται η μία την άλλη και αγκαλιάζουν την ελληνική ψυχή [...] Χρόνια οι μουσικοί εκτελούσαν μόνο Σακελλαρίδη. Ήταν ο συνθέτης που χάραξε πάνω από σαράντα χρόνια φωτεινή τροχιά, πάντα ακούραστος, διαρκώς ανανεούμενος (Ράπτης 1989: 100).

Άλλες όπερες που έγραψε είναι ο *Υμέναιος* (1903, σε λιμπρέτο του Ι. Φραγκιά) που ανήκει στα νεανικά του έργα, η όπερα ο *Πειρατής* (1907, σε λιμπρέτο του Π. Δημητρακόπουλου) και ο δραματικός θρύλος *Το Καστρο της Ωρηάς* (1917, σε λιμπρέτο Γ. Τσοκόπουλου) (Ανωγειανάκης 1985: 606).

Η αυξανόμενη φήμη του συνθέτη την περίοδο που εξετάζεται οφείλεται κατά κύριο λόγο στις οπερέτες του. Το 1914 παρουσιάζεται η δημοφιλής οπερέτα *Στα Παραπήγματα* «σε ύφος που επέβαλε ο Α΄ Παγκόσμιος πόλεμος» και αποτέλεσε την πρώτη του μεγάλη επιτυχία στον τομέα της οπερέτας. Παρουσιάστηκε στις 9 Μαΐου στο "θέατρο της πλατείας Συντάγματος" από το θίασο της Ένκελ γνωρίζοντας τόσο μεγάλη επιτυχία, ώστε ξεπέρασε τις εκατό παραστάσεις σε ένα χρόνο. Ακολούθησαν δεκάδες οπερέτες, η επίσης δημοφιλής οπερέτα *Πικ-νικ* (1915), ο *Υποβάτης* (1917), ο *Βαπτιστικός* (1918), η *Δαιμονισμένη* (1919), ο *Αρλεκίνος* (1920) είναι κάποιες από τις περίπου 80 οπερέτες που έγραψε μέχρι το θάνατό του, πολλές σε δικό του λιμπρέτο κυρίως τρίπρακτες και σε συνεργασία με τους δημοφιλέστερους θιάσους της εποχής που ανέβαζαν τα έργα του (Δοντάς 2007: 22).

Με τη σταδιακή παρακμή της οπερέτας στην Αθήνα τη δεκαετία του 1930 που σηματοδοτείται από το θάνατο του Γ. Παπαϊωάννου το 1931 και τη διάλυση του θιάσου της ελληνικής οπερέτας, ο Σακελλαρίδης συνέχισε να συνθέτει μουσική κυρίως όμως για επιθεωρήσεις και τον κινηματογράφο ενώ ταυτόχρονα έγραψε και πολλά δημοτικοφανή τραγούδια. Οι επιθεωρήσεις της περιόδου του μεσοπολέμου, του Πολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων (σε κείμενα Αλ. Σακελλάριου, Θ. Ν. Συναδινού κ.ά.) γνώρισαν επίσης πολύ μεγάλη επιτυχία. Οι *Τρελλή συμφωνία* (1937), *Μπράβο Κολονέλλο* (1940, πολεμική επιθεώρηση που ερμήνευσε η Σοφία

Βέμπο), *Φινίτα λα μούζικα* (1941), *Κιβωτός του Νώε* (1943) συγκαταλέγονται ανάμεσά τους.

Τα δημοτικοφανή πατριωτικά τραγούδια που ερμήνευσε η Σοφία Βέμπο το 1940 *Βάζει ο Ντούτσε τη στολή του* (επίκαιροι στίχοι πάνω στο σκοπό του τραγουδιού *Πλέκει η Βάσω το προικιό της*), *Το τραγούδι του Μωριά* (το τελευταίο του τραγούδι, το οποίο συνέθεσε την πιο δύσκολη στιγμή του Εμφυλίου τολμώντας να θέσει το ζήτημα της εθνικής συμφιλίωσης), η *Χωριάτα* (γράφηκε στη κατοχή ως μήνυμα αντίστασης και αισιοδοξίας) όπως και το *Ντούτσε-Ντούτσε* (στίχοι επίκαιροι γραμμένοι πάνω στο σκοπό του τραγουδιού του *Μάρω-Μάρω μια φορά είν' τα νιάτα*) αποτελούν δικές του συνθέσεις. Παράλληλα, εναρμόνισε και εξέδωσε περίπου 10 δημοτικά τραγούδια (Λιάβας 2009: 404).

Υπήρξε από τους ιδρυτές και ταυτόχρονα διητέλεσε για πολλά χρόνια μέλος του διοικητικού συμβουλίου της «Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων», ενώ ταυτόχρονα ασχολήθηκε και με την παιδική μουσική συνθέτοντας παιδικά τραγούδια. Το 1926 υπήρξε συγχρηματοδότης (μαζί με τον αδελφό του Άρη Σακελλαρίδη) του μουσικού εκδότη Ζαχαρία Μακρή στην προσπάθειά του να ιδρύσει δική του δισκογραφική εταιρεία, το 1954 μάλιστα κυκλοφόρησε ο πρώτος ελληνικός LP δίσκος που περιείχε δικές του οπερέτες (Καλογερόπουλος, τ. 5, 1998: 316)

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του δεν έγραφε πια παραγκωνισμένος από τις νεότερες μουσικές τάσεις (τζαζ). Παρά την τεράστια επιτυχία που γνώρισε και της δημοφιλίας των έργων του έπαιξε πιάνο για βιοποριστικούς λόγους σε συνοικιακούς ή περιοδεύοντες θιάσους (Χαιρόπουλος, 1960: 4) φεύγοντας από τη ζωή πικραμένος και πάμφτωχος από καρκίνο του ήπατος στις 2 Ιανουαρίου 1950 (Δοντάς 2007: 23). Με τον θάνατό του επισφραγίζεται μια ολόκληρη εποχή που «αντιπροσωπεύει μια από τις πλέον ενδιαφέρουσες και παραγωγικές περιόδους στην ιστορία της ελληνικής μουσικής» (Λιάβας 2009: 404-405).

### 3.2. ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ (1884;-1941)

---

Ο Νίκος Χατζηαποστόλου γεννήθηκε στην Αθήνα κατά πολλούς το 1879 (Ανωγειανάκης 1985: 607) ενώ κατ' άλλους το 1884 (άποψη που υποστηρίζει ο Α. Χατζηαποστόλου, υιός του) και υπήρξε ένας από τους πιο σημαντικούς και δημοφιλείς έλληνες συνθέτες της αθηναϊκής οπερέτας, αρχιμουσικός και ταυτόχρονα βαθύφωνος, του οποίου πολλές πτυχές της ζωής παραμένουν ιστορικά άγνωστες καθώς τα στοιχεία που υπάρχουν είναι είτε ελλιπή είτε, σε αρκετές περιπτώσεις, αντικρουόμενα (Δοντάς 2008: 13).

Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία πατέρας του ήταν ο Ανδρέας Χατζηαποστόλου και αδελφός του ο Αντώνης Χατζηαποστόλου, συγγραφέας της *Ιστορίας του Ελληνικού μελοδράματος* που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1949. Η οικονομική ένδεια της οικογένειας τον ανάγκασε να δουλέψει από νωρίς για βιοποριστικούς λόγους γυρνώντας στους δρόμους της Αθήνας με μια κιθάρα τραγουδώντας καντάδες με τον φίλο του Γιάννη Αγγελόπουλο (Ράπτης 1989: 101).

Οι μουσικές σπουδές του, διάρκειας οκτώ χρόνων, ξεκίνησαν όταν ο ποιητής Γεώργιος Σουρής τον άκουσε να τραγουδά στους δρόμους και τον προέτρεψε να ασχοληθεί σοβαρά με τη μουσική προτείνοντάς τον στο Ωδείο της Λίνας φον Λότνερ. Μέχρι τότε μαθήτευε κοντά στον Νικόλαο Κόκκινο, παλιού συνθέτη αθηναϊκής καντάδας και καντσονέτας (Καλογερόπουλος, τ. 6, 1998: 492). Στο ωδείο της πιανίστριας Λίνας φον Λότνερ, το σημερινό Ελληνικό Ωδείο, σπούδασε Ιστορία της μουσικής, Αρμονία, Αντίστιξη, Μονωδία καθώς και Διεύθυνση χορωδίας με δάσκαλο τον βιολοντσελίστα, διευθυντή χορωδίας και αρχιμουσικό Καρλ Μπαίμερ λαμβάνοντας το Δίπλωμά του, πιθανώς, το 1905 με τη δυνατότητα να διευθύνει ορχήστρες στη Γερμανία και Αυστρία δεδομένου ότι το ωδείο ήταν αναγνωρισμένο από το γερμανικό κράτος. Αυτό το δικαίωμα του φάνηκε χρήσιμο κάποια χρόνια αργότερα, το 1928, όταν ως διευθυντής του μουσικού τμήματος της δισκογραφικής εταιρίας His Master's Voice διεύθυνε την ορχήστρα της εν λόγω εταιρίας στη Βιέννη για τη φωνογραφική εγγραφή ελληνικών συνθέσεων (Δοντάς 2008: 14).

Ο Νίκος Χατζηαποστόλου υπήρξε πραγματικά ένας πολυπράγμονας. Παράλληλα με τη μουσική εξάσκησε και την άλλη του αγάπη, τη γυμναστική. Για πολλά χρόνια υπήρξε πρωταθλητής στο μονόζυγο στον Πανελλήνιο και στον Εθνικό Γυμναστικό Σύλλογο. Εκεί γνώρισε τον φίλο του και μετέπειτα διάσημο βαρύτονο Γιάννη

Αγγελόπουλο, με τον οποίο από μικρή ηλικία τραγουδούσε καντάδες στους δρόμους της παλαιάς Αθήνας, τον τενόρο Νίκο Αφεντάκη καθώς και τον μπασοβαρύτονο Βασίλη Βόλτση (Δοντάς 2008: 13).

Αρχικά εργάστηκε ως χορωδός. Το 1905 προσλήφθηκε μαζί με τον στενό του φίλο Γ. Αγγελόπουλο στο Γ' Ελληνικό Μελόδραμα του Διονυσίου Λαυράγκα (1860/1864; - 1941), με τον οποίο συνεργάστηκε για 10 περίπου χρόνια, μέχρι το 1915 συμμετέχοντας, ανάμεσα σε άλλα, στις πρώτες παραστάσεις της όπερας *Διδώ* (1909) του Δ. Λαυράγκα (Ανωγειανάκης 1985: 607). Ταυτόχρονα με την εμφάνισή του ως χορωδού συνέθετε και τραγούδια. Τα δύο τραγούδια του με τα οποία συστήθηκε στο αθηναϊκό κοινό ως συνθέτης ήταν ο *Μετανάστης* που τραγουδούσε ο ίδιος και το *Κωθώνι* που τραγουδούσε μαζί με τη μεσόφωνο Σωσώ Κανδύλη. Τα τραγούδια αυτά γράφτηκαν για την επιθεώρηση *Από Πειραιά-Φάληρον εις Αθήνας* του Λεωνίδα Αρνιώτη και παρουσιάστηκαν το 1908 στο θέατρο "Αρνιώτη" (σημερινή στέγη της Εθνικής Λυρικής Σκηνής) (Δοντάς 2008: 13-14).

Από το 1910 μέχρι το 1912 διετέλεσε διευθυντής ορχήστρας στο θίασο της οπερέτας του Γ. Παπαϊωάννου, με την οποία πραγματοποίησε περιοδείες σε πρωτεύουσες της ελληνικής διασποράς όπως την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη, τη Βράιλα και την Κωσταντζα. Βιβλιογραφικές πηγές μάλιστα αναφέρουν ότι διηύθυνε την ορχήστρα για πρώτη φορά το 1911 στην πόλη Βράιλα της Ρουμανίας. Τη δεκαετία 1912-1922 διηύθυνε τη χορωδία του ναού της Αγίας Ειρήνης στην οδό Αιόλου συνθέτοντας συνάμα όλα αυτά τα χρόνια διάφορες τετράφωνες Λειτουργίες, Χερουβικά, Κοινωνικά, Μεγαλυνάρια, Ακάθιστους Ύμνους, ένα «Άξιον Εστί» για την Μεγάλη Παρασκευή, ακολουθίες γάμου, βάπτισης και νεκρώσιμες ενώ από νωρίς είχε επιδοθεί και στην απόδοση εκκλησιαστικής μουσικής κανοναρχώντας στον Άγιο Γεώργιο Καρύτση (Καλογερόπουλος, τ. 6, 1998: 492).

Από το 1916 ξεκινά τη μεγάλη του καριέρα ως συνθέτης οπερέτας σηματοδοτώντας, μαζί με τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη, το είδος του ελαφρού μουσικού θεάτρου στην Αθήνα και συμβάλλοντας εξίσου στην ανάπτυξη και την ακμή του. Η πρώτη του μεγάλη σύνθεση που τον καθιέρωσε οριστικά ως συνθέτη οπερέτας ήταν η *Μοντέρνα Καμαριέρα* που ανέβηκε στο θέατρο του Γ. Παπαϊωάννου το 1916. Η επιτυχία του έργου ξεπέρασε τις όποιες προσδοκίες και τα τραγούδια του αντηχούσαν στους δρόμους της Αθήνας μέρα-νύχτα (Ράπτης 1989: 101). Ακολούθησαν τα *Ερωτικά*

*Γυμνάσια* (1917), η *Μπεμπέκα* (1918), *Οι ερωτευμένοι* (1919) και τόσες άλλες από τις συνολικά τουλάχιστον 40 οπερέτες που συνέθεσε πολλές εκ των οποίων αποτελούν σταθερό ρεπερτόριο των μουσικοθεατρικών σκηνών μέχρι και σήμερα. *Οι Απόχηδες των Αθηνών* ωστόσο υπήρξε η πλέον δημοφιλής οπερέτα του που πρωτοπαρουσιάστηκε στο θέατρο "Αλάμπρα" το 1921 και παιζόταν επί τρία συναπτά έτη γνωρίζοντας τεράστια επιτυχία.

Τα χρόνια 1922-1923 φαίνεται ότι περιόδευσε στην Αίγυπτο και το 1928, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, μαζί με την υψίφωνο Αλίκη Βίτσου, τον τενόρο Πέτρο Επιτροπάκη και τον βαρύτονο Κώστα Ιορδάνου μετά από πρόσκληση της εταιρίας γραμμοφώνων His Master's Voice πήγε στη Βιέννη, όπου διηύθυνε ηχογραφήσεις ελληνικής μουσικής για την εν λόγω δισκογραφική εταιρία.

Πολυγραφότατος εκτός από οπερετική και θεατρική μουσική ξεδίπλωσε το δημιουργικό του ταλέντο συνθέτοντας καντάδες, χορωδιακά έργα και ένα πλήθος τραγουδιών ο αριθμός των οποίων εκτιμάται γύρω στα 570, πολλά περισσότερα από οποιονδήποτε άλλο σύγχρονό του συνθέτη. Κάποια ενδεικτικά είναι *Τα κοραλλένια χείλη σου* και το *Θα κόψω ρόδα μωρωμένα* που έτυχαν πολύ μεγάλης αποδοχής και γνώρισαν καθολική επιτυχία, *Τα μαύρα μάτια σου*, *Σαν παραμύθι*, *Το νερωμένο κρασί* και πολλά άλλα (Καλογερόπουλος, τ. 6, 1998: 492-493).

Ο χώρος του κινηματογράφου αποτέλεσε επίσης ένα δημιουργικό πεδίο δράσης για τον συνθέτη, ο οποίος συμμετείχε σε τρεις από τις πρώτες απόπειρες του ελληνικού κινηματογράφου να εγκαταλείψει τον βωβό και να περάσει στον ομιλούντα. Η απόπειρα αυτή στηρίχθηκε στην εφεύρεση του Ζοζέφ Χεπ, το «βιταφόν», που προέβλεπε παράλληλα με την προβολή της ταινίας χωρίς ήχο να παίζονται δίσκοι γραμμοφώνου. Οι ταινίες αυτές ήταν *Ο Κατάδικος* (1929-1930), *Οι Απόχηδες των Αθηνών* (1930) και *Φίλησέ με, Μαρίτσα* (1930), υπό την σκηνοθετική ματιά του Δημήτρη Γαζιάδη για την πρώτη οργανωμένη ελληνική κινηματογραφική εταιρία Νταγκ Φιλμ (Δοντάς 2008: 15).

Ο Νίκος Χατζηαποστόλου «ένας καλλιτέχνης μουσικό φαινόμενο από τα σπάνια και μία προσωπικότητα τίμια, καλοσυνάτη της οποίας η ακτινοβολία σκλάβωνε τον καθένα» πέθανε ξαφνικά στα χρόνια της κατοχής, το 1941, στην Αθήνα μετά από εγχείρηση έλκους στομάχου σε ηλικία 57 χρόνων (Ράπτης 1989: 102).

#### 4. ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

---

Αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας των τραγουδιών της κάθε οπερέτας αποτελεί η έντυπη έκδοσή τους. Η εκδοτική δραστηριότητα στην Αθήνα κινήθηκε παράλληλα με την εξέλιξη των μουσικών θεατρικών ειδών που γνώρισαν πρωτοφανή επιτυχία κυρίως την πρώτη εικοσαετία του 20ού αιώνα. Σε μια εποχή που ακόμα δεν υπήρχε το ραδιόφωνο και συνάμα το γραμμόφωνο αποτελούσε είδος πολυτελείας, η δημοσίευση των στίχων από τα πιο δημοφιλή κομμάτια σε φυλλάδια και μουσικά περιοδικά υπήρξε πρακτική που αναμφίβολα συνέβαλε αποφασιστικά στη διάδοση των τραγουδιών της Ελληνικής Οπερέτας (Λιάβας 2009: 102). Ταυτόχρονα, η μουσική παιδεία της αστικής τάξης και η εισαγωγή του πιάνου στα σπίτια της αθηναϊκής κοινωνίας διαδραμάτισαν εξίσου σημαντικό ρόλο στην αύξηση της εκδοτικής παραγωγής εν γένει καθώς η εκτέλεση τραγουδιών στο πιάνο που συνιστούσε βασικό μέσο ψυχαγωγίας της ελληνικής αστικής οικογένειας, είχε ως αποτέλεσμα την έκδοση μουσικού υλικού (παρτιτούρες) για πιάνο με τα πολύ χαρακτηριστικά εξώφυλλα, όπου γραφίστες - καλλιτέχνες της εποχής αποτύπωσαν συνολικά την αισθητική του είδους και της περιόδου (Βέργαδου 2015).

Οι εκδοτικοί οίκοι εξέδιδαν μεμονωμένα τα τραγούδια της κάθε οπερέτας. Κάθε τραγούδι εκτείνεται κατά μέσο όρο σε 4 με 5 αριθμημένες σελίδες με τυποποιημένο ύψος τα 32 εκατοστά και πλάτος τα 23,5 εκατοστά διαστάσεις που διαμορφώνουν ένα φύλλο χαρτί που σήμερα είναι κοινά αναγνωρισμένο με την ονομασία Α3.

Από το σύνολο των σελίδων το πρώτο φύλλο είναι αυτό που κατά κύριο λόγο ξεχωρίζει. Τα περίτεχνα εξώφυλλα φέρουν πληροφορίες αναφορικά με τον συνθέτη, τον λιμπρετίστα, τον τίτλο του τραγουδιού, την οπερέτα της οποίας αποτελούν μέρος καθώς και τον αριθμό των πράξεων του έργου. Επιπλέον, αναγράφονται οι τίτλοι όλων των τραγουδιών της συγκεκριμένης οπερέτας που έχει εκδώσει ο κάθε οίκος σε μορφή λίστας, το αναγνωριστικό σημάδι του εκδοτικού οίκου, ο τόπος έκδοσης, ο αριθμός έκδοσης της κάθε παρτιτούρας, ενδεικτικός της ζήτησης ορισμένων τραγουδιών, αλλά και το είδος του κομματιού, αν πρόκειται δηλαδή για μονωδία ή δωοδία, με τα ονόματα των χαρακτήρων να αναγράφονται από δίπλα καθώς και το είδος του χορού, αν πρόκειται δηλαδή για βαλς, πόλκα, ταγκό κ.ά.

Ακόμη, στις περισσότερες των περιπτώσεων στη λίστα με τα εκδοθέντα τραγούδια υπογραμμίζεται ποιο κομμάτι του έργου αφορά την εν λόγω παρτιτούρα καθώς και η τιμή της που κυμαίνεται από 1.20 έως 1.60 δραχμές για τα έργα που αποτελούν το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας. Θα πρέπει επίσης να αναφερθεί ότι συλλήβδην απουσιάζει η ημερομηνία έκδοσης των τραγουδιών. Στο οπισθόφυλλο πολλές φορές συναντώνται όλες οι εκδόσεις μουσικών κομματιών του κάθε εκδοτικού οίκου ανά κατηγορία (πόλκες, μαζούρκες, εμβατήρια κ.τ.λ.) με το όνομα του συνθέτη να αναγράφεται στα αριστερά και την τιμή της έκδοσης στα δεξιά αμέσως μετά τον κάθε τίτλο.

Στο εσωτερικό τμήμα, στην πρώτη σελίδα τις παρτιτούρας σημειώνονται συνήθως ο συνθέτης, ο τίτλος της οπερέτας, ο τίτλος του συγκεκριμένου τραγουδιού και ο χαρακτήρας ή οι χαρακτήρες που ερμηνεύουν το τραγούδι στη ροή του έργου. Ακολουθεί η ένδειξη του ρυθμού (*tempo*) που στην πλειονότητα των περιπτώσεων είναι χορευτικός καθώς και η χρονική ακολουθία και οι αλλοιώσεις που καθορίζουν την τονικότητα. Οι εκδόσεις αφορούν μεταγραφές του εκάστοτε τραγουδιού για πιάνο, συγκεκριμένα κλειδοκύμβαλον, χωρίς, ωστόσο, να αναφέρεται ο μεταγραφέας. και φωνή ή φωνές αν πρόκειται για δυωδία (*duetto*) ή χορωδία (*coro*) με τις εναλλαγές να σημειώνονται με επιμέλεια ακριβώς από πάνω ή πριν το κείμενο.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο όρος *ντουέτο* αντιμετωπίζεται διαφορετικά ανάλογα τον εκδοτικό οίκο ή και την χρονολογία παράστασης της κάθε οπερέτας και εν συνεχεία έκδοσης των τραγουδιών της. Έτσι, παρατηρείται ότι τα τραγούδια που έχουν εκδοθεί από τους οίκους «Μυστακίδης, Ευσταθιάδης και Μακρής» και «"Μουσική", Μυστακίδου και Μακρή» κάνουν χρήση της ελληνικής απόδοσης του όρου *ντουέτο*, δηλαδή *δυωδία*. Αυτή η περίπτωση αφορά κυρίως τα πρώτα έργα του Θ. Σακελλαρίδη, το *Πικ-Νικ* (1914) και το *Στα Παραπήγματα* (1915). Οι εκδοτικοί οίκοι «μουσικός και εκδοτικός οίκος Γαϊτάνου», «εκδόσεις Γαϊτάνου», «Γεώργιος Δ. Φέξης» αλλά και ο οίκος «"Μουσική" Μυστακίδου & Μακρή» (σε έκδοση τραγουδιού από τον *Βαφτιστικό*) χρησιμοποιούν στις εκδόσεις τους τον αγγλικό όρο *duetto*. Ο όρος εντοπίζεται στην έκδοση της οπερέτας *Ο Βαφτιστικός* (1918) και στην έκδοση των τραγουδιών της οπερέτας του Ν. Χατζηαποστόλου *Οι Απάχηδες των Αθηνών* (1921). Τέλος, οι εκδοτικοί οίκοι «Γεώργιος Δ. Φέξης» και η Έλσα Ένκελ ως εκδότρια χρησιμοποιούν τον όρο *ντουέτο* στις οπερέτες *Μοντέρνα καμαριέρα* (1916) και *Τα Ερωτικά γυμνάσια* (1917).



Επιπλέον, αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι κάποιες φορές στις εκδόσεις υπάρχουν και αφιερώσεις, οι οποίες σημειώνονται μαζί με τις παραπάνω πληροφορίες στο εσωτερικό του πρώτου φύλλου της παρτιτούρας. Αυτό συναντάται αποκλειστικά σε τραγούδια έργων του Θ. Σακελλαρίδη. Πιο συγκεκριμένα, το τραγούδι «Είνε πεταχτή» από την οπερέτα *Στα Παραπήγματα* (1914) ο συνθέτης το αφιερώνει στη «δεσποινίδα Ελένη Ν. Λάσκαρη». Το τραγούδι «Εγώ μονάχα ξέρω» της οπερέτας *Πικ-Νικ* (1915) αφιερώνεται στον «πρώτο Φραμπαλά κ. Παπαϊωάννου» και από την ίδια οπερέτα το «Τραγούδι της κούνιας» αφιερώνεται «εις την πρώτην και απαράμιλλον Νίναν καν Έλλην Αφεντάκη».

Παράλληλα, με τις εκδόσεις μουσικού υλικού κινείται και η ιστορία των μουσικών χαρακτών στην Ελλάδα, των τυπολιθογραφείων και των εικονογράφων. Η εικαστική αισθητική της κάθε παρτιτούρας φαίνεται ότι αποτελούσε σημαντικό παράγοντα της έκδοσης και συχνά υποδήλωνε και την ίδια τη μουσική αισθητική που υπογραμμιζόταν από το διαφορετικό ύφος στην εικονογράφιση. Έτσι, άλλο ύφος παρατηρείται στις εικονογραφήσεις παρτιτούρας της Επιθεώρησης και εντελώς διαφορετικό στα τραγούδια της Οπερέτας (Βέργαδου 2015).

Οι εκδόσεις στην πλειονότητά τους είναι έγχρωμες και ενσωματώνουν χαράξεις και εικονογραφήσεις συνήθως σχετικού περιεχομένου με το θέμα της κάθε οπερέτας. Λεπτομέρειες αναφορικά με τον χαρακτήρα, τον εικονογράφο της παρτιτούρας ή το λιθογραφείο στο οποίο έγινε η εκτύπωση εντοπίζονται μόνο σε μία περίπτωση στην παρούσα μελέτη, στην έκδοση τραγουδιών της οπερέτας *Ερωτικά Γυμνάσια* (1917) του Ν. Χατζηαποστόλου. Συγκεκριμένα, η σχεδιαγράφιση της έκδοσης του τραγουδιού «Αχ, έλα» αποδίδεται στο Μιχαήλ Κωνσταντινίδη του εκδοτικού οίκου Γ. Φέξη και του τραγουδιού «Ντουμ-Ντουμ» στον Γ. Χατζησάββα με εκδότρια την Έλσα Ένκελ.

Η εικονογράφιση, συνήθως σε όλες τις εκδοθείσες παρτιτούρες ενός έργου είναι ίδιες για έναν εκδοτικό οίκο. Υπάρχει δηλαδή μία αναγνωριστική λιθογραφία για κάθε οπερέτα. Σε μία μόνο περίπτωση, στη δημοφιλή οπερέτα *Ο Βαφτιστικός* (1918) του Θ. Σακελλαρίδη εντοπίζονται δύο διαφορετικές εικονογραφήσεις του ίδιου εκδοτικού οίκου, του «οίκου Γαϊτάνου». Κρίνεται, επίσης, απαραίτητο να αναφερθεί ότι τα τραγούδια της οπερέτας *Ερωτικά Γυμνάσια* (1917) του Ν. Χατζηαποστόλου διατηρούν την ίδια λιθογραφία σε κάθε εκδοτικό οίκο («Edition J.D' Andria»,

«Γεωργίου Δ. Φέξη», και «Έλσας Ένκελ») και η μοναδική παραλλαγή που εντοπίζεται αφορά στα χρώματα. Διαφορετικά χρώματα επίσης, χρησιμοποιούνται στις λιθογραφίες της έκδοσης των τραγουδιών της οπερέτας επίσης του Ν. Χατζηαποστόλου *Οι Απάχηδες των Αθηνών* (1921) από τον ίδιο όμως εκδοτικό οίκο του «Γεωργίου Δ. Φέξη».

Τέλος, στους εκδοτικούς οίκους που έχουν εκδώσει τις παρτιτούρες της παρούσας έρευνας συγκαταλέγονται οι «Μυστακίδης-Ευσταθιάδης-Μακρής» (κάποιες φορές συναντάται ως «Μυστακίδης-Μακρής» αλλά και ως «Εκδοτικός οίκος "Μουσική" Μυστακίδου & Μακρή»), ο «μουσικός και εκδοτικός οίκος Γαϊτάνου», ο «εκδοτικός οίκος του Γεωργίου Δ. Φέξη», ο οίκος «Edition J.D' Andria» που έδρευε στην Κωνσταντινούπολη, ο «μουσικός εκδοτικός οίκος Μιχαήλ Κωνσταντινίδου» και η θιασάρχης Έλσα Ένκελ ως εκδότρια καθώς αρκετοί ήταν οι συνθέτες, λιμπρετίστες και θιασάρχες που εξέδιδαν οι ίδιοι τα έργα τους (Βέργαδου 2015).

**ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ ΚΑΙ  
ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΩΝ**

## 1. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

---

### 1.1. ΓΕΝΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΑΝΑΦΟΡΙΚΑ ΜΕ ΤΟΝ ΤΡΟΠΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

---

Στο κεφάλαιο που έπεται παρουσιάζονται τα τραγούδια που απαρτίζουν τις оперέτες που μελετώνται και δίνονται πληροφορίες σχετικά με αυτές καθώς και λεπτομέρειες που προκύπτουν από τις έντυπες εκδόσεις (παρτιτούρες). Πιο συγκεκριμένα, αρχικά παραθέτονται οι τρεις оперέτες του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και εν συνεχεία οι τρεις του Νίκου Χατζηαποστόλου με χρονολογική σειρά. Η παρουσίαση κάθε оперέτας συνοδεύεται από στοιχεία που αναφέρονται στο λιμπρέτο (ποιητικό κείμενο), στην πρώτη παράσταση του έργου, στους συντελεστές του καθώς και σχόλια του Τύπου της εποχής. Στη συνέχεια, αναφέρονται τα πρόσωπα-ήρωες της κάθε оперέτας, η σύνοψή της καθώς και τα τραγούδια του κάθε έργου με τον χαρακτηρισμό τους ως είδος (δυωδία/ντουέτο, μονωδία) – (όπου υφίσταται) αλλά και με τους χαρακτήρες που τα ερμηνεύουν (όπου επισημαίνονται).

Ακολουθεί η παρουσίαση του κάθε τραγουδιού ξεχωριστά. Πρώτα αναγράφεται ο τίτλος του και ακριβώς από δίπλα το είδος του τραγουδιού όταν πρόκειται για δυωδία (ντουέτο) ή όταν υπάρχει συγκεκριμένος χαρακτηρισμός στην ίδια την έκδοση. Ο προσδιορισμός του είδους και η επιλογή της λέξης (δυωδία, ντουέτο, duetto) συνάδει απόλυτα με την έντυπη έκδοση του τραγουδιού. Όταν δεν αναγράφεται κάτι δίπλα από τον τίτλο αντιμετωπίζεται ως μονωδία.

### 1.2. Ο ΡΥΘΜΟΣ

---

Προχωρώντας, δίνονται πληροφορίες σχετικά με τον ρυθμό, το ρυθμικό σχήμα, την τονικότητα και την μορφή (φόρμα) του κάθε τραγουδιού ενώ ταυτόχρονα, σημειώνονται τυχόν μεταβολές που προκύπτουν κατά την εξέλιξη του τραγουδιού στους τομείς αυτούς. Το tempo που καθορίζει τη ρυθμική ορχηστική αγωγή του τραγουδιού, αλλά και συνολικά όλες οι λεπτομέρειες, αναγράφονται ακριβώς όπως συναντώνται στην κάθε παρτιτούρα (για παράδειγμα το βαλς άλλοτε αναγράφεται ως *Valse* και άλλοτε ως *Valzer*). Όσον αφορά στις τονικότητες, η Μείζονα κλίμακα

γράφεται με το αρχικό γράμμα κεφαλαίο ενώ η Ελάσσονα με μικρό. Ορισμένες φορές τα σημάδια επανάληψης απουσιάζουν από την παρτιτούρα ή σημειώνονται με τέτοιο τρόπο, που δεν καθιστούν δυνατό τον ακριβή προσδιορισμό της φόρμας μέσω των επαναλήψεων. Όπου συμβαίνει αυτό, επισημαίνεται. Ωστόσο, σε όλες αυτές τις περιπτώσεις η ύπαρξη δεύτερης στροφής (ποιητικού κειμένου) (Α) κατά κάποιο τρόπο «υποδεικνύει» την πιθανή δομή του τραγουδιού. Επιπρόσθετα, αναφέρονται ο εκδοτικός οίκος και ο αριθμός έκδοσης, όπου αυτός υπάρχει.

### 1.3. Η ΜΕΤΡΙΚΗ ΤΟΥ ΣΤΙΧΟΥ

---

Πριν το ποιητικό κείμενο παρουσιάζεται η μετρική του στίχου. Η παρουσίαση αφορά το πρώτο Α, το πρώτο Β και, όπου υφίσταται, το Γ μέρος της φόρμας του εκάστοτε τραγουδιού και κάθε στίχου ξεχωριστά, ο προσδιορισμός των οποίων βασίστηκε στο βιβλίο *Νεοελληνική Μετρική* του Θρασύβουλου Σταύρου (Θεσσαλονίκη, 1992). Πιο συγκεκριμένα, γίνεται λόγος για το είδος (ρυθμός) του στίχου, τον αριθμό των συλλαβών και τον τονισμό που σε συνέργεια με τα παραπάνω καθορίζει το στιχουργικό μέτρο συνολικά ενώ επιπλέον αναγράφεται, όπου υπάρχει, το είδος της ομοιοκαταληξίας.

Αναλυτικότερα, το είδος (ρυθμός) ενός στίχου καθορίζεται από το είδος των μέτρων του, το οποίο συνάδει με την ρυθμική αγωγή κάθε τραγουδιού. Έτσι, κάθε τραγούδι που φέρει ρυθμική υποδιαίρεση του 2 (2/4 και 4/4) έχει είτε *τροχαϊκό* (συνταίριασμα τονισμένης και άτονης συλλαβής, - υ) είτε *ιαμβικό* στιχουργικό μέτρο (συνταίριασμα άτονης και τονισμένης συλλαβής, υ -). Εντούτοις, επισημαίνεται ότι ο τονισμός μίας συλλαβής δεν ταυτίζεται κατ' ανάγκη με τον γραμματικό τόνο καθώς ο τονισμός (συνταίριασμα συλλαβών) δύναται να προκύψει εναλλακτικά από την απαγγελία του στίχου. Παραδείγματα *τροχαϊκού* και *ιαμβικού* μέτρου:

*Τροχαϊκό* μέτρο:

- υ | - υ | - υ | - υ | -

**Τον** και-| **ρό** ε-| **κεί**-νο | **τον** πα-| **ληό**

*Ιαμβικό μέτρο:*

υ - | υ - | υ - | υ - | υ - | υ -

Μα για | θυ-μή-| σου πό- | σα μου | 'λε-γες | και συ

Από την άλλη πλευρά, κάθε τραγούδι με ρυθμική υποδιαίρεση 3 (3/4 και 6/8) μπορεί να έχει αναπαιστικό (υ υ -), δακτυλικό (- υ υ) ή μεσοτονικό (αλλιώς και αμφιβραχικό) (υ - υ) στιχουργικό μέτρο. Για παράδειγμα:

*Αναπαιστικό μέτρο:*

υ υ - | υ υ - | υ

Πω πω πω | τι θα κά-| νω

*Δακτυλικό μέτρο:*

- υ υ | - υ υ | - υ

Έ-να βαλς | είν' η ζω-| ή μας

*Μεσοτονικό μέτρο:*

- υ - | - υ -

Μαν-τώ θα | πε-θά-νω

Από την παρουσίαση των στίχων με τον παραπάνω τρόπο παρεκκλίνουν 2 τραγούδια και τα 2 από οπερέτες του Νίκου Χατζηποστόλου: το «Τραγούδι της Λαντέρνας» από την οπερέτα *Ερωτικά Γυμνάσια* και «Ρετσίνα» από την οπερέτα *Οι Απάχηδες των Αθηνών*. Αυτό συμβαίνει γιατί τα κομμάτια αυτά είναι γραμμένα στο σύνθετο μέτρο των 7/8 (το Α τμήμα για το πρώτο τραγούδι και τα Α και Β για το δεύτερο) γεγονός που δεν επιτρέπει τον προσδιορισμό του στιχουργικού μέτρου αφού κάθε στίχος συγκροτείται από σύνθετο ρυθμικό τονισμό/υποδιαίρεση (3+2+2) και όχι ενιαίο.

Συνεχίζοντας, κάθε στίχος αποτελείται από ορισμένο αριθμό συλλαβών. Στα τραγούδια που μελετώνται οι στίχοι περιλαμβάνουν από 2 μέχρι 18 συλλαβές με τους άνω των 13 συλλαβών στίχους να συνιστούν σύνθετα συλλαβικά μέτρα. Ενδεικτικά παρουσιάζονται κάποιοι στίχοι:

1 2 3 4 5

Εί-νε πε-ταχ-τή

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Θυ-μη-σου ε-κεί-να τα χρό-νια

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Και ζη-τώ σε άλ-λη να βρε-θώ αγ-κά-λη

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15

Ο έ-ρωσ μοιά-ζει σαν μικ-ρό και τρυ-φε-ρό λου-λού-δι

Εξαιρετικά σημαντικός στον προσδιορισμό του στιχουργικού μέτρου είναι ο τονισμός. Ο γραμματικός τόνος στις τελευταίες συλλαβές του στίχου, αν δηλαδή υπάρχει τονισμός στη λήγουσα (τελευταία συλλαβή) (οξύτονος στίχος), παραλήγουσα (προτελευταία συλλαβή) (παροξύτονος στίχος) ή προπαραλήγουσα (τονισμός στην τρίτη συλλαβή από το τέλος) (προπαροξύτονος στίχος), καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το ρυθμικό είδος του στίχου καθώς ο τονισμός συγκεκριμένων συλλαβών (των μονών ή ζυγών) είναι αυτός που ορίζει το στιχουργικό του μέτρο.

Παραδείγματα γραμματικού τονισμού:

*Τονισμός οξύτονης συλλαβής*

Τον καιρό εκείνο τον πα-ληό

και οι δυο κλεισμένες στο σχο-λειό

*Τονισμός παροξύτονης συλλαβής*

Ψηλά στο μέτωπο περνούμε τον και-**ρό** μας  
Τον προαιώνιο να διώξουμε εχ-**θρό** μας  
*Τονισμός προπαροξύτονης συλλαβής*  
Εύπνα να σε ιδώ αφρόπλαστη Νε-**ρά**-ϊ-δα  
π' άλλη σαν και σε ποτέ μου δεν ξα-**νά**-ει-δα

Τέλος, καταγράφεται το είδος της ομοιοκαταληξίας, όπου εντοπίζεται. Η ομοιοκαταληξία μπορεί να είναι *ζευγαρωτή, πλεκτή, σταυρωτή ή μικτή* (συνδυασμός ομοιοκαταληξίας). Κάποιες φορές η ομοιοκαταληξία δεν είναι σε ζεύγη. Όπου συμβαίνει κάτι τέτοιο, επισημαίνεται.

Ενδεικτικά παραδείγματα ομοιοκαταληξίας:

*Ζευγαρωτή* (ίδια ρίμα α και β στίχου)

Πω πω πω τι θα **κάνω**  
Μαντώ θα **πεθάνω**

*Πλεκτή* (ίδια ρίμα α και γ στίχου)

Είνε **πεταχτή**  
Είμαι très charmante, είμαι très **jolie**.  
Ωμορφη **κομψή**  
Toujours à la mode και με chic **πολύ**.

*Σταυρωτή* (ίδια ρίμα α και δ στίχου, εδώ 3<sup>ο</sup> – 6<sup>ο</sup> στίχου)

Μην αγριεύεις δα και τόσο  
και μη μου κάνεις το καμπόσο.  
Μη με κυττάξεις με αυτά τα μάτια τα **απειλητικά**.  
Έλα, Βιβίκα στα καλά σου,  
έλα γυναίκα στα μυαλά σου,  
θυμήσου λίγο τα παληά μας π' αγαπιώμαστε **γλυκά**.



Σε κάθε περίπτωση, η αρίθμηση των στίχων ξεκινάει από τον αριθμό «1» και για το Α, το Β και το Γ, προκειμένου να καθίσταται εύκολη η παρατήρησή τους.

---

#### 1.4. ΤΟ ΠΟΙΗΤΙΚΟ ΜΕΤΡΟ

---

Η παράθεση του ποιητικού κειμένου που ακολουθεί στηρίζεται στο μονοτονικό σύστημα και τόσο η ορθογραφία, όσο και τα σημεία στίξης, και σ' αυτή την περίπτωση, ακολουθούν πιστά εκείνα της έντυπης έκδοσης του κάθε τραγουδιού, όπως έχει αναφερθεί και νωρίτερα. Ο διαχωρισμός των στίχων βασίζεται στο στιχουργικό μέτρο ενώ κατά την παράθεση του κειμένου επισημαίνεται κάθε φορά το τμήμα της μουσικής φόρμας που παρουσιάζεται (Α, Β, Γ) και όταν πρόκειται για δυωδία, η εναλλαγή των προσώπων. Παράλληλα, επισημαίνονται πληροφορίες που μπορεί να εντοπίζονται στις εκδόσεις όπως για παράδειγμα, αφιερώσεις ή τμήμα του ποιητικού κειμένου που πρέπει να αποδοθεί με συγκεκριμένο τρόπο κ.ά.

---

#### 1.5. ΟΙ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ

---

Τέλος, οι έντυπες εκδόσεις (παρτιτούρες) που ενσωματώνονται αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα της εργασίας και γι' αυτό το λόγο, μετά από την, ανά τραγούδι, παρουσίαση παρατίθεται η παρτιτούρα, η οποία συνδράμει στην άμεση παρατήρηση των προαναφερθέντων στοιχείων. Από όποιες εκδόσεις ήταν δυνατόν να υπάρξει έγχρωμη αποτύπωση του εξωφύλλου, αυτό παρατίθεται. Ταυτόχρονα, οι παρτιτούρες έχουν επεξεργαστεί ψηφιακά ώστε να φέρουν διακριτά σημάδια που υποδεικνύουν με ενιαίο τρόπο την τονικότητα, τη μορφολογική διάρθρωση καθώς και κάποιες βασικές τονικές μεταβολές διευκολύνοντας έτσι, τη μελέτη αλλά και τη συσχέτισή τους με όσα συνολικά παρουσιάζονται.

## 2. ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

---

---

### 2.1. ΟΠΕΡΕΤΕΣ ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ (1882/3-1950)

---

---

#### 2.1.1. ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ (1914)

---

---

Πρόκειται για τρίπρακτη οπερέτα πολεμικού περιεχομένου των Θεόφραστου Σακελλαρίδη και Νικόλαου Λάσκαρη. Η οπερέτα «ανέβηκε» στο "Θέατρο της πλατείας Συντάγματος" στις 9 Μαΐου 1914 από το θίασο της Έλσας Ένκελ σε μουσική διεύθυνση Στέφανου Βαλτετσιώτη (1877/1878;-1975), σκηνικά του Ζολύ και πρωταγωνιστές τους: Σπύρο Μηλιάδη, Ουμπέρτο Μπεντιβόλιο, Μάνο Φιλιππίδη, Σωσώ Κανδύλη, Μαρίκα Ανθοπούλου-Μηλιάδη, Άγγελο Χρυσομάλλη, κ.ά. (*Πινακοθήκη*, τ. 160-161, 1914: 61, Σιδέρης 2000: 96). Η παράσταση σημείωσε τόσο μεγάλη επιτυχία, ώστε ξεπέρασε τις 75 παραστάσεις την πρώτη περίοδο και συνολικά τις 100 σε διάστημα ενός χρόνου ενώ παράλληλα επιδοκιμάστηκε συλλήβδην από τους κριτικούς (Δοντάς 2007: 22)

Το έργο συνιστά την πρώτη μεγάλη οπερετική επιτυχία του Θεόφραστου Σακελλαρίδη καθώς η προηγούμενη οπερέτα το *Σία κι αράξαμε* (1909) δεν έφερε όλα τα στοιχεία της οπερέτας, και συνάμα τη δεύτερη αμιγώς ελληνική οπερέτα μετά το *Πόλεμος εν πολέμω* του Σπυρίδωνα Σαμάρα (1861-1917) που παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά, ένα μήνα νωρίτερα (Χαιρόπουλος, *Ελευθερία* 1960: 3). Αξίζει να σημειωθεί ότι αποτελεί διασκευή μιας στρατιωτικής φάρσας που είχε γραφεί κάποια χρόνια νωρίτερα από τους Ν. Λάσκαρη και Γ. Γιαννουκάκη, η οποία είχε παρασταθεί δύο ή τρεις φορές στη "Νέα Σκηνή" του Χρηστομάνου χωρίς να ξεχωρίσει. Ο Θ. Σακελλαρίδης τη διασκεύασε, μετατρέποντάς την σε οπερέτα, γράφοντας μουσική και στίχους ο ίδιος (Πατέρας 2009: 100).

Ο Τύπος παρατηρεί ότι το έργο ήταν «ευχάριστο και ανέφελο», όπως ταίριαζε στο καλοκαίρι πριν τον τραγικό Αύγουστο και το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Διέθετε έξυπνους διαλόγους, συχνές παρεξηγήσεις, γοργό ρυθμό, σατιρικό περιεχόμενο που αφορούσε αμίμητες μορφές της εποχής (τον πολεμοχαρή

συνταγματάρχη, τον αγροίκο ενωμοτάρχη, τον αδιόρθωτο νεοσύλλεκτο, τον ρουσφετολόγο βουλευτή και ανάμεσα σ' αυτούς έναν καντηλανάφτη-υποψήφιο ιερωμένο) και ανάλαφρες μελωδίες. Επιπλέον, τονίζονται οι βιεννέζικες επιρροές του συνθέτη λόγω των επαναλαμβανόμενων βαλς (Δούνιας 1951: 3).

Μετά το ξέσπασμα του πολέμου το έργο συνέχιζε την πορεία του στα θέατρα τόσο της Αθήνας όσο και της περιφέρειας καθώς δεν έλειπαν οι περιοδείες. Επισημαίνεται ωστόσο, ότι

κατόπιν των πολέμων έκρινεν ο συγγραφεύς ότι δεν επετρέπετο σάτυρα. Αλλά δεν πρόκειται περί πολεμικής οπερέτας, απλώς περί ειρηνικών παραπηγμάτων, όπου ως εις πάντα στρατόν, υπάρχουν οι κωμικοί τύποι και ενδείκνυται αι αθώαι σάτυραι υπερβολών υπηρεσιακών (*Πινακοθήκη*, τ. 160-161, 1914: 61).

Πρόσωπα του έργου: Άντα, Πίπης Μαρδόχης, Κλειώ, Κόντε Μποδέγας, Μαντώ, Θεόδουλος Μοναχογένης, Κόντε Μολινάρης, Πατατρούκας, Μπαλανσέ, Ματίκα, Χρυσοφτέρης, Ενωμοτάρχης και Συνταγματάρχης (Καρακαντάς 1980: 687).

### Σύνοψη

#### Α΄ Πράξη

Στο αρχοντικό του βουλευτή Κόντε Μποδέγα, στην Κέρκυρα, σύσσωμο το υπηρετικό προσωπικό και μαζί μ' αυτούς ο χοροδιδάσκαλος της οικογένειας Μπαλανσέ, η οικονόμος Μαντώ, ο καλόγηρος Θεόδουλος Μοναχογένης και η δασκάλα Ματίκα, περιμένουν από το εξωτερικό τα αφεντικά τους: τον Κόντε Μποδέγα, τον ανιψιό του Κόντε Μολινάρη, τον εντομολόγο κύριο Ευλάμπιο Χρυσοφτέρη και την ανιψιά του Άντα, αρραβωνιαστικιά του Κόντε Μολινάρη. Όμως, η επικείμενη επιστράτευση φέρνει αναταραχή, γιατί οι περισσότεροι από τους παρισταμένους είναι ανυπότακτοι του 1911. Ο Κόντε Μολινάρης πείθει τον προσωπικό του καμαριέρη, τον Πίπη Μαρδόχη (που είναι αρραβωνιασμένος με τη Μαντώ), να παρουσιαστεί αυτός για Κόντες, ώστε να μπορέσει ο Μολινάρης να παντρευτεί την Άντα. Ο θείος της Άντας, Χρυσοφτέρης, κατατάσσεται εθελοντικά για να μελετήσει από κοντά τη συνομοταξία

των εντόμων του στρατού. Τελευταία στιγμή κατατάσσεται και ο ίδιος ο Κόντε Μολινάρης με άλλο, όμως όνομα.

### Β΄ Πράξη

Όλοι οι παραπάνω βρίσκονται φαντάροι στα Παραπήγματα των Αθηνών. Μαζί τους και ο καλόγερος Μοναχογένης. Ακολουθούν κωμικές σκηνές και παρεξηγήσεις πλαστοπροσωπίας. Ξαφνικά εμφανίζεται η Άντα κρατώντας ένα γράμμα από μια δεσποινίδα Κλειώ, ανιψιά του Συνταγματάρχη Δενταγρού και πρώην φιλενάδα του αρραβωνιαστικού της. Ζητάει από αυτόν εξηγήσεις και τον απειλεί ότι δεν πρόκειται να φύγει από τα Παραπήγματα αν δεν γνωρίσει πρώτα τη φιλενάδα του και δεν ξεδιαλύνει τη σχέση τους. Πραγματοποιεί την απειλή της με τη βοήθεια του Μπαλανσέ που είναι κι αυτός φαντάρος, ο οποίος τη μεταμφιέζει σε φαντάρο με το όνομα Μπαρδαλιάς. Σε λίγο καταφτάνουν ο Συνταγματάρχης Δενταγρός και η ανιψιά του Κλειώ για να υποχρεώσουν τον Κόντε Μολινάρη να την παντρευτεί. Η Άντα ως «φαντάρος» κάνει ό,τι μπορεί για να απογοητεύσει την Κλειώ, ώστε να μην τον παντρευτεί. Στις σκηνές που ακολουθούν ο Συνταγματάρχης νομίζοντας για Μολινάρη, πότε τον υπηρέτη Μαρδόχη πότε τον Θεόδουλο και πότε τον Χρυσοφτέρη, διατάζει τον έναν μετά τον άλλο να αγκαλιάσουν και να φιλήσουν την Κλειώ. Ο Μολινάρης ξαφνικά βρίσκεται μπροστά της και προσπαθεί να την καλοπιάσει. Στο τέλος της πράξης έρχονται και τους επισκέπτονται οι φίλοι και οι συγγενείς τους. Μαζί με αυτούς εμφανίζεται και η Άντα με γυναικεία ρούχα και όλοι τραγουδούν και χορεύουν ευτυχισμένοι.

### Γ΄ Πράξη

Ο Κόντε Μποδέγας έρχεται στα Παραπήγματα, γνωρίζεται με τον Συνταγματάρχη Δενταγρό και αποκαλύπτει ότι ο ανιψιός του είναι δεσμευμένος και με την Κλειώ και με την Άντα. Μετά από έντονη σκηνή ο Συνταγματάρχης, με την αφέλεια που τον διακρίνει, κλείνει στο πειθαρχείο τον ίδιο τον Κόντε Μποδέγα ως ανυπότακτο. Τελικά, μέσα από αλλεπάλληλες κωμικές σκηνές οι παρεξηγήσεις διαλύονται: ο Μποδέγας ελευθερώνεται, η Άντα παντρεύεται τον Κόντε Μολινάρη, η Κλειώ πέφτει στην αγκαλιά του εντομολόγου Χρυσοφτέρη και η Μαντώ στην αγκαλιά του Πίπη Μαρδόχη (Καρακαντάς 1980: 687-688).

Τα τραγούδια της οπερέτας:

1. Πω! Πω! Τι να κάνω (δυωδία Μαντώ-Μαρδόχης)
2. Της καρδιάς μου τώρα οι στεναγμοί (δυωδία Μολινάρης-Άντα)
3. Είνε πεταχτή (δυωδία Δενταγρός-Κλειώ)
4. Τρελλαίνομαι για κόρτε (δυωδία Κλειώ-Χρυσοφτέρης)
5. Καδρίλλιες παραπηγμάτων (μουσική μόνο για πιάνο)

---

#### 2.1.1.1. ΠΩ!ΠΩ! ΤΙ ΝΑ ΚΑΝΩ (ΔΥΩΔΙΑ)

---

**Ρυθμός:** 3/4 *Tempo di valzer*

**Τονικότητα:** Φα+

**Μορφή:** A B A B

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι στην έντυπη έκδοση δεν είναι σαφείς οι επαναλήψεις για τη δεύτερη στροφή. Βάσει παρτιτούρας η δομή είναι A B. Όμως υπάρχουν στίχοι που υπονοούν την ύπαρξη δεύτερης στροφής (A) οπότε ενδεχομένως η πιο πάνω μορφή είναι η ενδεδειγμένη.

**Η έκδοση:** πρόκειται για την 6<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «Μυστακίδης, Ευσταθιάδης και Μακρής»

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 4, 7, 10, 14, 17: αναπαιστικοί 7σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 5, 8, 11, 13, 16: μεσοτονικοί 6σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 3, 6, 9, 12, 15, 18: μεσοτονικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

με μικτή ομοιοκαταληξία: ζευγαρωτή (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 2<sup>ο</sup>, 4<sup>ο</sup> – 5<sup>ο</sup>, 7<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup> και 10<sup>ο</sup> – 11<sup>ο</sup> στίχου) και σταυρωτή (ίδια ρίμα 3<sup>ο</sup> – 6<sup>ο</sup> και 9<sup>ο</sup> – 12<sup>ο</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 2, 5, 8: αναπαιστικοί 9σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι: 3, 4, 6, 7: αναπαιστικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup>, 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup>, 7<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

(Μαρδόχης) Πω, πω, πω, τι θα κάνω

Μαντώ θα πεθάνω

αν φύγω για πάντα από ‘δώ.

(Μαντώ) Πω, πω, πω, με τρομάζεις,

με καις και με σφάζεις,

εγώ δίχως σένα δε ζω.

(Μαρδόχης) Πω, πω, πω θα με κάψουν,

Μαντώ μου αν με πάψουν,

για σκέψου το τι θα γινώ.

(Μαντώ) Πω, πω, πω συλλογίσου

κι συ στη ζωή σου

το ποσό κ’ εγώ θα πονώ.

(Μαρδόχης) Αχ αλλοίμονό μου,

πως εγώ δίχως σένα

στον κόσμο να ζήσω μπορώ!

(Μαντώ) Αχ αλλοίμονό μου

πως κι εγώ δίχως σένα

να μείνω ‘δώ πέρα μπορώ.

**B**

(Ομού) Πάνε πια τα θερμά σου φιλιά,

παύει πια η γλυκειά σου μιλιά

παύουν τώρα η χαρές,

και αρχίζουν σκληρές

και μεγάλες για μας συμφορές.

Παύουν τώρα η χαρές,  
και αρχίζουν σκληρές  
και μεγάλες για μας συμφορές.

## A

(Μαρδόχης) Πω, πω, πω, πως θα ζήσω  
με σέν' αν χωρίσω  
για σκέψου λιγάκι κι αυτό.

(Μαντώ) Τι να κάνω, Μαρδόχη,  
η μοίρα μας τω 'χει,  
αχ έτσι μας ήταν γραφτό.

(Μαρδόχης) Πω, πω, πω θα σε χάσω  
και πως θα ξεχάσω  
τον έρωτα που 'χω για σε.

(Μαντώ) Μη λυπάσ' άγγελε μου  
μην τρέμεις καλέ μου  
κ' εγώ θα 'ρθω πάντα με σε

(Μαρδόχης) Αχ αλλοίμονό μου,  
αχ η άσπλαχνη μοίρα  
τους δυο μας χωρίζει σκληρά  
Αχ αλλοίμονό μου  
δεν βαστώ η κακομοίρα  
σ' αυτή τη φρικτή συμφορά.

## B

(Ομού) Πάνε πια τα θερμά σου φιλιά,  
παύει πια η γλυκειά σου μιλιά  
παύουν τώρα η χαρές,  
και αρχίζουν σκληρές  
και μεγάλες για μας συμφορές.

Παύουν τώρα η χαρές,  
και αρχίζουν σκληρές  
και μεγάλες για μας συμφορές.

ΕΚΤΗ ΕΚΔΟΣΙΣ

12803

1  
624  
524

# ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ

ΔΩΡΕΑ  
ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΝΔΥΔΑΚΗ



ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗ  
Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

ΚΕΙΜΕΝΟΝ Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ

- Πώ! Πώ! τί νά κάμω Δρ. 1.25  
( κωμική δωδία )
- Τρελλαινομοι για κόρτε » 1.25  
( δωδία )
- Θυμάσ' ένα βράδυ. » 1.25  
( Βάζε δωδία )
- Εΐνε πεταχτή » 1.25  
( Πόμα δωδία )
- Τής καρδιάς μου τώρα  
οί στεναγμοί . . . » 1.25  
( δωδία )
- Καδρίλλιεσ ( δια μόνον πιάνο. ) 1.25



ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ

ΕΚΔΟΤΑΙ  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ ΕΥΣΤΑΘΙΑΔΗΣ & ΜΑΚΡΗΣ  
Προμηθευταί τής Β. Αύλης  
13 ΣΤΟΛ ΑΡΕΑΚΕΙΟΥ 13  
ΑΘΗΝΑΙ





Θ Ι ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΛΟΥ

# ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ

1

ΠΩ, ΠΩ, ΠΩ, ΤΙ ΝΑ ΚΑΝΩ

(ΜΑΝΤΩ — ΜΑΡΔΟΧΗΣ)

Φα+

A

Tempo di valzer

Μαρ.

Άσμα.

Κλειδοκώμ.

βαλον.

Πῶ, πῶ, πῶ, τί δά  
 Πῶ, πῶ, πῶ, πῶς δά.

κά - νο Μαν - τῶ δά πε - δά - νο ἄν φύ - γω γιά πάντ' ἄ - πό 'δῶ.  
 ζή - σω μέ σέν' ἄν χω - ρί - σω γιά σκέ - φου λι - γά - κι κι' αὐ - τό.

Μ. 241 Ε.

Man.

Πῶ, πῶ, πῶ, με τρο - μά - ζεις, με καίς και με σφά - ζεις, ἐ - γὼ δί - χως  
 Τὶ νὰ κά - νω, Μαρ - δά - χη, ἢ μοῖ - ρα μας τῶ - χα, ἄχ ἔ - τσι μᾶς

Μαρ.

σέ - να δὲ ζῶ. Πῶ, πῶ, πῶ, δὰ με κά - φου, Μαν.  
 ἦ - ταν γρα - φτό. Πῶ, πῶ, πῶ, δὰ σέ χά - σω και

Man.

τῶ μουάν με πά - φου, γιὰ σκέ - φου τὸ τί δὰ γι - νῶ. Πῶ, πῶ,  
 πῶς δὰ ξε - χά - σω τὸν ἔ - ρω - τα ποῦ - χω γιὰ σέ. Μὴ λυ -

πῶ, σὺλ - λο - γί - σου και σὺ στή ζω - ῆ σου τὸ πό - σω κέ - γὼ δὰ πο - ρῶ.  
 πᾶς ἄγ - γε - λέ μου μὴν τρέ - μεις κα - λέ μου κέ - γὼ δᾶρ - δω πάν - τα με σέ.

Μαθ.

"Αχ ἀλ-λοι-μό-νό μου, πῶς ἐ-γώ δι-χως σέ-να στὸν κό-σμο γὰ  
 "Αχ ἀλ-λοι-μό-νό μου, ἄχ ἡ-ἀσ-πλα-χνῆ μοῦ-ρα τοῦς δυό-μας χω-

Μαν

ζη-σω μπο-ρῶ!  
 ρί-ζει σκλη-ρά.

"Αχ ἀλ-λοι-μό-νό μου πῶς κί-ε  
 "Αχ ἀλ-λοι-μό-νό μου ὅ-ν βα

Ὁμοῦ

**B**

γὰ δι-χως σέ-να νὰ μεί-νω 'δῶ πέ-ρα μπό-ρῶ.  
 στῶ ἡ κα-κο-μοί-ρα σ'αὐ-τῆ, τῆ φρι-κτῆ συμ-φο-ρά.

Ἡ-νε

πιὰ τὰ δερ-μά σου φι-λιά,  
 παύ-ει πιὰ ἢ γλυ-κειά σου μι-λιά

παύ-συν τώ-ρα ή-γα-ρ ές, και άρ-χι-ζουν σκλη-ρές και με-γά-λες για

μᾶς συμ-φο-ρές.

παύ-συν τώ-ρα ή-γα-ρ

ρές, και άρ-χι-ζουν σκλη-ρές και με-γά-λες για μᾶς συμφο-ρές.

*f* Fine

## 2.1.1.2. ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΜΟΥ ΤΩΡΑ ΟΙ ΣΤΕΝΑΓΜΟΙ (ΔΥΩΔΙΑ)

---

**Ρυθμός:** 3/4

**Τονικότητα:** Μι+ (Α, Β, coda) και Φα#- (η εισαγωγή ξεκινά με την V βαθμίδα της κλίμακας, την Σι+)

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β coda

**Η έκδοση:** πρόκειται για την 10<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «Μουσική», Μυστακίδου και Μακρή»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 2: αναπαιστικοί 9σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 3: αναπαιστικός 10σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 4: μεσοτονικός 12σύλλαβος παροξύτονος

με ένα ζεύγος ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 4, 7: αναπαιστικοί 10σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 5, 6: αναπαιστικοί 9σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 8: αναπαιστικός 12σύλλαβος οξύτονος

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> και 7<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**Α**

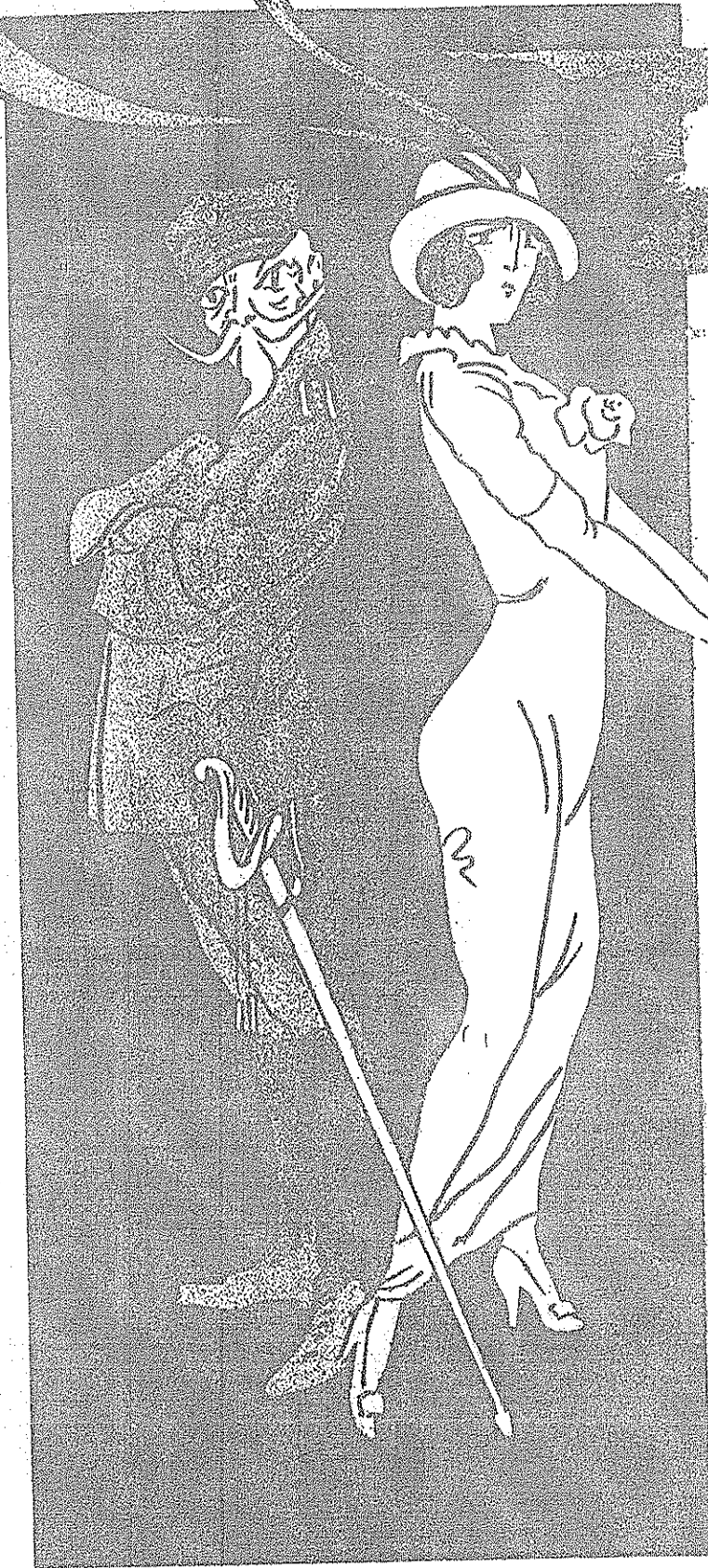
Της καρδιάς μου τώρα οι στεναγμοί  
παύουν πεια στη θεία αυτή στιγμή  
που με πόνο αδιάκοπα ποθούσα  
κι όλο καρτερούσα στα ξένα μονάχη.

**Β**

Έλα σφίξε με στην αγκαλιά σου  
δος μου αμέτρητα γλυκά φιλιά  
δος μου τώρα όλη την ψυχή σου

να την νοιώσω μέσα στην πνοή σου  
η καρδιά μου τώρα λαχταρά  
από μian ατέλειωτη χαρά  
που μονάχη κ' έρημη στα ξένα  
εστέναζε για 'σένα, για 'σένα βαθειά.

# ΣΤΑ ΠΑΡΑΘΗΚΙΑΤΑ



ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗ  
Θ.Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

ΚΕΙΜΕΝΟΝ Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ

- Πώ Πώ τι νά κάμω λο 1.50  
(χωμική δυνδία)
- Τρελλαινόμεναι γιά κόρτε» 1.50  
(δυνδία)
- Θυμαό ένα βράδυ » 1.50  
(Βόιε δυνδία)
- Εΐνε πετσιχέη » 1.50  
(Πορμα δυνδία)
- Τῆς καρδιάς μου τώρα  
— Οί στεναγμοί » 1.50  
(δυνδία)
- Καιφρίλλιεσ (δία μόνονπίαν) 1.50

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΟΥΣΙΚΗ,  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ & ΜΑΚΡΗ

ΜΕΤΑΛΛΙΟΝ ΧΡΥΣΟΥΝ-ΕΚΘΕΣΙΣ ΑΓ. ΦΩΡΓΚΙΣΚΟΥ

ΣΤΟΑ ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ 13-15  
ΑΘΗΝΑΙ

# Θ. Γ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ

ΤΗΣ ΚΑΡΔΙΑΣ ΜΟΥ ΤΩΡΑ ΟΙ ΣΤΕΝΑΓΜΟΙ

(ΜΟΛΙΝΑΡΗΣ - ΑΔΑ)

Mi+

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

η εισαγωγή είναι στην Φα#-

Andantino.

Κλειδοκύμ. βαλον.

Canto. **A** Andante molto espressivo.

Της καρ - - - διας μοντώρασίστε - να - γμοί παύ - ον

**V Φα# - I Mi +**

πειά στη δάια ά - τή σιγ - μή ποῦ μέ πό -

pp poco cresc.



νο ἀδιάκοπα πο - δοῦ - σα κί - ο - λο καρ - τε - ροῦ - σα σὶὰ ξέ - να μο - νά -

**B**

*dolce*

χη ξ - λα φρί - - - - ξε - με στή - να γκα - λιά - - - - δός μου ἀ - μέ - -

τη - κα γλυ - κά φι - λιά δός μου τώ - ρα ὄ - λη τὴν ψυ - χή σου - -

νά τὴν νοιά - σω μέ - σα σὴν πνο - ή σου ἢ καρ - διά

Z. 255 M.

μου τώ-ρα λαχ-τα-ρά      ά-πό μίαν      ά-τέ-λειω-τη χα-ρά

πού μο-νά . . . . . χη κέ-ρη-μη στα ξέ-να      έ-στέ-να-ζε για σέ-να για

rall.  
σέ-να βα-δαία

**CODA**

Poco stent.      cresc.

# ΕΡΓΑ

## Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

### ΔΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ

*Ο κουλουρέτης (κανιζονέτα-μαζούρα) Δρ. 1.—	Θυμάσαι τὰ γαρόφαλλα (βάλς) Δρ. 1.50
*Ο έρωδμος Μπιμπίκος (κανιζονέτα) > 1.—	Ballada > 1.50
Τὸ Γεγοντοπαλήκαρο > 1.—	*Η κόρη τῶν κυμάτων > 1.60
*Δσε τὰ γύρω > 1.—	*Η Φιλημένη > 1.60

#### ΑΠΟ ΤΑ ΕΠΙΣΗΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΥ

Στὰ Σύννοχα (Θούριον. Στρατού) Δρ. 1.50	*Ελα δάξω (Θούριον) Δρ. 1.50
---	------------------------------

#### ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ

ΠΕΡΟΥΖΕ μελόδρο. αρ. 2 δόκιλον Δρ. 12.—	Τὸς κάμπους τὰ βουνά Δρ. 1.50
Τὸ παραμῦδι τῆς Μεγαίδας > 1.50	Ballada τῆς Περούζε > 1.50

#### ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΩΜΕΝΟ ΓΕΦΥΡΙ ἢ Η ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΒΟΥΝΟΥ

Μονόλογος τῆς Φλώρας Δρ. 1.50	Μονωδία τοῦ Πέτρου Δρ. 1.50
Τραγοῦδι τῆς Ρήνας > 1.50	Τὸ τραγοῦδι τοῦ Γέρω-Χρόνη > 1.50

#### ΟΠΕΡΕΤΤΕΣ

##### ΣΤΑ ΠΑΡΑΡΗΓΜΑΤΑ

Πὼ πὼ τί νὰ κάμω Δρ. 1.50	Ἐνε πεταχτὴ (πόλκα) Δρ. 1.50
Τρελλαινομαι γιὰ κόρνε > 1.50	Τῆς καρδιάς μου τώρα οἱ στεναγμοὶ > 1.50
Θυμάσ' ενα βράδυ (βάλς) > 1.50	Καδρίλλες (γιὰ πιάνο) > 1.50

##### ΠΙΚ - ΝΙΚ

Θυμήσου ἐκεῖνα τὰ χρόνια (Σφιξε με) Δρ. 1.50	Βασκαρόλλα Δρ. 1.50
*Ἐγὼ μονάχα ξέρω (polka duetto) > 1.50	Τὸ τραγοῦδι τῆς κούνιας > 1.50
Σερενάτα Νίνας > 1.50	*Ὡ νόχα ! (Μονωδία τενόρου) > 1.50

##### ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΤΙΠ - ΤΟΠ

Θέλω σφιχτὰ νὰ σ' ἀγκαλιάσω (val.dnet.) Δρ. 1.50	Τοῦμ—λά—λά Δρ. 1.50
*Ἀχ πορτοια νὰ ξέγατε (duetto) > 1.50	*Αὐδαλοῦζα (duettino) > 1.50
*Ἀχ ! φτωχειά (polka) > 1.50	

##### ΠΡΟΘΥΜΗ ΧΗΡΑ

Γιατί μὲ παιδεύεις (Valse duetto) Δρ. 1.50	*Ἐχει ἡ ἀγάπη πίκρες (terzetto) Δρ. 1.50
Τ' ὄμορφο ξενάρε (Serenata) > 1.50	*Ἐλα πάλι (Valse duetto) > 1.50
Τσίμπι ! Τσίμπι ! (duetto κωμικόν) > 1.50	

##### ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ

Τὸ τσιγγάνικο ταρνέ Δρ. 1.60	Ἐδ' μοῦ πήρες τὸ ναῦ (Βιβίκας Χαροῦδης) Δρ. 1.60
Πόλκα duetto (Πα-τάν) > 1.60	Ἐδ' στόμα (valse) > 1.60
ψηλὰ στὸ μέτωπο (δμβατήριον) > 1.60	Βιβίκα - Κιωνή > 1.60

### 2.1.1.3. ΕΙΝΕ ΠΕΤΑΧΤΗ (ΔΥΩΔΙΑ)

---

**Ρυθμός:** 2/4 *Tempo di polka*

**Τονικότητα:** Φα+

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β εισαγωγή Α Β χορός

**Η έκδοση:** πρόκειται για την 10<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «"Μουσική", Μυστακίδου και Μακρή». Επιπλέον, στο 2<sup>ο</sup> φύλλο της έκδοσης στο πάνω μέρος της παρτιτούρας υπάρχει αφιέρωση από τον συνθέτη. Συγκεκριμένα:

*Εις την Δ<sup>α</sup> Ελένην Ν. Λάσκαρη.*

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 3: τροχαϊκοί 5σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 4: ιαμβικοί 10σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 5, 7: ιαμβικοί 9σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 6: τροχαϊκός 8σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 8: τροχαϊκός 7σύλλαβος οξύτονος

με πλεκτική ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 3<sup>ο</sup>, 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup> και 5<sup>ο</sup> – 7<sup>ο</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 2, 6, 7: τροχαϊκοί 10σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 3, 4, 8, 9: τροχαϊκοί 6σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 5, 10: τροχαϊκοί 7σύλλαβοι οξύτονοι

με μικτή ομοιοκαταληξία: ζευγαρωτή (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 2<sup>ο</sup>, 3<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup>, 6<sup>ο</sup> – 7<sup>ο</sup> και 8<sup>ο</sup> – 9<sup>ο</sup> στίχου) και ομοιοκαταληξία 5<sup>ο</sup> – 10<sup>ο</sup> στίχου

Κείμενο:

**Α**

(Δενταγρός) Είνε πεταχτή

(Κλειώ) Είμαι très charmante, είμαι très jolie.

(Δενταγρός) Ωμορφη κομψή

(Κλειώ) Toujours à la mode και με chic πολύ.

Στ' απρεμιντί στα μπριτζ τα βράδουα  
θέλω πάντα να πηγαίνω  
μ' αρέσει να μοιράζω χάδια  
(Δενταγρός) και ματιές ερωτικές.

## **B**

(Κλειώ) Όλοι μ' αγαπούν για την καρδιά μου  
όλοι λαχταρούν τη συντροφιά μου,  
όσοι με κυτάζουν  
όλοι με θαυμάζουν  
κι όλοι στέκουν σαν χαζοί.  
Είμαστε κ' οι δυο μας ταιριασμένοι  
θείος κι ανεψιά χαριτωμένοι  
κι όπου κι αν βρεθούμε  
θα χοροπηδούμε  
νύχτα μέρα σαν ζουρλοί.

## **A**

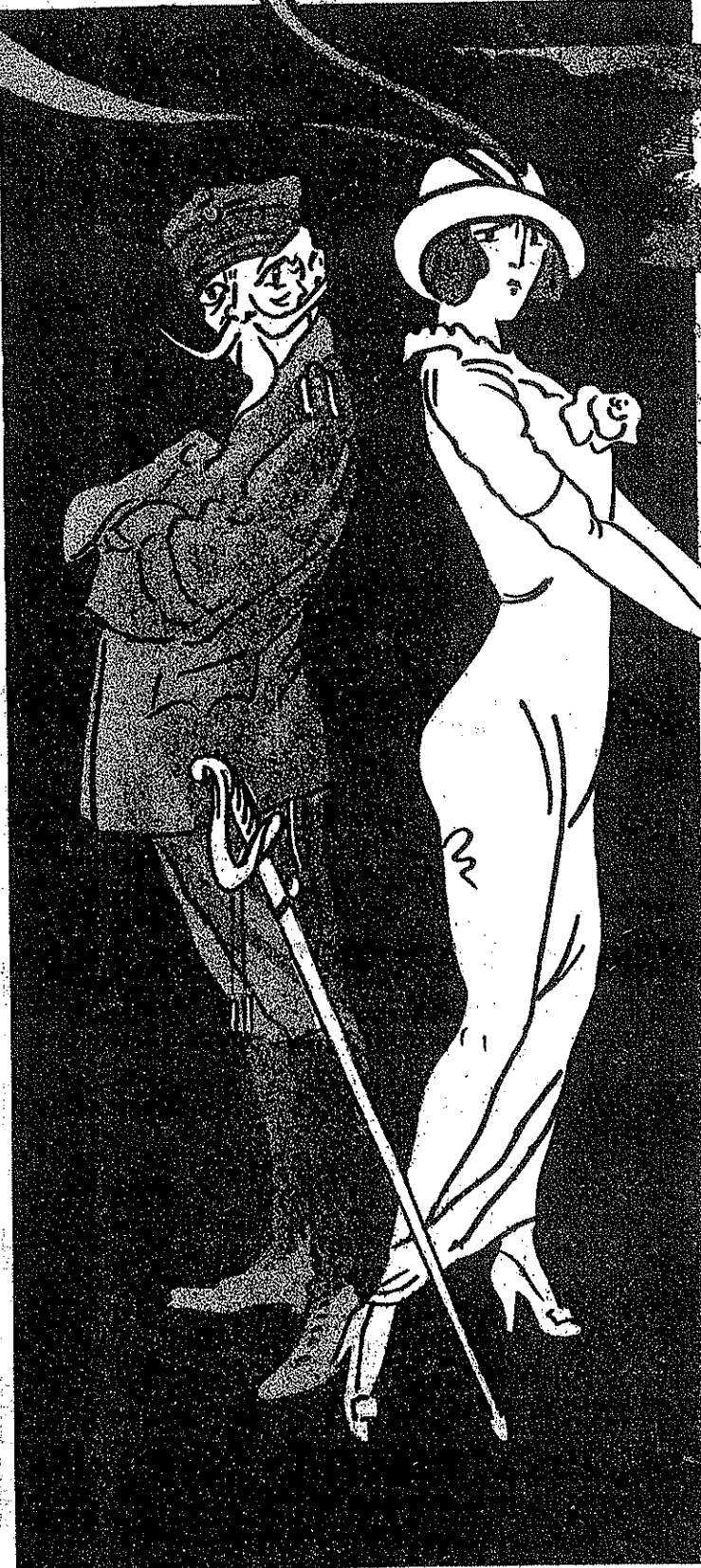
(Δενταγρός) Όλο τον καιρό  
(Κλειώ) τον περνώ με γέλοια χαρές και γλέντια.  
(Δενταγρός) Μα και στο χορό  
(Κλειώ) Είμαι πρώτη πάντοτε και κομψή.  
Χορεύω το τανγκό με χάρη  
που δεν θα την βρήτε σ' άλλη  
κι όποιος θελήσει να με πάρη  
(Δενταγρός) θα χορέψει στο ταψί.

## **B**

(Κλειώ) Όλοι μ' αγαπούν για την καρδιά μου  
όλοι λαχταρούν τη συντροφιά μου,  
όσοι με κυτάζουν  
όλοι με θαυμάζουν  
κι όλοι στέκουν σαν χαζοί.  
Είμαστε κ' οι δυο μας ταιριασμένοι

θείος κι ανεψιά χαριτωμένοι  
κι όπου κι αν βρεθούμε  
θα χοροπηδούμε  
νύχτα μέρα σαν ζουρλοί.

# ΣΤΑ ΠΑΡΑΘΗΚΕΥΜΑΤΑ



ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗ  
Θ.Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

ΚΕΙΜΕΝΟΝ Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ

- Πώ Πώ τι νά κάμω λρ 1.50  
*(κωμική δυνωδία)*
- Τρελλαινομαι για χόρτε» 1.50  
*(δυνωδία)*
- Θυμασ ένα βράδυ » 1.50  
*(Βαγρ δυνωδία)*
- Είνε πεταχτή » 1.50  
*(Πόρμα δυνωδία)*
- Της καρδιάς μου τώρα  
— Οί στεναγμοί » 1.50  
*(δυνωδία)*
- Καδρίλλιες *(διά μόνον πιάνο)* 1.50

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΙΟΥΣΙΚΗ,,  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ & ΜΑΚΡΗ

ΜΕΤΑΛΛΙΟΝ ΧΡΥΣΟΥΝ-ΕΚΘΕΣΙΣ ΑΓ. ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 13-15  
ΑΘΗΝΑΙ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ

ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΔΟΣΙΣ

Εἰς τὴν Δ<sup>α</sup> Ἑλένην Ν. Λάσκαρη.

2

Θ. Γ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ.

# ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ

ΕἶΝΕ ΠΕΤΑΧΤΗ

ΔΕΝΤΑΓΡΟΣ-ΚΛΕΙΩ

Φα+

Tempo di Polka

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἄσμα

Κλειδοκύβαλον

*ff*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, with a treble clef and a 2/4 time signature. It begins with a rest followed by a double bar line and a repeat sign. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs) and a 2/4 time signature. The piano part starts with a forte dynamic marking (*ff*) and a repeat sign. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor).

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is empty. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs) and a 2/4 time signature. The piano part continues with various chords and melodic lines.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is empty. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs) and a 2/4 time signature. The piano part continues with various chords and melodic lines.

MS. F. 052

Z. 254 M.



A

Δεν.

Κλ.

Δεν.

Εἶ-νε πε-τα-χτή Εἶ-μαι très char-mante εἶ-μαι très jo - li - e. Ὁ-μορ-φη κομ-  
 "Ο - λο - τόν και - ρὸ τὸν περ - νῶ με γέ - λωια χα-ρὲς και γλέν - τια. Μὰ και στὸ χο-

Κλ.

ψή Toujours à la mode και με εἰς πο - λύ. Σι' ἀ-πε - μι-ντι σὴ  
 ρὸ Εἶ-μαι πρῶ-τη πάν-το - τε και κομ-ψή. Χο - ρεύ - ω τὸ ταγ -

μπίρτζα βρά-δνα θέ-λω πάντα νὰ πη-γαί - νω μὰ - ρέ - σει νὰ μοι - ρά-ζω χά-δια  
 κὸ με χά - ρι ποῦδὲν δὰ τὴν βρῆ-τε σ' ἄλ - λη κι' ὁ - ποιος δε-λή-ση νὰ με πᾶ-ρη

Δεν.

Lento.

a tempo.

Κλ.

καὶ μάτιές ἐ - ρω - τι - κές:  
 δά χο - ρέ - ψη σὸ τα - ψί. "Ο - λοι μᾶ - γα - ποῦν γιὰ τὴν καρ-

Lento. a tempo. p pp

διά μου ὄ - λοι λα - χτα - ροῦν τὴν συν - τρά - φιά μου, ὄ - σοι μέ κυτ - τὰ - ζουν ὄ - λοι μέ δαν -

μά - ζουν κι' ὄλοι στέκουν σὰν χα - ζοί. Εἶ - μα - στε κοί δυό μας τα - ρια - σμέ - νοι δεῖος κι' ἄνε -

ψιὰ χα - ρι - τω - μέ - νοι κι' ὅπου κι' ἀν - βροδοῦ - με δά χο - ρο - πη - δοῦ - με νύ - χτα μέ - ρα σὰν ζουρ -

χοί. χορός. **ΧΟΡΟΣ**

The first system of the musical score features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with the lyrics "χοί." and "χορός." followed by the title "ΧΟΡΟΣ" in a yellow box. The piano accompaniment starts with a treble clef and a bass clef, with dynamics markings of *f* and *ff*. The music is in a key with one flat and a 3/8 time signature.

The second system continues the piano accompaniment from the first system. It consists of two staves, treble and bass clef, with various chordal and melodic figures. The dynamics remain consistent with the first system.

The third system continues the piano accompaniment. It features a mix of chords and moving lines in both the treble and bass staves. The notation includes slurs and accents.

The fourth system concludes the piano accompaniment on this page. It shows a final cadence with sustained chords in the bass and melodic fragments in the treble. The dynamics include *ff*.

Z. 254 M.

# ΕΡΓΑ

## Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

### ΔΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ

*Ο κονλουριτζής (κανιζονέτα-μαζούρα)	Δρ. 1.—	Θυμάσαι τὰ γαρύφαλλα (βάλς)	Δρ. 1.50
*Ο ξεθωρός Μπιμπίκος (κανιζονέτα)	> 1.—	Ballada	> 1.50
Τὸ Γεροντοπαλήμαρο	> 1.—	*Ἡ κόρη τῶν κυμάτων	> 1.60
*Δασὲ νὰ γύρω	> 1.—	*Ἡ Φιλημένη	> 1.60

#### ΑΠὸ τὰ ἐπισημα τραγουδια τοῦ στρατοῦ

Στὰ Σύνορα (θούριον Στρατοῦ)	Δρ. 1.50	*Ἐλα δόξα (θούριον)	Δρ. 1.50
------------------------------	----------	---------------------	----------

### ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ

ΠΕΡΟΥΖΕ μελόδρ. πρῶξ. 2 ὀλόκληρον	Δρ. 12.—	Τὸς κάμπους τὰ βουνὰ	Δρ. 1.50
Τὸ παραμῦθι τῆς Νεραΐδας	> 1.50	Ballada τῆς Περούζε	> 1.50

#### Τὸ στοιχειωμένο γέφυρι ἢ ἡ κορὴ τοῦ βουνοῦ

Μονόλογος τῆς Φλώρας	Δρ. 1.50	Μονωδία τοῦ Πέτρου	Δρ. 1.50
Τραγοῦδι τῆς Ρήνας	> 1.50	Τὸ τραγοῦδι τοῦ Γέρω-Χρόνη	> 1.50

### ΟΠΕΡΕΤΤΕΣ

#### ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ

Πῶ πῶ τί νὰ κάμω	Δρ. 1.50	Ἐίνε πεταχτὴ (πόλκα)	Δρ. 1.50
Τρελλαινομαί γιὰ κόρτε	> 1.50	Τῆς καρδιάς μου τώρα οἱ στεναγμοὶ	> 1.50
Θυμᾶσ' ἕνα βράδυ (βάλς)	> 1.50	Καθρίλλιες (γιὰ πιάνο)	> 1.50

#### ΠΙΚ - ΝΙΚ

Θυμήσου ἐκεῖνα τὰ χρόνια (Σφίξε με)	Δρ. 1.50	Βαρκαρόλλα	Δρ. 1.50
*Ἐγὼ μονάχα ξέρω (polka duetto)	> 1.50	Τὸ τραγοῦδι τῆς κούνιας	> 1.50
Σερενάτα Νίνας	> 1.50	*Ὡ νύχτα! (Μονωδία τενόρου)	> 1.50

#### ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΤΙΠ - ΤΟΠ

Θέλω σφιχτὰ νὰ σ' ἀγκαλιάσω (val. duet.)	Δρ. 1.50	Τοῦμ—λά—λά	Δρ. 1.50
*Ἀχ κορίτσια νὰ ξέρατε (duetto)	> 1.50	*Ανδαλουζα (duettino)	> 1.50
*Ἀχ! φτωχεῖα (polka)	> 1.50		

#### ΠΡΟΘΥΜΗ ΧΗΡΑ

Γιατί μὲ παιδεύεις (Valse duetto)	Δρ. 1.50	*Ἐχει ἡ ἀγάπη πίκρες (terzetto)	Δρ. 1.50
Τ' ὄμορφο ξενιάρι (Serenata)	> 1.50	*Ἐλα πάλι (Valse duetto)	> 1.50
Τσίμπι! Τσίμπι! (duetto κωμικόν)	> 1.50		

#### ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ

Τὸ τσιγγάνικο ταγκὸ	Δρ. 1.60	Σὺ μοῦ πήρες τὸ νοῦ (Βιβίας Χαριμένη)	Δρ. 1.60
Πόλκα duetto (Πικ-τάκ)	> 1.60	Στὸ σόμα (valse)	> 1.60
ψηλὰ στὸ μέτωπο (δμβατήριον)	> 1.60	Βιβίνα - Κισή	> 1.60

#### 2.1.1.4. ΤΡΕΛΛΑΙΝΟΜΑΙ ΓΙΑ ΚΟΡΤΕ (ΔΥΩΔΙΑ)

---

**Ρυθμός:** 2/4

**Τονικότητα:** Σολ+

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β χορός Α Β χορός

**Η έκδοση:** πρόκειται για την 10η έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «"Μουσική", Μυστακίδου και Μακρή»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 5, 8, 10: ιαμβικοί 7σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 6: τροχαϊκοί 8σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 3: τροχαϊκός 7σύλλαβος οξύτονος

στίχος 4: ιαμβικός 6σύλλαβος οξύτονος

στίχος 7: τροχαϊκός 11σύλλαβος οξύτονος

στίχος 9: τροχαϊκός 9σύλλαβος οξύτονος

στίχος 11: ιαμβικός 12σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ζευγαρωτή (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup>, 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> και 5<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> στίχου) και πλεκτή (ίδια ρίμα 8<sup>ου</sup> – 10<sup>ου</sup> και 9<sup>ου</sup> – 11<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 4: ιαμβικοί 5σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 2: ιαμβικός 6σύλλαβος οξύτονος

στίχος 5: τροχαϊκός 5σύλλαβος οξύτονος

στίχος 6: ιαμβικός 8σύλλαβος οξύτονος

στίχος 7: τροχαϊκός 9σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ομοιοκαταληξία 2<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> στίχου και ένα ζεύγος πλεκτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**Α**

(Κλειώ) Τρελλαίνομαι για κόρτε

αχ μου είνε δα το φόρτε

να φλερτάρω μ' όποιον βρω  
σε γλέντια, σε χορό.  
(Χρυσοφτέρης) Κ' εμένα με τρελλαίνουν,  
με λιγώνουν, με παιδεύουν  
τα κορίτσια που δεν χάνουν τον καιρό.  
(Κλειώ) Όποιος μπροστά μου πέση  
του ανάβω φλόγα με μια ματιά.  
(Χρυσοφτέρης) Κ' εμέν' αυτό μ' αρέσει  
αχ πως ο έρωσ ξανανιώνει την καρδιά.

## **B**

(Ομού) Αχ είνε τρέλλα  
να φλερτάρης πολύ  
ματιές να δίνης  
ματιές να πέρνης  
από μακρυά  
Όμως και κανένα φιλί  
σε καμιάν απόκρυφη μεριά.

## **A**

(Κλειώ) Παντού, παντού γυρίζω  
και ματιές γλυκές σκορπίζω  
που μιλούν ερωτικά,  
γλυκά και μυστικά.  
(Χρυσοφτέρης) Μ' αρέσουν τα κορίτσια  
όπου να 'χουνε καπρίτσια  
κι όπου να 'νε του διαβόλου θηλυκά.  
(Κλειώ) Το φλερτ είν' η ζωή μου  
χωρίς αγάπη εγώ δεν ζω.  
(Χρυσοφτέρης) Κ' εμένα η δική μου  
χωρίς αυτή κ' εγώ να ζήσω δεν μπορώ.

## **B**

(Ομού) Αχ είνε τρέλλα  
να φλερτάρης πολύ  
ματιές να δίνης  
ματιές να πέρνης  
από μακρυά  
Όμως και κανένα φιλί  
σε καμιάν απόκρυφη μεριά.

ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΔΟΣΙΣ

# ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ



ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗ  
Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ  
ΚΕΙΜΕΝΟΝ Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ

Πώ! Πώ! τι νά κάμω (κομική δωδία)	Δρ. 1.50
Τρελλάνομαι γιὰ κόρτε (δωδία)	> 1.50
Θυμάσαι ένα βράδυ (Βάλς δωδία)	> 1.50
Είνε πεταχτή (Πόλκα δωδία)	> 1.50
Τῆς καρδιάς μου τώρα οί στεναγμοί (δωδία)	> 1.50
Καθρίλλιεσ (διὰ μόνον πιάνο.)	> 1.50

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΟΥΣΙΚΗ,  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ & ΜΑΚΡΗ

ΜΕΤΑΛΛΙΟΝ ΧΡΥΣΟΥΝ-ΕΚΘΕΣΙΣ ΑΓ. ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ

ΣΤΟΑ ΑΓΣΑΚΕΙΟΥ 13-15  
ΑΘΗΝΑΙ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ



Ο Ι ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ  
ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ

ΤΡΕΛΛΙΝΟΜΑΙ ΓΙΑ ΚΟΡΤΕ  
( ΚΛΕΙΩ - ΧΡΥΣΟΠΤΕΡΗΣ )

Σολ+

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Allegretto

κλειδοκέμελον.

κλ.

**A** Τρελ-λαί-νο-μαι για κόρ-τε, αί μου εί-νε δά-τι  
Πον-τού, παν-τού γυ-ρί-ζω και μα-τιάς γλυ-κέρ-σκε.

μυ

Χε.  
φάρ-τε να φλε-τά-ρω μύ-ποιον βρω σε γλέν-τια, σε χο-ρό. Κ' ε.  
πί-ζω ποῦ μι-λοῦν έ-ρω-τι-κά, γλυ-κά και μω-στι-κά. Μ'ά.

MS. 44. 449

M. 262 B.

μέ - να με τρα - λαι - νουν, με λι - γώ - νουν, με πα - ρα - νουν τὰ ζῶ - ντα καὶ δὲν  
 εἶ - ρουν τὸ κο - ρί - σμα ὁ - ποι - νά - χου, νε - κροῦ - σι - τὰ κί - ο - να γὰρ νε - τῆ - ρι -

Κλ.  
 χά - νουν τὸν και - ρό.  
 βό - λου θη - λυ - κά.  
 ὁ - ποι - οῦ - με - στα - ρα - ρα  
 τὰ φλεγοῦ - σι ἢ ζῶ.

πέ - τη τοῦ ἀνά - βω φλό - γα με - μιὰ μα - τιά.  
 ἡ μου χε - ρί - σ ἀ - γά - πη εἶ - γώ δὲν ζῶ.

Χρ.  
 Κ'ε - μὲν' οὐ - τὸ μ'α - ρέ - σαι ἄγ - πῶς ὁ  
 Κ'ε - μέ - νο ἢ δι - κή μου χῶ - ρι - σ οὐ -

Μ. και Ε.

έ - ρως ξα - να - νιώ - νει την καρ - δια  
 τη κ'ε - γώ να ζή - σω δέν μπο - ρώ (Όμοϊ) "Αχ εί - νε τρέλ - λο  
 να φλερτορης πο - λύ ..... ματιές να δί - νης μα - τιές να πέρνης ά - πό μα -  
 κραά ..... "Ο μως και κα - νέ - να φι - λί  
 σε κα - μιαν ά - πό - κρυ - φη με - ριά.

*pp* *p*

ΧΟΡΟΣ

Tanz.

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and slurs. Dynamic markings are present throughout, including *f*, *p*, *ff*, and *ff*. The score is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation, with some decorative flourishes and specific articulation marks. The piece is titled 'Tanz.' and is part of a collection labeled 'ΧΟΡΟΣ'.

M. 182 K.

#### 2.1.1.5. ΚΑΔΡΙΛΛΙΕΣ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΩΝ

---

Κομμάτι για πιάνο που αποτελείται από 5 μέρη σε διασκευή Ιωσήφ Καίσαρη (1845 – 1923) όπως αναγράφεται στην παρτιτούρα των εκδόσεων «Μυστακίδης, Ευσταθιάδης & Μακρής»

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι τα 5 μέρη παραπέμπουν στους 5 διαφορετικούς χορούς που συγκροτούν τον χορό των Επτανήσων *Καντρίλλιες*, κάθε ένα από τα οποία είναι γραμμένο σε συγκεκριμένο ρυθμό (Lamb, τ. 15, 1992: 490).

**Ρυθμός:** 1<sup>ο</sup> 2/4

2<sup>ο</sup> 2/4

3<sup>ο</sup> 6/8

4<sup>ο</sup> 2/4

5<sup>ο</sup> 2/4

**Τονικότητα:** 1<sup>ο</sup> Φα+

2<sup>ο</sup> Φα +

3<sup>ο</sup> αρχίζει με Σ1b+ και τελειώνει με Φα+

4<sup>ο</sup> αρχίζει με ρε- και τελειώνει με Ρε+

5<sup>ο</sup> Φα+

# ΚΑΘΡΙΠΠΙΕΣ ΠΑΡΑΡΗΓΜΑΤΩΝ



ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ  
Ο ΣΑΧΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

ΔΙΑΣΚΕΥΗ  
ΙΩΣΗΦ ΚΑΙΣΑΡΗ



ΕΚΔΟΤΑΙ  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ, ΕΥΣΤΑΘΙΑΔΗΣ & ΜΑΚΡΗΣ  
ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΗΣ Β. ΑΥΛΗΣ  
13-15 ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 13-15  
ΑΘΗΝΑΙ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ

Τιμή Δοχ. 1.25

Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΑΔΟΥ.  
**ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ**

.ΚΑΔΡΙΑΛΙΕΣ.

Διασκευή Ιωσήφ Καίσαρη.

Φα+

№ 1  
Piano

Φα+

№ 2

MS. 9.002

M. 256 E.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes dynamic markings *mf* and *ff*.

Third system of musical notation, showing a continuation of the intricate rhythmic and harmonic structure.

Fourth system of musical notation, featuring dense chordal textures and complex rhythmic patterns.

Fifth system of musical notation, including a dynamic marking *p* (piano).

Sixth system of musical notation, maintaining the complex rhythmic and harmonic language.

Seventh system of musical notation, concluding the page with a final cadence. It includes the instruction *D. C.* (Da Capo) and the number *M 250 E*.

M 250 E

D. C.



ΣΙb+

4

Nº 3.

*f*

*f* *mf*

V ΣΙb+  
I Φα+

*f*

D. C.

M 256 E

ρε-

Nº 4

*mf*

*f*

*mf*

V ρε-  
V Ρε+

D.C.

M. 55 E



Nº 5

M 256 B

The musical score is written for piano and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a key signature change.

D. C.

M. 258 E.



ΣΗΜΑ ΚΑΤΑΤΕΘΕΝ

### 2.1.2. ΠΙΚ-ΝΙΚ (1915)

---

Το Πικ-Νικ του Θ. Σακελλαρίδη παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 1915, στις 7 Ιουλίου, μετά την επιτυχία που είχαν σημειώσει την προηγούμενη χρονιά τα *Παραπήγματα*, αποσπώντας το θερμό χειροκρότημα του κοινού και ως επί το πλείστον θριαμβευτικές κριτικές (*Εμπρός*, 8.7.1915: 2). Το έργο «ανέβηκε» στο θέατρο του "Πανελληνίου" από τον θίασο «Ελληνική Οπερέτα» του Γ. Παπαϊωάννου. Αποτελεί τρίπρακτη οπερέτα, της οποίας το λιμπρέτο προέκυψε διασκευάζοντας την ομώνυμη, γαλλικής εμπνεύσεως, φάρσα των Νικολάου Λάσκαρη και Γεωργίου Πωπ που είχε γραφεί κατά το 1895 (*Πινακοθήκη*, τ.172-173, 1915: 66). Ο μετασχηματισμός σε οπερέτα πραγματοποιήθηκε από τον λιμπρετίστα Ν. Λάσκαρη, ο οποίος κατόρθωσε, από κοινού με τον συνθέτη, να αποδώσει την ατμόσφαιρα της κοινωνίας της αθηναϊκής Μπελ-επόκ παρουσιάζοντας με γλαφυρότητα τα ήθη της εποχής (Καλογερόπουλος, τ. 5, 1998: 88).

Σύμφωνα με τον Τύπο της εποχής η οπερέτα:

έχει τερπνοτάτην, ζωηροτάτην, όχι ολίγον τεχνικήν και επαρκώς αισθηματικήν μουσικήν [...] η εκτέλεσις υπήρξεν αντάξια του έργου. Όλος δε ο θίασος παρουσιάσθη ευπροσωπώτατος εις αμφιέσεις και η νέα οπερέττα έσχεν ως πλαίσιον νέους και ωραιωτάτους σκηνικούς διακόσμους (*Εμπρός*, 8.7.1915: 2).

Το έργο όμως, δεν έτυχε μόνον αποδοχής καθώς δεν έλειψαν και οι επικρίσεις. Συγκεκριμένα:

η μουσική δεν έχει πρωτοτυπίαν. Μία τάσις παρατηρείται προς μίμησιν της Βιεννέζικης οπερέτας. Είναι όμως μουσική ευχάριστος και εύκολος. Εκείνο το οποίο κάμνει εντύπωσιν είναι ότι τίποτε το ελληνικόν δεν υπάρχει και ως προς την εμφάνισιν των ηθοποιών και ως προς το μουσικόν ύφος. Εκ της πρώτης πράξεως ήρесе πολύ η σκηνή της βαρκαρόλας. Η δευτέρα πράξις είναι η πασών ανωτέρα. Η τρίτη παρέλκει σχεδόν. Υπάρχει εν τούτοις μία σερενάτα η οποία είναι μουσικώς πολύ καλή αν και στερείται γλυκύτητος (*Πινακοθήκη*, τ. 172-173, 1915: 66).

Παρόλα αυτά η τρίτη, αυτή οπερέτα του Θ. Σακελλαρίδη έγινε πολύ αγαπητή στο κοινό και συνιστούσε τον οπερετικό θρίαμβο της χρονιάς, με πολλές παραστάσεις και

εισπρακτική επιτυχία αποτελώντας μέρος του οπερετικού ρεπερτορίου μέχρι και σήμερα (Πατέρας 2009: 115). Ειδικότερα θα πρέπει να αναφερθεί ότι το βαλς *Σφίξε με* (*Θυμήσου εκείνα τα χρόνια*) γνώρισε τόσο μεγάλη επιτυχία, ώστε το 1916 χρησιμοποιήθηκε από τη Θεώνη Φαρέα ως τίτλος για μία λαϊκή επιθεώρησή της που παραστάθηκε στο θεατράκι που διατηρούσε ο πατέρας της στη πλατεία του Θησείου (Χατζηπανταζής και Μαράκα 1977: 166).

Πρόσωπα του έργου: Φραμπαλάς, Παντσαχρούλα (γυναίκα του), Λόλα (κόρη του), Νίκος Βερδελής (γαμπρός του), Γιάννης Αργύρης (φίλος του), κυρία Μπερλιναρή, Πλούταρχος (υιός της), Ευανθία (κόρη της), Μίστερ Μπράουν, Νίνα, Όλια, Φίφη, Παναγής, Περιβολάρης, Μάγκας, διάφοροι προσκεκλημένοι (Καρακαντάς 1980: 691).

### Σύνοψη

Ο Γεράσιμος Φραμπαλάς, που μόλις κέρδισε τον πρώτο αριθμό του λαχείου, διοργανώνει ένα Πικ-Νικ για τους αρραβώνες της κόρης του Λόλας με τον Νικόλαο Βερδελή. Το πικ-νικ θα γίνει στο περιβόλι που δανείζεται ο Βερδελής από τον φίλο του Ιωάννη Αργυρό, με σκοπό να φανεί γενναιόδωρος στα μάτια του πεθερού του και μάλιστα αφήνει να διαρρεύσει ότι πρόκειται να το αγοράσει. Εξαιτίας μιας παρεξήγησης ως προς τη μέρα διοργάνωσης του πικ-νικ, όταν η οικογένεια Φραμπαλά καταφθάνει με συγγενείς και φίλους στο περιβόλι, θα βρουν εκεί την πρώην αγαπημένη του Αργυρού, τη Νίνα, μαζί με τις φίλες της. Η Νίνα για τον εκδικηθεί για τους αρραβώνες, ομολογεί τη σχέση στον Φραμπαλά, ο οποίος όχι μόνο δεν θυμώνει αλλά το διασκεδάζει κιόλας. Τότε εκείνη στρέφεται στη γυναίκα του, Παντσαχρούλα, η οποία θυμώνει αρχικά αλλά μετά από μια σειρά κωμικών επεισοδίων πληροφορείται ότι δεν πρόκειται περί σοβαρού δεσμού. Έτσι, οι προσπάθειες της Νίνας να χαλάσει τους αρραβώνες αποδεικνύονται άκαρπες. Το γλέντι συνεχίζεται και ο κόσμος διασκεδάζει ευτυχισμένος (Καρακαντάς 1980: 691).

Τα τραγούδια της οπερέτας:

1. Θυμήσου εκείνα τα χρόνια (Σφίξε με) - (δυωδία Νίνας-Νίκου)
2. Βαρκαρόλα
3. Το τραγούδι της κούνιας
4. Εγώ μονάχα ξέρω (δυωδία Νίνας-Φραμπαλά)
5. Σερενάτα Νίνας
6. Ω, νύχτα (μονωδία Νίκου) (τενόρου)

---

#### 2.1.2.1. ΘΥΜΗΣΟΥ ΕΚΕΙΝΑ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ (ΔΥΩΔΙΑ)

---

**Ρυθμός:** 3/4 *Tempo di Valse*

**Τονικότητα:** Ρε+

**Μορφή:** A B A B χορός

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι στην έντυπη έκδοση του τραγουδιού δεν υπάρχει σαφήνεια ως προς τις επαναλήψεις και το συμπέρασμα της άνωθεν μορφής εξάγεται βάσει των στροφών (στίχων).

**Η έκδοση:** πρόκειται για την 10<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «Μουσική», Μυστακίδου και Μακρή»

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 3, 5, 7: μεσοτονικοί 9σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: αναπαιστικοί 9σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 3<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> – 7<sup>ο</sup> και 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup>, 6<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 3, 5: δακτυλικοί 3σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 7: αναπαιστικοί 10σύλλαβοι παροξύτονος



στίχος 8: αναπαιστικός 12σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ένα ζεύγος πλεκτής (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου) και ένα ζεύγος ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 6<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

(Νίνα) Θυμήσου εκείνα τα χρόνια

κ' έλα δος μου και άλλα φιλιά

(Νίκος) Μ' αρέσει να ζούμε αιώνια

σε θερμή και γλυκειά αγκαλιά

(Νίνα) Φιλιά θα σου δίνω με νάζι

θα μου δίνης και συ περισσά

(Νίκος) Το μέλι στα χείλια να στάζη

πριν τα νειάτα διαβούν τα χρυσά.

**B**

(Ομού) Σφίξε με!

κ' ενωμένα τα χείλη ας μένουν

Φίλα με

τα φιλιά και νεκρούς αναστένουν

Σφίξε με!

δος μου κι άλλα φιλιά κι ας πεθάνω

στη θερμή αγκαλιά σου επάνω

μ' έναν πόθο που νοιώθω βαθειά στην καρδιά.

**A**

(Νίνα) Θυμήσου πως φεύγουν τα νειάτα

και πως χιόνια θαρθούν στα μαλλιά

(Νίκος) Πως μόνο λουλούδια δροσάτα

έχουν πάντα τη μοσχοβολιά

(Νίνα) Γι' αυτό κι εγώ θα 'ρθω κοντά σου

ναύρω χάδια πολλά και φιλιά

(Νίκος) Κι εγώ θα 'ρθω στην αγκαλιά σου  
για να στήσω μ' αγάπης φιλιά.

## **B**

(Ομού) Σφίξε με!  
κ' ενωμένα τα χείλη ας μένουν  
Φίλα με  
τα φιλιά και νεκρούς αναστένουν  
Σφίξε με!  
δος μου κι άλλα φιλιά κι ας πεθάνω  
στη θερμή αγκαλιά σου επάνω  
μ' έναν πόθο που νοιώθω βαθειά στην καρδιά.

117  
3755

ΚΙΚΗ ΧΡΥΣΑΦΗ 25

13008  
M  
1621  
-524  
19##



ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ  
ΤΡΕΙΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗ  
Θ.Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ  
ΚΕΙΜΕΝΟΝ  
Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ

Θ	S-T.	Θ
"Ουμήσου. Έμεινα τὰ χρόνια"	Δρ.125	
"Εγώ μονάχα ζέρω"	Δρ.125	
"Σερενάτα Νίνας"	Δρ.125	
"Ὦ! νύχτα" Μονωδία Τενόρου	Δρ.125	Θ

ΨΗΦΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ



ΕΚΔΟΤΑΙ  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ-ΕΥΣΤΑΘΙΑΔΗΣ  
-Κ ΜΑΚΡΗΣ  
ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΗΣ Β.ΑΥΛΗΣ  
13-15 ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 13-15

2'

Ο. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

# ΠΙΚ - ΝΙΚ

"ΘΥΜΗΣΟΥ ΒΚΕΙΝΑ ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ"

Valse - duetto

ΝΙΝΑΣ - ΝΙΚΟΥ

2 1/2 φορές

S.T.

Ρε+

A

Tempo di Valse

Νίνα

Άσμα

Κλειδοκόμβalon

Musical notation for the first system, including vocal line and piano accompaniment. The piano part is marked with a circled 'p'.

μή - σου έ - κεϊ - να τά χρο - νια κ' έ - λα δός μου και άλ - λα φι -  
 μή - σου πώς φεύ - γουν τά νεϊά - τα και πώς χιό - νια θαρ - άδων στα μαλ

Νίκος

λιά Μ'ά - ρέ - σει νά ζοϋ - με αι - ώ - νια σε θαρ -  
 λιά Πώς μό - νο λου - λου - δια θαρ - σά - τα έ - χουν

Νίνα

μή και γλυ. κειά αγ - κα - λιά      Φι - λιά δά σοῦ δί - νω μέ  
 πάν - τα τή μο - σχο - βο - λιά      Γιά - τό κι ἐ - γώ δάρ - δῶ κον -

Νίκος

νά - ζι      θά μοῦ δί - νης και σὺ πε - ρισ - σά      Τό μέ - λι στά  
 τά - σου      ναῦ - ρω χά - δια πολ - λά και φι - λιά      Κι ἐ - γώ δάρ - δῶ

χει - λιά νά στά - ζη      πρίν - τά νειά - τα δια - βοῦν τά χου - σά.  
 ὅτην ἀγκα - λιά σου      γιά νά στή - σω μ'ά - γά - πης φι - λιά -

**B** Ὅμοῦ

Σφι - ξε - μεί      κ' ἐ - νο - μέ - να τά χει - λη ἄς μέ      νουν

*pp*

*f* Φί - λα - με      τὰ φι - λιά καὶ νε - κρούς ἀ - να -

*pp*

οτέ - - - νουν.      Σφί - ξε - μεί      δός μου

κί ἄλλα φι - λιά κί ἄς πε - δά - νω      στή θερ - μή ἀγ - κα - λιά σου ἐ - πά - νω

ἴ ἔ νάν πό - δο' ποῦ τον νοιώ - θα - δεῖα στήν καρ - διά.

*rit*

*Ορχήστρα Solo*

**ΧΟΡΟΣ**

ΧΟΡΟΣ.

M 275 K

## 2.1.2.2. ΒΑΡΚΑΡΟΛΑ

---

**Ρυθμός:** 4/4

**Τονικότητα:** Σιb+ [η εισαγωγή (αρχίζει με V βαθμίδα) και το A] και Μιb+ (το Β)

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β

**Η έκδοση:** πρόκειται για την 10<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «Μουσική», Μυστακίδου και Μακρή»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχος 1: τροχαϊκός 10σύλλαβος παροξύτονος

στίχοι 2, 4, 6, 8: τροχαϊκοί 9σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 3, 5, 7: ιαμβικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> στίχου καθώς και 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 5: τροχαϊκός 15σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 2, 6: ιαμβικοί 14σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 4: τροχαϊκός 17σύλλαβος οξύτονος

στίχος 7: ιαμβικός 13σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 8: ιαμβικός 12σύλλαβος οξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

(Εἶ) είμαστε της θάλασσας ξεφτέρια

ζούμε νύχτα μέρα στο γιαλό

και όλες μας με τα κουπιά στα χέρια

σχίζουμε το κύμα τ' απαλό.

Εμάς δε μας ξιπάζουν τα παλάτια

ζούμε πάντα μέσα στα νερά

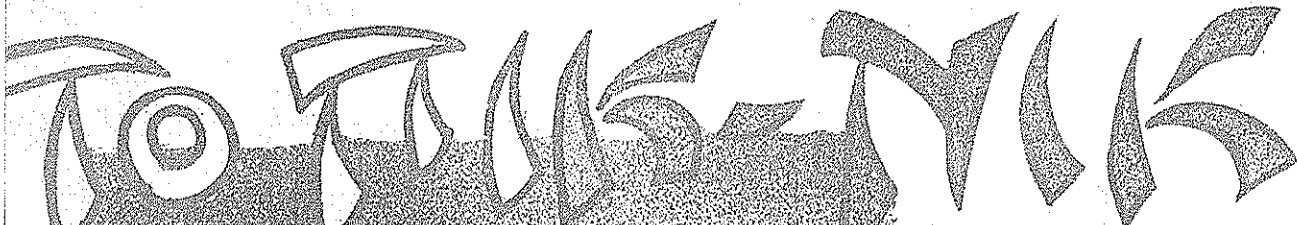


και σπίτι μας είν' του γιαλού τα πλάγια  
και το κύμα μόνη μας χαρά.

## **B**

Έρδε και άπωση με δύναμι κι εμπρός με καρδιά.  
Πρόσω! Ν' αφίσουμε ξοπίσω κάθε αμμουδιά  
Έα! και γρήγορα στα ξάρτια μας εμπρός στα πανιά.  
Φτάνει νοτιά γεμάτη και μας πλάκωσε βαρειά σκοτεινιά  
πάμε το κύμα δεξ πως φουσκώνει και δυναμώνει  
πάει γυρίζει λυσσάει αφρίζει κι όλο ξεσπά.  
Και όταν στο λιμάνι καθένας γυρίση,  
ας τρέξη μάνι μάνι σ' αυτήν π' αγαπά.  
Και όταν στο λιμάνι καθένας γυρίση,  
ας τρέξη μάνι μάνι σ' αυτήν π' αγαπά.

Για τους 2 τελευταίους στίχους υπάρχει επισήμανση στην παρτιτούρα για χορωδία  
(coro)



# Ο ΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

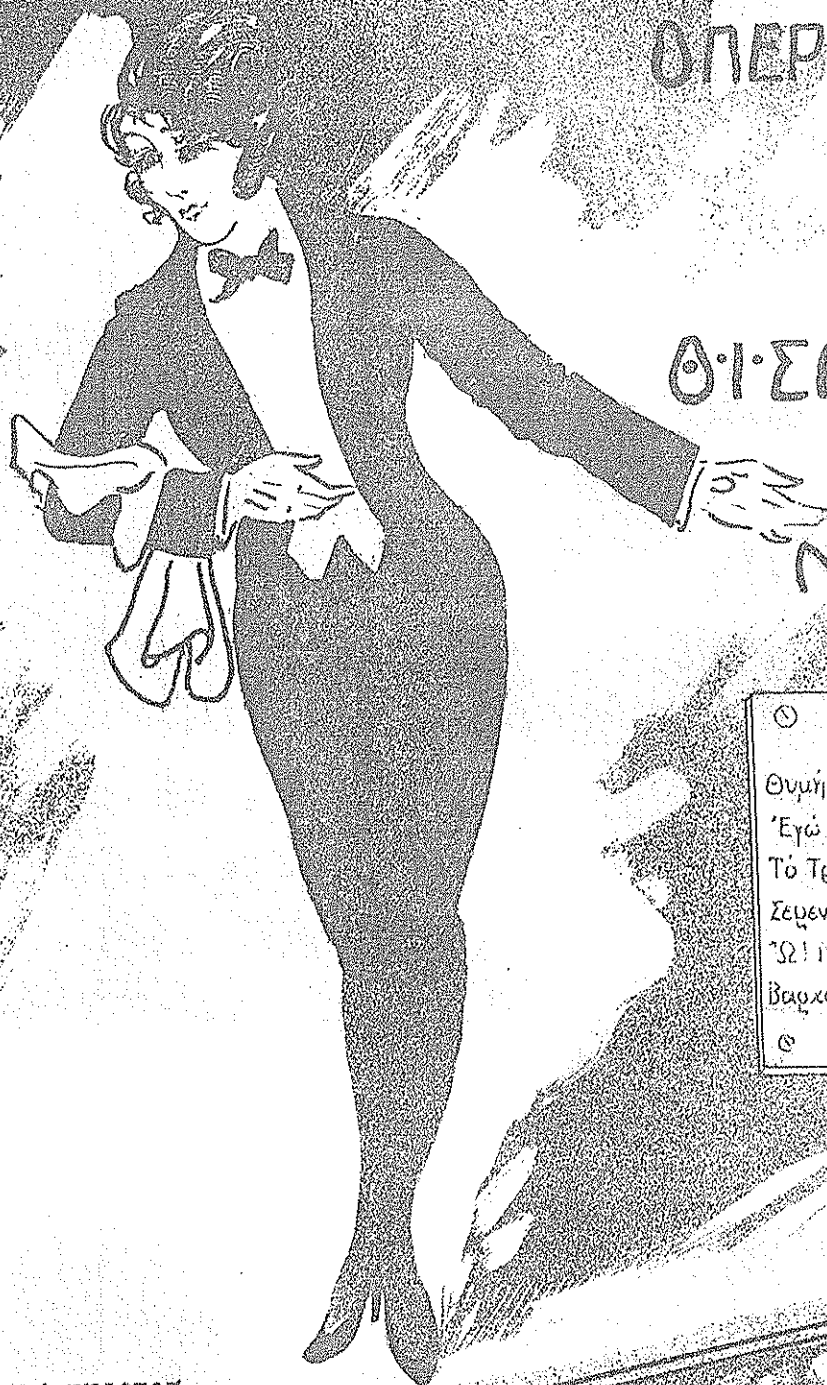
ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

ΚΕΙΜΕΝΟΝ

Ν. ΠΑΣΚΑΡΗ



⊙	⊙
Θυμήσον εκείνη τα χρόνια (Σφιξε με) Δυ.	1.50
Έγω μοναχα ξερω	» 1.50
Το Τριγούδι της Κουνναις	» 1.50
Σεβενάτα Νιναις	» 1.50
Ω! Νυχτα	» 1.50
Βαρχαρόλλα	» 1.50
⊙	⊙

ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΔΟΣΙΣ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΥΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ

ΕΚΔΑΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΟΥΣΙΚΗ,  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ & ΜΑΚΡΗ

ΜΕΤΑΛΛΙΟΝ ΧΡΥΣΟΥΝ-ΕΚΔΟΣΙΣ ΑΓ. ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ

ΣΤΟΑ ΑΓΣΑΚΕΙΟΥ 13-15  
ΑΘΗΝΑΙ

Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

# ΠΙΚ - ΝΙΚ

BARCAROLLA

Σιβ+

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*Allegretto non troppo.*

pp

V

I

A

'Ει Εί-μα-στε της θάλα-σας ξε-φτέ-ρια ζοῦ-με νύ-χτα μέ-ρα σό για-

f

Z. 275 M.

MS. 5. 034.

λό και ἔ-λες μας μέ τά κουπιά σάχέ-ρια σγί-ζου-με τό κῦ-μα τ'ά - πα -

λό. Ἐ - μάς δέν μάς ξιπ-κά-ζουν τά πα-λά-τια ζοῦ-με πάν-τα μέ - σα σά νε.

ρά και σπίτι μας εἶν'τοῦγιαλοῦτάπλάγια και τό κῦμα μό - νη μας χα - ρά

**B**

I Sib+  
V Mib+

"Ἐρ - δε και ἄ - πω-σον μέ δύ-να-μι κί ἔμ-πρός μέ καρ - δια.

*pp dolce.*

Z. 275 M.

Πρό-σω! Ν'ά - φί-σουμε ν'ά-φί-σουμε ξο - πί - σω κά-θε άμ-μου-διά.

'Ε αι και γρή-γο-ρα στά-ξάρ-τια μας έμ-πρός στά πα - ριά.

Φτά-νει νο-τιά γε-μά-τη και μᾶς πλάκω-σε βα-ρειά σκο - τει-νιά πᾶ-με τό

κῦ-μα δές πῶς φου-σκῶ-νει και δῦ-να - μῶ - νει πά-ει γυ-

Z. 275 M.

ρί - ζει λυ - σά - ει ᾶ - φρί - ζει κί ᾶ - λο ξε - σπᾶ. Καί ᾶ - ταν σιό λι -

μά - νι κα - θέ - νας γυ - ρί - σῃ, ᾶς τρέ - ξῃ μά - νι μά - νι σ' αὐ -

*Coro.*  
τήν κᾶ - γα - πᾶ. Καί ᾶ - ταν σιό λι - μά - νι κα - θέ - νας γυ -

ρί - σῃ ᾶς τρέ - ξῃ μά - νι μά - νι σ' αὐ - τήν κᾶ - γα - πᾶ.

Z. 275 M.

# ΕΡΓΑ

## Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

### ΔΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ

'Ο κουλουμπζής (κοντζονάτα-μαζούρια)	Δρ. 1.—	Θυμάσαι τὴ γασφράλλα (βάλς)	Δρ. 1.50
'Ο ἔφεδρος Μπιμπζίκας (κοντζονάτα)	» 1.—	Ballada	» 1.50
Τὸ Γεροντοπαλήμαρο	» 1.—	'Η πόρη τῶν κομμάτων	» 1.60
'Ασε νὰ γύρω	» 1.—	'Η Φιλημένη	» 1.60

#### ΛΗΘΥΑ ΕΠΙΣΗΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΥ

Στὰ Σύνορα (θούριον Στρατοῦ)	Δρ. 1.50	'Ελα δόξα (θούριον)	Δρ. 1.50
------------------------------	----------	---------------------	----------

### ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ

ΠΕΡΟΥΖΕ μελόδρ. κωξέ. 2 δλόζληρον	Δρ. 12.—	Τὸνς κάμπους τὰ βοννά	Δρ. 1.50
Τὸ παραμῦθι τῆς Νεραΐδας	» 1.50	Ballada τῆς Περουζέ	» 1.50

#### ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΩΜΕΝΟ ΓΕΦΥΡΙ ἢ Ἡ ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΒΟΥΝΟΥ

Μονόλογος τῆς Φλώρας	Δρ. 1.50	Μονωδία τοῦ Πέτρου	Δρ. 1.50
Τραγοῦδι τῆς Ρήνας	» 1.50	Τὸ τραγοῦδι τοῦ Γέρω-Χρόνη	» 1.50

### ΟΠΕΡΕΤΤΕΣ

#### ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ

Πὼ πὼ τί νὰ πάμω	Δρ. 1.50	Εἶνε πεταχτή (πόλκα)	Δρ. 1.50
Τρελλαινομαί γιὰ πόρτε	» 1.50	Τῆς καρδιάς μου τὴρὰ οἱ στεναγμοί	» 1.50
Θυμάσ' ἕνα βράδυ (βάλς)	» 1.50	Καδραίλλιες (γιὰ πιάνο)	» 1.50

#### ΠΙΚ - ΝΙΚ

Θυμήσου ἐκεῖνα τὰ χρόνια (Σφιξέ με)	Δρ. 1.50	Βαρκαρόλλα	Δρ. 1.50
'Εγὼ μονάχα ξέρω (polka duetto)	» 1.50	Τὸ τραγοῦδι τῆς κούνιας	» 1.50
Σερενάτα Νίνας	» 1.50	'Ω νόχτα ! (Μονωδία τενοόρου)	» 1.50

#### ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΤΙΠ - ΤΟΠ

Θέλω σφιχτὰ νὰ σ' ἀγκαλιάσω (val. duet.)	Δρ. 1.50	Τοῦμ—λά—λά	Δρ. 1.50
'Αχ πορτσιὰ νὰ ξέρατε (duetto)	» 1.50	'Ανάλοῦζα (duettino)	» 1.50
'Αχ ! φτωχειὰ (polka)	» 1.50		

#### ΠΡΟΘΥΜΗ ΧΗΡΑ

Γιατί με παιδεύεις (Valse duetto)	Δρ. 1.50	'Εχει ἡ ἀγάπη πίκρας (terzetto)	Δρ. 1.50
Τ' ἔμορφο ζευγάρι (Serenata)	» 1.50	'Ελα πάλι (Valse duetto)	» 1.50
Τσίμπι ! Τσίμπι ! (duetto κωμικόν)	» 1.50		

#### ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ

Τὸ ταιγγάνικο ταγιδ	Δρ. 1.60	Σὺ μού πήρες τὸ νοῦ (Βιβλικὸς Χαριτόη)	Δρ. 1.60
Πόλκα duetto (Τικ-τάκ)	» 1.60	Στὸ σόμα (valse)	» 1.60
ψηλὰ στὸ μέτασο (εμβατήριον)	» 1.60	Βιβλικά - Κικὴ	» 1.60

### 2.1.2.3. ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΚΟΥΝΙΑΣ

---

**Ρυθμός:** 6/8

**Τονικότητα:** Ρε+

**Μορφή:** A B A B

Διευκρινίζεται ότι δεν υπάρχει σαφήνεια ως προς τις επαναλήψεις καθώς από την έντυπη έκδοση του τραγουδιού απουσιάζουν τα σημάδια επανάληψης, ωστόσο λόγω ύπαρξης δεύτερης στροφής (στίχων) (A) μπορεί κανείς να καταλήξει στο συμπέρασμα της παραπάνω διάρθρωσης.

**Η έκδοση:** αποτελεί την 10<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «Μουσική», Μυστακίδου και Μακρή». Επίσης, η έκδοση στο 2<sup>ο</sup> φύλλο, στο πάνω μέρος της παρτιτούρας, φέρει αφιέρωση του συνθέτη, η οποία αναφέρει τα εξής:

*Εις την πρώτην και απαράμυλλον NINAN Κ<sup>αυ</sup> ΈΛΛΗΝ ΑΦΕΝΤΑΚΗ*

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 3: μεσοτονικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι: 2, 4: αναπαιστικός 13σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι: 5, 7, 9: μεσοτονικοί 10σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 6, 8: μεσοτονικοί 12σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 10: ανάπαιστος 11σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: πλεκτή (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> και 7<sup>ου</sup> – 9<sup>ου</sup> στίχου) και ένα ζεύγος ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 5<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> στίχου)

στο B λόγω απουσίας λέξεων που να συγκροτούν τους στίχους μπορούν να καταμετρηθούν μόνον οι συλλαβές με βάση την παρτιτούρα και τη μελωδική γραμμή

στίχοι 1, 2, 3, 5, 6, 7: 13σύλλαβοι

στίχος 4: 10σύλλαβος

στίχος 8: 11σύλλαβος



Κείμενο:

**A**

Την καρδιά μου ποτέ δεν την σπαράζει  
της πίκρας στο μαράζι κι οι μαύροι στεναγμοί  
θέλει πάντα να ζη μέσ' στα λουλούδια  
ν' ακούη και τραγούδια σε κάθε μια στιγμή  
την αγάπη τη τρελλή λατρεύω  
και άμα την ευρώ εκεί που την γυρεύω  
Την χορταίνω κι ευθύς την αφίνω  
και ζητώ σε άλλη να βρεθώ αγκάλη  
μα κι αυτήν σαν χορτάσω του δίνω  
κι έτσι την αγάπη πάντα κυνηγώ.

**B**

Τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λαλαλαλα τραλαλαλαλα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λαλαλα λα λα λα λα λα λα λα

**A**

Και η τρεις μας για ένα μόνο ζούμε  
τα γλέντια ν' αγαπούμε σαν βρίσκουμε κουτούς  
λύπες πόνοι ποτέ δεν μας σκοτίζουν  
αρκεί να μας γεμίζουν παράδες τρανταχτούς  
με χαρά περνούμε τη ζωή μας  
και τα τρελλά φιλιά σκλαβώνουν τη ψυχή μας  
λαχταρούμε στου βαλς το μεθύσι  
σαν πουλιά πετούμε κι όλο τραγουδούμε  
φτάνει μόνο παράς να κυλήση

και να μας κουρντίσει γι' αυτή τη δουλειά.

## **B**

Τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λαλαλαλα τραλαλαλαλα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λα λα λαλαλαλα λα λαλαλαλα λα  
τρα λαλαλα λα λα λα λα λα λα λα

Κ. Χρυσάκης

13006  
11/4  
3732

M  
1622  
524  
2122

# ΤΟ ΜΥΣΤΑΚΙ

μακρή

## ΟΠΕΡΕΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΜΙΚΗ ΧΡΥΣΑΚΗ-ΜΑΡΙΝΑΚΗ  
ΥΠΟΨΗΦΙΟΣ

### ΜΟΥΣΙΚΗ

### ΘΙ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

### ΚΕΙΜΕΝΟΝ

### Ν. ΠΑΣΚΑΡΗ



Θυμήσον εκείνα τὰ χρόνια (Σφίξε με)	Δρ. 1.50
Ἐγὼ μοναχὰ ξερω	» 1.50
Τὸ Τραγῆδι τῆς Κουναις	» 1.50
Σερενάτα Νίναις	» 1.50
ὦ! Νυχτὰ	» 1.50
Βαρκαρόλλα	» 1.50

ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΔΟΣΙΣ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΟΥΣΙΚΗ,,  
**ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ & ΜΑΚΡΗ**  
ΜΕΤΑΛΛΙΟΝ ΧΡΥΣΟΥΝ-ΕΚΘΕΣΙΣ ΑΓ. ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ  
ΣΤΡΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 13-13  
ΑΘΗΝΑΙ

Εἰς τὴν πρώτην καὶ ἀπαράμιλλον ΝΙΝΑΝ  
ΚΑΝ ΕΛΛΗΝ ΑΦΕΝΤΑΚΗ

Θ. Γ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

# ΠΙΚ - ΝΙΚ

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΚΟΥΝΙΑΣ

Ρε+

A

Ώσμα

Andantino (έν σ)

Κλειδοκύμβαλον

The first system of music features a vocal line in treble clef and a keyboard accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andantino (έν σ)'. The vocal line begins with the lyrics 'Τὴν καρ- / Καὶ ἡ'. The keyboard accompaniment starts with a forte (f) dynamic and includes a piano (p) dynamic later in the system.

Τὴν καρ-  
Καὶ ἡ

διὰ μου πο-τέ δέν τήνοπα-ρά - ζει τῆς πίκραστο μα-ρά - ζι κί οἱ μαῦροιστε-γαγ-  
τρεῖς μας γιά ἕ-να μό-νο ζοῦ - με τά γλέντια ν'ά-γα-ποῦ - με σάν βρίζου-με κου-

The second system continues the musical piece. The vocal line is in treble clef and the keyboard accompaniment is in grand staff. The lyrics continue: 'διὰ μου πο-τέ δέν τήνοπα-ρά - ζει τῆς πίκραστο μα-ρά - ζι κί οἱ μαῦροιστε-γαγ- / τρεῖς μας γιά ἕ-να μό-νο ζοῦ - με τά γλέντια ν'ά-γα-ποῦ - με σάν βρίζου-με κου-'. The keyboard accompaniment features a steady rhythmic pattern with some chordal textures.

Z. 276 M.

μοί δέ\_λει πάν\_τα νά\_ζή\_μέ\_σ\_τά\_λου\_λού - δια νά\_κού\_η\_και\_τρα -  
 τούς λύ\_πες πό\_νοι πο\_τέ\_δέν\_μα\_σο\_κ\_ο\_τί - ζουν άρ\_κεί\_νά\_μ\_ας\_γε -

γού\_δια\_σέ\_κά\_δε\_μιά\_στι\_γμή\_την\_ά\_γά\_ - - - - - πη\_τή\_τρελλή\_λα -  
 μέ\_ζουν\_παρά\_δες\_τραντα\_χιούς\_μέ\_χα\_ - ρά\_περ\_νού\_με\_τή\_ζω -

τρεύ\_ω\_και\_ά\_μα\_τήν\_εύ\_ρω\_έ\_κει\_πού\_την\_γυ\_ρεύ\_ω\_την\_χορ -  
 ή\_μας\_καί\_τά\_τρελλά\_φι\_λιά\_σκληρά\_βώνουν\_ή\_ψυ\_χή\_μας\_λα\_χα -

ταί\_νω\_κί\_εύ\_δύς\_τήν\_ά\_φί\_νω\_και\_ζη\_τώ\_σέ\_άλ\_λη\_νά\_βρε\_δώ\_άγ -  
 ρού\_με\_στού\_βάλς\_τό\_με\_δύ\_σι\_σάν\_που\_λιά\_πέ\_τού\_με\_κί\_ό\_λο\_τρα\_γου -

κά - λη μά κλαύ - τήν σάν χορ - τά - σω του δι - γω κί έ - τσι τήν ά -  
 δοϋ - με φτά - νει μό - νο πα - ρās νά κυ - λή - ση και νά μās κουρ -

B

γά - πη πάν - τα κυ - νη - γώ. Τρά λά λά λά λά λά λά λά λά λά  
 ντί - ση γιαύτη τή δου - λειά.

λά τρά λά λά λά λά λά λά λά λά λά λά λά τρά λά

λά λά λά λά λά λά λά λά λά λά λά τρά λά λά λά

λά τρά λά λά λά λά τρά λά λά λά λά λά λά λά λά λά

The first system of music features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The vocal line consists of a series of notes, some with slurs, corresponding to the syllables 'λά τρά λά λά λά λά τρά λά λά λά λά λά λά λά λά λά'. The piano accompaniment includes chords and moving lines in both the right and left hands.

λά τρά λά λά λά λά λά λά λά λά λά λά τρά λά

The second system continues the musical piece. The vocal line lyrics are 'λά τρά λά λά λά λά λά λά λά λά λά λά τρά λά'. The piano accompaniment maintains a consistent rhythmic and harmonic pattern.

λά λά λά λά λά λά λά λά λά λά τρά λά λά λά λά λά λά λά λά

*rall.*

The third system concludes the piece. The vocal line lyrics are 'λά λά λά λά λά λά λά λά λά λά τρά λά λά λά λά λά λά λά λά'. The piano accompaniment ends with a final chord. The word 'rall.' is written above the piano part, and 'f' is written below it at the end.

Z. 276 M.

# ΕΡΓΑ

## Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

### ΔΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ

"Ο κουλουριτζής (κωντζονέτα-μαζούρα) Δρ. 1.—	Θυμάσαι τὰ γασφάλλα (βάλς) Δρ. 1.50
"Ο έφεδρος Μπιμπίκας (κωντζονέτα) > 1.—	Ballada > 1.50
Τὸ Γερωντοπαλήμαρο > 1.—	"Η κόρη τῶν κυμάτων > 1.60
"Δσε τὰ γύρω > 1.—	"Η Φιλημένη > 1.60

#### ΑΠΟ ΤΑ ΕΠΙΣΗΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΥ

Στὰ Σύνορα (Θούριον Στρατού) Δρ. 1.50	"Ελα δάξα (Θούριον) Δρ. 1.50
---------------------------------------	------------------------------

### ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ

ΠΕΡΟΥΖΕ μελόδρο. πράξ. 2 ὁλόκληρον Δρ. 12.—	Τοὺς κάμπους τὰ βουνὰ Δρ. 1.50
Τὸ παραμῦθι τῆς Νεράιδας > 1.50	Ballada τῆς Περούζε > 1.50

#### ΤΟ ΣΤΟΙΧΕΙΩΜΕΝΟ ΓΕΦΥΡΙ ἢ Η ΚΟΡΗ ΤΟΥ ΒΟΥΝΟΥ

Μονόλογος τῆς Φλώρας Δρ. 1.50	Μονοῦδια τοῦ Πέτρου Δρ. 1.50
Τραγοῦδι τῆς Ρήνας > 1.50	Τὸ τραγοῦδι τοῦ Γέρω-Χρόνη > 1.50

### ΟΠΕΡΕΤΤΕΣ

#### ΣΤΑ ΠΑΡΑΠΗΓΜΑΤΑ

Πὼ πὼ τί νὰ κάμω Δρ. 1.50	Ἐινε πεταχτή (πόλιω) Δρ. 1.50
Τρελλαινομαι γιὰ κόρτε > 1.50	Τῆς καρδιάς μου τώρα οἱ στεναγμοὶ > 1.50
Θυμᾶσ' ἕνα βράδυ (βάλς) > 1.50	Καθρίλλιες (γιὰ πιάνο) > 1.50

#### ΠΙΚ - ΝΙΚ

Θυμήσου ἐκεῖνα τὰ χρόνια (Σοξέ με) Δρ. 1.50	Βαρναρόλλα Δρ. 1.50
"Εγὼ μονάχα ξέρω (polka duetto) > 1.50	Τὸ τραγοῦδι τῆς κούνιας > 1.50
Σερενάτα Νίνας > 1.50	"Ω νύχτα! (Μονοῦδια τενόρου) > 1.50

#### ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΤΙΠ - ΤΟΠ

Θέλω σφιχτὰ νὰ σ' ἀγκαλιάσω (val. duet.) Δρ. 1.50	Τοῦμ—λά—λά Δρ. 1.50
"Αχ κοφίτσια νὰ ξέρατε (duetto) > 1.50	"Ανδαλουζα (duettino) > 1.50
"Αχ! φρωχειὰ (polka) > 1.50	

#### ΠΡΟΘΥΜΗ ΧΗΡΑ

Γιατί με παιδεύεις (Valse duetto) Δρ. 1.50	"Εχει ἡ ἀγάπη πίκρες (terzetto) Δρ. 1.50
Τ' ἄμορφο ζευγάρι (Serenata) > 1.50	"Ελα πάλι (Valse duetto) > 1.50
Τσίμπι! Τσίμπι! (duetto κωμικόν) > 1.50	

#### ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ

Τὸ τσιγγάνικο ταγκὸ Δρ. 1.60	Σὺ μοῦ πῆρες τὸ νοῦ (Βιβίας Χαρολίδη) Δρ. 1.60
Πόλιω duetto (Πι-τὰν) > 1.60	Στὸ στόμα (valse) > 1.60
ψηλὰ στὸ μέτωπο (ἐμβατήριον) > 1.60	Βιβίωα - Κισή > 1.60



#### 2.1.2.4. ΕΓΩ ΜΟΝΑΧΑ ΞΕΡΩ (ΔΥΩΔΙΑ)

---

**Ρυθμός:** 2/4 *Tempo di Polka*

**Τονικότητα:** Φα+ (αρχίζει με την V βαθμίδα)

**Μορφή:** εισαγωγή A B εισαγωγή A B εισαγωγή

**Η έκδοση:** αποτελεί την 6<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «Μουσική», Μυστακίδου & Μακρή». Επιπρόσθετα, στο 2<sup>ο</sup> φύλλο της έκδοσης και στην αρχή της παρτιτούρας εντοπίζεται αφιέρωση του συνθέτη στον Γ. Παπαϊωάννου. Συγκεκριμένα:

*Αφιερούται εις τον πρώτον Φραμπαλάν κ. Ι. ΠΑΠΑΙΩΑΝΝΟΥ.*

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 3: ιαμβικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4: τροχαϊκοί 13σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 5, 7: τροχαϊκοί 10σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 6: τροχαϊκός 11σύλλαβος οξύτονος

στίχος 8: ιαμβικός 12σύλλαβος οξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 3<sup>ο</sup>, 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> – 7<sup>ο</sup> και 6<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 4: ιαμβικοί 14σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 3: τροχαϊκοί 9σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 5: τροχαϊκός 13σύλλαβος οξύτονος

και οι 5 στίχοι ομοιοκαταληκτούν μεταξύ τους ζευγαρωτά

Κείμενο:

A

(Φραμπαλάς) Εγώ μονάχα ξέρω να σου σβύσω

της φτωχής καρδιάς σου τη φρικτή τη συμφορά.

(Νίνα) Κ' εγώ κοντά σου τώρα θα ζητήσω

να ξαναύρω πάλι την χαμένη μου χαρά

(Φραμπαλάς) Έλα φως μου να γύρης λιγάκι

να σε κρατήσω στη θέρμη μου αγκαλιά.

(Νίνα) Θα 'ρθω θα 'ρθω χρυσό γεροντάκι

να λιγωθώ στα πατρικά σου τα φιλιά.

## **B**

(Ομού) Αχ έλα πάμε πάμε να βρούμε καμιά φωληά

για να πούμ' οι δύο μας μυστικά

λόγια τρυφερά κ' ερωτικά

εσύ κι εγώ θα μοιάσουμε σαν δυο μικρά πουλιά

κι όλο τον καιρό μας θα περνούμε με φιλιά.

## **A**

(Νίνα) Μα πες μου αν θα μ' αγαπάς αιώνια

κι αν εμένα θα 'χης πάντα μες την αγκαλιά.

(Φραμπαλάς) Τ' ορκίζομαι στα σεβαστά μου χρόνια

και σε τούτα δω τα κατάσπρα μου τα μαλλιά.

(Νίνα) Μα ο δικός μου ο καλός πρέπει να 'χη

καρδιά με νειάτα και ν' ανάβη όταν με 'δη.

(Φραμπαλάς) Σαν θα μείνουμ' οι δυο μας μονάχοι

τότε θα δης αν είμαι γέρος ή παιδί.

## **B**

(Ομού) Αχ έλα πάμε πάμε να βρούμε καμιά φωληά

για να πούμ' οι δύο μας μυστικά

λόγια τρυφερά κ' ερωτικά

εσύ κι εγώ θα μοιάσουμε σαν δυο μικρά πουλιά

κι όλο τον καιρό μας θα περνούμε με φιλιά.

3733

13005

# ΤΟ ΠΑΚ-ΤΙΚ



ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΙ

ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

Θ.Ι.ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔ

ΚΕΙΜΕΝΟΝ

Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ

⊙

Θυμήσου εκείνα τὰ χρόνια (Σφίξε με) Δρ.1.2

\*Εγὼ μονάχα ξέρω . . . . . Δρ.1.2

Τὸ τραγοῦδι τῆς Κούνιας . . . . . Δρ.1.2

ερενάτα Νίνας . . . . . Δρ.1.2

\*ὦ! Νύχτα . . . . . Δρ.1.2

Βαρκαρόλλα . . . . . Δρ.1.2

⊙

ΔΡ. 1.50

ΕΚΤΗ ΕΚΔΟΣΙΣ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΟΥΣΙΗ ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ & ΜΑΚΡΗ

ΜΕΤΑΛΛΙΟΝ ΧΡΥΣΟΤΗ ΕΚΘΕΣΙΣ ΑΓ. ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ

Ἀφιερῶται εἰς τόν πρῶτον Φραμπλάν κ.Ι.ΠΑΠΑΓΙΩΑΝΝΟΥ.

Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ.

# ΠΙΚ - ΝΙΚ

” ΕΓΩ ΜΟΝΑΧΑ ΒΕΡΩ “

Polka-duetto

ΝΙΝΑ - ΦΡΑΜΠΑΛΑΣ



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Tempo di polka

ᾠδμα

Κλειδοκύμβαλον

The first system of music features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The time signature is 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The piano part begins with a forte (ff) dynamic and includes a 'V' marking below the bass staff. A repeat sign is present at the end of the first measure of the piano part.

The second system continues the piano accompaniment from the first system, consisting of two staves (treble and bass clefs). It shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The third system continues the piano accompaniment, showing further development of the rhythmic and melodic lines in the two staves.

M 279 B

**A**

(Φρ.) Έ - γώ μο - νά - χα ξέ - ρω νά σου σβύ - σω  
 (Νιν.) Μά πές μου άν δά μ'ά - γα - πᾶς αι - ώ - νια

*Fine*  
*f* *pp*

της φω - χης καρ - διας σου τη φρι - κτη τη συμ - φο - ρά  
 χί άν έ - μέ - να δά - χις πάν - τα μέσ την άγ - κα - λιά

(Νιν.) Κ'έ - γώ κον - τά σου τώ - ρα δά ζη - τη - σω  
 (Φρ.) Τ'όρ - χί - ζο - μαι σνά σε - βα - στα μου χρῆ - νια

*f* *pp*

νά ξα ναύ - ρω πά - λι τή χα - μέ - νη μου χα - ρά. (Φρ) Έ - λα  
 και σε του - τα δώ - τά κά - τα - σπρά μου τά μαλ λιά (Νιν) Μά ό δι -

φως μου να γό - ρης λι - γά - κι να σε κρα - τή - σω στη δερ -  
 κος μου ο κα - λος πρέ - πει να - χη καρ - δια με νειά και και να -

μη μου αγ - κα - λιά (Νιν) Θάρ - δω θάρ - δω χου - σο γε - ρον -  
 να - θηόταν με 'δη (Φρ) Διάν - θα μεί - νου - μοί δυό μας μο -

τά - κι να λι - γω - δώ στα πα - τρι - κά σου τά φι - λιά  
 να - χου τό - τε θα δής αν ει - μαι γε - ρος ή παι - δι

(Ὁμοῦ) Ἄχ ἔ - λα πᾶ - με πᾶ - με νᾶ - βρου.

με > α - μιὰ φω - ληὰ για νὰ ποῦμ' οἱ δυό μας μυ - στι - κά λό - για τρυ - φε.

ρά κ' ἔ - ρω - τι - κά ε - σύ κ' ἔ - γώ θά μοιά - ζου - με σὺν δυό μι - κρὰ που.

λιά κ' ὄ - λο τὸν καιρὸ μας θά περ - νοῦ - με μέ φι - λιά

**Ρυθμός:** 3/8

**Τονικότητα:** Μι+ (αρχίζει με V βαθμίδα)

**Μορφή:** εισαγωγή A B A

**Η έκδοση:** αποτελεί την 4<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «Μυστακίδης-Ευσταθιάδης & Μακρής»

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 2, 3, 4, 8, 9: μεσοτονικοί 12σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 5: μεσοτονικός 11σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 6, 7: μεσοτονικοί 13σύλλαβοι πρόπαροξυτονοι

στίχος 10: δακτυλικός 13σύλλαβος οξύτονος

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 3: δακτυλικοί 7σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 2: δακτυλικός 8σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 4: δακτυλικός 11σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 5: αναπαιστικός 9σύλλαβος οξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup> και 3<sup>ου</sup> – 5<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

Άκου το τραγούδι λατρευτό μου ταίρι  
κάποιου π' αγρυπνά για σένα κ' υποφέρει  
που για σε σπαράζει και βαρειστενάζει  
το παράπονό μου άκου το κρυφό μου  
που για σε χρυσό μου τόνισα γλυκά.  
Εύπνα να σε ιδώ αφρόπλαστη Νεράϊδα  
π' άλλη σαν και σε ποτέ μου δεν ξανάειδα



ξύπνα για να λάμψουν τα γλυκά σου μάτια  
δος μου τη λαλιά σου ρίξε τα μαλλιά σου  
να τα κάνω σκάλα μεταξένια ν' ανεβώ.

## **B**

Έβγα έβγα να με δης  
πως για σε θρηνώ και κλαίω  
έβγα να με λυπηθής  
στον πόνο μου παρηγοριά να δώσης  
άπονη σκληρή μην αρνηθής.

## **A**

Ξύπνα για ν' ακούσης το στεναγμό μου  
ξύπνα να γιατρέψης  
και τον αιώνιο τον καυμό μου  
που για σε βαθειά  
τον κρύβω στην καρδιά.

HY  
3738

2018/5  
15  
13003  
M  
1621  
-524  
1911

ΚΙΚΗ ΧΡΥΣΑΦΗ-ΜΑΡΙΝΑΚΗ  
ΥΨΙΘΩΝΟΣ



# ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΙΝ

ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

## Θ.Ι.ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔ

ΚΕΙΜΕΝΟΝ

## Ν. ΛΑΣΚΑΡΗ

⊙	"Θυμήσου έμείνα τά χρόνια"	Δρ
	"Εγώ μονάχα ζέρω"	Δρ
	"Σερενάτα Νίνας"	Δρ
	"Ω! νύχτα Μονωδία Τενόρου"	Δρ
	"Τό τραγούδι τής Κούνιας"	Δρ
⊙	Βαριαρόλλα"	Δρ

23

ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΚΔΟΣΙΣ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ



ΕΚΔΟΤΑΙ  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ-ΕΥΣΤΑΘΙΑΔΙ  
-Κ ΜΑΚΡΗΣ

Θ Ι ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ.

# ΠΙΚ-ΝΙΚ

SERENATA NINAS

Mi+

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Andantino con moto  
(in 3)

Άσμα

Κλειδοκύμ-  
βαλον.

A

"Α - κου τό τρα - γού - δι λα - τρευ - τό μου ταί - ρι κά - ποιου π'ά - γου -

*pp stacc*

πνᾶ για σέ - να κύ - πο - φέ - ρει πού για σέ σπα - ρά - ζει και βα - ρειστε - νά - ζει

M. 274 E

τό πα-ρά-πο-νό μου ἄ-κου τό κρυ-φό μου ποῦ γιά σέ χου-σό μου τό-νι-σα γλυ-

*poco rit*

*a tempo*  
κά

Εὐ-πνά νά σε ἰ-δῶ ἀ-φρό-πλαστη νε-ρά-ι-δα

*tr.*  
*pp*

π'ἀλ-λη σάν καί σέ πο-τέ μου δέν ξα-νά-ει-δα

ξέ-πνα γιά νά λάμ-ψουν τά γλυ-κά σου

μά-τια

δός μου τή λα-λιά σου

ῥί-ξε τά μαλ-λιά σου

*f rall.*

νά τά κά\_νω σκά\_λα με\_τα\_ξέ\_νια ν'ά\_νε\_βώ

**B**

*Roso meno*

*p* Έ\_βγα\_έ\_βγα νά\_μέ\_δῆς\_πως\_γιά\_

σε\_δῆ\_νω\_καί\_κλαί\_ω\_έ\_βγα

νά\_μέ\_λυ\_πη\_δῆς\_τόν\_πό\_νο\_μου\_πα\_ρη\_γο\_ριά\_νά\_δώ\_σης\_ά\_πό\_νη\_σκλη\_

M. 274 E

*rall* *a tempo*

ρή μήν ἀε - νη - δής! Ξύπνα για νά -

*rall* *a tempo* *pp*

κού - σης τό στε - να - γμό μου. Ξύ - πνα νά για - τρέ - ψης και τόν αι -

*poco rall*

ώ - νιο τόν καυ - μό μου ποῦ για σέ βα - δειά τόν κού - βω στήν καρ -

*poco rall*

*ff*

διά

A

Εύπλιανά σέ 'δω άφρόπιαστη Νε'ράϊ - δα

*trill*

*p*

πού'λλησάν και σέ πο - τέ μου δέν ξα - νάει - δα ξύ - πλιανά λάμπουντάγλυκά σου

μά - τια δός μου τη λα - λιά σου ρί - ξε τά μα - λιά σου νά τά κά - νω

*f*

*rit*

σκά - λα με - τα - ξέ - νια ν'ά - νε - βω.

*3*

*ff*

## 2.1.2.6. Ω, ΝΥΧΤΑ (ΜΟΝΩΔΙΑ ΤΕΝΟΡΟΥ)

---

**Ρυθμός:** 3/4

**Τονικότητα:** Μι+

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β

**Η έκδοση:** αποτελεί την 4<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού από τον εκδοτικό οίκο «Μυστακίδης – Ευσταθιάδης»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 2, 3, 6, 7, 8: αναπαιστικοί 9σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 4, 5, 11, 12: αναπαιστικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 9: δακτυλικός 10σύλλαβος οξύτονος

στίχος 10: αναπαιστικός 10σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 13: μεσοτονικός 9σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 14: δακτυλικός 11σύλλαβος παροξύτονος

στίχοι 15, 16, 17, 18, 19: δακτυλικοί 7σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 20: μεσοτονικός 11σύλλαβος οξύτονος

στίχος 21: αναπαιστικός 12σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ζευγαρωτή (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 2<sup>ο</sup>, 3<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> – 6<sup>ο</sup>, 7<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup>, 11<sup>ο</sup> – 12<sup>ο</sup>, 16<sup>ο</sup> – 17<sup>ο</sup>, 18<sup>ο</sup> – 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> – 21<sup>ο</sup> στίχου) και ένα ζεύγος πλεκτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 10<sup>ο</sup> – 13<sup>ο</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1: μεσοτονικός 9σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 2: μεσοτονικός 5σύλλαβος οξύτονος

στίχος 3: δακτυλικός 8σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 4: αναπαιστικός 10σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 5: αναπαιστικός 7σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 6: μεσοτονικός 8σύλλαβος οξύτονος

στίχος 7: αναπαιστικός 6σύλλαβος οξύτονος

στίχος 8: αναπαιστικός 9σύλλαβος οξύτονος



με ένα ζεύγος ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

Ω νύχτα που σκορπίζεις δροσιά  
και στεφανώνεις τη μοναξιά  
έλα να μου κοιμίσης γλυκά  
την άσβυστη φωτιά  
που καίει στην καρδιά.  
ω νύχτα που σκορπίζεις δροσιά  
και στεφανώνεις τη μοναξιά  
έλα να μου κοιμίσης γλυκά  
τη φλόγα που μου καίει τα σωθικά.  
Μακρυνά στενάζει 'κει τ' αηδόνι  
κι ανοίγει τη καρδιά  
κρυμμένο στα κλαδιά  
γιατί κι αυτό το δέρνουν πόνοι  
γιατί κι αυτό στενάζει και σπαράζει  
και θλιμμένο αγρυπνά  
όπως κι εγώ αγρυπνώ  
γιατί 'δω μέσα πονώ  
και τώρα μόνος εγώ  
τονίζω και τραγουδώ  
το στεναγμό που κρύβω μες στην καρδιά  
στη μαγεμένη και στη δροσάτη βραδυά.

Χορός έσωθεν (Κλειστόν στόμα)

**B**

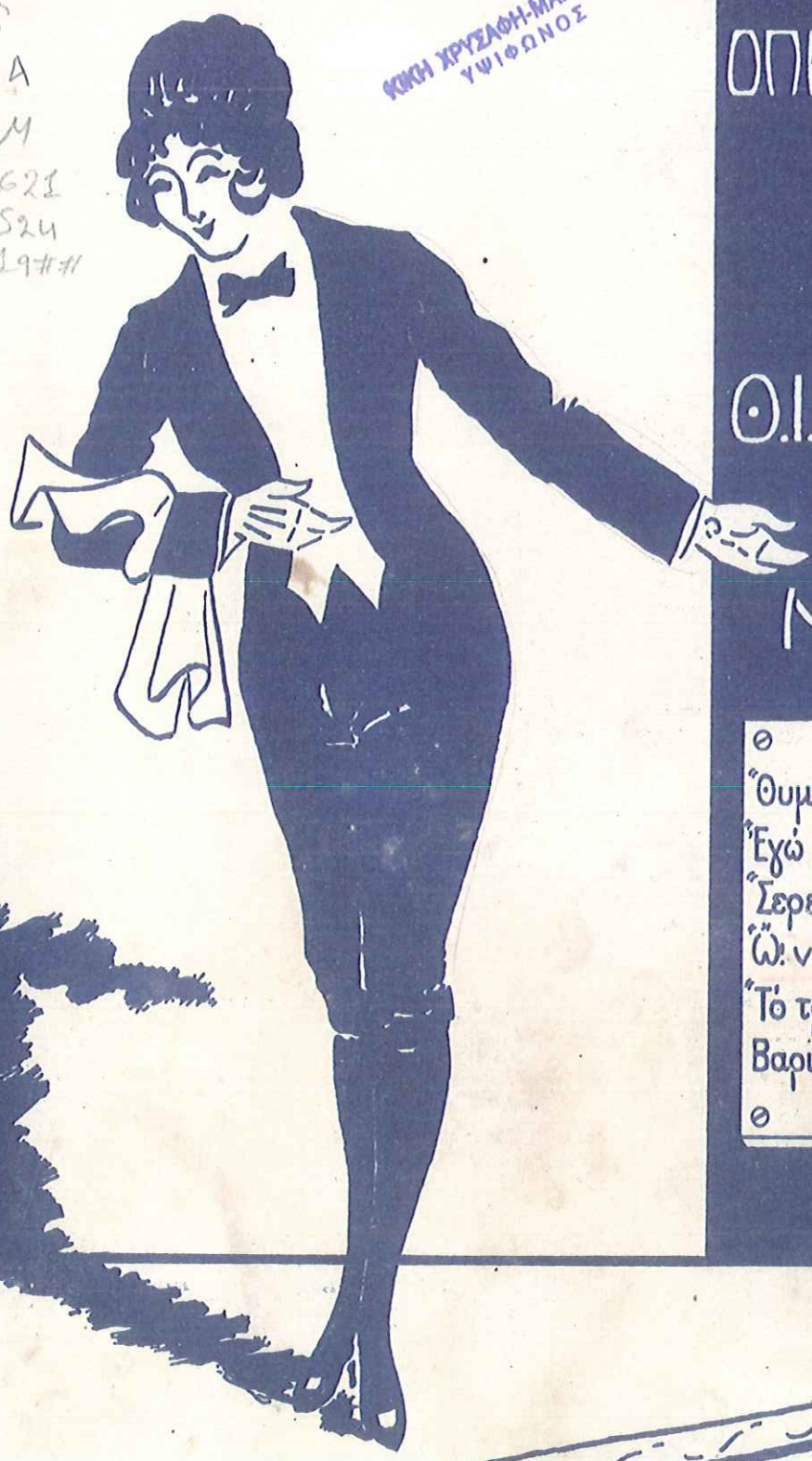
Όμως μακρυνά σου κι αν είμαι  
Λόλα θα σου πω

σαν να σε βλέπω κοντά μου  
πως εσέ μονάχα εσέ γλυκειά μου  
πάντα θα σε λατρεύω  
πάντα εγώ θα σ' αγαπώ  
εσένα θ' αγαπώ  
εσένα θ' αγαπώ, θ' αγαπώ.

WY  
3737

9/8  
155  
1300A  
M  
1621  
524  
1977

ΚΙΚΗ ΧΡΥΣΑΦΗ-ΜΑΡΙΝΑΚΗ  
ΥΨΙΦΩΝΟΣ



ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑ  
ΤΡΕΙΣ  
ΜΟΥΣΙΚΗ  
Θ.Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙ  
ΚΕΙΜΕΝΟΝ  
Ν. ΛΑΣΚΑΡΙ

Θυμήσου έμείνα τά χρόνια	Δ
Έγώ μονάχα ζέρω	Δ
Σρενάτα Νίνας	Δ
Ω νύχτα Μονωδία Τενόρου	Δ
Τό τραχούδι τής Κούνιας	Δ
Βαριαρόλλα	Δ

ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΚΔΟΣΙΣ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΤΩΝ



ΕΚΔΟΤΑΙ  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΗΣ-ΕΥΣΤΑΘΙΑΚ

Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ

# ΠΙΚ-ΝΙΚ

ΜΟΝΩΔΙΑ ΝΙΚΟΥ

ΜΙ+

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Andantino

Ύψωμα

Κλειδοχόμβalon

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line on a single staff, followed by piano accompaniment on two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino'. The piano part includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The score consists of several systems of staves, with the piano accompaniment providing a rhythmic and harmonic foundation for the vocal melody.

Μ 277 Ε

A

πρΩ νό-χτα ποῦ σκορ-πί - ζεις δρο-σιά

The first system of music features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line begins with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a melodic line in the left hand.

καίστε φα-νώ-νεις τή μο - να - ξιά ἔ-λα νά μοῦ κοι-

The second system continues the musical piece. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.

μί - σης γλυ-κά τήν ἀ-σβυ-στη φω - τιά

The third system shows the vocal line with a mix of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a more active bass line with some sixteenth notes.

ποῦ καίει στή καρ - διά ὦ νό-χτα ποῦ σκορ-πί - ζεις δρο-

The fourth system concludes the piece. The vocal line ends with a final note. The piano accompaniment includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the right hand.

M 277 B

οιά και στε.φα.νώ.νης τή μο - να - ξιά

*cresc.* *ten* *dim.*  
 έ.λα νά μου κοι.μί. σης γλυ.κά τή φλό.γα ποῦ μου

καίει τά.σω. δι.κά Μα.κροά στε.νά.ζει κεί τά.η.

δό. νι κιά.νοί.γει τή καρ.διά. κρου.μέ.νο στά κλα. διά

για\_τί κί\_αύ\_τό\_τό\_δέ\_ρ\_νουν\_πό\_νοι για\_τί κί\_αύ\_τό\_στε\_

νά\_ζει\_καί\_σπα\_ρά\_ζει\_καί\_θλι\_μέ\_νο\_ά\_γρυ\_πνά\_ό\_πως\_κί\_έ\_γώ\_ά\_γρυ\_

*appena sten.*  
*f* πνώ για\_τί\_δῶ\_μέ\_σα\_πο\_νώ και\_τώ\_ρα\_μό\_νος\_έ\_γώ

*ppoco rall* *a tempo*  
 το\_νί\_ζω\_και\_τρα\_γου\_δῶ τό\_στε\_να\_γμό\_ποῦ\_κρού\_βω\_μέ\_σση\_την\_καρ\_διά

Χορός ἔσωθεν  
(Κλειστόν στόμα)

στή μα-γεμμέ-νη καί στή δρο-σά-τη βρα-δυά

*pp*

**B**

Ὁ - μως μα-κρά σου χιῶν

M. 277 E



εί·μαι· Δό·λα· δά· σοῦ· πῶ· σάν· νά· σέ· βλέ·πω· κον· τά· μου· πῶς· ε·

σε· μο· νά· χα· ε· σέ· γλυ· κειά· μου· πάν· τα· δά· σέ· λα· τρεύ· ω

*rall.*  
πάν· τα· ἐγώ· δά· σ'ά· γα· πῶ· ἐ· σέ· να· δ'ά· γα· πῶ· ἐ· σέ· να· δ'ά· γα·

*rall*  
πῶ· δ'ά· γα· πῶ·

M. 277 E.

### 2.1.3. Ο ΒΑΦΤΙΣΤΙΚΟΣ (1918)

---

Η τρίπρακτη οπερέτα του Θ. Σακελλαρίδη *Ο Βαφτιστικός* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 18 Ιουλίου του 1918 από το θίασο Ι. Παπαϊωάννου. Ως ιδέα και περιεχόμενο βασίστηκε στη γαλλική φάρσα του 1917 των Μωρίς Ενεκέν, Πιέρ Βεμπέρ και Ντε Γκορς με τον τίτλο *Ο Βαφτιστικός της Κυρίας* που αποτελούσε θεατρική επιτυχία του θιάσου της Κυβέλης (Πατέρας 2009: 147). Ο Σακελλαρίδης γράφοντας τη μουσική και το λιμπρέτο τη μετέτρεψε σε οπερέτα προσαρμόζοντας την υπόθεση στην ελληνική πολεμική επικαιρότητα της περιόδου, της επιστράτευσης του 1918, ολοκληρώνοντάς τη, βάσει βιβλιογραφικών πηγών, σε διάστημα 40 ημερών (Καλογερόπουλος, τ. 2, 1998: 347).

Η οπερέτα σημείωσε από τη πρώτη στιγμή θριαμβευτική επιτυχία ως αποτέλεσμα τόσο του περιεχομένου της που εξύψωνε το πατριωτικό φρόνημα, όσο και της ασυναγώνιστης μουσικής της. Οι εγκωμιαστικές κριτικές του Τύπου οδήγησαν τον Υπουργό των Στρατιωτικών να ενημερώσει με ειδικό απεσταλμένο τον θιασάρχη Ι. Παπαϊωάννου και τον συνθέτη του έργου για την πρόθεση του Υπουργείου να αγοράζει κάθε βράδυ διακόσια εισιτήρια, τα οποία ο αρμόδιος Υπουργός θα «διέθετε όπως ενόμιζε καλύτερα, για να ενισχύση...το έργο», πρόταση που απορρίφθηκε από τον συνθέτη και τον θιασάρχη (Πετράς 1960: 85).

Η κατά γενική ομολογία, μεγαλειώδης επιτυχία που σημείωσε η οπερέτα, ωστόσο, δεν εμπόδισε τον Διευθυντή της Αστυνομίας λίγες ημέρες μετά την πρεμιέρα να απαγορεύσει τις παραστάσεις και να κλείσει ακόμα και το ίδιο το θέατρο με την αιτιολογία ότι «εθίγετο το γόητρον του Ελληνικού Στρατού» (Χαιρόπουλος, *Ελευθερία* 1960: 3). Η απαγόρευση αφορούσε την ενδυματολογία επί σκηνής που όφειλε να μην είναι στρατιωτική (σακάκι αντί αμπέχονο) και τον ρόλο του Συνταγματάρχη καθώς «δεν είναι αξιοπρεπές ένας ανώτερος αξιωματικός να χορεύει και να ακκίζεται» (Πατέρας 2009: 147). Η διαταγή πολύ σύντομα ανακλήθηκε και το έργο συνέχισε τη θριαμβευτική του πορεία, η οποία συνεχίζεται μέχρι και σήμερα αφού αποτελεί μία από πλέον κοσμοαγάπητες οπερέτες που έχει ενταχθεί στο σταθερό ρεπερτόριο πολλών μουσικοθεατρικών σκηνών στην Ελλάδα (Δοντάς 2007: 28).

Εντούτοις, δεν έλειψαν και οι αποδοκιμασίες:

Η μουσική εργασία του κ. Σακελλαριάδου είναι γνωστή. Δεν έχει καμμίαν πρωτοτυπίαν, αλλ' είνε επιτυχής εκλογή ξένων μελωδιών με τινάς παραλλαγάς επί το απλούστερον. Μουσική αισθηματική, ευχάριστος, ζωηρά, ευπειθής, προς την μεγάλην τροφοδότειραν μουσικήν της ασυναγωνίστου Βιεννέζικης οπερέτας (*Πινακοθήκη*, τ. 208-209, 1918: 46).

Τους ρόλους των πρωταγωνιστικών χαρακτήρων της πρώτης παράστασης του *Βαφτιστικού* απέδωσαν οι: Ι. Παπαϊωάννου ως "Βαφτιστικός", Μελομένη Κολυβά ως "Βιβίκα", Ουμπέρτο Μποντιβόλιο ως "Χαρμίδης", Αφροδίτη Λαουτάρη ως "Κική" και ο Σπύρος Μηλιάδης ως "Συνταγματάρχης" (Καλογερόπουλος, τ. 1, 1998: 348). Όλα ανεξαιρέτως τα τραγούδια της οπερέτας γνώρισαν πρωτοφανή επιτυχία. Εκείνο όμως που διακρίθηκε λόγω επικαιρότητας ήταν το πολεμικό εμβατήριο *Ψηλά στο μέτωπο*, το οποίο τραγουδήθηκε πολύ και αργότερα κατά τον πόλεμο του 1940 (Ράπτης 1989: 96).

Ο *Βαφτιστικός* ήταν η πρώτη Ελληνική οπερέτα που «ανέβασε» η Εθνική Λυρική Σκηνή το 1946 (Πατέρας 2009: 147) και αργότερα μεταφέρθηκε και στον κινηματογράφο το 1952 σε σενάριο και σκηνοθεσία Μαρίας Πλυτά και χορογραφίες της Τατιάνας Βαρούτη-Μαμάκη με πρωταγωνιστές τον Αλέκο Αλεξανδράκη (η φωνή του ήταν ντουμπλαρισμένη από τον τενόρο Πέτρο Επιτροπάκη), την Ανθή Ζαχαράτου και τον Μίμη Φωτόπουλο.

Ο τίτλος αναφέρεται στη συνήθεια της εποχής του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου να παίρνουν οι Κυρίες της αστικής κοινωνίας υπό την «προστασία» τους ως «βαφτιστικούς» στρατιώτες από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα και να διατηρούν τακτική αλληλογραφία μαζί τους ενισχύοντας το φρόνημα του Στρατού στο πλαίσιο ανδραγαθημάτων (Καλογερόπουλος, τ. 1, 1998: 347).

Πρόσωπα του έργου: Βιβίκα, Ζαχαρούλης, Κική, Χαρμίδης, Κορτάσης, Συνταγματάρχης (Καρακαντάς 1980: 686).

## Σύνοψη

Το ζεύγος Ζαχαρούλη ζει στην Αθήνα και γιορτάζει τη δεύτερη επέτειο των γάμο του. Ο κ. Ζαχαρούλης είναι «κουραμπιές», δηλαδή έχει κατορθώσει να μείνει χαριστικά στα μετόπισθεν σε καιρό πολέμου. Γι' αυτό τσακώνεται με τη γυναίκα του, Βιβίκα, που έχει τον βαφτιστικό της, Μάριο Κορτάση (τον οποίο δεν γνωρίζει) να πολεμάει στην πρώτη γραμμή του μετώπου κι αυτό την κάνει υπερήφανη. Ξαφνικά φτάνει ένας φαντάρος με εμφανή τα σημάδια της κακουχίας. Είναι ο Μάριος Κορτάσης! Η νονά του ενθουσιάζεται, σε αντίθεση με τον Ζαχαρούλη. Τον περιποιούνται και του προσφέρουν την αμεταχείριστη στολή του Ζαχαρούλη. Όμως ο «βαφτιστικός» συναντιέται τυχαία με τον αρχιτέκτονα Μαρτή (φίλο του ζεύγους) κι έτσι μαθαίνουμε ότι δεν είναι ο πραγματικός Κορτάσης (με τον οποίο αλληλογραφούσε η νονά Βιβίκα), αλλά ο αρχιτέκτονας Χαρμίδης. Ο πραγματικός Κορτάσης είναι αγράμματος κι έτσι στα γράμματα της Βιβίκας απαντούσε για λογαριασμό του ο Χαρμίδης, που κάποια στιγμή σκέφτηκε να το εκμεταλλευτεί (παίρνοντας μαζί του τα χαρτιά του Κορτάση). Στο μεταξύ, η γυναίκα του ψευτοβαφτιστικού Χαρμίδη, η Κική, έρχεται από το Αίγιο για να συναντήσει την παλιά της συμμαθήτρια Βιβίκα (που έχει θείο έναν ισχυρό Συνταγματάρχη) και να ζητήσει μία άδεια για τον άνδρα της που βρίσκεται στο μέτωπο. Η Βιβίκα τη φιλοξενεί στο σπίτι της. Και ενώ εξελίσσονται τα πράγματα, ο Χαρμίδης εξομολογείται τον έρωτά του στη Βιβίκα και βρίσκοντας ανταπόκριση, τη φιλάει. Τη στιγμή εκείνη μπαίνει ο Συνταγματάρχης, θείος της (που δεν έτυχε να γνωριστεί με τον άνδρα της) και τους πιάνει «στα πράσα». Η Βιβίκα, για να καλυφθεί, παρουσιάζει στο θείο της τον μεν Χαρμίδη ως άνδρα της, τον δε πραγματικό της σύζυγο Ζαχαρούλη (που έρχεται σε λίγο) για βαφτιστικό της. Μπαίνει μια ορχήστρα τσιγγάνων και διασκεδάζει τους προσκεκλημένους. Στη συνέχεια, η Κική εκδηλώνει τη συμπάθειά της στον Συνταγματάρχη, η Βιβίκα και ο Χαρμίδης χαίρονται τον έρωτά τους κι ενώ ξανάρχεται η ορχήστρα των τσιγγάνων για να πληρωθεί, ο Συνταγματάρχης φέρνει μέσα να συστήσει στην Κική τον υποτιθέμενο άνδρα της Βιβίκας, Χαρμίδη. Οι δύο γυναίκες πέφτουν (για ευνόητους λόγους) λιπόθυμες, όπως λιπόθυμος πέφτει και ο Ζαχαρούλης όταν ο Συνταγματάρχης του ανακοινώνει ότι θα τον πάρει μαζί στο μέτωπο. Μέσα στο χάος φτάνει και ο πραγματικός βαφτιστικός Κορτάσης, που ο Χαρμίδης προλαβαίνει να τον συστήσει ως μάγειρα του λόχου. Οι συνδυασμοί των παρεξηγήσεων πολλαπλασιάζονται και οι σπαρταριστές σκηνές

διαδέχονται η μία την άλλη, ώσπου ο Συνταγματάρχης (ως ιδανική «μάννα του λόχου») βάζει τον κάθε κατεργάρη «στον πάγκο του» και το έργο τελειώνει με όλο τον θίασο επί σκηνής να τραγουδάει το χαρούμενο εμβατήριο του Έλληνα μαχητή (Καλογερόπουλος, τ. 1, 1998: 347-348).

Τα τραγούδια της οπερέτας:

1. Το βαλς θ' αρχίσουν
2. Τι ζωή ζηλευτή (duetto Βιβίκας-Ζαχαρούλη)
3. Τον καιρό εκείνο τον παλιό (duetto Βιβίκας-Κικής)
4. Συ μου πήρες το νου (duetto Βιβίκας-Χαρμίδα)
5. Στο στόμα – στο στόμα (duetto Χαρμίδα-Βιβίκας)
6. Η καρδιά μου πονεί για 'σας (Τικ-Τακ) (duetto Κική-Συνταγματάρχης)
7. Το τσιγγάνικο ταγκό
8. Ψηλά στο μέτωπο

#### 2.1.3.1. ΤΟ ΒΑΛΣ Θ' ΑΡΧΙΣΟΥΝ

---

**Ρυθμός:** 3/4 *Valse Mod*

**Τονικότητα:** Μι+ (ξεκινά με V βαθμίδα)

**Μορφή:** A B A B coda

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «μουσικός και εκδοτικός οίκος ΓΑΪΤΑΝΟΥ»

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 3, 5, 7: μεσοτονικοί 12σύλλαβοι παροξύtonοι

στίχοι 2, 6, 8: μεσοτονικοί 11σύλλαβοι οξύtonοι

στίχος 4: δακτυλικός 10σύλλαβος οξύtonος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 2<sup>ov</sup> – 4<sup>ov</sup>, 5<sup>ov</sup> – 7<sup>ov</sup> και 6<sup>ov</sup> – 8<sup>ov</sup> στίχου)

στο Β

στίχος 1: αναπαιστικός 10σύλλαβος παροξύτονος

στίχοι 2, 4: αναπαιστικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 3, 7: δακτυλικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 5: δακτυλικός 7σύλλαβος οξύτονος

στίχος 6: δακτυλικός 13σύλλαβος οξύτονος

στίχος 8: μεσοτονικός 8σύλλαβος οξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

Γλέντι που θ' αρχίση, τρέλλα και μεθύσι  
γέλοιο και χορός θε να γίνη τρανός.

Ομορφιές και κάλλη θε να λάμψουν πάλι

θε να γίνη φλερτ που θα πάη καπνός!

Τι μας μέλλει εμάς αν αλλού πολεμούνε

και αν το κανόνι μακρυά μας βροντά.

Θέλουνε τα χείλη εμάς να γελούνε

Θέλει διαρκώς η καρδιά να γλεντά.

**B**

Το βαλς θ' αρχίσουν να μουρμουρίζουν

σε λίγο τα βιολιά,

κάθε ζευγάρι ας δώση ας πάρει

πολλά τρελλά φιλιά,

Πίκρες πόνοι, καῦμοί

θα φύγουνε μακρυά στη γλυκειά αυτή στιγμή,

θε να σκορπισθούνε, θα ξεχαστούνε

σ' αυτή την τρελλή μας γιορτή.

60

# ΤΟ ΒΑΛΣ Ε'ΑΡΧΙΣΟΥΝ



ΚΗ  
Ν  
V

## ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ Θ.Ι.ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

M

155

«ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΚΑΙ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ  
ΟΙΚΟΣ ΓΑΪΤΑΝΟΥ»



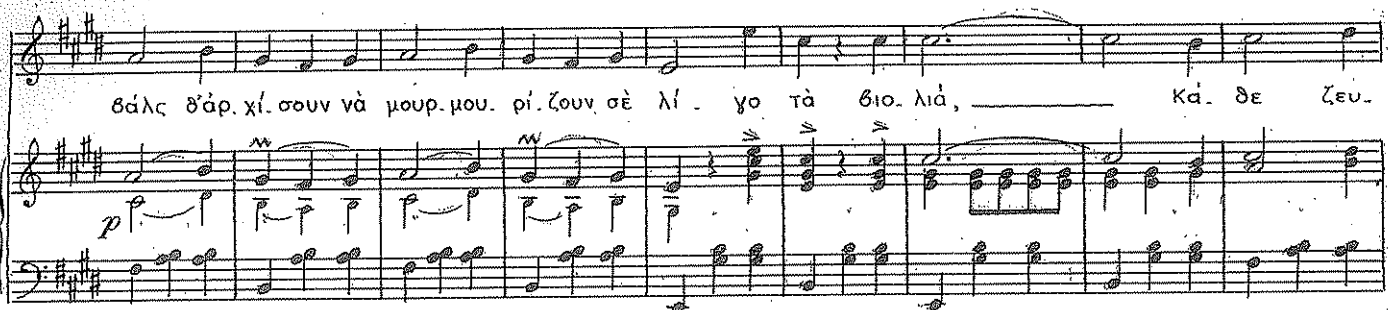
ΗΛΕΚΤΡΑ ΑΝΤ. ΚΟΚΟΝΕΤΣΗ

στοά Αρακτίου 10 • 105 64 Αθήνα • τηλ. 3222876

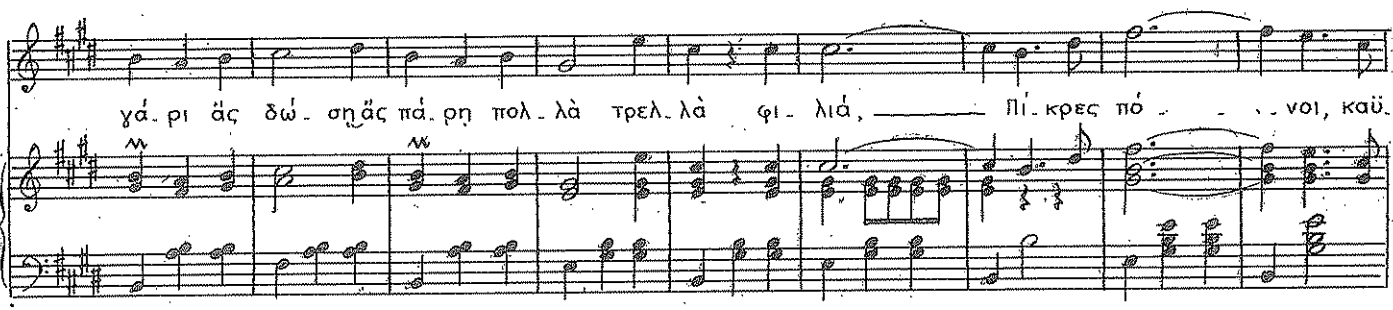




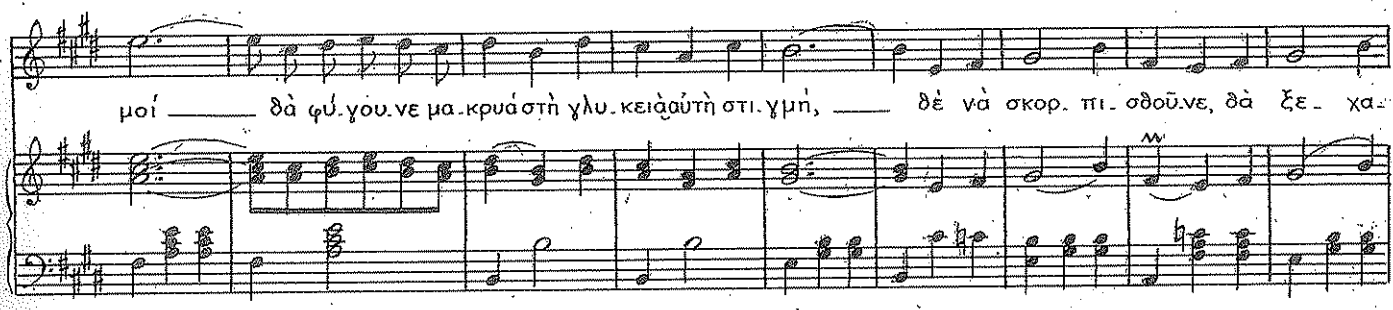
θάλας δ'άρχι- σου να μωρ- μου. ρί- ζουν σε λί- γο τὰ θιο- λιά, κά- δε ζευ-



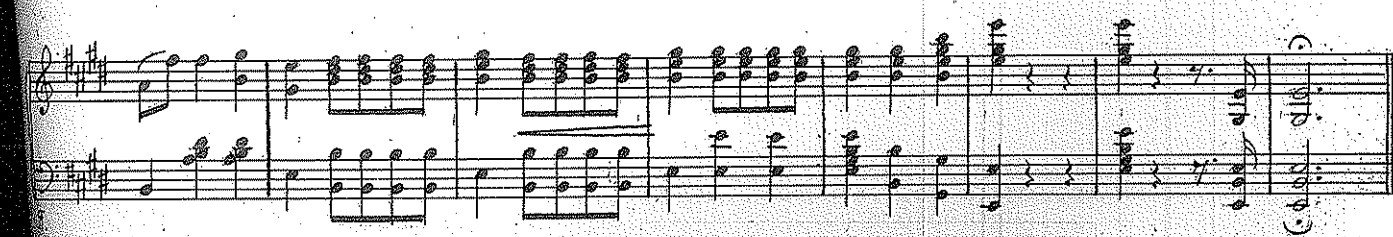
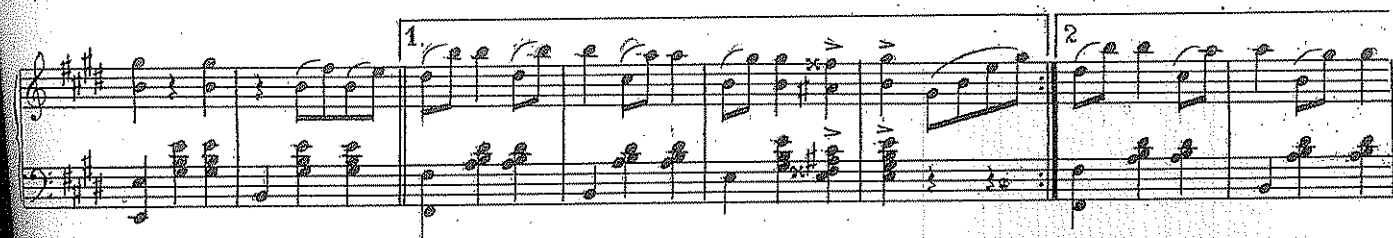
γά- ρι ἄς δώ- σῆς πά- ρη πολ- λά τρελ- λά φι- λιά, Πί- κρες πό- νοι, καὶ



μοί δὰ φύ- γου- νε μα- κρῶστέ γλυ- κειᾶαὐτὴ στι- γμή, δὲ νὰ σκορ- πι- σθοῦ- νε, δὰ ξε- χα-



δοῦ- νε σ'αὐ- τὴ τὴν τρελλὴ μας γιορ- τή. Γλέντι που δαρ **CODA**



0305333

### 2.1.3.2. ΤΙ ΖΩΗ ΖΗΛΕΥΤΗ (DUETTO)

---

**Ρυθμός:** 3/4 *Tempo di Mazurka*

**Τονικότητα:** Φα+ (από τη μέση του Β και μέχρι το τέλος αυτού του μέρους μεταφέρεται στη Σιβ+ και επιστρέφει στην αρχική Φα+ για την επανάληψη και ολοκλήρωση του τραγουδιού)

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β εισαγωγή Α Β coda (η coda επισημαίνεται στην παρτιτούρα)

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «μουσικός και εκδοτικός οίκος ΓΑΪΤΑΝΟΥ»

Θα πρέπει να αναφερθεί ότι ενώ στο εσωτερικό της παρτιτούρας αναγράφεται ως ρυθμικός παλμός το *Tempo di Mazurka* στο εξώφυλλο το τραγούδι αναφέρεται ως *Valse*

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 2: δακτυλικός 8σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 3: αναπαιστικός 15σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 4, 5: μεσοτονικός 9σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 6: δακτυλικός 16σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ζευγαρωτή (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> – 5<sup>ου</sup> στίχου) και ένα ζεύγος σταυρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 3<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 5: αναπαιστικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: αναπαιστικοί 10σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 7: δακτυλικός 10σύλλαβος οξύτονος

στίχος 9: αναπαιστικός 15σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 10, 12, 13: δακτυλικοί 14σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 11: αναπαιστικός 13σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 14: δακτυλικός 13σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: πλεκτή (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup> και 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου) και ένα ζεύγος ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 10<sup>ου</sup> – 11<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

(Βιβίκα) Μην αγριεύεις δα και τόσο  
και μη μου κάνεις το καμπόσο.  
Μη με κυττάζεις με αυτά τα μάτια τα απειλητικά.  
(Ζαχαρούλης) Έλα, Βιβίκα στα καλά σου,  
έλα γυναίκα στα μυαλά σου,  
θυμήσου λίγο τα παληά μας π' αγαπιώμαστε γλυκά.

**B**

(Μαζύ) Τι ζωή ζηλευτή  
που περνούσαμε τότε οι δυο μας!  
Τι ζωή ήταν αυτή  
τον καιρό εκείνο τον παληό μας!  
Δίχως νεύρα, θυμούς,  
δίχως πείσματα, δίχως καπρίτσια!  
Φιλιά κι αγάπης λόγια τρυφερά  
λέγαμε συχνά τότε οι δυο μας,  
στο σπίτι μας βασίλευε η χαρά κ' είμαστε ευτυχείς.  
Τώρα και οι δυο περνούμε σαν δυστυχισμένοι,  
γκρίνιες διαρκείς, είμαστε πάντα τσακωμένοι.  
Έσβυσε με μίας όλη η πρώτη μας αγάπη,  
έσβυσ' η φωτιά μας, η λαχτάρα, και ο πόθος  
και έκλεισ' η καρδιά μας και σαν πριν δεν κτυπά.

**A**

(Βιβίκα) Θυμούμαι τότε τα φιλιά σου  
σαν μ' έπαιρνες στην αγκαλιά σου,  
με τι λαχτάρα σου παράδινα το σώμα, την ψυχή.  
(Ζαχαρούλης) Κι εγώ ο καϋμένος, σ' αγαπούσα,  
για τα φιλιά σου λαχταρούσα,  
ποτέ δεν θα ξεχάσω την ωραία εκείνη εποχή.

## **B**

(Μαζύ) Τι ζωή ζηλευτή  
που περνούσαμε τότε οι δυο μας!  
Τι ζωή ήταν αυτή  
τον καιρό εκείνο τον παλιό μας!  
Δίχως νεύρα, θυμούς,  
δίχως πείσματα, δίχως καπρίτσια!  
Φιλιά κι αγάπης λόγια τρυφερά  
λέγαμε συχνά τότε οι δυο μας,  
στο σπίτι μας βασίλευε η χαρά κ' είμαστε ευτυχείς.  
Τώρα και οι δυο περνούμε σαν δυστυχισμένοι,  
γκρίνιες διαρκείς, είμαστε πάντα τσακωμένοι.  
Έσβυσε με μίας όλη η πρώτη μας αγάπη,  
έσβυσ' η φωτιά μας, η λαχτάρα, και ο πόθος  
και έκλεισ' η καρδιά μας και σαν πριν δεν κτυπά.

# ΤΙ ΖΩΗ ΖΗΛΕΥΤΗ



ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ  
Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ  
Ο.Ι.ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΜΟΥΣΙΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ

M  
1621  
.2  
S354  
Z95  
1991  
c.1



# Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ 3

## "ΤΙ ΖΩΗ ΖΗΛΟΥΤΗ"

(DUETTO ΒΙΒΙΚΑΣ - ΖΑΧΑΡΟΥΛΗ)

11  
1621  
9  
S354  
295  
1991  
c.l



0260009966

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φα+

8<sup>va</sup> 1<sup>o</sup> di Mazurka.

A

Στίχοι και Μουσική  
Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

ΒΙΒ.

Μην ά. χρι. ευ. εις δα και το. σο  
Θυ. μου. μαι το. τε τα φι. λια σου

και μη μου κανεις το καρπο. σο Μη με κυτ. τα. ζεις με αυ. τα τα μα. τια τας. πει. λη. τι. κα.  
σαν με. παιρνες στην αγα. λια σου, Με τι λα. χτα. ρα σου πα. ρα. δι. να το σω. μα, την ψυ. χη.

ΖΑΧ.

'Ε. λα, βι. δι. κα ο. τα. κα. λα σου, ε. λα γυ. να. ι. κα ο. τα. μα. λα σου, δυ. μη. σου λι. γο τα πα. λη. α. μας πα. γα.  
κι. ε. γω. α. καυ. με. νος, ο. α. γα. πο. υ. θα, για. τα φι. λια σου λα. χτα. ρο. υ. σα, πο. τε δεν δα. ξε. χα. σω την ω. ραι. αε.

B

MAZY.

πιω. μαστε γλυ. κα. } Τι ζω. η ζη. λευ. τη που περ. νου. σα. με το. τε, οι δυο μας! Τι ζω  
κει. νη ε. πο. χη. }

ἤταν αὐτὴ τὸν καὶ ροῦ ἐκεῖνο τὸν παλῶ μας! Διχως νεῦρα, θυμοῦς, διχως

πεισμάτα, διχως καπρίτσια! Φιλία κιά γάπης λόγια τρυφερά λεγάμε συχνά τό τεοῖ δύο μας,

*Rit.* *a tempo*

στο σπῆτι μας θα σίλευεῖ χαρά κείμα στεύ. τυ. χείς. Τώ ρα καὶ οἱ δύο περνοῦ με

σαν δύστυχι σμένοι, γκρι νιές διαρκεῖς, εἰμαστε πάντα τσα κω μένοι

**I Φα+  
V Sib+**

Ἐσβυσε με μιάς ὀλη ἡ πρῶτη μας ἀγάπη, ἔσβυσε φωτιά μας, ἡ λα

χτάρα, καὶ ὁ πόθος καὶ ἐκλεισῆ καρδιά μας καὶ σαν πρὶν δὲν κτυπᾷ.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and melodic lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar chordal and melodic textures.

Third system of musical notation, including a section marked 'XERIC.' on the right side.

**CODA CODA**

DAL AL

**I Sib+  
V Φα+**

Fourth system of musical notation, starting with a piano (*p*) dynamic marking.

Fifth system of musical notation, featuring various articulation marks like accents and slurs.

Sixth system of musical notation, concluding with the instruction *cresc. ed animando*.

PIX  
OPPIA





### 2.1.3.3. ΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΕΚΕΙΝΟ ΤΟΝ ΠΑΛΗΟ (DUETTO)

---

**Ρυθμός:** 2/4 και 3/4 *Valse Mod* (στο Β)

**Τονικότητα:** Ρε+

**Μορφή:** Α Β Α Β coda (και επανάληψη της coda)

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «εκδόσεις Γαϊτάνου»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 2, 5, 6: ιαμβικοί 9σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 3, 7: τροχαϊκοί 9σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 4, 8: ιαμβικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 9, 10: ιαμβικοί 12σύλλαβοι οξύτονοι

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> και 9<sup>ου</sup> – 10<sup>ου</sup>) και ένα ζεύγος ομοιοκαταληξίας 4<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου

στο Β

στίχοι 1, 4: αναπαιστικοί 12σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 2: δακτυλικός 10σύλλαβος οξύτονος

στίχος 3: μεσοτονικός 11σύλλαβος οξύτονος

στίχος 5: μεσοτονικός 12σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 6: αναπαιστικός 15σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ένα ζεύγος σταυρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου) και ένα ζεύγος ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**Α**

Τον καιρό εκείνο τον παληό  
και οι δυο κλεισμένες στο σχολειό  
επερνούσαμε' όλο μ' αγάπη  
σαν δυο μικρά πουλιά  
και οι δυο μας τότε ταχτικά

από τις δασκάλες μυστικά  
εμιλούσαμ' όλο για κόρτε  
και για τρελλά φιλιά.

(Βιβίκα) Κ' είχες μια χάρι σαν μιλούσες περισσή.

(Κικί) Μα για θυμήσου, πόσα μου 'λεγες και συ.

## **B**

(Μαζί) Χρόνια αθώα, τρελλά, που η ζωή μας κυλά  
δίχως έννοιες και πίκρες και καϋμούς.

Χρόνια που μας δίνουν τους πρώτους παλμούς,  
ποιος ποτέ τα ξεχνά κι όσο και αν γερνά  
θα θυμάται αιώνια τα όμορφα χρόνια  
μιας ζωής χαριτωμένης, μιας ζωής πολύ γλυκειάς.

## **A**

Τότε μελετούσαμε συχνά  
την Ηλέκτρα μα και τη "Νανά"...  
κ' είχαμε κ' οι δυο κατακτήσεις  
κ' έρωτες της στιγμής.

Και μια μέρα είχαμε ορκιστή,  
αν δεν είν' οι άνδρες μας πιστοί  
να τους απατήσωμε  
με την πρώτη στιγμή και 'μεις.

(Βιβίκα) Για συλλογίσου, πως αλλάξαν οι καιροί.

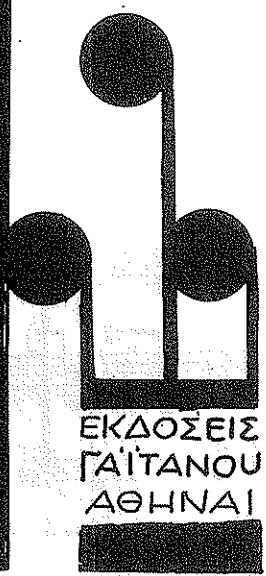
(Κικί) Όμως τα νειάτα να ξεχάση ποιος μπορεί.

## **B**

(Μαζί) Χρόνια αθώα, τρελλά, που η ζωή μας κυλά  
δίχως έννοιες και πίκρες και καϋμούς.

Χρόνια που μας δίνουν τους πρώτους παλμούς,  
ποιος ποτέ τα ξεχνά κι όσο και αν γερνά  
θα θυμάται αιώνια τα όμορφα χρόνια  
μιας ζωής χαριτωμένης, μιας ζωής πολύ γλυκειάς.

# ΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΕΚΕΙΝΟ ΤΟΝ ΠΑΛΗΟ ΒΑΛΣ



## ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ ΟΙ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

- ΕΞΕΔΟΘΗΣΑΝ**
- |                        |                         |
|------------------------|-------------------------|
| 1. ΣΥΜΟΥ ΠΗΡΕΣ ΤΟ ΝΟΥ  | 5. ΠΟΛΚΑ duetto ΤΙΚ-ΤΑΚ |
| 2. ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ           | 6. ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ      |
| 3. ΒΙΒΙΚΑ - ΚΙΚΗ       | 7. ΤΙ ΖΩΗ ΖΗΛΕΥΤΗ       |
| 4. ΤΟ ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΟ ΤΑΓΚΟ | 8. ΤΟ VALSE Θ' ΑΡΧΙΣΩ   |

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΜΟΥΣΙΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ

M  
1621  
.2  
S354  
K47  
1951  
c.1

Α.Π.Θ

# ΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΕΚΕΙΝΟ ΤΟΝ ΠΑΛΗΟ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ "Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ"

DUETTO ΒΙΒΙΚΑΣ - ΚΙΚΗΣ



Στίχοι και Μουσική  
Θ. Γ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ



*Allegretto non troppo*

Τὸν καιρὸ ἐκεῖνο τὸν παλιό  
Τὸ τε μελετούσαμε συχνά

καὶ οἱ δύο κλεισμένοι στο σχολεῖο  
τὴν ἡλεκτραμάκρη τὴν ἡλιάδα,  
ἐπενοῦσαν ὄλομάγαπη σὰν δύο μι κρά που  
κείχαμε κοί δυο κατὰ κτήσεις κ' ἠρωτες τῆς στί.

λιά γιῆς.  
καὶ οἱ δύο μας τὸ τε ταχτικά  
καὶ μιά μέρα εἴχαμόρκι στή  
ἀπό τὴν δασκάλες μου στί κα  
ἀνδρὲς εἶν οἱ ἄνδρες μας πῆ στί.

ΒΙΒΙΚΑ  
ἐμιλούσαμε ὄλο για κόρτε καὶ για τρελλοφι.  
νάτους ἀπατήσω μετὴν πρώτη στιγμή καὶ μεῖς.  
Κεῖχες μιά χάρι, σὰν μι λούσες περὶς.  
Για σου λλο γί σου πῶς ἀλλὰ ζαν οἱ καί.

ΚΙΚΗ  
σὴ ροί.  
Μὰ για δυ μή σου πόσα μου λέγες καὶ σὺ.  
Ὁμως τὰ νεῖα τὰ νὰ ξεχάσῃ ποῖός μου ρεῖ.  
Χρόνια δώ α τρελ.

ΜΑΖΙ *Valse Mod<sup>to</sup>*

N  
16822  
S3354  
K47  
RS  
C1

λά — πού ή ζω. ή — μας κυ. λά δί. χως έν. νοιες και πι. κρες — και καυ. μους

— Χρόνια πού μας δί. νουν τους πρώτους παλ. μους, — ποιός πο. τέ *or* τὰ ξε. χνά

*or* κίο. σο και *or* αν γερ. νά θα δυ. μά. ται αι. ώ. νια, τὰ ό. μορ. φα χρο. νια

Tempo I<sup>o</sup> CODA  
μιας ζω. ης χα. ρι. τω. μέ. νης, μιας ζω. ης πο. λυ. γλυ. κειās.  
Tempo I<sup>o</sup>

1.

2. *affrett.* *ff*

#### 2.1.3.4. ΣΥ ΜΟΥ ΠΗΡΕΣ ΤΟ ΝΟΥ (DUETTO)

---

**Ρυθμός:** 3/4

**Τονικότητα:** Mib+ (η εισαγωγή στην V της κλίμακας)

**Μορφή:** εισαγωγή A A B Γ Γ

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «εκδόσεις Γαϊτάνου»

Αξίζει να σημειωθεί ότι στο εξώφυλλο ο τίτλος του τραγουδιού είναι «Συ μου πήρες το νου» ενώ στο εσώφυλλο «Συ μου πήρες πια το νου»

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 3: μεσοτονικοί 11σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 4, 5, 6, 7: αναπαιστικοί 15σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 8: μεσοτονικός 14σύλλαβος οξύτονος

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 2<sup>ο</sup>, 3<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> – 6<sup>ο</sup> και 7<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 4: μεσοτονικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 2: δακτυλικός 10σύλλαβος οξύτονος

στίχος 3: μεσοτονικός 15σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 5: αναπαιστικός 9σύλλαβος οξύτονος

στίχος 6: μεσοτονικός 14σύλλαβος οξύτονος

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία: (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 2<sup>ο</sup> και 4<sup>ο</sup> – 5<sup>ο</sup> στίχου)

στο Γ

στίχοι 1, 3: αναπαιστικοί 10σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 2, 4, 6: δακτυλικοί 10σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 5, 7, 8: μεσοτονικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 9: αναπαιστικός 6σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ένα ζεύγος πλεκτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup> στίχου) και ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 6<sup>ο</sup> – 7<sup>ο</sup> και 8<sup>ο</sup> – 9<sup>ο</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

(Χαρμίδης) Συ μου πήρες πια το νου και την καρδιά  
και πόσες φορές έρμος μοναχός στέναζα βαθειά.  
Όταν διάβαζα τα λόγια τα γλυκά  
πού 'γραφες εσύ κι έστελνες σ' εμέ τόσο στοργικά  
με τι πόνο λαχταρούσα πέρ' απάνω στη γραμμή  
να πετάξω και να 'ρθω κοντά σου και για μια στιγμή,  
στην αγκάλη σου να πέσω και με λαύρα να σου πω  
Πως για σένα 'γω στενάζω, φως μου, γιατί σ' αγαπώ.

**A**

(Βιβίκα) Στην καρδιά μου είχα ως τώρα σκοτεινιά  
έρμη μοναχή πάντα η φτωχή ζούσα μ' απονιά.  
Όταν ξάφνου φάνηκες μπροστά μου εσύ  
και στη σκοτεινιά έχυσες ευθύς λάμψη περισσή  
μάθε πως κι εγώ ποθούσα να 'ρθω απάνω στη γραμμή  
να πετάξω και να 'ρθω κοντά σου και για μια στιγμή  
στην αγκάλη σου να πέσω και με λαύρα να σου πω  
Πως και 'γω για σε στενάζω, φως μου, γιατί σ' αγαπώ.

**B**

(ΟΜΟΥ) Έλα μου δω στην αγκαλιά  
και δος μου αμέτρητα θερμά φιλιά,  
έλα να ψάλλουμε γλυκά γλυκά τον έρωτά μας.  
Έλα να σβύσουν οι καϋμοί  
να πάψουν πια κ' οι αναστεναγμοί  
μεσ' στην ουράνια την ποθητή αυτή στιγμή.

**Γ**

(Χαρμίδης) Στην αγκαλιά μου και στα φιλιά μου  
έλα να νοιώσεις φως μου τη χαρά.  
(Βιβίκα) Αγκάλιασε με και φίλησέ με

και πες μου λόγια αγάπης τρυφερά.  
(ΟΜΟΥ) Έλα με ώμορφο σκοπό  
κι οι δυο να ψάλωμε το σ' αγαπώ  
κι η πονεμένη μας καρδιά  
να βρη γλυκειά παρηγοριά,  
γλυκειά παρηγοριά.



# ΣΥ ΜΟΥ ΠΗΡΕΣ ΤΟ ΝΟΥ



0260012148

ΜΟΥΣΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ  
**Ν. ΒΕΡΓΙΑΔΗ**  
ΠΑΤΙΟΥ ΜΕΛΑ 13 - ΤΗΛ. 39-15  
ΕΣΣΑΓΟΝΙΚΗ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΓΙΑΝΝΟΥ  
ΑΘΗΝΑΙ

## ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ Θ.Ι.ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

### ΕΞΕΔΟΘΗΣΑΝ

- |                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| 1.. ΣΥ ΜΟΥ ΠΗΡΕΣ ΤΟ ΝΟΥ | 5.. ΠΟΛΚΑ duetto (ΤΙΚ-ΤΑΚ) |
| 2.. ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ           | 6.. ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ        |
| 3.. ΒΙΒΙΚΑ - ΚΙΚΗ       | 7.. ΤΙ ΖΩΗ ΖΗΛΕΥΤΗ         |
| 4.. ΤΟ ΤΣΙΦΑΝΙΚΟ ΤΑΓΚΟ  | 8.. ΤΟ VALSE Θ'ΑΡΧΙΣΩ      |

# ΣΥ ΜΟΥ ΠΗΡΕΣ ΠΙΑ ΤΟ ΝΟΥ...

ΕΚ ΤΗΣ ΟΠΕΡΕΤΤΑΣ "Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ"

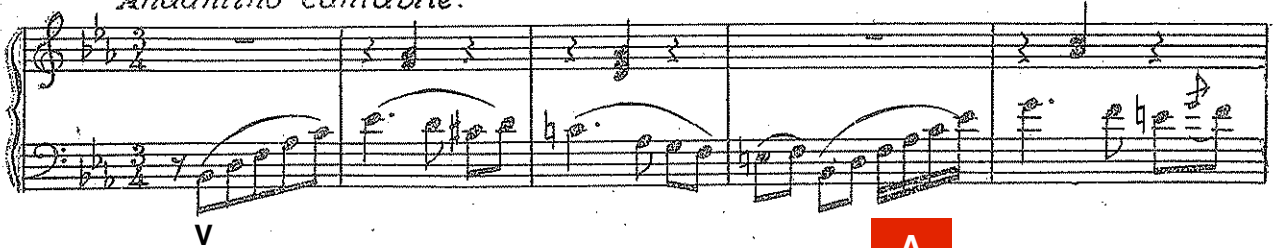
DUETTO ΒΙΒΙΚΑΣ - ΧΑΡΜΙΔΗ.

Mib+

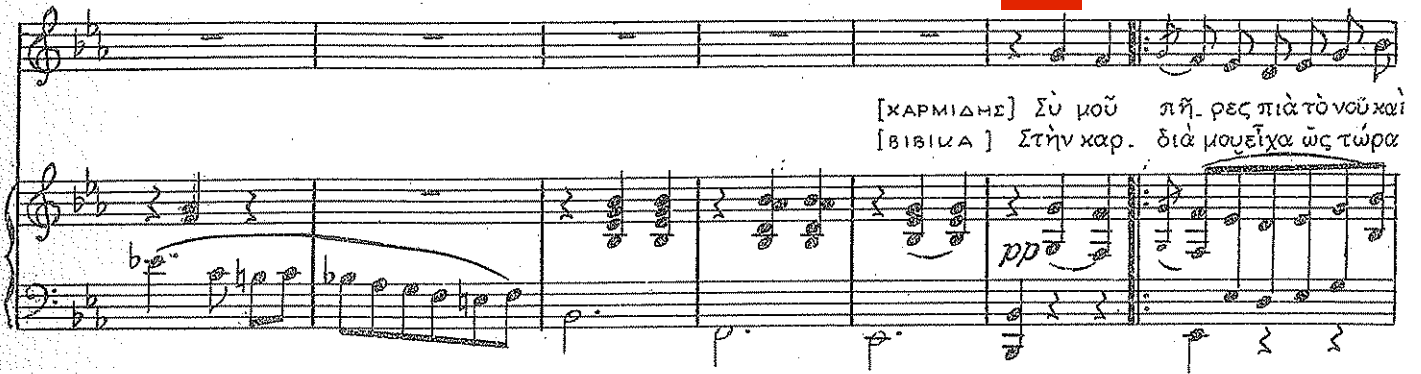
ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στίχοι και Μουσική  
Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

*Andantino cantabile.*



Piano introduction musical score in G minor, 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. A red box with the letter 'A' is placed below the score.



Vocal and piano accompaniment for the first line. The vocal line includes the lyrics: [ΧΑΡΜΙΔΗΣ] Σὺ μοῦ πή-ρες πιά τὸ νοῦ καὶ [ΒΙΒΙΚΑ] Στὴν καρ. διὰ μουεῖχα ὡς τῶρα. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking.



Vocal and piano accompaniment for the second line. The vocal line includes the lyrics: τὴν καρ. διὰ ——— καὶ πό.σες φο. ρές ἔρ.μος, μο.να. χός στέ.να.ζα βα.θειά ——— σκο. τει. νιά ——— ἔρ.μη, μο.να. χή πάντα ἡ φτω. χή ζοῦ.σα μά.πο. νιά ———. The piano accompaniment continues with a steady accompaniment.



Vocal and piano accompaniment for the third line. The vocal line includes the lyrics: ——— ὄ.ταν διὰ.βα.ζα τὰ λό.για τὰ ——— γλυ.κά ——— πού.γραφες ἐ — οὐ κί.εστέλνες εἶ. ——— ὄ.ταν ξαφνου.πάνη.κας μπροστά — μου εἶ οὐ ——— καὶ στή.κοτει. νιά ——— ἔ.χυ.σες εὐ. ———. The piano accompaniment continues with a steady accompaniment.

μέ το σοστοργι κά ————— μέ τι πόνολαχταρούσα πέρ'ά. πά. νωστή γραμμή  
 θύς λάμπι περισ. σή ————— κά. θε πώς κι'έγώ πο. θού. σα νάρθω άπά. νω στη γραμμή

— να πε. τά. ξω και νάρθω κον. τά σου και για μία στιγμή, ————— στην άγ. κά λη σου να πέ. σω  
 — να πε τά. ξω και νάρθω κον. τά σου και για μία στιγμή ————— στην άγ. κά λη σου να πέ. σω

και με λαύρα να σου πώ ————— Πώς για σέ να'γώ στενά. ζω, φως μου, γιατί σ'ά. γα. πώ  
 και με λούρα να σου πώ ————— Πώς κι'έ. γώ για σέ στενά. ζω, φως μου, γιατί σ'ά. γα.

[bis]. Στην καρ. πώ [ομοίω]. 'Ε. λα μου δώ στην άγ. κα. λιά και δός μου άμέτρητα θερ. μά φι. λιά, έ. λα να

ψάλλου. με γλυ. κά γλυ. κά τόν έ. σω. τά μας. 'Ε. λα να οβύ. σου οι καύ. μοι να πάφουν

πιά κι εἰ ἀ. να. στε. να. γ. μοῖ μέ. σο. τή. νου ρέ. νια καὶ τή. ν πο. θη. τη εὐ. τή. ε. γ. μι. — [καρ.] ἔ. τή. ν ἀ. γ. κα.

*Un poco più mosso.*

λιά μου καὶ στὰ φη. λιά μου ἔ. λα. νά. νοῖ. ώ. σης, φῶς μου. τή. χα. ρά. [100] ἄ. γ. κιά. λια. σέ. με καὶ φη. λη.

σέ. με καὶ πᾶ. ε. μου λό. γι. αῖ. γά. πης. τρυ. φε. ρά. [100] ἔ. λα. μέ. ῶ. μορ. φο. σκο. πῶ. κι. οἱ. δυ. ὀ. νά.

ψά. λω. με. τὸ. σά. φα. πῶ. κή. πο. νε. μέ. νη. μας. καρ. δι. α. νά. βο. ῆ. γλυ. κεί. α. πα. ρη. γο. ριά. γλυ. κεί. α. πα. ρη. γο

ριά. [καρ.] ἔ. τή. ν ἀ. γ. κα. ριά. γλυ. κεί. α. πα. ρη. γο. ριά.

### 2.1.3.5. ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ – ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ (DUETTO)

---

**Ρυθμός:** 3/4 *Tempo di Valse*

**Τονικότητα:** Ρε+ και Λα+ (Α) Ρε+ (Β)

**Μορφή:** Α Β Α Β χορός

Επισημαίνεται ότι δεν είναι σαφείς οι επαναλήψεις στην έντυπη μορφή του τραγουδιού αναφορικά με την επανεμφάνιση του Α και του Β καθώς απουσιάζουν τα σημάδια επανάληψης. Ωστόσο, από την πορεία των στίχων μπορεί κανείς να εξάγει το συμπέρασμα ότι η παραπάνω μορφή ίσως να είναι η ενδεδειγμένη.

**Η έκδοση:** αποτελεί 2<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού που έχει τυπωθεί από τον εκδοτικό οίκο «"Μουσική" Μυστακίδου & Μακρή»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχος 1: αναπαιστικός 10σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 2: αναπαιστικός 15σύλλαβος οξύτονος

στίχος 3: αναπαιστικός 7σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 4: αναπαιστικός 9σύλλαβος οξύτονος

στίχος 5: δακτυλικός 13σύλλαβος οξύτονος

στίχος 6: αναπαιστικός 12σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 7, 9, 11: αναπαιστικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 8: δακτυλικός 7σύλλαβος οξύτονος

στίχος 10: μεσοτονικός 9σύλλαβος παροξύτονος

στίχοι 12, 13, 14: μεσοτονικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 7<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup>, 11<sup>ου</sup> – 12<sup>ου</sup> και 13<sup>ου</sup> – 14<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

όλοι οι στίχοι είναι αναπαιστικοί 16σύλλαβοι παροξύτονοι

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα ίδια 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> και 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

(Βιβίκα) Έλα πέσε μες την αγκαλιά μου

έλα σβύσε μου τη φλόγα που μου καίει τα σωθικά.

(Χαρμίδης) Θαρθω θαρθω γλυκειά μου

να σου ψάλλω τον έρωτά μου

(Βιβίκα) Πες τα λόγια 'κείνα της αγάπης π' αντηχούν

μες την καρδιά μου τόσο όμορφα γλυκά

(Χαρμίδης) Και πάλι θα σου πω

πόσο θερμά σ' αγαπώ.

(Βιβίκα) Οι δυο μας μυστικά

σαν δυο πουλιά ερωτευμένα.

(Χαρμίδης) Ας πλέξωμε φωληά

σε μια κρυφή κρυφή μεριά

(Βιβίκα) σαν δυο τρελλά μικρά πουλιά

θα πλέξωμε 'μεις μια φωληά.

**B**

(Ομού) Στο στόμα στο στόμα στο στόμα τρελλά φίλησέ με

και στην αγκαλιά σου με λόγια γλυκά κοίμισε με

κοντά σου αγάπης σπασμούς έλα φως μου να νοιώσω

αχ! έλα φιλιά να σου πάρω φιλιά να σου δώσω.

**A**

(Βίβικα) Για θυμήσου 'κει που πολεμούσες

πόσα γράμματα σου έστελνα με λόγια τρυφερά.

(Χαρμίδης) Μα κ' εγώ δεν τολμούσα

να σου γράψω πως σ' αγαπούσα

(Βιβίκα) Όμως να λοιπόν που ήρθ' η ώρα που από καιρό

επρόσμενα με μια κρυφή χαρά

(Χαρμίδης) Με λαύρα να σου πω

το πόσο τρελλά σ' αγαπώ.

(Βιβίκα) Οι δυο μας μυστικά

σαν δυο πουλιά ερωτευμένα.

(Χαρμίδης) Ας πλέξωμε φωληά  
σε μια κρυφή-κρυφή μεριά  
(Βιβίκα) σαν δυο τρελλά μικρά πουλιά  
θα πλέξωμε ‘μεις μια φωληά.

## **B**

(Ομού) Στο στόμα στο στόμα στο στόμα  
τρελλά φίλησέ με  
και στην αγκαλιά σου με λόγια γλυκά  
κοίμισε με  
κοντά σου αγάπης σπασμούς  
έλα φως μου να νοιώσω  
αχ! έλα φιλιά να σου πάρω  
φιλιά να σου δώσω.

ΟΝΕΡΕΤΤΑ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΥ

# Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ



ΔΕΥΤΕΡΑ ΕΚΔΟΣΙΣ

ΟΝΕΡΕΤΤΑ

ΕΙΣ

ΠΡΑΞΕΙΣ

3

ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο.Ι.ΣΑΚΕΡΝΑΡΙΟΥ

Τὸ Τσιγγάνικὸ Ταγρό	Δρ. 1.60
Πολεμικὸν Ἐμβατήριον	„ 1.60
Πόλκα (duetto)	„ 1.60
Duetto Βιβίας Χαρμίδη (Σὺ μοῦ πῆρες πιά τὸ νοῦ)	„ 1.60
Στὸ στόμα-Στὸ στόμα (Valse)	„ 1.60
Duetto Βιβίας-Κικῆς	„ 1.60

ΕΚΔΟΣΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ "ΜΟΥΣΙΚΗ,  
ΜΥΣΤΑΚΙΔΟΥ & ΜΑΚΡΗ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ-ΕΚΘΕΣΙΣ ΑΓ. ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ

1 ΜΕΣΣΑΚΕΪΟΥ 13-15

ΑΘΗΝΑΙ

ΙΔΙΟΚΤΗΣΙΑ ΤΩΝ ΕΚΔΟΣΤΩΝ



# Θ.Ι.ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

*~\*~*  
ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ-ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ  
VALSE - DUETTO  
Βιβίκας-Χαρμίδα



Tempo di Valse

Βιβ.

"Ε... λα πέ-σε μέσ τήν άγ-κα-  
Γιά δυ-μήσου κεί ποῦ πα-λε-

*p* *sfz* *subito* *p*

- λιά μου έ-λα σβῦ-σε μου τή φλό-γα ποῦ μοῦ κείει τὰ σω-δι-κά  
- μοῦ - σες πά-σα γραμ-μα-τα σου ε-στελνα μέ λό-για τρυφε-ρά

*sfz* *p*

Χαρ.

θάρ-δω δάρ-δω γλυ-κειά μου νά σοῦ φάλ-λω τόν  
Μά κ'ε- γώ δέν τολ-μοῦ - σα-νά σοῦ γρά-φω πῶς

*cresc.*

MS. 13. 22A

Z. 350 M.

Βιβ.

ἔ - ρω - τά μου Πέ - ς τὰ λό - για κεί - να τῆς ἀ - γά - πης π' ἀν - τη - χοῦν μὲς τὴν καρ -  
 δ' ἀ - γα - ποῦ - σα "Ο - μως νὰ λοιπὸν τοῦ ἡρ - δ' ἦ ὦ - ρα τοῦ ἀ - πό - και - ροῦ ἔ -

Λαφ.

διά μου τό - σο ὡ - μορ - φα γλυ - κά Καί πά - λι  
 πρό - σμέ - να μὲ μιὰ κρυ - φή χα - ρά Μὲ λαύ - ρα

Βιβ.

δὰ σοῦ πῶ τὸ πό - σο δερ - μά δ' ἀ - γα - πῶ Οἱ  
 νὰ σοῦ πῶ τὸ πό - σο τρελλά δ' ἀ - γα - πῶ

I Ρε+  
IV Λα +

δύο μας μυ - στι - κά σὰν δύο που - λιὰ ἔ - ρω - τῶ -

Χαρ.

μέ - να δέ - πλε - - - ξω - με φω - ληά

Βιβ.

σε μιά κρυ - φή κρυ - φή με - ριά σάν δυό τρελ -

*rit*

*a tempo*

λά - μι - κρά που - λιά δά πλε - ξω - με μετς μιά φω - ληά

*col canto*

*P a tempo*

**B** *p* Όμοῦ

I Λα +  
V Ρε +

Στό στό - μα στό στό - μα στό στό - μα τρελ - λά φι - λη - σε

με και στην αγ-κα-λιά σου με λό-για γλυ-κά κοι-μι-

*pp* *eserc*

σε με κον-τά σου ά-γά-πης σπασμούς έ-λα

*p* *eserc*

φως μου να ε-ναίω σω άχι έ-λα φι-

λιά να σου πά-ρω φι λιά να σου δώ σω

Z. 350 M.

ΧΟΡΟΣ

ΧΟΡΟΣ

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. A *p cresc* marking is present in the first measure of the bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. A *p cresc* marking is present in the second measure of the bass staff. The key signature has two sharps.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a long note with a slur. The bass clef staff continues the accompaniment. A *p cresc* marking is present in the third measure of the bass staff. The key signature has two sharps.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. A *sfz* marking is present in the second measure of the bass staff. The key signature has two sharps.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. A *sfz* marking is present in the second measure of the bass staff. The key signature has two sharps.

D.C.

7.350 M.

### 2.1.3.6. Η ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΠΟΝΕΙ ΓΙΑ ‘ΣΑΣ (ΤΙΚ-ΤΑΚ) (DUETTO)

---

**Ρυθμός:** 2/4 *Tempo di Polka*

**Τονικότητα:** Φα+ (εισαγωγή στην V βαθμίδα της κλίμακας)

**Μορφή:** εισαγωγή A B εισαγωγή A B coda-χορός (όπως επισημαίνεται στην παρτιτούρα)

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «εκδόσεις Γαϊτάνου»

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχος 1, 5: ιαμβικός 12σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 2, 6: ιαμβικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 3: τροχαϊκός 14σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 4: τροχαϊκός 7σύλλαβος οξύτονος

στίχος 7: τροχαϊκός 17σύλλαβος οξύτονος

στίχος 8: τροχαϊκός 13σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 9, 10, 11: τροχαϊκοί 11σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 12: ιαμβικός 15σύλλαβος παροξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ένα ζεύγος πλεκτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup> στίχου), ζευγαρωτή (ίδια ρίμα 6<sup>ο</sup> – 7<sup>ο</sup> και 9<sup>ο</sup> – 10<sup>ο</sup> στίχου) και ένα ζεύγος σταυρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 8<sup>ο</sup> – 11<sup>ο</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 6, 10: ιαμβικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 2: ιαμβικός 9σύλλαβος παροξύτονος

στίχοι 3, 4, 8, 9: ιαμβικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 5, 7: ιαμβικοί 9σύλλαβοι παροξύτονοι

με μικτή ομοιοκαταληξία: σταυρωτή (ίδια ρίμα 2<sup>ο</sup> – 5<sup>ο</sup> και 3<sup>ο</sup> – 6<sup>ο</sup> στίχου) και ένα ζεύγος ζευγαρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 8<sup>ο</sup> – 9<sup>ο</sup> στίχου)

Κείμενο:

## A

(Κική) Απ' την πρώτη στιγμή που σας είδα κοντά  
στην καρδιά έννοιωσα παλμούς.

Να σας το λεγα ζητούσα μα δεν ετολμούσα,  
είχα πάντα δισταγμούς

(Συνταγματάρχης) Απ' την πρώτη στιγμή που σας είδα κι εγώ  
σαν μου ρίξατε τη ματιά

μου ανάψατε στα στήθια μια μεγάλη και τρανή φωτιά.

Μα κι εγώ δεν ετολμούσα τότε να σας πω.

(Κική) Πέστε μου το τώρα λοιπόν καθαρά  
θα μου φέρη αυτό μια μεγάλη χαρά.

(Συνταγματάρχης) Πως πολύ μ' αρέσετε και πως σας αγαπώ.

(Κική) Αχ, Συνταγματάρχα μου είσθε γόης χαριτωμένος.

## B

(Μαζύ) Η καρδιά μου πονεί για σας

κι ένας χτύπος γλυκός χτυπάει

και μου λέει μυστικά

«τίκι-τακ, τίκι-τακ,

τίκι-τακ» πως σας αγαπάει.

Τα θερμά σας ποθεί φιλιά

κι απ' τη γλύκα τους να μεθύση

κι άλλ' ακόμα πολλά

και μου λέει σαν χτυπά,

«Τίκι τακ, τίκι τακ, τικ τακ».

## A

(Κική) Μυστικά ραντεβού και κρυφά τετ α τετ

μου αρέσουν εμέ πολύ

Δίνω όλη τη ζωή μου κι όλη την ψυχή μου

λυώνω για γλυκό φιλί.

(Συνταγματάρχης) Μα κι εγώ λαχταρώ και να σφίξω ποθώ

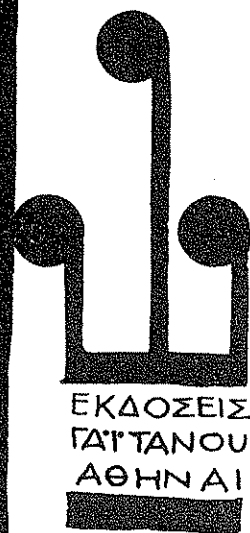
στην αγκάλη σφιχτά σφιχτά  
ένα ωραίο σωματάκι σαν αυτό που βλέπω εδώ μπροστά.  
Δεν με βρίσκετε, λοιπόν, ακμαίο, ζωηρό;  
(Κική) Να τ' ακούτε θέλετε βλέπω συχνά.  
Ε! λοιπόν κι εγώ σας το λέω ξανά!  
(Συνταγματάρχης) Τότ' εμπρός Κυρία ας μη χάνουμε καιρό!  
(Κική) Αχ, Συνταγματάρχα μου είσθε γόης χαριτωμένος.

## **B**

(«Μαζύ») Η καρδιά μου πονεί για σας  
κι ένας χτύπος γλυκός χτυπάει  
και μου λέει μυστικά  
«τίκι-τακ, τίκι-τακ,  
τίκι-τακ» πως σας αγαπάει.  
Τα θερμά σας ποθεί φιλιά  
κι απ' τη γλύκα τους να μεθύση  
κι άλλ' ακόμα πολλά  
και μου λέει σαν χτυπά,  
«Τίκι τακ, τίκι τακ, τικ τακ».



# Η ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΠΟΝΕΙ ΓΙΑ ΣΑΣ (ΤΙΚ - ΤΑΚ)



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΓΑΪΤΑΝΟΥ  
ΑΘΗΝΑΙ

## ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ Θ.Ι.ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

### ΕΞΕΔΟΘΗΣΑΝ

- |                        |                           |
|------------------------|---------------------------|
| 1- ΖΥ ΜΟΥ ΠΗΡΕΣΤΟ ΝΟΥ  | 5- ΠΟΛΚΑ duetto (ΤΙΚ-ΤΑΚ) |
| 2- ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ           | 6- ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ        |
| 3- ΒΙΒΙΚΑ-ΚΙΚΗ         | 7- ΤΙ ΖΩΗ ΖΗΛΕΥΤΗ         |
| 4- ΤΟ ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΟ ΤΑΓΚΟ | 8- ΤΟ VALSE Θ'ΑΡΧΙΣΩ      |

# Η ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΠΟΝΕΙ ΓΙΑ ΣΑΣ

POLKA - DUETTO

Φα+

ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ "Ο ΒΑΡΤΙΣΤΙΚΟΣ"

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στίχοι και Μουσική  
Θ.Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ.

Tempo di Polka.

ΚΙΚΗ

Α

Ι Φα+  
ΙV Ντο+

ΣΥΝΤ/ΧΗΣ

Νά σ'ας τό. λε. γα ζη. του. σα μά δέν έ. τολ. μου. σα. εί. χα πάν. τα δι. σταγμού. Άπ' τήν  
 λυ. Δί. νω ό. λη τή ζω. ή μου κί. λη τήν ψυ. χή μου λυώ. νω γιά γλυκό φι. λί. Μά κί'έ.

πρώ. τη στιχηή πού σ'ας εί. δα κί'έ. γώ σαν μου ρί. ζα. τε τή μα. τιά μου ά. νά. - φα. τε στα στή. θειο μιά με.  
 γώ λα. χ. τα. ρώ και νά σφί. ζω. πο. δώ στή. άγ. κά. λη σφι. χτά. σφι. χτά έ. νω. ραί. ο σω. μα. τά. κι σαν αυ.

γί. λη και τρανή. φω. τιά. Μά κί'έ. γώ δέν έ. τολ. μου. σα τό. τε νά σ'ας πώ. ΚΙΚΗ. Πέ. τε μου το  
 τό που βλέ. πω. έ. δώ μπρο. σ. τά. Δέν με θρί. σκε. τε. λοι. πόν, άκ. μαί. ο ζω. η. ρό; Ν'ά τά. κού. τε

Copyright 1950 for all Countries by Mich. GAETANOS, Athens.  
ALL RIGHTS RESERVED. INTERNATIONAL COPYRIGHT SECURED.

PRINTED IN GREECE. ΤΙΣ ΠΡΟΤΙΣ Δ'ΕΚΕΧΕΤΑΙ-ΕΚΠΟΙΟΥΜΕΝΟΙ-ΕΚΔΟΣΗΝ-ΕΚΤΕΛΟΥΜΕΝΟΙ-ΑΡΡΑΝΓΙ-  
 ΚΟΝΟΜΕΝΟΙ ΠΑ. ΤΙΣ. ΠΑΝ. - ΑΓΑΠΟΥΜΕΝΗ Η ΑΡΧ. ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΚΑΙ Η ΠΑΡΟΙΚΟΥΜΕΝΗ ΑΝΕΥ ΑΔΕΙΑΣ  
 ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΣΑΠ. ΣΥΓΓΡΑΜΜΑΤΩΝ-ΣΥΜΠΟΡΗ - ΕΚΔΟΣΗ.

MS. 9.088

Ι Ντο+  
V Φα+

Μ. 2429 Γ

τῶ-ρα λοι-πὸν κα-θα-ρά-θὰ μου φέ-ρηαὶ τὸ μιά με-γά-λη χα-ρά. ΣΥΝΤ/ΧΗΣ πῶς πο-λύ μά-ρε-σε-τε καὶ  
 δε-λε-τε βλέ-πω συ-χνά "Ε! λοι-πὸν κ'έ-γώ σας τὸ λέ-ω ζα-νά! Τότ' ἐμ-πρὸς Κυ-ρί-α, ᾧ ἄς μὴ

πῶς σᾶς ἀ-γα-πῶ κί-κη, ΜΑΖΥ  
 χά-νου με και-ρό! Ἄχ, συν-ταγ-μα-τάρ-χα μου εἶ-σθε γό-ης χα-ρι-τω-μέ-νος. Ἡ καρ-

διά μου πο-νεῖ γιὰ σᾶς κ'έ-νας χτύ-πος γλυκὸς χτυ-πά-ει καὶ μοῦ-λέγει μυστι-κὰ "τί-κι-τάκ, τί-κι-τάκ, τί-κι-

τὰκ, πῶς σᾶς ἀ-γα-πά-ει, τὰ δερ-μά σας πο-θεῖ φι-λιά κί-απ'τὴ γλύ-κα τους νά με-θύ-ση κι'ἀλλ'ἀ-

CODA - ΧΟΡΟΣ ΧΟΡΟΣ CODA  
 κό-μα πολ-λά ποῦ μοῦ λέει σὸν χτυπᾷ "τί-κι-τάκ, τί-κι-τάκ, τί-κ, τὰκ.

### 2.1.3.7. ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΟ ΤΑΓΚΟ

---

**Ρυθμός:** 2/4 *Tempo di Tango*

**Τονικότητα:** ρε- και Φα+ (στο Β)

**Μορφή:** Α (ρε-) Β Β (Φα+) Α Β Β

Σύμφωνα με επισήμανση που φέρει η παρτιτούρα το δεύτερο μισό του Α το τραγουδά χορωδία.

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «εκδόσεις Γαϊτάνου»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 2: τροχαϊκοί 13σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 3, 4: τροχαϊκοί 17σύλλαβοι οξύτονοι

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> και 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 2, 3, 5: ιαμβικοί 13σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 4: ιαμβικός 10σύλλαβος οξύτονος

στίχος 6: τροχαϊκός 9σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ένα ζεύγος ζευγαρωτής (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> στίχου) και ένα ζεύγος πλεκτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 4<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**Α**

Στ' άγριο το δάσος, πέρα εκεί στην εξοχή,

Όμορφη τσιγγάνα ζούσε πάντα μοναχή

Μόνη της πονούσε, μόνη της θρηνούσε το τρελλό παιδί

Που 'χε αγαπήσει και που 'χε ποθήσει να το ξαναδή.

χορωδία (coro)

Στ' άγριο το δάσος, πέρα εκεί στην εξοχή,

Όμορφη τσιγγάνα ζούσε πάντα μοναχή

Μόνη της πονούσε, μόνη της θρηνούσε το τρελλό παιδί  
Που 'χε αγαπήσει και που 'χε ποθήσει να το ξαναδή.

## **B**

Μα τι κι αν είν' η όμορφη αυτή Τσιγγάνα  
κι αν έχει μύρια θέλγητρα και μάτια πλάνα  
κι αν ρίχνει μάγια κι όλους ξέρει να μαγεύη,  
μα του τρελλού παιδιού της την καρδιά,  
ωϊμένα, δεν είχε ως τόσο αυτή μπορέση  
να κλέψη κάποτε μια βραδυά.

## **A**

Κι έρριχνε τα μάγια κι έρριχνε και τα χαρτιά,  
Και με το φεγγάρι μίλαγε κάθε νυχτιά  
Κι όλο το ρωτούσε, 'κείνος π' αγαπούσε αν θε να βρεθή  
Για να πέσει πάλι μέσα στην αγκάλη όπου τον ποθεί.

χορωδία (coro)

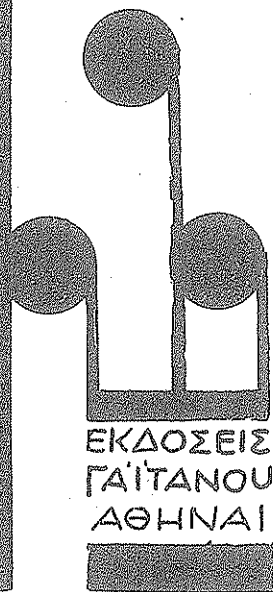
Κι έρριχνε τα μάγια κι έρριχνε και τα χαρτιά,  
Και με το φεγγάρι μίλαγε κάθε νυχτιά  
Κι όλο το ρωτούσε, 'κείνος π' αγαπούσε αν θε να βρεθή  
Για να πέσει πάλι μέσα στην αγκάλη όπου τον ποθεί.

## **B**

Τώρα ο νιος με άλλη σμίγει τα φιλιά του  
άλλη κοπέλλα σφίγγει μεσ' στην αγκαλιά του  
και μια βραδυά μαζί μ' αυτή στο δάσος πάει  
και την τσιγγάνα ψάχνει για να βρη,  
μα εκείνη μόλις τον βλέπει μ' άλλη  
κοντά του πέφτει μπροστά του με μιας νεκρή.

# ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΟ ΤΑΓΚΟ

400



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΓΑΪΤΑΝΟΥ  
ΑΘΗΝΑΙ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ

Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ

Ο Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗΣ

ΕΞΕΔΟΘΗΣΑΝ

1. ΣΥΜΟΥ ΠΗΡΕΣ ΤΟ ΝΟΥ
2. ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ
3. ΒΙΒΙΚΑ - ΚΙΚΗ
4. ΤΟ ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΟ ΤΑΓΚΟ
5. ΠΟΛΚΑ duetto ΤΙΚ-ΤΑΚ
6. ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ
7. ΤΙ ΖΩΗ ΖΗΛΕΥΤΗ
8. ΤΟ VALSE Θ' ΑΡΧΙΣΩ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΜΟΥΣΙΚΩΝ  
ΣΠΟΥΔΩΝ

M  
1621  
.2  
S354  
T75  
1949  
c.3

Α.Π.Θ

# ΤΟ ΤΣΙΓΓΑΝΙΚΟ ΤΑΓΚΟ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ "Ο ΒΑΡΤΙΣΤΙΚΟΣ"

ΡΕ-

A

Θ. Ι. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

*Tempo di Tango*

Σί-α-γρι-ο τὸ δα-σος πέ-ρα-ε κεί-στην ἐ-ξο-  
Κί-ερ-ρι-χνε τὰ μά-για κί-ερ-ρι-χνε καὶ τὰ χαρ-

Χή-  
τιά,  
"Ο-μορ-φη-ται-γ-γά-να ζού-σε-πάν-τα-μο-να-χί-  
Καὶ-μὲ-τὸ-φει-γά-ρι-μί-λο-γε-κά-θε-νυ-χτιά

Μό-νη-της-πο-νοῦ-σε, μὲ-νη-της-θρη-νοῦ-σε τὸ-τρελ-λό-παι-  
Κί-ὄ-λο-τὸ-ρω-τοῦ-σε-κει-νος-π'ὄ-γα-πού-σε-ἀν-δε-νὰ-βρε-  
*pp e leggiero*

δί-  
θῆ  
Πού-χε-ἀ-γα-πή-ση-καὶ-πού-χε-πο-θῆ-ση-νὰ-τὸ-Ξα-να-δῆ-  
Γιὰ-νὰ-πέ-ση-πά-λι-μέ-σα-στη-ν'ὄ-κά-λη-ὄ-που-τὸν-πο-δεῖ-

1  
621.2  
5354  
T75  
1949  
c.3

CORO { Στ' ἄγρι.ο τὸ δά.σος πέ.ρα κεί.στην ἔ.ξο.χή  
κί.ἔρ.ρι.χνε τὰ μά.για κί.ἔρ.ρι.χνε καὶ τὰ χαρ.τιά

Ὁ.μορ.φη τοιγ.γά. να ζοῦ.σε πάν.τα μο.να.χή  
καὶ μὲ τὸ φεγ.γά.ρι μί.λο.γε κά.θε νυχ.τιά

μό.νη της πο.νοῦ.σε, μό.νη της θρη.νοῦ.σε τὸ τρελ.λό παι.δί  
κί' ὄ.λο τὸ ρω.τοῦ.σε κεί.νος π' ἄ.γα.ποῦ.σε ἄν.δὲ νὰ βρε.θῆ

ποῦ.χε ἄ.γα.πή.ση καὶ ποῦ.χε πο.δή.ση νὰ τὸ ξα.να.δῆ.  
γιὰ νὰ πέ.ση πάλι μέ.σα στὴν ἀγ.κά.λη ὁ.που τὸν.πο.θεῖ.

Χρωματικὴ μετατροπὴ  
ἀπὸ τὴν ρε-στην Φα+





Μά τι κ'άνειν' ή ό.μορ.φη αυ.τή τσιγ. γά - να κιάν έ.χει μύ. ρια  
 Τά.ρα ό νιός με άλλ.η σμί.γει τὰ ρι. λιά του αλ. λη κο. πελ. λα

Ι της Φα+

δέλ.γη.τρα και μά.τια πλά. να κιάν ρί.χνει μά.για κί.όλους ξε.ρει να μα  
 σσιγ.γει μέσ.στην άγ. κα. λιά του και μια βρα.δυά μα. ζύ.μαύ.τή στο δάσος

γεύ. η μά. ει μα του τρελλου παι. διου της την καρδιά. ώι. μέ. να, δεν ει. χε.ως  
 και την τσιγγά. να ψάχνει για να βρη.μαε. κει.νη μό. λικ τον

τό.σο αυ.τή μπο. ρέ.ση να κλέ.ψη κά.πο. τε μια βρα. δυά.  
 βλέπει μά.λλη κον. τὰ του πέ.φτει μπρ.στά του με μιάς νε. κρη.

2. D.C.  
 δυά.  
 D.C.  
 ΡΙΧ. ΠΡΕΤΙΑ

1.  
 στά του με μιάς νε. κρη



### 2.1.3.8. ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ (ΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ)

---

**Ρυθμός:** 2/4 *Marziale*

**Τονικότητα:** ντο- (εισαγωγικό τμήμα και Α) και Ντο+ (Β)

**Μορφή:** Α Β Α Β

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «εκδόσεις Γαϊτάνου»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 3, 5, 7: ιαμβικοί 13σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 8: ιαμβικοί 12σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 6: ιαμβικός 10σύλλαβος οξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3: ιαμβικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 2: ιαμβικός 10σύλλαβος οξύτονος

στίχος 4: ιαμβικός 12σύλλαβος οξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup> και 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**Α**

Ψηλά στο μέτωπο περνούμε τον καιρό μας  
με τη λαχτάρα και τον πόθο τον κρυφό,  
Τον προαιώνιο να διώξουμε εχθρό μας,  
το σκλάβο 'μεις, να λευτερώσουμ' αδελφό  
Στα λιονταρίσια μας κορμιά το αίμα βράζει  
όλοι γινόμαστε σαν τα θεριά  
κι από κινδύνους η καρδιά μας δεν τρομάζει  
σαν πολεμούμε εμείς για την ελευτεριά.

**B**

Όλοι μας ζούμε 'κει με μίαν ελπίδα  
και μ' έναν πόθο μέσα στην καρδιά  
Να πολεμήσουμε για την Πατρίδα  
στεφανωμένοι με της δάφνης τα κλαδιά.  
(χορωδία)

Όλοι μας ζούμε 'κει με μίαν ελπίδα  
και μ' έναν πόθο μέσα στην καρδιά  
Να πολεμήσουμε για την Πατρίδα  
στεφανωμένοι με της δάφνης τα κλαδιά.

**A**

Στις μάχες άφοβα ριχνόμαστε λιοντάρια,  
όλοι πετούμε σαν λεβέντες σταυραητοί  
Και τραγουδώντας σαν τ' αρχαία παλληκάρια  
και στολισμένοι σαν να πάμε σε γιορτή.  
Παιδιά, γυναίκες, που αφίνουμ' εδώ πέρα  
δεν τα θυμόμαστε εμείς ποτέ  
μια σκέψι μόνο έχουμ' όλοι νύχτα μέρα  
πως να γυρίσουμε και πάλι νικηταί.

**B**

Όλοι μας ζούμε 'κει με μίαν ελπίδα  
και μ' έναν πόθο μέσα στην καρδιά  
Να πολεμήσουμε για την Πατρίδα  
στεφανωμένοι με της δάφνης τα κλαδιά.  
(χορωδία)

Όλοι μας ζούμε 'κει με μίαν ελπίδα  
και μ' έναν πόθο μέσα στην καρδιά  
Να πολεμήσουμε για την Πατρίδα  
στεφανωμένοι με της δάφνης τα κλαδιά.

# ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ  
ΓΑΓΓΑΝΟΥ  
ΑΘΗΝΑΙ

## ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ Θ.Ι.ΣΑΚΕΛΜΑΡΙΔΗ

### ΕΞΕΔΟΘΗΣΑΝ

- |                       |                           |
|-----------------------|---------------------------|
| 1. ΣΥ ΜΟΥ ΠΗΡΕΣΤΟΝΟΥ  | 5. ΠΟΛΚΑ duetto (ΤΙΚ-ΤΑΚ) |
| 2. ΣΤΟ ΣΤΟΜΑ          | 6. ΨΗΛΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ        |
| 3. ΒΙΒΙΚΑ - ΚΙΚΗ      | 7. ΤΙ ΖΩΗ ΖΗΛΕΥΤΗ         |
| 4. ΤΟ ΤΣΙΓΑΝΙΚΟ ΤΑΓΚΟ | 8. ΤΟ ΒΑΛΣ Θ'ΑΡΧΙΣΩ       |

# ΥΜΝΑ ΣΤΟ ΜΕΤΩΠΟ

ΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΜΒΛΗΡΙΟ  
ΑΠΟ ΤΗΝ ΟΠΕΡΕΤΤΑ "Ο ΒΑΠΤΙΣΤΙΚΟΣ"

VTO-

A

Στίχοι και Μουσική  
Ι. Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ.

*Marziale.*

Υπλάστο μέτωπο περ.  
Στις μάχες άφοδα ρι.

νου. με τον και ρό μας — με τη λαχ. τή. ρα και τον πό. δοτον κρυ. φό. Τόν ποσαι. ώ. νι. ο. νά  
χνό. μαστε λιον. τή. ρια, — ό. λοι πε. του. με σαν λε. δεν. τε σταυρα. τοι — και τραγου. δών. τας ον. τάρ.

διώ. ζου. με έχ. όρο. μας, — τή. σκλαβο. μεϊς. να. λευ. δε. ρώ. σου. ά. δελ. φο. Στο. λιον. τή. ρια. σια. μας. κορ.  
χαϊ. α. παλ. η. κά. ρια — και. στο. λι. σμέ. νοι. σαν. να. πά. με. σε. γιορ. τή. Παι. διά. γυ. ναϊ. κες. πού. ά.

μιά. τή. αι. μα. θρά. ζει — ό. λοι. γι. νό. μα. στε — σαν. τή. δε. ρια — κιά. πό. κιν.  
φι. νου. με. ώ. πέ. ρα — δεν. τή. σου. μό. μα. στε — ε. μεϊς. πο. τέ. — μιά. σκέ. ψι

ου. νους. ή. καρ. διά. μας. δεν. τω. μα. ζει — σαν. πο. λε. μου. με. μεϊς. για. τήν. ε. λευ. δε. ρια —  
μό. νο. ε. χου. με. ό. λοι. νύ. χτα. μέ. ρα — πως. να. γυ. ρι. σου. με. και. πά. λι. νι. κη. ται.

*poco rit* *a tempo*

Ὁ-λοι μας ζου- με 'κει με μιαν ἐλ- πι- δα — και μέ- ναν πό- δο μέ- σα στὴν καρδιά

— Νά πο- λε- μή- σου- με γιὰ τὴν Πα- τρι- δα — στε- φα- νῶ- με- νοι με τῆς δά- φνης τὰ κλα.

**CORO**

διὰ — Ὁ-λοι μας ζου- με 'κει με μιαν ἐλ- πι- δα — και μέ- ναν πό- δο μέ- σα στὴν καρ.

διὰ — Νά λευ- δε- ρώ- σου με τὴ σκλα- δα μας Πα- τρι- δα — στε- φα- νῶ- με- νοι με τῆς

δα- φνης τὰ κλα. διὰ — μέ- νοι με τῆς δά- φνης τὰ κλα. διὰ



# ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΪΤΑΝΟΥ

ΣΤΟΑ ΑΡΣΑΚΕΙΟΥ 10—ΑΘΗΝΑΙ—ΤΗΛΕΦ. 22-876

## ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ

ΤΙΜ. ΣΟΥΓΙΟΥΛ ΣΕ 30 ΜΑΘΗΜΑΤΑ Τεθχος 1ον

» » » » » Τεθχος 2ον

Ζητήσατε τὰς 6 μεθόδους ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ εἰς τὴν Ἑλληνικὴν Γλῶσσαν

- 1) ΓΟΥΣΤΑΥΟΥ ΚΑΝΤΕΡ—Τεθχος 1ον ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ
  - 2) » » » » 2ον » » » » διὰ προχωρημένους μαθητὰς
  - 3) ΜΠΕΚ καὶ ΧΕΡΟΛΑΝΤ—ΠΩΣ ΕΜΑΘΑ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ
  - 4) ΚΟΥΡΤ ΜΑΑΡ Α.Β.Σ.—ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΜΕΘΟΔΟΣ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ
  - 5) » » ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΤΕΧΝΙΚΗ (Δεξιὸν χέρι) ΤΟΥ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ
  - 6) » » » » (Ἀριστερὸν χέρι) ΤΟΥ ΑΚΟΡΝΤΕΟΝ
- 16 ΑΛΜΠΟΥΜ εἰδικῶς διασκευασμένα δι' Ἀκορντεόν (ἕκαστον περιέχει 6 τεμάχια)  
Καὶ ὅλα τὰ νέα τεμάχια διὰ solo ἀκορντεόν

<p style="text-align: center;"><b>N° 1</b></p> <p>Il Bacio Habenera (Carmen) Menuet (Boccherini) España - Walzer (Chabrier) Adio Muchachos Ἀμυγδαλιά Δοὺ πρὶσινὰ μάτια</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 2</b></p> <p>Stefanie (Tavotte) Corpeira (Vals) Καλοκατιανός Ἡθες σάν τὴν ἀνοίξῃ La Cumparsita</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 3</b></p> <p>AY, AY, AY (Ἰσπανικὸ τραγούδι) Fado (Vals) » March Martha Ἡ Ζήλια (Jalousie) Ταγκό Ἄν παρήλθον οἱ χρόνοι ἐκεῖνοι Χορὸς αὐριός Τραγ. Μεγάρων</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 4</b></p> <p>Blue Danube (Βάλς τοῦ Λουνάβεως) Der Bettelstudent (Ζητιάνος Φοιτητῆς) Ein Maschen oder Weibchen (Μαγεμένος αὐλός) El Choclo (Tango Argentino) Ἄς χαμηλώναν τὰ βουνὰ (Κεντάδα) Γιὰ μὰς κλαῖδουν τὰ πουλιά (Vals)</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 5</b></p> <p>La Gioconda (Χορὸς τῶν ὤρων) Wiener Blute (Βιεννέζικο Αἴμα) Tango Bolero Ἡ Βαγγελιώ (Καλοκατιανός) Βαπτιστικὸς (σὺ σόμα)</p>	<p style="text-align: center;"><b>N° 6</b></p> <p>Menuet Don Juan - Mozart Lumpaci vagabundus Marche Osterreichischer - Tirol Siciliana - Tre Giorni Illusion (Tango) Santa Lucia Ζηλεύω</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 7</b></p> <p>Ungarischer Tanz (Brahms) Czardas (Allegro) Serenade Schubert Aida Rigoletto Dichter und Bauer (Fr. Suppé)</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 8</b></p> <p>Serenade Toselli Poema (Tango) Frühlingsstimmen (Walzer) Φωνές τῆς Ἀνοίξεως Τὸ κρῶφ μὲ θυγῶς μὲ φιλιὰ Μοῦ παρηγγεῖλε τ' ἀηδόνι Τζεμίλε</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 9</b></p> <p>Russisches Volksliedepotpourri (Ἀσ- κὰ Ρωσικὰ τραγούδια) Rosamunde (Λίγο κρῶσάκι) Polka Die Csardasfürstin (Kalman) (Παιγνί- κισσα τῆς Τσαρδὰς) La Paloma (Yradier) Ὅλοι μαζί σὴν Νορμανδία (Τραγου- δάκι) (Vals)</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 10</b></p> <p>Donauwellen Κύματα τοῦ Λουνάβεως Zweite Ungarische Rhapsodie 2α Ὀγγρική Ραγούδια (List) Tiritomba Τραγούδακι (de Mario) Empanadas Calientes (Ranchera) Ζε- στὲς τυρόπητες</p>	<p style="text-align: center;"><b>N° 11</b></p> <p>Wien Wien nur du Allein (Βιέννη γλέντζας, γελᾷς) Destino Tango (Μέσ' τὴ ζοφ) Κελαϊδῆστε ὄρθια μου πουλιάκι(Κεντάδα) Στὰ Σάλωνα (Μαρία Πενταμῦτισσα)</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 12</b></p> <p>Plaisir d'amour Sobre las olas (Vals) Γερακίνα (Καλοκατιανός) Τσιχίτα μιὰ Ψιλή βροχοῦλα (Λαϊκὸ τραγούδι)</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 13</b></p> <p>Tirolese Radetzky March Los Piconeros Χανιώτικος</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 14</b></p> <p>Τσιγγάνικες μελωδίες Ciribiribin Ἄιντες Ἄιντες (Ματινάδα) Ἐνα κορίτσι εἰς τὸ λαμό του Ἄες καὶ ἦταν χτίς</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 15</b></p> <p>Νυχτερίδα Les etoiles d'or Le petit carnaval Caminito (Tango) Καραγκούνα Ἄισε Νύχτες τῆς Ἀθήνας</p> <p style="text-align: center;"><b>N° 16</b></p> <p>Frühlingsahnen Silencio (Tango) Alice (Valse) Πίς μου σὲ λατρεύω Συνέδριο χορεύει Ἐνας ἄνθρωπος</p>
--	---	---

ΖΗΤΗΣΑΤΕ ΝΑ ΑΚΟΥΣΗΤΕ ΤΑ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΕΙΣ ΔΙΣΚΟΥΣ ΓΡΑΜΜΟΦΩΝΟΥ  
ΜΟΥΣΙΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΓΑΪΤΑΝΟΥ—ΑΘΗΝΑΙ



## 2.2. ΟΠΕΡΕΤΕΣ ΝΙΚΟΥ ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ (1884;-1941)

---

### 2.2.1. ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ (1916)

---

Η *Μοντέρνα καμαριέρα* πρωτοπαραστάθηκε στις 14 Ιουλίου του 1916 στο "Θέατρο Παπαϊωάννου" σηματοδοτώντας τη θριαμβευτική πορεία του Ν. Χατζηαποστόλου ως συνθέτη οπερέτας μιας και το έργο αυτό αποτελεί την πρώτη οπερετική του σύνθεση που παρουσιάστηκε στο Αθηναϊκό κοινό. Συνιστά μία κωμική τρίπρακτη οπερέτα που έγινε γρήγορα επιτυχία με δεκάδες παραστάσεις να ακολουθούν αυτή της πρεμιέρας και τραγούδια εξαιρετικά δημοφιλή, τα οποία «ήρχισαν να εκλαϊκεύονται και να ψάλλονται εις τους δρόμους από κόσμον ο οποίος κατ' επανάληψιν τα ήκουσε με ενθουσιασμόν» (*Εμπρός*, 20.7.1916: 2). Το ποιητικό κείμενο αποτελεί διασκευή της γνωστής κατά την εποχή φάρσας του Ζωρζ Φεϊντώ *Το ξενοδοχείο των δύο περιστερών* από τον λιμπρετίστα Ν. Παρασκευόπουλο<sup>1</sup> ενώ η μουσική του συνθέτη θεωρήθηκε «ελαφρά, ζωηρά, αλλά όχι και πρωτότυπος, γραμμένη εις το στυλ των Βιεννέζικων οπερετών». Μάλιστα, το βάλς *Στόμα με στόμα* χαρακτηρίστηκε «δεύτερη έκδοση του *Σφίξε με*», της δημοφιλούς δυωδίας του Θ. Σακελλαρίδη από την οπερέτα *Πικ-Νικ* (1915) (*Πινακοθήκη*, τ. 186, 1916: 81).

Πρόσωπα του έργου: Πολύκαρπος Ανεμοδούρας, Παρθενία (γυναίκα του), Λιλή Μητροφάνη (φίλη της), Ζαχαρίας Μητροφάνης (αρχιτέκτονας, σύζυγός της), Νίκος Μητροφάνης (ανιψιός του), Μαθιός Τρυπάνης (δημοσιογράφος), Μαρία (καμαριέρα), οι έξι κόρες του Τρυπάνη: Φανή, Φιφή, Ανθή, Ξανθή, Κική, Πιπή (Καρακαντάς 1980: 713).

---

<sup>1</sup> <http://www.nationalopera.gr/gr/eventdetails/moderna-kamariera-1916/> (12-9-2015)



## Σύνοψη

### Α΄ Πράξη

Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται στην Αθήνα του 1916. Ο Πολύκαρπος Ανεμοδούρας γιορτάζει στο σπίτι του την ονομαστική του εορτή και συστήνει στο κοινό την γλωσσού και ελάχιστα ελκυστική γυναίκα του, Παρθενία. Καλεσμένη στο πάρτι είναι και η Λιλή Μητροφάνη, φίλη της συζύγου του, την οποία ο Πολύκαρπος βάζει στο μάτι. Ταυτίζεται μαζί της, γιατί θεωρεί ότι όπως αυτός περνά άσχημα με τη γυναίκα του, έτσι υποφέρει κι αυτή με τον άντρα της. Ο Ζαχαρίας, σύζυγος της Λιλής, ζητά από τον Πολύκαρπο να του δανείσει την καμαριέρα του, Μαρία, για να συνοδεύσει τον άβγαλτο ανιψιό του, Νίκο, στο Λύκειο, καθώς ο ίδιος σκοπεύει να περάσει το βράδυ σ' ένα ξενοδοχείο για να το επιθεωρήσει, ως αρχιτέκτων που είναι. Ο Πολύκαρπος πείθεται και η Μαρία αρχίζει να φλερτάρει με το Νίκο, ο οποίος την ερωτεύεται. Στο μεταξύ, στο σπίτι του Ανεμοδούρα, καταφθάνει ο Μαθιός Τρυπάνης με τις έξι κόρες του και ζητά φιλοξενία για ένα μήνα. Η Λιλή τσακώνεται με τον άντρα της γιατί λείπει συνέχεια από το σπίτι, ενώ η Παρθενία ανακοινώνει στον άντρα της, προς μεγάλη του ευχαρίστηση, ότι θα περάσει το βράδυ στο σπίτι της άρρωστης αδελφής της. Βρίσκει λοιπόν την ευκαιρία ο Πολύκαρπος να προτείνει στη Λιλή να περάσει το βράδυ σ' ένα ξενοδοχείο για να ξεσκάσει και άθελα του προτείνει το ίδιο ξενοδοχείο και στο Μαθιό με τις κόρες του.

### Β΄ Πράξη

Είναι βράδυ Αποκριάς και όλοι πάνε στο ξενοδοχείο των «Δύο περιστέρων», ο καθένας για διαφορετικούς λόγους. Ο Ζαχαρίας για να το επιθεωρήσει, ο Μαθιός με τις κόρες του για να κοιμηθούν, ο Νίκος για να μάθει τον έρωτα στην αγκαλιά της Μαρίας, η Λιλή γιατί είναι θυμωμένη με τον άντρα της και ο Πολύκαρπος που συνοδεύει τη Λιλή, για να της εξομολογηθεί τον έρωτά του. Μόνο που δεν γνωρίζουν ότι βρίσκονται όλοι στο ίδιο ξενοδοχείο και ότι, εκτός αυτού, τα γκαρσόνια τους βολέψανε σε διπλανά ακόμη και στα ίδια δωμάτια. Μπλέκονται έτσι σε κωμικοτραγικές καταστάσεις με αποτέλεσμα να έρθει ο Αστυνόμος, που τους συλλαμβάνει όλους, εκτός από το Ζαχαρία, ο οποίος, πεπεισμένος ότι το ξενοδοχείο είναι στοιχειωμένο, προλαβαίνει να φύγει.

## Γ΄ Πράξη

Την επομένη μέρα στο σπίτι του Πολύκαρπου, η Μαρία απειλεί έμμεσα το αφεντικό της ότι αν φανερώσει την έξοδό της με το Νίκο, θα μιλήσει κι αυτή για τα καμώματά του με τη Λιλή. Ο Ζαχαρίας εξιστορεί στον Πολύκαρπο την χθεσινοβραδινή του περιπέτεια και αυτός καταλαβαίνει ότι δεν έχει καταλάβει τίποτε, οπότε καθησυχάζει τη Λιλή. Η Παρθενία φτάνει στο σπίτι και λαμβάνει ένα τηλεγράφημα με αποστολέα τον Αστυνόμο, ο οποίος ζητάει από την κ. Ανεμοδούρα και τον κ. Μητροφάνη – που είχαν συλληφθεί μαζί στο ξενοδοχείο το προηγούμενο βράδυ – να παρουσιαστούνε μαζί στο τμήμα. Το ίδιο τηλεγράφημα λαμβάνει και ο Ζαχαρίας. Ο Πολύκαρπος, που το προηγούμενο βράδυ μέσα στο μπέρδεμα, για να καλύψει τη Λιλή είχε δηλωθεί στον Αστυνόμο ως κύριος Μητροφάνης, όπως και η Λιλή ως κυρία Ανεμοδούρα, ρίχνει τις ευθύνες στην Παρθενία και το Ζαχαρία. Αυτοί προσπαθούν να πείσουν τους συζύγους τους ότι δεν έκαναν κοινή έξοδο. Ο Αστυνόμος έρχεται στο σπίτι και μπερδεύεται από τους ισχυρισμούς των εμπλεκόμενων, γι' αυτό καλεί για την αναγνώρισή τους τον Τρυπάνη. Ο Τρυπάνης λέει ότι μαζί του στο τμήμα ήταν η Μαρία και ο Νίκος. Έτσι, ο Αστυνόμος επιστρέφει στον Νίκο την εγγύηση, την οποία είχε πληρώσει ο Πολύκαρπος το προηγούμενο βράδυ για να αφεθεί ελεύθερος: αυτός ήταν και ο λόγος που ο Αστυνόμος τους ξανακάλεσε στο τμήμα, αλλά οι εμπλεκόμενοι, φυσικά, το αγνοούσαν. Ο Νίκος δίνει τα χρήματα στη Μαρία, έτσι η καμαριέρα βγαίνει κερδισμένη, ενώ τα ανδρόγυνα επιστρέφουν στην προηγούμενη κατάστασή τους.<sup>2</sup>

Τα τραγούδια της οπερέτας:

1. Στόμα με στόμα (ντουέτο Μαρίας-Νίκου)
2. Ένα βαλς ειν' η ζωή μας
3. Σε είδα στ' όνειρό μου (ντουέτο Μαρίας-Πολυκάρπου)
4. Καθώς περνούν τα όνειρά μας
5. Το Καρναβάλι

---

<sup>2</sup> <http://www.nationalopera.gr/gr/eventdetails/moderna-kamariera-1916/> (12-9-2015)

### 2.2.1.1. ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ (ΝΤΟΥΕΤΟ)

---

**Ρυθμός:** 3/4

**Τονικότητα:** ρε- (εισαγωγή στη αρχή της) και Φα+ (εισαγωγή, Α, Β, χορός)

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β Α Β χορός

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 2, 3, 5, 6, 7: μεσοτονικοί 9σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 4, 8: μεσοτονικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

με μικτή ομοιοκαταληξία: ζευγαρωτή (ίδια ρίμα 1ου – 2ου και 5ου – 6ου στίχου)

καθώς και ομοιοκαταληξία 4<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου

στο Β

στίχοι 1, 3: αναπαιστικοί 13σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4: αναπαιστικοί 12σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτική ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup> και 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

(Μαρία) Χωρίς τα γλυκά τα φιλιά σου

(Νίκος) Χωρίς τη θερμή αγκαλιά σου

(Μαρία) δεν νοιώθω πως είν' η αγάπη

(Νίκος) δεν νοιώθω αν είνε ζωή

(Μαρία) αφίλητο είμαι ακόμα

(Νίκος) αχ γύρε σε 'μένα το σώμα

(Ομού) και δος μου φιλιά μεσ' στο στόμα

το φως στην καρδιά να χυθή.

**B**

Στόμα με στόμα και με τα χείλη δεμένα

τα νειάτα θέλω με σε γλυκά να χαρώ.

Στόμα με στόμα και με τα χείλη εις ένα

θα 'μαι μαζί σου εν όσω φως μου θα ζω.

### **A**

(Νίκος) Αγκάλη ζητά η αγκαλιά μου  
(Μαρία) φιλάκια ζητούν τα φιλιά μου  
(Νίκος) αχ έλα τα δύο να ενωθούμε  
(Μαρία) αχώριστ' αιώνια σφιχτά  
(Νίκος) τα χείλη μου σε λαχταρούνε  
(Μαρία) να έλθης γλύκα να σου πούνε  
(Ομού) πως δίχως φιλιά δίχως χάδια  
πότε της δεν ζη η καρδιά.

### **B**

Στόμα με στόμα και με τα χείλη δεμένα  
τα νειάτα θέλω με σε γλυκά να χαρώ.  
Στόμα με στόμα και με τα χείλη εις ένα  
θα 'μαι μαζί σου εν όσω φως μου θα ζω.

ΠΕΡΙΣΤΡΟΦΗ ΕΚΔΟΣΕΩΣ

12808  
2007

# Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ ΟΠΕΡΕΤΤΑ

ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ



ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ  
ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ  
(Ντουέτο Μαρίας - Νίκου)  
ΕΝΑ ΒΑΛΣ ΕΙΝ' Η ΖΩΗ ΜΑ  
ΣΕ ΕΙΔΑ ΣΤ' ΟΝΕΙΡΟ ΜΟΥ  
(Ντουέτο Μαρίας - Πολύκαρου)  
ΣΑΘΩΣ ΠΕΡΝΟΥΝ ΤΑ ΟΝΕ  
ΜΑΣ  
(Ντουέτο: - Νίκου)  
ΤΟ ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ  
Γ. ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ

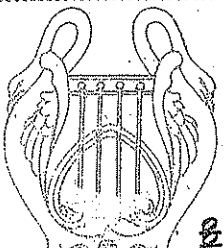
πράχ. 1.20

## ΜΟΥΣΙΚΗ

# Ν. ΧΑΤΖΗ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ



# ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΝΙΚ. ΧΑΤΖΗΝΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

Φα+

ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κλειδοκομ-  
βαλον

Ι ρε- 7 Δομα **A** χρωματική μετατροπή που πάει στην Φα+ V της Φα+

(Μαρ.) Χω-ρίς τὰ γλυ-κά σὰ φι-λιά σου (Νικ.) Χω-ρίς τὴ θερ-μὴ ἀγ-κα-λιά σου  
 (Νικ.) Ἄγ-κά-λη ζη-τᾷ ἡ ἀγ-κα-λιά μου (Μαρ.) φι-λά-κια ζη-τοῦν τὰ φι-λιά μου

(Μαρ.) δὲν νοιώ-θω πῶς εἶν' ἡ ἀ-γά-πη (Νικ.) δὲν νοιώ-θω ἂν, εἶ-νε ζω-ή  
 (Νικ.) ἄχ ἔ-λα τὰ δυὸ νὰ ἐ-νω-θοῦ-με (Μαρ.) ἀ-χώ-ρι-στ' αἰ-ώ-νια σφι-χτά

(Μαρ.) ἀ-φι-λη-το εἶ-μαι ἀ-πό-μα (Νικ.) ἄχ γύ-ρε σὲ μέ-να τὸ σῶ-μα και  
 (Νικ.) τὰ χει-λή μου σὶ λα-χτα-ροῦ-νε (Μαρ.) νὰ ἐλ-θῆς γλυ-κά νὰ σοῦ ποῦ-νε. Ὄμοῦ πῶς

4

δός μου φι-λιά μέσ' στο- στό-μα τὸ φῶς στὴν καρ-διά νὰ χυ-θῆ.  
 δί-χως φι-λιά δί-χως χά-δια πο-τέ της δὲν ζῆ ἡ καρ-διά.

**B**

Στό-μα μέ στο-μα καὶ μετὰ χεῖ-λη δε-μέ-να

*mf* *p*

τὰ γειά-τα θέ-λω μεσέ γλυ-κά νὰ χα-ρῶ Στο-

*p* *f*

μα με στο-μα καὶ μετὰ χεῖ-λη εἰς ἑ-να θᾶ-

*p* *p*

μου μα - ζω. σου εν - σω φως μου θα - ζω. ζω.

**ΧΟΡΟΣ**

χορος

**f presto**



**Ρυθμός:** 3/4 *Tempo di Valse*

**Τονικότητα:** Ρε+ [ξεκινά με V (εισαγωγή)] και τελειώνει σε Σολ+ (B, χορός)

**Μορφή:** εισαγωγή A A B χορός

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 3: δακτυλικοί 8σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4: δακτυλικοί 7σύλλαβοι οξύτονοι

με ένα ζεύγος πλεκτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: δακτυλικοί 8σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 8: δακτυλικός 7σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ζευγαρωτή (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> και 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου) και

ένα ζεύγος πλεκτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

Ένα βαλς είν' η ζωή μας

κι ας αρχίση ο χορός

μ' όλο γέλια (χα χα χα χα) και τραγούδια

ας διαβαίνη ο καιρός.

**B**

Κ' έτσι ας περνούν αιώνια

μ' όνειρα γλυκά τα χρόνια

κ' η ζωή ας τελειώνει

με χαρά που ξανανειώνει

σαν πουλιά μεσ' τα λουλούδια

σε χαρά που βαλσαμώνει  
μεσ' τα γέλια τα τραγούδια  
ας αλλάζουμε φιλιά.



13058  
11  
1621  
1137  
1911#

33

ΜΙΚΗ ΧΡΥΣΑΦΗ-ΜΑΡΙΝΑΚΗ  
ΥΠΟΘΕΣΗ

# Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ

## ΟΠΕΡΕΤΤΑ

ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ  
(Ντουέτο Μαρίας — Νίκου)  
**ΒΝΑ ΒΑΣΣ ΕΙΝ' Η ΖΩΗ ΜΑ.**  
ΣΕ ΕΙΔΑ ΣΤ' ΟΝΕΙΡΟ ΜΟΥ  
(Ντουέτο Μαρίας — Πολυχάρπου)  
**ΚΑΘΩΣ ΠΕΡΝΟΥΝ ΤΑ ΟΝΕΙ  
ΜΑΣ**  
(Ντουέτο Μαρίας — Νίκου)  
**ΤΟ ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ**

Τιμάται δραχ. 1.20

### ΜΟΥΣΙΚΗ

# Ν. ΧΑΤΖΗΧΑΛΠΟΣΤΟΛΟΥ



# ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

N. ΧΑΤΖΗΝΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΕΝΑ ΒΑΛΣ ΕΙΝ' Η ΖΩΗ ΜΑΣ

Ρε+

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Vivace

ff

V

A

Tempo di valse

'Ε - να βάλς είν' ή ζω.

Tempo di valse

rall.

*p* tempo

*f*

*p*

ή μας χί'ς άρ - χί - ση ό χο - ρός μ'ό - λο γέ - λια χά χά χά χά

(γέλια)

και τρα - γού ... δια ... άς δια - βαι - νει ό και - ρός έ - να

Γκισα Φ

ας δια - θαί - νη. ο και - ρος κ'ε - ρσι'ας παρ - νοῦν αι.

ω - νια μ'ο - νει - ρα γλυ - κα τα χρο - νια κ'η ζω - η'ας

τε - λει - ω - νει με - χα - ρα ποῦ ξα - να - νειώ - νει σαν που - λιά μέσ'

τα λου - λου - δια σε χα - ρα ποῦ θαλ - σα - μω - νει μέσ' τα γέ - λια

τά κρα - γού - δια ἄς ἀλ - λά - ζου - με φι - λιά.

*ritoso.* **f**

**ΧΟΡΟΣ**

**ΧΟΡΟΣ** **ff**

**ff presto.** **ff**

Editions Georges Felix Athènes (Grèce)

POUR PIANO

DANCES NOUVELLES

Table listing dance pieces like 'Le Kie-King', 'Le Dernier Tango', 'La Favorite', etc., with composers and prices.

VAISES

Table listing waltzes like 'Et puis mourir', 'Chagrin d'hier', 'Les Forains', etc., with composers and prices.

Table listing waltzes like 'Vais Fivole', 'Amor di Principi', 'Soigné d'amour', etc., with composers and prices.

Table listing waltzes like 'Balsinien (Lustige - Witze)', 'Luxemburg', 'Zigeunerlied', etc., with composers and prices.

Table listing waltzes like 'Fascinaton, Valse Tzigane', 'Eternelle folle', 'Tu ne sauras jamais', etc., with composers and prices.

Table listing waltzes like 'Luna, Valse', 'Fascinaton, Valse Tzigane', 'Eternelle folle', etc., with composers and prices.

Table listing waltzes like 'Luna, Valse', 'Fascinaton, Valse Tzigane', 'Eternelle folle', etc., with composers and prices.

WALTZES

Table listing waltzes like 'Frottole', 'A bocca dolce', 'L'Amabile', etc., with composers and prices.

MARZOULETTES

Table listing mazouettes like 'Amoureux', 'Amour', 'Amour', etc., with composers and prices.

LANCIERS

Table listing lancers like 'The Geisha Lancers', with composers and prices.

GALOPS

Table listing galops like 'Posillon d'amour', with composers and prices.

CAVOTTES

Table listing cavottes like 'Celebra Gavotta', with composers and prices.

POT-POURRI, AIRS, FANTASIES, E.T.C.

Table listing pot-pourri, airs, fantasies, etc. like 'Norma Corò', 'Amor di Principi', 'Fama Intermesso e Strofe', etc., with composers and prices.

BOURGEOUX DEVISALON

Table listing bourgeois devisions like 'La prière d'une vierge', 'Impromptu', 'Anthonique, Chorès Zafirogou', etc., with composers and prices.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΔΙΑΨΑΛΙΣΜΟΝ ΚΑΙ ΚΑΙΣΟΚΥΜΒΑΘΟΝ

Table listing Greek dances like 'Χορὸς Καλαματιανός', 'Χορὸς Ἑλληνικός', 'Χορὸς Ἑλληνικός', etc., with composers and prices.

ΕΡΗΘΑΠΘΙΑ ΚΑΙ ΑΣΜΑ ΚΑΙ ΚΑΙΣΟΚΥΜΒΑΘΟΝ

Table listing erethaphtia and asma like 'Στὸ Βενιζέλο μας', 'Στὸ Βενιζέλο μας', 'Στὸ Βενιζέλο μας', etc., with composers and prices.

CHANT ET PIANO

Table listing chant et piano pieces like 'Oeillet rouge', 'Le galant tendre - vous', 'Chagrin d'amour', etc., with composers and prices.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΔΙΑΨΑΛΙΣΜΟΝ ΚΑΙ ΚΑΙΣΟΚΥΜΒΑΘΟΝ

Table listing Greek dances like 'Χορὸς Ἑλληνικός', 'Χορὸς Ἑλληνικός', 'Χορὸς Ἑλληνικός', etc., with composers and prices.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΔΙΑΨΑΛΙΣΜΟΝ ΚΑΙ ΚΑΙΣΟΚΥΜΒΑΘΟΝ

Table listing Greek dances like 'Χορὸς Ἑλληνικός', 'Χορὸς Ἑλληνικός', 'Χορὸς Ἑλληνικός', etc., with composers and prices.

Table listing dances like 'Μαρία ἡ Πενταγιώτισσα', 'Ἡ Γαυροπούλα', 'Ἡ Λεμονιά', etc., with composers and prices.

ARABIAN (Ed.)

Table listing Arabian pieces like 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', etc., with composers and prices.

ARABIAN (Ed.)

Table listing Arabian pieces like 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', etc., with composers and prices.

ARABIAN (Ed.)

Table listing Arabian pieces like 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', etc., with composers and prices.

ARABIAN (Ed.)

Table listing Arabian pieces like 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', etc., with composers and prices.

ARABIAN (Ed.)

Table listing Arabian pieces like 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', etc., with composers and prices.

ARABIAN (Ed.)

Table listing Arabian pieces like 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', etc., with composers and prices.

ARABIAN (Ed.)

Table listing Arabian pieces like 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', 'Tà qasabà', etc., with composers and prices.

### 2.2.1.3. ΣΕ ΕΙΔΑ ΣΤ' ΟΝΕΙΡΟ ΜΟΥ (ΝΤΟΥΕΤΟ)

---

**Ρυθμός:** 3/4 *Tempo di Mazurka*

**Τονικότητα:** ντο- (εισαγωγή στην αρχή της) και Μ1b+ (εισαγωγή, Α, Β, χορός)

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β εισαγωγή Α Β χορός

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 5, 9, 13: αναπαιστικοί 7σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 6, 10, 14: δακτυλικοί 5σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 7: αναπαιστικός 5σύλλαβος προπαροξύτονος

στίχοι 3, 11, 15: δακτυλικοί 6σύλλαβοι προπαροξύτονοι

στίχοι 4, 8, 12: μεσοτονικοί 2σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 16: δακτυλικός 4σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ζευγαρωτή (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 2<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> – 6<sup>ο</sup>, 9<sup>ο</sup> – 10<sup>ο</sup> και 13<sup>ο</sup> – 14<sup>ο</sup> στίχου) και ένα ζεύγος σταυρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 3<sup>ο</sup> – 7<sup>ο</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3: μεσοτονικοί 15σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4: μεσοτονικοί 14σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 3<sup>ο</sup> και 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup> στίχου)

Κείμενο:

**Α**

(Μαρία) Σε είδα στ' όνειρό μου

(Πολύκαρπος) και πως μωρό μου;

(Μαρία) απ' το παράθυρο

(Πολύκαρπος) πως! πως!

(Μαρία) να κατεβαίνης κάτω



(Πολύκαρπος) ναι σαν το γάτο  
(Μαρία) σαν το σάτυρο  
(Πολύκαρπος) Τι! Τι!  
(Μαρία) Για να βρης τη Λιλίκα  
(Πολύκαρπος) μπελά που βρήκα  
(Μαρία) δρόμο να δώσετε  
(Πολύκαρπος) πως! πως!  
(Μαρία) σε καμπαρέ να πάτε  
(Πολύκαρπος) καλέ σωπάτε  
(Μαρία) φιλιά ν' αλλάξετε  
(Πολύκαρπος) αχ! ναι! αχ! ναι!

## **B**

(Ομού) Ο έρωσ μοιάζει σαν μικρό και τρυφερό λουλούδι  
που με τ' αγκάθια του κεντά κάθε φτωχή καρδιά  
και γιατρικό δεν έχει άλλο πάρα το τραγούδι  
και τα φιλιά που δέχονται δυο χείλη ερωτικά.

## **A**

(Μαρία) Εκείνη δεν ηρνήθη  
(Πολύκαρπος) τι δεν ηρνήθη  
(Μαρία) να δώση φίλημα  
(Πολύκαρπος) ναι! ναι!  
(Μαρία) αλλάξατε λογάκια  
(Πολύκαρπος) σαν τι λογάκια  
(Μαρία) να γλυκό φίλημα  
(Πολύκαρπος) ναι! ναι!  
(Μαρία) Στην αγκαλιά σου γέρνει  
(Πολύκαρπος) πόθους μου φέρνει  
(Μαρία) χωρίς μαλώματα  
(Πολύκαρπος) ναι! ναι!  
(Μαρία) με μάτια λιγωμένα  
(Πολύκαρπος) τρέλλανε μένα  
(Μαρία) με τα καμώματα

(Πολύκαρπος) αχ! ναι! αχ! ναι!

**B**

(Ομού) Ο έρωσ μοιάζει σαν μικρό και τρυφερό λουλούδι  
που με τ' αγκάθια του κεντά κάθε φτωγή καρδιά  
και γιατρικό δεν έχει άλλο πάρα το τραγούδι  
και τα φιλιά που δέχονται δυο χείλη ερωτικά.

13034  
1/750  
4  
'621  
1137  
2977

991

# ΕΥΜΟΝΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ

## ΟΠΕΡΕΤΤΑ

ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΚΗ ΧΡΥΣΗ ΜΑΡΙΝΑΚΗ  
ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ



18  
ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ  
ΕΝΑ ΒΛΕΠΕ ΕΙΝ Η ΖΩΗ ΜΑΣ  
ΣΕ ΗΓΙΑ ΣΤ' ΟΝΕΙΡΟ ΜΟΥ  
ΚΑΘΩΣ ΠΕΡΝΟΥΝ ΤΑ ΟΝΕΙ  
ΜΑΣ  
ΤΟ ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ

Τιμάται δραχ. 1.20

### ΜΟΥΣΙΚΗ

# ΝΙΝΥ ΑΤΖΗ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



# ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

N. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

\*  
ΣΕ ΕΙΔΑ ΣΤ' ΟΝΕΙΡΟ ΜΟΥ

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Mib+

Tempo di Mazurka

Κλειδοκύμβαλον

I ντο-

Άσμα

**A**

VI ντο-  
IV Mib+

Μαρ. Σέ εἶ-δα σ' ὄ-νει-ρό μου Πολ. καὶ πῶς μω-  
'Ε-κεί-νη δὲν ἤρ-νή-θη τι δὲν ἤρ-

ρό μου; Πολ. πῶσι πῶσι νὰ κα-τε-βαί-νης  
νή-θη Μαρ. νὰ δώ-ση φί-λη-μα Πολ. ναι! ναι! Μαρ. ἀλ-λά-ξα-τε λο-

κά-τω Πολ. ναι σὰν τὸ γά-το Μαρ. σὰν τὸ σά-τυ-ρο Πολ. τί! τί!  
γά-κια Πολ. σὰν τί λο-γά-κια Μαρ. νὰ γλυ-κό φί-λη-μα Πολ. ναι! ναι!

Γ 1170 Φ

(Μαρ.) Για να θρηστέηαι - λι - κα (Πολ.) μπε - λά του θρη - κα. (Μαρ.) δρα - μο να  
 Στην άγ - κα - λιά σου γέρ - νει. (Πολ.) πό - θους μου φέρ - νει (Μαρ.) χω - ρίς μα -

δώ - σε - τε (Πολ.) πώς! πώς! (Μαρ.) σε κα - μπα - ρέ - να πα - τε  
 λώ - μα - τα ναί! ναί! (Μαρ.) μέ μά - τια λι - γω - μέ - να.

(Πολ.) κα - λέ - σω - πᾶ - τε (Μαρ.) φι - λιά νάλ - λά - ξε - τε (Πολ.) ἄχ! ναί! ἄχ! ναί!  
 πρέλ λα - νε μέ - να μέ τὰ κα - μώ - μα - τα (Μαρ.) ἄχ! ναί! ἄχ! ναί!

*rall. . . . . tempo.*

**B**

(Θμου) ὁ ἔ - ρως μοιάζει σὰν μι - κρὸ καὶ τρυ - φε - ρὸ λου - λοῦ - δι ποῦ. με τ' ἄγ - κά - θια

του κεν-τᾶ κά-θε φτω-χή καρ-διά και για-τρικό δέν- ἔ-χει ἄλ-λο πα-ρά

D.C.

τὸ τρα-γού-δι και τὰ φι-λιά- ποῦ δέ-χόν-ται δυὸ χεῖ-λη-ρώ-τι-κά.

D.C.

**ΧΟΡΟΣ**

ΧΟΡΟΣ

Editions Georges Fexis Athènes (Grèce)

POUR PIANO

DANSES NOUVELLES

Table listing dance pieces like 'Le Kie - King', 'Le Dernier Tango', 'La Favorite', etc. with composers and prices.

VALES

Table listing waltzes like 'Et puis mourir', 'Chagrin d'hiver', 'Les Forains', etc. with composers and prices.

Table listing various dance pieces including 'Quand l'amour re fleurit', 'Valse Idéal', 'Dollärwalzer', etc. with composers and prices.

POLKAS

Table listing polkas like 'Frottole', 'A bocca dolce', 'La Tabarinette', etc. with composers and prices.

MAZURKAS

Table listing mazurkas like 'Amoureuse', 'Sguardi furtivi', 'La Triguane', etc. with composers and prices.

QUADRILLES

Table listing quadrilles like 'Quadrille de l'opérette', 'Éλληνικός τετρακόσμος', etc. with composers and prices.

LANCIERS

Table listing lancer pieces like 'The Grisha Lancers' with composer and price.

GALOPS

Table listing galops like 'Poellon d'amour' with composer and price.

GAVOTTES

Table listing gavottes like 'Celebra Gavotta' with composer and price.

POT - POURRIS, AIRS, FANTAISIES, E.T.C.

Table listing pot-pourris and airs like 'Norma Coro', 'Amor di Principi', 'Die Dollarprinzessin', etc. with composers and prices.

MORCEAUX DE VIOLON

Table listing violin pieces like 'La prière d'une vierge', 'Impromptu', 'Anthonio', etc. with composers and prices.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΔΙΑ ΤΜΟΝΗΤΗ ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΟΥ ΜΒΑΘΟΝ

Table listing Greek dance pieces like 'Χορός Καλαματιανός', 'Χορός ορνίθων', 'Χορός Ελληνικός τετρακόσμος', etc. with prices.

ΕΜΒΑΘΡΙΑ ΔΙ' ΑΣΜΑ ΚΑΙ ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΟΥ ΜΒΑΘΟΝ

Table listing Greek songs like 'Σεξ βενεζέλο μας', 'Σεξ Εβζονάμα μας', 'Σεξ βροντιάς τού τραγουδι', etc. with prices.

CHANT ET PIANO

Table listing songs like 'Oeillet rouge', 'Chagrin d'amour', 'Donne tes yeux', etc. with composers and prices.

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΙΑΦΟΡΑ ΔΙ' ΑΣΜΑ ΚΑΙ ΚΑΙ ΕΙΔΙΚΟΥ ΜΒΑΘΟΝ

Table listing Greek songs like 'Ο Γέρο - Δήμος', 'Ο γοργιμός (λέξ. Φαργασιότα Γ.)', 'Ο Στρατηγόπουλος (Chanson pour Elle)', etc. with prices.

Large table listing various musical pieces for piano, mandolin, and guitar, including composers like Verdi, Puccini, Strauss, and prices.

POUR MANDOLINE OU VIOLON

Table listing pieces for mandolin or violin like 'Καλαματιανός', 'Η Τσίφρα', 'Spigite d'oro', etc. with prices.

POUR MANDOLINE ET GUITARE

Table listing pieces for mandolin and guitar like 'Συρτός', 'Μπάλος', 'Χασάπικος', etc. with prices.

ΜΕΘΟΔΟΙ ΟΡΓΑΝΟΝ

Table listing method books for organ like 'Μέθοδος κλειδοκονταβιόλου, εις την Έλλην.', 'Μέθοδος βιολίου, εις την Έλ. Τεύχ. α.', etc. with prices.

**Ρυθμός:** 2/4

**Τονικότητα:** Ντο+

**Μορφή:** εισαγωγή Α (α1+α2+α2) Β εισαγωγή Α (α1+α2+α2) Β

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι το Β τη 2η φορά εμφανίζεται με διαφορετικά λόγια

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 3, 5: ιαμβικοί 8σύλλαβοι προπαροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6: ιαμβικοί 7σύλλαβοι παροξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 7: ιαμβικοί 8σύλλαβοι προπαροξύτονοι

στίχος 5: ιαμβικός 8σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 2, 4, 6, 8: ιαμβικοί 7σύλλαβοι παροξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

**α1**

Καθώς περνούν και χάνονται

τα τόσα όνειρά μας

**α2**

Και τώρα έτσι πέρασε

η χθεσινή χαρά μας.

Και τώρα έτσι πέρασε

η χθεσινή χαρά μας



**B**

δεν θα ξεχάσω ενόσω ζω  
τα τρυφερά φιλιά σου  
τα ζαχαρένια λόγια σου  
και τη θερμή αγκαλιά σου  
Αχ! άναψε μου τη φωτιά  
μεσ' την καρδιά και πάλι  
κι έλα να ζω αιώνια  
στη μαγική σ' αγκάλη.

**A****α1**

Για σε έχω στα στήθη μου  
αγιάτρευτο τον πόνο

**α2**

Και 'σύ που ξέρεις ν' αγαπάς  
θα τον γιατρέψης μόνο.  
Και 'σύ που ξέρεις να αγαπάς  
θα τον γιατρέψης μόνο.

**B**

πάντα εσένα θ' αγαπώ  
εσένα θα λατρεύω  
κι απ' τη γλυκειά σου τη ματιά  
αγάπη θα γυρεύω  
πες μου λοιπόν αγάπη μου  
μια λέξι πες σε μένα  
πες πως θα ζήσουμε τα δύο  
για πάντα ενωμένα.

3057  
M  
1621  
H37  
1977

# Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ

ΚΙΚΗ ΧΡΥΣΑΦΗ-ΜΑΡΙΝΑΚΗ  
ΥΨΙΦΩΝΟΣ

## ΟΠΕΡΕΤΤΑ

ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ



Στόμα με στόμα  
"Ένα βάλει είν' η ζωή μας,  
Σέειδα στ' όνειρό μου  
Καθώς περνούν τὰ όνειρά μας"

ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ  
Ν. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ  
Ο ΑΡΧΑΙΟΤΕΡΟΣ ΕΝ ΕΛΛΑΔΙ  
(Διάδοχος Μουσικῶν Εκδόσεων ΦΕΛ)  
ΟΔΟΣ ΓΛΑΔΣΤΩΝΣ & ΣΤΟΛ ΦΕΣΗ  
ΑΘΗΝΑΙ



### ΜΟΥΣΙΚΗ

# Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΑΡΧ. 18

31

# ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΝΙΚ. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΚΑΘΩΣ ΠΕΡΝΟΥΝ ΤΑ ΟΝΕΙΡΑ ΜΑΣ

(in la)

Ντο+

Andante.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Musical score for the piano introduction. It features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andante.' and the dynamics include 'mf'. The score contains several measures of music with triplets and arpeggiated chords.

A

a1

dolcissimo.

Vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with lyrics in Greek. The piano accompaniment is in bass clef. Dynamics include 'p' and 'vall'. The tempo remains 'Andante'.

Κα-θώς περ-νούν και χα-νον-ται τὰ  
Γιὰ σέ ἔ-χω στα στή-θη μου α-

a2

Continuation of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support.

τὰ - - σα ὀ - - νει - ρα - - μας και τὰ - - ρα ἔ - - ται πέ - ρα - -  
για - - τρεν - το τὸν πό - - νο και σὺ σου ἔε - - ρεις νά - γα - -

Γ. 1180 Φ.

1. 2. Poco vivo.

σε πᾶς ἢ χθεσινὴ χάραμας καὶ μας δὲν θὰ ξεχάσω ἐνόσω  
 τὸν γιὰ τρέψης μὲνο καὶ νο καὶ νο λάντα ἐσένα θάγα.

*poco rall...* *tempo* *mf* *tempo* *Poco vivo.*

ὡς τὰ τρυφερά φίλια σου τὰ χαρὰ γέγια λόγια σου καὶ τὴ θερμὴ ἀγκαλιὰ  
 ἔσένα θὰ λατρεῶ κί ἀπὸ τὴ γλυκεῖα σου τὴ ματιὰ ἄ γὰ πὴ θὰ γυρεῶ

*adagio.*

σου Ἄχ! ἀναφέμου τὴ φωταῖα μεσ' τὴν παρὸν καὶ παλι κί ἐλα νὰ  
 ὦ πὲς μου λωπὸν ἀγαπῶ μου μί λέξι πὲς σέ μένα πὲς πῶς θὰ

*adagio.*

*Fine.* *D.C. al Fine.* *FINE.*

ὡς αἰὼνιὰ, σὴ μαγικὴ σ' ἀγάλη. - - - λη.  
 ἔχου με τὰ δυὸ γιὰ πάντα ἐνω - - - - - μέ - - - - - να.

*Fine.* *D.C. al Fine.* *FINE.*

[in 4.]

## 2.2.1.5. ΤΟ ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ

---

**Ρυθμός:** 2/4

**Τονικότητα:** Φα+

**Μορφή:** εισαγωγή Α Α (με άλλα λόγια) Β Β Α (με κλειστό το στόμα)

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 3, 5, 7: ιαμβικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: ιαμβικοί 10σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3: ιαμβικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4: ιαμβικοί 10σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup> και 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

Στους τωρινούς καιρούς το καρναβάλι  
το σοβαρό τον βλέπεις μασκαρά  
αλλάζουμ' ο καθένας το κεφάλι  
από τον πλούσιο ως τον φουκαρά.

**A**

Μασκαρευόμαστε οι μασκαράδες  
στο μασκαρένιο τούτο τον καιρό  
που απορείς ποιοι είν' οι αφεντάδες

και ποιες η δούλαις μέσα στο χορό.

## **B**

Τα πόδια μας ψηλά όλοι πετούμε  
χορεύουμε και πίνουμε γερά  
και τι θα πη ο κόσμος δεν ακούμε  
αφού φορούμε μάσκα μασκαρά (δύο φορές).

Λα λα λα λα λα λα λα λα λα  
λα λα λα λα λα λα λα λα λα  
λα λα λα λα λα λα λα λα λα  
γιατί φορούμε μάσκα μασκαρά.

1303F

HY  
3749

24

1584

1827

39447

# Η ΜΟΝΤΕΡΝΑ ΚΑΜΑΡΙΕΡΑ

## ΟΠΕΡΕΤΤΑ

ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ



ΣΤΟΜΑ ΜΕ ΣΤΟΜΑ  
(Νιούετο Μαρίας - Νίκου)  
ΕΝΑ ΒΑΣΕ ΕΙΝ' Η ΖΩΗ ΜΑΣ

ΣΕ ΕΙΔΑ ΣΤ' ΟΝΕΙΡΟ ΜΟΥ  
(Νιούετο Μαρίας - Πολυλάκου)  
ΚΑΘΩΣ ΠΕΡΝΟΥΝ ΤΑ ΟΝΕΙΡΑ  
ΜΑΣ  
(Νιούετο Μαρίας - Νίκου)  
ΤΟ ΚΑΡΝΑΒΑΣΙ

Τιμάται δραχ. 1.20

### ΜΟΥΣΙΚΗ

# N. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



# ΤΟ ΚΑΡΝΑΒΑΛΙ

Φα+

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

*Allegro Giocoso*

Άσμα.

Κλειδοχού-  
βαλον.

*Allegro Giocoso*

**A**

Σταίξτω ρι - νούς και - ραίξ το καρ - να - βά - λι ... τὸ σο - βα - ρὸ τὸν  
ὀ - μα - στε οἱ μα - σκα - ρά - δεῖς στο μά - σκα - ρέ - νιο

θλέ - πεις μα - σκα - ρά ἀλ - λά - ζουμί ὁ κα - θέ - νας τὸ κε - φά - λι ...  
τοῦ - το τὸν και - ρὸ πού ἄ - πο - ρεῖς ποιῶ εἶν' οἱ ἄ - φεν - τὰ - δεῖς

Ε. 4188 Φ



1<sup>a</sup> 2<sup>a</sup>

ἄ - πό - τόν πλού - σιο ὡς τὸ φου - κα - ρᾶ . . . . . Τα πό - δια  
 καί ποιές ἢ δοῦ - λαις μέ σα στό χο - ρὸ . . . . . Μα - σκα - ρεν - ρὸ . . . . .

*pp con s<sup>a</sup> zorra.* *f*

μας ψη - λά ὄ - λαι πε - τοῦ - με . . . . . χο - ρεῖου - με καί . . . . . πίνου - με γε - ρά . . . . . καί τί θά

*p*

1<sup>a</sup>

πῆ ὁ κό - σμος δέν ἀ - κοῦ - με . . . . . ἀ - φοῦ φο - ροῦ - με μά - σκα - μα - σκα - ρᾶ . . . . . Τα πό - δια

*f*

**A** Με κλειστό στόμα

2<sup>a</sup>

μά - σκα - μα - σκα - ρᾶ . . . . .

*pp*

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line features a melodic phrase with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation with chords and moving lines.

Vivace,

The second system continues the piece with a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Vivace'. The vocal line includes the lyrics 'λα λα λα λα λα λα λα λα λα'. The piano accompaniment features a prominent 'ff' (fortissimo) dynamic marking and includes some triplet rhythms.

λα λα λα λα λα λα λα λα λα  
Vivace.

The third system continues the musical piece. The vocal line has the lyrics 'λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα'. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and chordal textures.

λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα

The fourth system concludes the piece. The vocal line has the lyrics 'λα γιατί φο ρού - με μά. σκα μα σκα. ρα'. The piano accompaniment ends with a 'Fine.' marking and a final chord. The piece concludes with a strong 'f' (forte) dynamic.

λα γιατί φο ρού - με μά. σκα μα σκα. ρα

Fine.

Γ. 4188 φ.



### 2.2.2. ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ (1917)

---

Λιγότερο από ένα χρόνο μετά τη *Μοντέρνα καμαριέρα* (1916) παρουσιάστηκε στο κοινό της Αθηναϊκής πρωτεύουσας η δεύτερη οπερέτα του Ν. Χατζηποστόλου, επίσης τρίπρακτη, τα *Ερωτικά γυμνάσια*, στις 12 Μαΐου 1917, στο Θέατρο "Διονύσια" (πρώην "Θέατρο Συντάγματος") από το θίασο της Έλσας Ένκελ. Ο συνθέτης, σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, εμπνεύστηκε την υπόθεση του έργου από κάποια γαλλική φάρσα, αγνώστων λοιπών στοιχείων, σε λιμπρέτο Νίκου Παρασκευόπουλου στην οποία προσέδωσε αθηναϊκά χαρακτηριστικά με την επιλογή χαρακτήρων, αντιπροσωπευτικών της αθηναϊκής κοινωνίας και αισθητικής της εποχής (αξιοματικός, φαντάρος, δεκανέας κ.ά.) ενώ παράλληλα η μουσική θεωρήθηκε ότι με την ποικιλία που τη διέκρινε σκιαγραφούσε όλο το φάσμα των συναισθημάτων (Πατέρας 2009: 131-132).

Η οπερέτα χαρακτηρίστηκε περισσότερο αθηναϊκή και «ζωντανή» απ' οποιαδήποτε άλλη που είχε γραφτεί μέχρι τότε και η πρώτη παράστασή της είχε φροντιστεί σε μεγάλο βαθμό από τον θίασο της Ένκελ:

Ο θίασος δεν εφείσθη κόπων και δαπανών. Εσπατάλησε εξ αμφοτέρων δια ν' αναβιβάση τελείαν την νέαν οπερέτταν του συνθέτου, την πλουσιωτάτην εις σκηνικά και κοστούμια αξιοματικών, στρατιωτών, προσκόπων, γυναικών, χορευτριών, εις εξοχικά κέντρα, εις ξενοδοχεία, καφέ-σαντάν και λοιπά, έξω από την Κηφισίαν, ούτως ώστε η επιτυχία να υπερβάλη ασυγκρίτως την περυσινήν του ιδίου συνθέτου της «Μοντέρνας καμαριέρας» (*Έθνος*, 12.4.1917: 3).

Πρόσωπα του έργου: Λοχαγός Μπαμ-Μπουμ, Λόλα (μία κοκότα), Ντορές (έφεδρος), Φλώρα (γυναίκα του), Ευσεβεία (μητέρα της), Τιμολέων Μπελάς (έφεδρος), Φιλιώ, Καλυψώ (διευθύντρια καφενείου), ένας λοχίας, Ρέγκας (αδήλωτος), Τσιμπίδας (δεκανέας), Ερμηνεία (τραγουδίστρια), υπηρέτριες: Γιαννούλα και Διαμάντω (Καρακαντάς 1980: 714).

## Σύνοψη

Απέναντι από ένα στρατόπεδο, υπάρχει ένα ξενοδοχείο με «ελαφριές» κοπέλες. Μετά το πέρας των γυμνασίων, οι φαντάροι πηγαίνουν εκεί για να διασκεδάσουν με τα κορίτσια. Μια μέρα, πηγαίνει εκεί και ο Λοχαγός Μπαμ - Μπουμ που είναι πολύ αυστηρός με τους φαντάρους τον, αλλά τρέφει μια ιδιαίτερη αδυναμία στην υπεύθυνη τον ξενοδοχείου, τη Φιλιώ. Μετά από λίγο εμφανίζεται και ο Ντίνος Ντορές που είναι αδήλωτος, μαζί με την υποτιθέμενη σύζυγό του και νοικιάζουν ένα δωμάτιο. Στο μεταξύ φτάνει ο Τιμολέων Μπελάς. Τον υποδέχονται θερμά στο ξενοδοχείο, γιατί είναι το «πρόσωπο της ημέρας» του στρατοπέδου (είναι αντιδραστικός και είναι συνέχεια τιμωρημένος).

Λίγο πριν φύγει, βρίσκει ένα γράμμα για τον Λοχαγό από τον φίλο του Βρετανίδη. Το ανοίγει και διαβάζει πως πρέπει να τιμωρήσει τον Μπελά γιατί αυθαδίαζε την προηγούμενη μέρα και παράλληλα του εξυμνεί τον έφεδρο Ντορέ. Αφού το σκίσει, μπαίνει ο δεκανέας Τσιμπίδας, απ' τον οποίο έπεσε το γράμμα και τον ρωτά ποιος το έσκισε. Εκείνος του τα μπουρδουκλώνει και του υπαγορεύει να γράψει ένα άλλο γράμμα, που το περιεχόμενό του είναι το ακριβώς αντίθετο από το πραγματικό.

Ο Ντορές πάει να συναντήσει τον Λοχαγό, ο οποίος είναι έξαλλος μαζί του και τον στέλνει στα γυμνάσια. Ο Μπελάς πηγαίνει να βρει την γυναίκα του Ντορέ, για να της πει ότι ο άντρας της είναι τιμωρημένος και της προτείνει την συντροφιά του. Εν τω μεταξύ, φτάνει στο στρατόπεδο η πεθερά του Ντορέ, κυρία Ευσεβία, μαζί με την πραγματική γυναίκα του, για να παρακολουθήσουν τα γυμνάσια των αδήλων. Ακολουθεί μεγάλο γλέντι στο ξενοδοχείο, όπου συναντώνται όλοι οι ήρωες, λύνονται οι παρεξηγήσεις και όλοι μαζί, χαρούμενοι πια, εξυμνούν τις αρετές του στρατού (Καρακαντάς 1980: 714-715).

Τα τραγούδια της οπερέτας:

1. Αχ, έλα (μονωδία Φλώρας)
2. Σ' αγαπώ - σ' αγαπώ (ντουέτο Λόλας-Ντίνου)
3. Πρόσκοποι

4. Ντουμ - ντουμ (ντουέτο Λόλας-Λοχαγού)
5. Το τραγούδι της λαντέρνας (ντουέτο Λόλας-Τιμολέοντος)
6. Τα δυο μας (ντουέτο Φλώρας-Ντίνου)

### 2.2.2.1. ΑΧ! ΈΛΑ

---

**Ρυθμός:** 2/4 (εισαγωγή) 6/8 (στο Α) 3/8 (στο Β)

**Τονικότητα:** Σολ+

**Μορφή:** εισαγωγή Α (α1+α2+α2) Β coda εισαγωγή Α (α1+α2+α2) Β coda (η coda επισημαίνεται στην παρτιτούρα)

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 3: ιαμβικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4: ιαμβικοί 10σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 3<sup>ο</sup> και 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 5, 7: δακτυλικοί 10σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: μεσοτονικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 2<sup>ο</sup>, 3<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> – 6<sup>ο</sup> και 7<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

**α1**

Αχ! Έλα πέτα δω στη μοναξιά μου

στην τόση ερημιά μου τη σκληρά

**α2**

Αχ! Έλα να βρω την παρηγοριά μου  
να βρω σε μια ματιά σου τη χαρά.

**B**

Έλα μια στιγμή που σε καρτερώ  
έλα τη χαρά μου να βρω  
μια γλυκειά ματιά θέλω να σωθώ  
τα γλυκά σου χείλη ποθώ  
θέλω τα φιλιά 'κείνα που μεθούν  
όσα ρόδα κι άνθη σκορπούν  
σ' εσένα ζητώ να βρω μια φορά  
αυτά που μου φέρουν χαρά.

**A**

**α1**

Αχ! Έλα στα γλυκά τα δυο σου μάτια  
και στην θερμή σου εκείνη αγκαλιά

**α2**

του έρωτος να χτίσω τα παλάτια  
που άρχισα μ' ατέλειωτα φιλιά.

**B**

Έλα μια στιγμή που σε καρτερώ  
έλα τη χαρά μου να βρω  
μια γλυκειά ματιά θέλω να σωθώ  
τα γλυκά σου χείλη ποθώ  
θέλω τα φιλιά 'κείνα που μεθούν  
όσα ρόδα κι άνθη σκορπούν  
σ' εσένα ζητώ να βρω μια φορά  
αυτά που μου φέρουν χαρά.

# ΡΟΜΑΝΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ

M1621. H37 1917#  
14414  
114 7573



**ΑΧΙΛΛΑ**  
Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΕΡΕΤΑ ΑΡΧΑΚΙΟΥ  
"ΦΟΥΣΚΗ"  
ΑΘΗΝΑΙ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ

ΣΧΕΔΙΑΓΡΑΦΗΣ  
ΜΙΧΑΗΛ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ  
ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ Γ. ΦΕΞΗ  
ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

# Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

# ΑΧ! ΕΛΑ

Μοναδία Φλώρας

Σολ+

*Andante.* *pp dolce.* *rall.*

**A** α1

*And<sup>te</sup> (in G)* "Αχ!" - λαπέ - τα δά στή μο - να - Ξία μου στην τό - ση έ - ρη -  
 "Αχ!" - λαστά γλυκά τὰ δύο σου μά - τια και στην θερμη σου έ -

α2

μιά μου τη σκλη - ρά "Αχ!" - λα να βρω την παρη - γο - ρία μου να  
 και - νη αγ - κα - λια του έ - ρω - τος να χτί - σω τα πα - λά - τια που

**B**

βρω σε μία μα - τια σου τη χα - ρα "Αχ!" ρά. "Ελα μιά στιγ - μη που σε καρτε -  
 σε χι σα μά τε λερωτα φι λια. του λια.

ρω̃ ἔλα-τή-χα-ρά μου να βρω̃ μιά γλυκιά μα-τιά θέ-λω να σαθώ τα γλυκά σου

χείλη πο-θώ θέ-λω τα φι-λία κεί-να που μεθούν ὅσα ρά-δα κιά-νη σκορ-πούν

σέ-σέ-να ζη-τώ να-βρω̃ μιά φο-ρά αυ-τά που μου φέ-ρουν χα-ρά.

D.C. Tutto.

**CODA**

φέ-ρουν χα-ρά.

CODA.

πίου νίνο.

## 2.2.2.2. Σ' ΑΓΑΠΩ - Σ' ΑΓΑΠΩ (ΝΤΟΥΕΤΟ)

---

**Ρυθμός:** 3/4 *Valse*

**Τονικότητα:** Φα+

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β χορός εισαγωγή Α Β χορός

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι δεν είναι ξεκάθαρο από την παρτιτούρα αν το μέρος του χορού περιλαμβάνεται στην επανάληψη

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Edition J. D' Andria-Constantinople»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 3, 5, 7: δακτυλικοί 8σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: δακτυλικοί 7σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 5, 7: αναπαιστικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 3, 4, 6: δακτυλικοί 8σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 8: δακτυλικός 7σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 5<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 4<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**Α**

(Λόλα) Φεύγεις και μ' αφήνεις φως μου

τώρα π' άναψες φωτιά

φύγε αλλά πίσω δος μου

τη φτωχή μου την καρδιά

(Ντίνος) Είσαι συ παρηγοριά μου

και οι πόθοί μου οι χρυσοί

κι όσο ζω μεσ' την καρδιά μου  
θα σ' αγάπη μου εσύ.

## **B**

(Και οι δύο) Σ' αγαπώ σ' αγαπώ  
και με χείλη φλογισμένα  
τα ολόθερμα φιλιά μου  
θα τα δίνω πάντα εσένα  
σ' αγαπώ σ' αγαπώ  
Και με μάτια δακρυσμένα  
τρυφερά θα σου πω  
πως για σε μόνον θα ζω.

## **A**

(Λόλα) Αχ! με πόθο σε προσμένω  
μα εσύ δεν με κυττάς  
σαν λουλούδι μαραμμένο  
σε μια άκρη με πετάς  
(Ντίνος) Σου γνωρίζεις πως λατρεύω  
τα γλυκά σου τα φιλιά  
ξέχασε τα περασμένα  
κ' έλα 'δω στην αγκαλιά.

## **B**

(Και οι δύο) Σ' αγαπώ σ' αγαπώ  
και με χείλη φλογισμένα  
τα ολόθερμα φιλιά μου  
θα τα δίνω πάντα εσένα  
σ' αγαπώ σ' αγαπώ  
και με μάτια δακρυσμένα  
τρυφερά θα σου πω  
πως για σε μόνον θα ζω.

# "ΕΡΟΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ"

ΔΩΡΕΑ  
ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΝΔΥΔΑΚΗ

Σ' ΑΓΑΠΩ -  
Σ' ΑΓΑΠΩ



MAISON DE MUSIQUE ET INSTRUMENTS  
Mlle R. GARLMANN  
5, L'YVETTE  
BOULEVARD DES SALES-LEZ-LILLE

ΟΛΕΡΕΤΤΑ

## Ν.ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

EDITION  
J. D'ANDREA  
CONSTANTINOPLE

# ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

## Σ' ΑΓΑΠΩ - Σ' ΑΓΑΠΩ

Φα+

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Valse.

Κλειδο-  
κύμβαλον.

*f* Ben marcato.

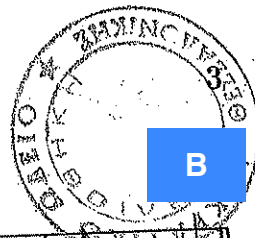
Άσμα.

**A**

Λόλα. Φεύ-γεις και μά-φι-νεις φώς μου τώ-ρα π'ά-να-ψες φω-τιά  
 "Αχ! μέ πό-θο σέ προάμέ-νω μά-ε-σύ δέν μέ κυττάς

φύ-γε άλ-λά πί-σω δός μου τη φτωχή μου την καρ-διά  
 σαν λούλου-δι μα-ραμ-με-νο σέ-μιά α-κρη μέ πε-τάς

Ντίνος Εί-σαι σύ πα-ρη-γο-ριά μου και οι πό-θοι μου οι χρυσοί  
 Σ' γνωρί-ζεις πά-λα τρέυ-ω τά γλυκά σου τά φι-λιά



κί-σσο-ζω μέστη καρ-διά μου θά-σ'ά-γά-πη μου έ-σύ. Και οι δύο Σ'ά-γα-  
Ξέ-χα-σε τὰ πε-ρασ-μέ-να κ'έ-λα-ΐ-δω στην άγ-κα-λιά.

πῶ σ'ά-γα-πῶ και με χεί-λη φλο-γι-σμέ-να τὰ ό-λό-θερ-

μα φι-λιά-μου θά τὰ δί-νω πάν-τα έ-σέ-να σ'ά-γα-πῶ σ'ά-γα-

-πῶ και με μά-τια δα-κρυ-σμέ-να τρυ-φε-ρά θά σου πῶ

πῶς γιὰ σέ μόνον θὰ ζῶ.

D.C. Tutto

The first system of the score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are "πῶς γιὰ σέ μόνον θὰ ζῶ." The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords. The system concludes with a double bar line and the instruction "D.C. Tutto".

**ΧΟΡΟΣ**

Χορὸς

The chorus section is marked "Χορὸς" and is presented in two systems. The first system of the chorus includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords. The system concludes with a double bar line and the instruction "D.C. Tutto".

The second system of the chorus continues the piano accompaniment from the first system. It consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords. The system concludes with a double bar line and the instruction "D.C. Tutto".



**Ρυθμός:** 2/4

**Τονικότητα:** Φα+ (αρχίζει με V βαθμίδα)

**Μορφή:** εισαγωγή (χορός) A B εισαγωγή (χορός) A B

**Η έκδοση:** έχοντας ως δεδομένο ότι απουσιάζει το εξώφυλλο της παρτιτούρας καθίσταται αδύνατη η συλλογή οποιασδήποτε πληροφορίας αναφορικά με την έκδοση του συγκεκριμένου τραγουδιού

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 3, 5, 7: ιαμβικοί 12σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6: ιαμβικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 8: ιαμβικός 13σύλλαβος παροξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 2, 3: ιαμβικοί 16σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 4: ιαμβικός 18σύλλαβος οξύτονος

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> και 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

Σαν τα παιδάκια είμαστ' όλοι ζηλευτά (εν δυο)

με νειάτα και δροσιά και με καμάρι (εν δυο)

και με τραγούδια σαν πουλάκια ταιριαστά (εν δυο)

παντού σκορπούμε τη ζωή με χάρι

το βάδισμά μας το γοργό το φτερωτό (εν δυο)

με το κυπαρισσένιο το κορμί μας

και κοριτσάκια ξετρελλαίνει και στρατό

με τη χαριτωμένη τη γυμναστική μας

**B**

Μα κι αν μας τύχη καμμία ερωμένη τρυφερή πολύ  
όποια να `ναι η κόρ' η παντρεμμένη της ζητάμ' φιλί  
και δεν μας μέλλει αν είναι μαυρομμάτα ή ξανθή πολύ  
φθάνει μόνον να δίνη στα γιομάτα το φιλί γλυκό φιλί.

**A**

Κομψή κ' ωραία η δική μας η στολή (εν δυο)  
μας δίνει ομορφιά πολύ και χάρι (εν δυο)  
που κάθε μια με πόθο θέλει το φιλί (εν δυο)  
απ' τα γλυκά μας χείλη για να πάρη  
αδελφωμένοι δύο δύο σαν πουλιά (εν δυο)  
στα στήθη μας βαθειά η νειότη βράζει  
κι όπως πετούμε με χαρά για τα φιλιά  
πετούμε ως αητοί σαν η παρτίς μας κράζει.

**B**

Μα κι αν μας τύχη καμμία ερωμένη τρυφερή πολύ  
όποια να `ναι η κόρ' η παντρεμμένη της ζητάμ' φιλί  
και δεν μας μέλλει αν είναι μαυρομμάτα ή ξανθή πολύ  
φθάνει μόνον να δίνη στα γιομάτα το φιλί γλυκό φιλί.

# ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΧΑΤΖΗΝΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΕΤΙΧΟΙ Ν. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΥ

Φα+

## ΠΡΟΣΚΟΠΙ

Allegretto Mod<sup>o</sup> Molto

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΧΟΡΟΣ

Κλειδο-  
κύμβαλον.

*p* Χορός

V

*f*

A

Σάν  
Κομ.

*p*

ΑΠΟ Ε. ΧΑΤΖΗΝΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

MS.6.095.

τὰ παι-δάκια εἶ-μα - στ' ἄ-λοι ζη - λευ - τὰ ἐν δυὸ μέ  
 ψῆ κιώραι·α ἡ δι - κή μας ἡ στο - λή μᾶς

νειά - τα και δροσιὰ και μέ κα - μά - ρι ἐν δυὸ και  
 δί - νει ὁ - μορφιὰ πο - λὺ και χά - ρι ποῦ

μέ τρα - γούδια σάν που - λά - κιαται - ρια - στα ἐν δυὸ πᾶν  
 κά - θε μιὰ μέ πό - θο θέ - λει τὸ φι - λι ἀπ'

τοῦ σκορ - ποῦ - με τῆ ζω - ῆ μέ χά - ρι  
 τὰ γλυ - κά μας χεῖ - λη γιὰ νὰ πά - ρη

τὸ βά - διωμά μας τὸ γορ - γὸ τὸ φτε - ρω - τὸ ἔν  
 ἄ - δελ - φω. μέ. νοι δὺ. ο δὺ. ο σᾶν που - λιά

δυσὸ μέ τὸ κυ - πα - ρισ - σέ - νιο τὸ κορ - μι μας  
 στὰ στή - θη μας θα - θεῖα ἢ νεό - τη βρά - ζει

καί . κο - ριτσάμια ξε - τρελ - λαι - νει καί στρα - τὸ μέ  
 κί ὄ - πως πε - τοῦ. με με χα - ρὰ γιὰ τὰ φι - λιά . πε -

**B**

τῆ χα - ρι - τω - μέ - νη τῆ γυ - μνα - στι - κῆ μας  
 τοῦ με ὡς ἀη - τοι σᾶν ἢ πα - τρις μᾶς κρὰ - ζει Μὰ κί ᾶν μᾶς

*rall.*

τύ - χη παμμί - α - έ - ρω - μέ - νη τρυ - φε - ρή πο - λύ ο - ποια

νά 'ναι ή κόρ ή παντρεμ - μέ - νη τής ζη - τσίμ' φι - λι και δέν μās μέλ - λει άν εί - ναι μαυρομ.

μά - τα ή Ξαν - θή πο - λύ φθά - νει μό - νον νά δι - νη σιά γιο -

μά - τα τό φι - λι γλυκό φι - λι λι γλυκό φι - λι

Χορός

D.C. al

# ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

**Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ**

ΣΤΙΧΟΙ Ν. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΥ

**ΑΧ ΕΛΑ** *Μονωδία Φλώρας.*

**Σ' ΑΓΑΠΩ - Σ' ΑΓΑΠΩ.** *Βάλς, Ντουέττο Λόλας-Ντίνου*

**ΔΟΣΕ ΜΟΥ ΦΙΛΙΑ.** *Πόλκα, Ντουέττο Λόλας-Λοχαγού.*

**ONE STEP** (ΝΤΟΥΜ-ΝΤΟΥΜ) *Ντουέττο Λόλας-Λοχαγού.*

**ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΛΑΝΤΕΡΝΑΣ.** *Ντουέττο Λόλας Τιμολέοντος.*

**ΠΡΟΣΚΟΠΟΙ.**

**ΤΑ ΔΥΟ ΜΑΣ.** *Βάλς.*

ΥΠΟ ΕΚΔΟΣΙΝ

## Ο ΥΠΝΟΒΑΤΗΣ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΙ

**Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ**

- α') **ΤΙΡΙΜΠΙ-ΤΑ-ΜΠΙ.** *Κωμική Διωδία Φούλας και Κ<sup>ου</sup> Λαμπερού.*
- β') **ΑΣΕ ΝΑ ΓΥΡΩ.** *Διωδία Άννας και Μίλτου.*
- γ') **ΜΕΡΑ ΝΥΧΤΑ ΣΕ ΒΛΕΠΩ ΜΠΡΟΣΤΑ ΜΟΥ.** *Μονωδία Μίλτου.*
- δ') **ΔΟΣ ΜΟΥ ΠΑΛΙ ΣΑΝ ΠΡΙΝ ΤΑ ΦΙΛΙΑ ΣΟΥ.** *Διωδία Φούλας και Μίλτου*
- ε') **ΠΟΝΟΥΣ - ΚΑΪΜΟΥΣ.** *Διωδία Άννας Μίλτου.*
- ς') **ΠΑΕΙ ΠΑΕΙ ΜΕ ΤΡΕΛΑΝΕΣ.** *Πόλκα - Διωδία Φούλας και κ. Λαμπερού.*
- ζ') **ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΡΑΝΤΕΒΟΥ.** *(ήμουν τότε) κωμική μονωδία κ. Λαμπερού.*

#### 2.2.2.4. ΝΤΟΥΜ - ΝΤΟΥΜ (ΝΤΟΥΕΤΟ)

---

**Ρυθμός:** 2/4 *Tempo di Marcia*

**Τονικότητα:** Μιb+ (Α, Γ) και Σιb+ (Β), η εισαγωγή ξεκινά στην V βαθμίδα της αρχικής κλίμακας, σε Σιb+

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β (Λόλα μόνη) Γ Γ(Μαζί) (και όλο από την αρχή)

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από την Έλσα Ένκελ

Θα πρέπει να επισημανθεί ότι στο εξώφυλλο της έκδοσης το τραγούδι χαρακτηρίζεται ως one-step

#### **Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 3, 5, 7: ιαμβικοί 10σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: τροχαϊκοί 11σύλλαβοι οξύτονοι

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 2<sup>ο</sup>, 3<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> – 6<sup>ο</sup> και 7<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 5, 7: 8σύλλαβοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: τροχαϊκοί 9σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 3<sup>ο</sup>, 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> – 7<sup>ο</sup> και 6<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup> στίχου)

στο Γ

στίχοι 1, 3: ιαμβικοί 11σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχος 2: ιαμβικός 10σύλλαβος οξύτονος

στίχος 4: τροχαϊκός 13σύλλαβος οξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 3<sup>ο</sup>, 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup> στίχου)



Κείμενο:

**A**

(Λόλα) Βλέπω λοχαγέ τι κανονικά  
που με πολεμάτε και τι τεχνικά  
μα εγώ γελώ για τα τρομερά  
πυρομαχικά σας και για τα πυρά,  
(Λοχαγός) Όποιος σε ιδή και θα μπερδευθή  
στα δικά σου κάλλη μπορεί να χαθή  
μα τι να σου πω κάτι μυστικό  
με τράβα σε σένα που νοιώθω γλυκό.

**B**

(Λόλα) Ντουμ! ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ  
εις της σφαίρες της πολλές θαρρώ  
Μπουμ μπουμ μπουμ μπουμ μπουμ μπουμ μπουμ  
πως αρχίζω να υποχωρώ  
Γλιν γλιν γλιν γλιν Γλιν γλιν γλιν γλιν  
και με θούριο νικητού λαμπρό  
Βιν βιν βιν βιν Βιν βιν βιν βιν  
μεσ' το φρούριο μπήκες εν καιρώ

**Γ**

(Και οι δύο) Σαν τα τρυγόνια που πάν' ταιριασμένα  
και το 'να απ' τ' άλλο δε ζη χωριστά  
Έλα να ζούμε κ' εμείς ενωμένα  
αγαπημένα κ' αιώνια τα δύο μας πιστά

**A**

(Λόλα) Τώρα 'γω για σε μέσ' την αγκαλιά  
θέλω της αγάπης να πλέξω φωλιά  
για να ζούμ' εκεί με φιλιά γλυκά  
με χρυσά λογάκια τρελλά μαγικά  
(Λοχαγός) θα με αγαπάς και θα σ' αγαπώ

σαν τα δυο μου μάτια πουλί χαρωπό  
και μέσ' τη θερμή τούτη αγκαλιά  
θα ροφώ της νίκης θερμά τα φιλιά.

## **B**

(Λόλα) Ντουμ! ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ ντουμ  
εις της σφαίρες της πολλές θαρρώ  
Μπουμ μπουμ μπουμ μπουμ μπουμ μπουμ μπουμ  
πως αρχίζω να υποχωρώ  
Γλιν γλιν γλιν γλιν Γλιν γλιν γλιν γλιν  
και με θούριο νικητού λαμπρό  
Βιν βιν βιν βιν Βιν βιν βιν βιν  
μεσ' το φρούριο μπήκες εν καιρώ.

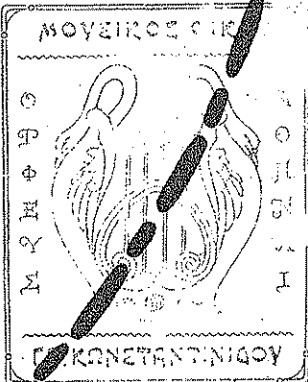
## **Γ**

(Και οι δύο) Σαν τα τρυγόνια που πάν' ταιριασμένα  
και το 'να απ' τ' άλλο δε ζη χωριστά.  
Έλα να ζούμε κ' εμείς ενωμένα  
αγαπημένα κ' αιώνια τα δύο μας πιστά.

# "ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ"



ONE-STEP  
 ΝΤΟΥΜ ΝΤΟΥΜ  
 Ντούετο Λόλας-Λοχαγού  
 Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



ΟΠΕΡΕΤΤΑ

# Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

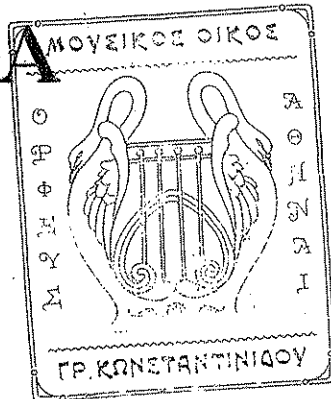
# ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΣΤΙΧΟΙ Ν. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΥ



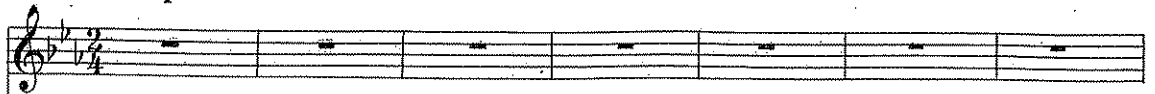
Mib+

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

## ONE STEP "Ντούμ-Ντούμ"

Tempo di marcia.

Άσμα.



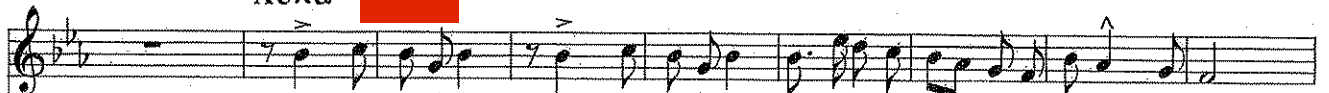
Tempo di marcia.

Κλειδο-  
κύμβαλον.



Λόλα

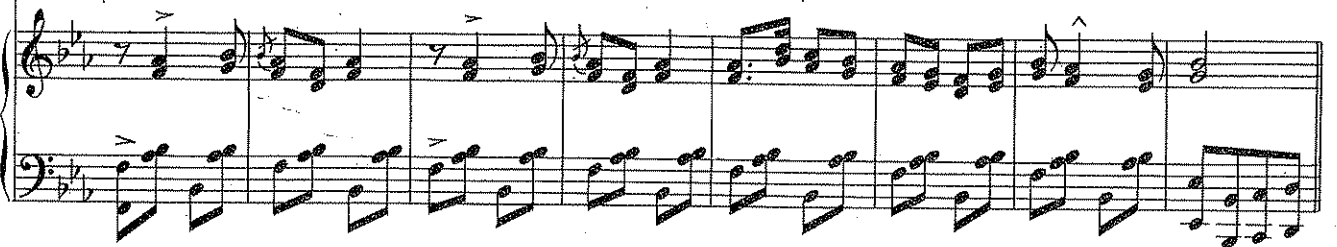
**A**



Βλέ-πω λο-χα-γέ τι κα-νο-νικά που μέπο-λε-μά-τε και τι τεχ-νι-κά  
 Τά-ρα γώ για σε μεσ' την ά-γαλιά θέ-λω τής ά-γά-πης να πλέ-ζω φω-ληά



μά έ-γώ γε-λώ για τα τρο-με-ρά πυ-ρο-χι-κάσασναι για τα πυ-ρά,  
 για να ζούμ-έ-κει με φι-λιά γλυκά με χρυσά λο-γάγια τρελ-λά μα-γι-κά



MS. 11.075

## Λοχαγός

'Ο - ποιος σέ ἴ - δῆ και θὰ μπερδευθῆ στα δικὰ σου κάλ - λη μπο.  
 θὰ με ἀ - γα - πᾶς και θὰ σ' ἀ γα - πῶ σ' ἄν τὰ δυὸ μου μά - τια που.

ρεῖ νὰ χα - θῆ μὰ τι νὰ σοῦ πῶ κὰ - τι μου - σι - κὸ  
 λι χα - ρω - πὸ και μέσ' τῆ θερ - μῆ τού - τη ἀ - γμα - λιά

## Λόλα

B

μέ τρα.θὰ σέ σέ - να ποῦ νοιώθω γλυ - κὸ.  
 θὰ ῥο - φῶ τῆς νι - κης θερ - μα τὰ φι - λιά. Ντούμ! ντούμ ντούμ ντούμ

*f* *mf*

I Mib+  
IV Sib+

ντούμ ντούμ ντούμ ντούμ εἰς τῆς σφαῖρες τῆς πολ - λές θαρ - ρῶ

Μπούμ μπούμ μπούμ μπούμ μπούμ μπούμ μπούμ μπούμ πῶς ἀρ - χί - ζω νὰ ὑ - πο - χω -

ρῶ Γλιν γλιν γλιν γλιν Γλιν γλιν γλιν γλιν καὶ με θούριο νι - κη.

τοῦ λαμ - πρό Βιν βιν βιν βιν Βιν βιν βιν βιν μέσ' τὸ φρούριο

Καὶ οἱ δύο  
*dolce*

μπῆ - κες ἐν και - ρῶ *p* Σὰν τὰ τρυ - γό - νια ποῦ

Trio.

*f* *pp dolce*

I Sib+  
V Mib+

πᾶν' ται - ρια - σμέ - να και τὸ 'ναῖπ τ'ἄλ -

*cresc.*

λο δὲ ζῆ χω - ρι - στά "Ε - λα νὰ ζοῦ -

*p*

με κ'έ - μεῖς ἐ - νω - μέ - να ἄ - γα - πη -

*f*

μέ - να κ'αἰ - ῶ - νια τὰ δυόμας πι - στά

1. 2. *f > pp* **D.C.**

# ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

**Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ**

ΣΤΙΧΟΙ Ν. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΧ ΕΛΑ *Μονωδία Φλόας.*

Σ' ΑΓΑΠΩ - Σ' ΑΓΑΠΩ. *Βάλας, Ντουέττο Δόλας-Ντίνου*

ΔΟΣΕ ΜΟΥ ΦΙΛΙΑ. *Πόλινα, Ντουέττο Δόλας-Λοχαγού.*

ONE STEP (ΝΤΕΟΥΜ-ΝΤΟΥΜ) *Ντουέττο Δόλας-Λοχαγού.*

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΛΑΝΤΕΡΝΑΣ. *Ντουέττο Δόλας Τιμολέοντος.*

ΠΡΟΣΚΟΠΟΙ.

ΤΑ ΔΥΟ ΜΑΣ. *Βάλας.*

ΥΠΟ ΕΚΔΟΣΙΝ

## Ο ΥΠΝΟΒΑΤΗΣ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ 3

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΙ

**Θ. ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΟΥ**

- α') ΤΙΡΙΜΠΙ - ΤΑ - ΜΠΙ. *Κωμική Διωδία Φούλας και Κ<sup>ου</sup> Λαμπερού.*
- β') ΑΣΕ ΝΑ ΓΥΡΩ. *Διωδία Άννας και Μίλτου.*
- γ') ΜΕΡΑ ΝΥΧΤΑ ΣΕ ΒΛΕΠΩ ΜΠΡΟΣΤΑ ΜΟΥ. *Μονωδία Μίλτου.*
- δ') ΔΟΣ ΜΟΥ ΠΑΛΙ ΣΑΝ ΠΡΙΝ ΤΑ ΦΙΛΙΑ ΣΟΥ. *Διωδία Φούλας και Μίλτου*
- ε') ΠΟΝΟΥΣ - ΚΑΪΜΟΥΣ. *Διωδία Άννας Μίλτου.*
- ς') ΠΑΕΙ ΠΑΕΙ ΜΕ ΤΡΕΛΑΝΕΣ. *Πόλινα - Διωδία Φούλας και κ. Λαμπερού.*
- ζ') ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΡΑΝΤΕΒΟΥ. *(Ήμουν τότε) κωμική μονωδία κ. Λαμπερού.*



#### 2.2.2.5. ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΛΑΝΤΕΡΝΑΣ (ΝΤΟΥΕΤΟ)

---

**Ρυθμός:** 7/8 *Tempo Sirto* και 3/4 *Tempo di Valse* (ο χορός)

**Τονικότητα:** Φα+

**Μορφή:** εισαγωγή A B B χορός εισαγωγή A B B χορός

**Η έκδοση:** πρόκειται για 3<sup>η</sup> έκδοση του τραγουδιού που έχει εκδοθεί από την Έλσα Ένκελ

**Μετρική στίχου:**

Λόγω της ρυθμικής αγωγής του τραγουδιού σε 7/8 και του καταμερισμού του μέτρου σε 3+2+2 δεν δύναται να προκύψει χαρακτηρισμός για το στιχουργικό μέτρο αφού ο κάθε στίχος είναι αποτέλεσμα σύνθετου ρυθμού. Ως εκ τούτου, παρατίθενται μόνο ο αριθμός συλλαβών, το είδος τονισμού και ομοιοκαταληξίας.

στο A

στίχοι 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: 7σύλλαβος παροξύtonος

στίχος 8: 6σύλλαβος οξύtonος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> και 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 2, 3, 5: 7σύλλαβοι οξύtonοι

στίχος 4: 8σύλλαβος παροξύtonος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ένα ζεύγος ζευγαρωτής (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> στίχου) και ένα ζεύγος πλεκτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 3<sup>ου</sup> – 5<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

(Τιμολέων) Μόνο μεσ' την ταβέρνα

μου φεύγει το μεράκι

(Και οι δύο) σαν αρχινά η λαντέρνα

να παίζη το βαλσάκι

(Λόλα) και η Λενιώ του λέει

γύρε στην αγκαλιά μου  
(Και οι δύο) αχ! έκανες να κλαίη  
η δόλια μου καρδιά.

## **B**

Στα σγουρά σου τα μαλλιά  
κάνουν τα πουλιά φωλιά  
και χορεύουν και πηδούν  
και με τη γλυκειά φωνή τους  
την αγάπη τραγουδούν

## **(επανάληψη B)**

Στη θερμή σου αγκαλιά  
ταιριασμένα σαν πουλιά  
έλα αγάπη μου παληά  
έλα να μου μάθης τώρα  
το βαλσάκι με φιλιά.

## **A**

(Τιμολέων) Έλα μη με παιδεύεις  
γύρε στην αγκαλιά μου  
(Και οι δύο) παύσε να παίζης πλέον  
με τη φτωγή καρδιά μου  
(Λόλα) τον κόσμο τότε όλο  
φως μου θα μου χαρίσης  
(Και οι δύο) τα χείλη σαν δροσίσης  
μ' όλογλυκα φιλιά.

## **B**

Στα σγουρά σου τα μαλλιά  
κάνουν τα πουλιά φωλιά  
και χορεύουν και πηδούν  
και με τη γλυκειά φωνή τους  
την αγάπη τραγουδούν

**(επανάληψη Β)**

Στη θερμή σου αγκαλιά  
ταιριασμένα σαν πουλιά  
έλα αγάπη μου παλιά  
έλα να μου μάθης τώρα  
το βαλσάκι με φιλιά.

3064  
383  
ΤΡΙΤΗ ΕΚΔΟΣΙΣ

# "ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ"

Lola Plastas

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ  
ΤΗΣ ΛΑΝΤΕΡΝΑΣ  
Ντουέτο Λόλας-Τιμολέοντος  
Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



Maison de Musique  
YVES & CARL MAN  
SALONIQUE  
14 Rue Leontos Sophou (Greece)

ΟΠΕΡΕΤΤΑ

ΕΚΔΟΤΗΣ  
ΕΛΣΑ ΕΝΚΕΛ

# Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

# ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΛΑΝΤΕΡΝΑΣ

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Φα+

Tempo Sirto,  
Allegretto

Κλειδοκύμ-  
βαλον.

A

Άσμα.

Τιμολέων.

Μόνο με στήν τα - βέρνα  
"Ε-λα μή με παι - δεύ-εις

μού φεύγει τό με - ρά - κι  
γύ-ρε στήνάγ-κα - λιά μου

Καί οι δύο.

Λόλα.

σάν αρχι-νά ή λαντέρνα  
παύσε να παι-ζησπλέον

νά παι-ζη τό θαλ-σά-κι  
μέ τή φτωχή καρ-διά μου

καί ή Λεωνί τού λέ-ει  
τόν κόσμο τό-τε ό-λο

γύ-ρε στήνάγ-κα  
φώς μου θά μου χα -

Καί οι δύο.

B

λιά μου  
ρι - σης

άχ' έκανες να κλαίη  
τά χείλη σάν όρασισης

ή δό-λια μου καρδιά..  
μά λό-γγυ-κα φι-λιά ..

Στά σγυ-ρά σου τά μαλλιά  
Στή θερ-μή σου άγκα-λιά

κάνουν τα πουλιά σου - ληα και χορεύουν και τη δού και με τη γλυκιά φωνή του στη γάπη τραγου  
 ται - ριασμένα σαν πουλιά ε - λιά - γάπη μου παλιά ε - λιά να μου μάθης τάρια το θαλασσί με φι-

**ΧΟΡΟΣ**

1. 2. D.C. tutto e dal Tempo di Valse.  
 δούν - λιά - λιά  
 1. 2. D.C. tutto e dal Tempo di Valse.  
 ΧΟΡΟΣ.

Handwritten musical notation system 1. The treble clef staff contains a series of chords, some with accents (>) and dynamic markings like *f*. The bass clef staff contains a melodic line with eighth notes and rests.

Handwritten musical notation system 2. The treble clef staff features a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff contains chords with sharp signs (#).

Handwritten musical notation system 3. The treble clef staff has a melodic line with accents (>) and slurs. The bass clef staff contains chords and a melodic line.

Handwritten musical notation system 4. The treble clef staff has chords with slurs. The bass clef staff has a melodic line with slurs and accents.

Handwritten musical notation system 5. The treble clef staff has chords with slurs. The bass clef staff has a melodic line with slurs and accents.

Handwritten musical notation system 6. The treble clef staff has chords with slurs and dynamic markings like *ff*. The bass clef staff has a melodic line with slurs and accents.

## 2.2.2.6. ΤΑ ΔΥΟ ΜΑΣ (ΝΤΟΥΕΤΟ)

---

**Ρυθμός:** 3/4 και *Valse moderato* (από το Α)

**Τονικότητα:** Ντο+ (εισαγωγή) και Φα+

**Μορφή:** εισαγωγή (Ντο+) Α (Φα+) Β (ντο+) Γ (Φα+)

**Η έκδοση:** από το εξώφυλλο δεν είναι δυνατόν να ανακτηθούν πληροφορίες που αφορούν στην έκδοση

Παρατηρείται ότι στο εξώφυλλο το τραγούδι χαρακτηρίζεται ως βαλς

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 3, 5: μεσοτονικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: αναπαιστικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 7: αναπαιστικός 10σύλλαβος παροξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 4, 5, 7: μεσοτονικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 6: δακτυλικοί 7σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 8: αναπαιστικός 6σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία: ένα ζεύγος σταυρωτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 4<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup>) και ομοιοκαταληξία 2<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> στίχου

στο Γ

στίχος 1: δακτυλικός 5σύλλαβος παροξύτονος

στίχοι 2, 3, 6, 7: αναπαιστικοί 7σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 4, 8: αναπαιστικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 5: δακτυλικός 6σύλλαβος προπαροξύτονος

με ομοιοκαταληξία 2<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου



Κείμενο:

**A**

(Φλώρα) Πες' μου γιατί να με ξεχνάς

αγάπη μου γλυκειά.

Πες' μου γιατί δεν με κυττάς

σαν πρώτα τη φτωχειά.

Που ναι τα λόγια τα γλυκά

της τόσης σου χαράς

τα παιχνιδάκια και τα φιλάκια

όχι δεν μ' αγαπάς.

**B**

(Ντίνος) Μόνον εσένα θ' αγαπώ

εσένα θα λατρεύω

άλλη δεν είναι σαν κ' εσέ

στον κόσμο τούτο να ποθή

ξεύρε το πως παντοτεινά

σε φως μου θα γυρεύω

και αν μου λείψης μια στιγμή

θα παύσω πεια να ζω.

**Γ**

(Οι δύο) Τα δυο μας πάντα

σφιχτά αγκαλιασμένα

μ' αγάπες και με χάρδια

και με γλυκά φιλιά

θα ζούμ' αιώνια

τρελλά ευτυχισμένα

μακράν από τον κόσμο

σαν δυο μικρά πουλιά.

13049

WY 3730

M  
1681  
1137  
2977

# "ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ"

ΚΙΚΗ ΧΡΥΣΑΦΗ-ΜΑΡΙΝΑΚΗ  
ΥΨΙΘΩΝΟΣ

ΤΑ ΔΥΟ ΜΑΣ  
Βόλς.  
Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ



44

ΟΠΕΡΕΤΤΑ

# Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

# ΕΡΩΤΙΚΑ ΓΥΜΝΑΣΙΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΣΤΙΧΟΙ Ν. ΠΑΡΑΣΚΕΥΟΠΟΥΛΟΥ

## ΤΑ ΔΥΟ ΜΑΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εισαγωγή είναι στην Ντο+

Φα+

Moderato

Musical score for the introduction of 'Τα Δύο Μας'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The piano part includes dynamics like *p*, *rall.*, *tempo*, and *rall.* The key signature is one sharp (F#).

A

Ι Ντο+

Valse Moderato

Φλώρα

Musical score for the first vocal entry of 'Τα Δύο Μας'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is 'Valse Moderato'. The piano part includes dynamics like *p*, *rall.*, *tempo*, and *p*. The key signature is one sharp (F#).

Πεσ' μου για - τι να με ξε - χνάς ά - γά - πη μου γλυ - κειά

17 Ντο+  
V7 Φα+

Musical score for the second vocal entry of 'Τα Δύο Μας'. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes dynamics like *p*. The key signature is one sharp (F#).

Πεσ' μου για τι δέν με κυτ - τας σάν πρῶ - τα τή φτω -

χειά Ποῦ - ναι τὰ λό - για τὰ γλυ - κὰ τῆς τό - σης

*rall.* *tempo*

σου χα - ρᾶς τὰ παι - γνι - δά - κια καὶ τὰ φι -

*mf*

**B**  
Ντίνος

λά - κια ὄ - χι δὲν μᾶ - γα - πᾶς Μό - νον ἐ - σέ - να

*poco rall.* *tempo* *mf Poco mosso*

**I Φα+**  
**IV Ντο+**

θ' ἄ - γα - πῶ ἐ - σέ - να θὰ λα - τρέυ - ω

άλ-λη δέν εἶ - ναι σάν κέ - σέ στόν κό-σμο τοῦ - το νά πο-

*p meno* *tempo*

θῆ ξεύ-ρε τὸ πῶς παν-το - τει - νά σέ φῶς μου θά γυ-

ρεύ - ω καὶ ἄν μου λεί ψης μιὰ στι - γμὴ θά παύ-σω

*meno* *rall.*

Οἱ δύο



πειὰ νά ζῶ Τὰ δυὸ μας πάν-

*p* *rall.* *1º Tempo. tempo valze*

I Ντο+  
V Φα+

τα σφι-κτά ἀγ-κα - λια-σμέ - να μ'ά-γά-πες και με χά -

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment starts with a bass clef and a common time signature, featuring a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

δια και με γλυ - κιά φι - λιά θα ζού μ'αί -

The second system continues the musical piece. The vocal line and piano accompaniment are shown. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the piano accompaniment in the middle of the system. The lyrics continue below the vocal line.

ώ - νια τρελλά εὐ - τυ - χι - σμέ - να μα-κράν ἀ -

The third system shows the continuation of the song. The vocal line and piano accompaniment are present. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

πό τὸν κό - σμο σάν δυὸ μι - κρά που - λιά. —

The fourth system is the final one on the page. The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics end with a long dash. The piano accompaniment includes performance directions: *rall.*, *molto*, *p*, *moren*, and *do*. The system concludes with a double bar line.

### 2.2.3. ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ (1921)

---

Το καλοκαίρι του 1921, στις 17 Αυγούστου, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά ένα από τα σημαντικότερα έργα της ελληνικής οπερέτας: *Οι Απάχηδες των Αθηνών* σε μουσική Νίκου Χατζηαποστόλου και ποιητικό κείμενο Γιάννη Πρινέα. Η τρίπρακτη οπερέτα παραστάθηκε από το θίασο του Φώτη Σαμαρτζή στο "Θέατρο Αλάμπρα" σημειώνοντας ρεκόρ παραστάσεων (*Εφημερίς*, 18.8.1921: 1). Μόνο κατά τα δύο πρώτα χρόνια πραγματοποιήθηκαν 650 παραστάσεις σε γεμάτα θέατρα χωρητικότητας 1000 περίπου θεατών στην Αθήνα των 293.000 κατοίκων. Οι παραστάσεις του έργου συνέχισαν με μεγάλη επιτυχία στο "Θέατρο Κοτοπούλη", στην πλατεία Ομόνοιας, και αργότερα σε άλλα θέατρα σε όλη την Ελλάδα (Κώτση 2008: 10).

Αρχικά ο συγγραφέας, ηθοποιός και βοτανολόγος Γ. Πρινέας είχε προσφέρει το λιμπρέτο στο συνθέτη Σπύρο Λεπενιώτη, ο οποίος το μελοποίησε και το παρουσίασε με τον τίτλο *Η ωραία της Λυών* χωρίς, ωστόσο, να σημειώσει επιτυχία με αποτέλεσμα να «κατεβεί» από τη θεατρική σκηνή "Βούθεινου" σε διάστημα μόλις πέντε ημερών. Μετά από πολλά χρόνια ο Γ. Πρινέας, αφού το διασκεύασε σημαντικά, το διάβασε στον Ν. Χατζηαποστόλου, ο οποίος ενθουσιασμένος από το περιεχόμενο συνέθεσε τη μουσική μέσα σε δύο μήνες (Δοντάς 2007: 21).

*Οι Απάχηδες των Αθηνών* εξελίχθηκαν στο δημοφιλέστερο έργο του Μεσοπολέμου (Σειραγάκης 2008: 34) καθώς σε μορφή ηθογραφίας σκιαγραφεί τις αντιθέσεις της εποχής και σατιρίζει τη νεόπλουτη αστική τάξη με κεντρικό άξονα την αγνή και ανιδιοτελή αγάπη μεταξύ δύο νέων που ανήκουν στη λαϊκή τάξη της πρωτεύουσας (Κώτση 2008: 10).

Πρωταγωνιστές της πρώτης παράστασης ήταν ο Πέτρος Κυριακός ως "Καρκαλέτσος", ο Χριστόφορος Νέζερ ως "Καρούμπας", η Ριρή Ασπιώτου ως "Βέρα", η Μαρίκα Μαντινιού ως "Αρετούσα", ο Λυκούργος Καλαποθάκης ως "Πρίγκιπας", η Λέλα Σταματοπούλου ως "Τιτίκα" αλλά και ο ίδιος ο Γιάννης Πρινέας ως "Παραλής" (*Εφημερίς*, 19.8.1921: 1). Η παράσταση εντυπωσίασε το κοινό τόσο με τη μουσική της όσο και με την υποκριτική τέχνη των ηθοποιών ενώ «ο μουσουργός κ. Χατζηαποστόλου εκλήθη επανειλημμένως επί της σκηνής» (*Εφημερίς*, 18.8.1921: 1).

Το 1930 *Οι Απόχηδες των Αθηνών* μεταφέρθηκαν στον κινηματογράφο από την εταιρεία Νταγκ (Dag) Φιλμ, με πρωταγωνιστές τον τενόρο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Πέτρο Επιτροπάκη και τη Μαίρη Σαγκάνου. Η ταινία, που χαιρετίστηκε ως η πρώτη ελληνική ηχητική ταινία, ήταν βουβή αλλά το κοινό είχε την ευκαιρία να απολαύσει τη μουσική μέσω ενός γραμμοφώνου. Η δεύτερη κινηματογραφική παραγωγή έγινε το 1950 από την εταιρεία Ολύμπια Φιλμς με πρωταγωνιστές τους Λάμπρο Κωνσταντάρα, Ντίνο Ηλιόπουλο, Μίμη Φωτόπουλο και Φραγκίσκο Μανέλλη. Στην Εθνική Λυρική Σκηνή η οπερέτα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά μόλις στις 11 Μαΐου 1985 σε ενορχήστρωση Βασίλη Τενίδη με αφορμή τον εορτασμό των 100 χρόνων από την πιθανολογούμενη γέννηση του Ν. Χατζηαποστόλου (1884;-1941) (Δοντάς 2007: 22).

Πρόσωπα του έργου: Παραλής, Βέρα (κόρη του), Αρετούσα (αδερφή του), Κλέων, Καρούμπας, Καρκαλέτσος, Πρίγκιπας, Τιτίκα (φίλη του), μπάρμπα- Ανδρέας, Νίκος (Καρακαντάς 1980: 715).

### Σύνοψη

#### Α΄ Πράξη

*Στην ταβέρνα του κυρ Ανδρέα, παραμονή Πρωτομαγιάς του 1921.*

Στην Αθήνα του Μεσοπολέμου σε μian εξοχική κατοικία στα Πατήσια η Τιτίκα, ο Κώστας, τον οποίο όλοι αποκαλούν «Πρίγκιπα», οι φίλοι του Καρούμπας και Καρκαλέτσος και άλλοι Αθηναίοι γιορτάζουν την Πρωτομαγιά. Ο Πρίγκιπας δεν έχει κέφι. Σκέφτεται μία κοπέλα που έσωσε από ατύχημα τις προάλλες, ενώ έκανε βόλτα στην εξοχή. Αν και αρραβωνιασμένος με την Τιτίκα, μία φτωχή μοδίστρα, ερωτεύτηκε κεραυνοβόλα την άγνωστη νεαρή, η οποία χάθηκε αμέσως μετά τη συνάντησή τους. Στο μεταξύ, ο νεόπλουτος Ξενοφών Παραλής, η κόρη του Βέρα και ο Κλέων, επίδοξος γαμπρός του, καταφτάνουν στην ταβέρνα. Οι Παραλήδες περιφρονούν τον Κλέωνα, γιατί δεν είναι ούτε πλούσιος ούτε αριστοκρατικής καταγωγής. Ο Νίκος, φίλος του Κλέωνα, σκαρφίζεται μία φάρσα για να τους τιμωρήσει: δίνει γενναία αμοιβή στον Κώστα και του ζητά να παραστήσει έναν



πραγματικό πρίγκιπα σε δεξίωση του Παραλή. Ο Κώστας δέχεται. Όταν η Τιτίκα παραπονιέται ότι δεν την αγαπά πια, της υπόσχεται πως θα την κάνει γυναίκα του.

## Β΄ Πράξη

*Στο σπίτι του Παραλή.*

Τη μέρα των γενεθλίων της Βέρας, ο Παραλής διοργανώνει χορό στο σπίτι του. Ο Νίκος ετοιμάζεται να εφαρμόσει το σχέδιό του και παρουσιάζει τον Κώστα ως πρίγκιπα του Φιοραβάντε, με καταγωγή από το Βυζάντιο. Ο Παραλής και η γεροντοκόρη αδερφή του Αρετούσα ενθουσιάζονται με τη γνωριμία αυτή. Με έκπληξη, ο Πρίγκιπας αναγνωρίζει στο πρόσωπο της Βέρας την άγνωστη που έσωσε από το ατύχημα. Λίγο αργότερα ο Καρούμπας και ο Καρκαλέτσος εμφανίζονται ως ακόλουθοι του πρίγκιπα και προκαλούν φασαρίες, εξοργίζοντας τον Παραλή. Η Αρετούσα ενθουσιάζεται μαζί τους. Η Τιτίκα, η οποία έχει αναλάβει να ράψει τα φορέματα των κυριών, μπαίνει στο σπίτι και μαθαίνει τυχαία από τον Καρούμπα και τον Καρκαλέτσο ότι βρίσκεται εκεί ο Πρίγκιπας. Η ίδια πιάνει τον αγαπημένο της και τη Βέρα να φιλιούνται. Η φάρσα φτάνει στο τέλος της όταν η Τιτίκα, διεκδικώντας τον αρραβωνιαστικό της, προβαίνει σε αποκαλύψεις.

## Γ΄ Πράξη

*Στην ταβέρνα του κυρ Ανδρέα.*

Ο κυρ Ανδρέας παρηγορεί την Τιτίκα. Σε λίγο φτάνουν στην ταβέρνα η Βέρα και η Αρετούσα Παραλή, αναζητώντας τους αγαπημένους τους. Κι ενώ η σχέση του Καρούμπα με την Αρετούσα οδηγείται σε ευτυχές τέλος, η σχέση του Πρίγκιπα με τη Βέρα συναντά εμπόδια. Ο Πρίγκιπας αισθάνεται ηθική υποχρέωση να παντρευτεί την Τιτίκα, ενώ συνειδητοποιεί την κοινωνική απόσταση που χωρίζει τον ίδιο από τη Βέρα. Όντας σε δίλημα και παρόλο που η Τιτίκα του επιστρέφει το δαχτυλίδι του αρραβώνα τους, ο ίδιος αποφασίζει να φερθεί τίμια και να την παντρευτεί, θυσιάζοντας τον έρωτά του για τη Βέρα (Κώτση 2008: 11).

Τα τραγούδια της οπερέτας:

1. Σαν όνειρο (Μονωδία Βέρας)
2. Πόσο σ' έχω συμπαθήσει (Duetto Τιτίκας-Πρίγκιπα)
3. Μόνο μ' εσένα (Duetto Τιτίκας-Πρίγκιπα)
4. Η Ρεσίνα
5. Πλούτη και μεγαλεία
6. Τι μάτια (μουσική και στίχοι: Ν. Χατζηαποστόλου)

---

#### 2.2.3.1. ΣΑΝ ΟΝΕΙΡΟ (ΜΟΝΩΔΙΑ ΒΕΡΑΣ)

---

**Ρυθμός:** 2/4 (εισαγωγή), 6/8 (Α), 2/4 (Β)

**Τονικότητα:** Σολ+

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 3, 7: δακτυλικοί 8σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 5, 6, 8: αναπαιστικοί 7σύλλαβοι παροξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup> και 6<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 5, 7: ιαμβικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: ιαμβικοί 7σύλλαβοι παροξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ο</sup> – 3<sup>ο</sup>, 2<sup>ο</sup> – 4<sup>ο</sup>, 5<sup>ο</sup> – 7<sup>ο</sup> και 6<sup>ο</sup> – 8<sup>ο</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

Όταν σε πρώτ' αντίκρυσα.  
Όταν σε πρωτοείδα,  
μες στην ψυχή μου έννοιωσα  
κάποια κρυφή ελπίδα.  
Πως μια ημέρ' αγάπη μου.  
θα βρίσκωμαι κοντά σου.  
να πέρνω τα φιλάκια σου  
να ζω στην αγκαλιά σου.

**B**

Σαν όνειρο μαγευτικό  
που μια στιγμή γεννιέται  
με κάποιο πόνο μυστικό  
ποτέ δεν λησμονιέται.  
Μεσ' την φτώχη μου την καρδιά  
αιώνια θα μένη  
θα της κρατάει τα κλειδιά  
και θα ναι σκλαβωμένη  
(θα της κρατάει τα κλειδιά  
και θα ναι σκλαβωμένη).

# ΟΙ ΠΑΡΑΧΗΜΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ  
ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ



ΣΑΝ ΟΝΕΙΡΟ  
ΠΟΣΟ Σ' ΕΧΩ ΣΥΜΠΑΘΗΣΕΙ  
ΜΟΝΟ Μ' ΕΞΕΝΑ  
Η ΡΕΤΣΙΝΑ  
ΓΙΑΤΙ ΝΑ Σ' ΑΓΑΠΩ



ΜΟΥΣΙΚΗ Ν. ΧΑΤΖΗΠΑΡΟΣΤΟΝΟΥ

# ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΥΠΟ Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΣΑΝ ΟΝΕΙΡΟ  
(Μονωδία Βέρας.)

*Andante Appassionato.*

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σολ+

pp

**A** *Patetico.*

“Ο - ταν σε κρωτάντι κρου-

σα . .

“Ο - - ταν σε κρω-το.εϊ - - δα

μέσ' στην ψυ - χή μου έν-νοιω-σα

κά-ποια κρου-φή έλ-πί -

p

MS.13.069

Γ. 1011 Φ.

δά. - Πώς μια ή-μέρ' ά-γά-ση μου. -

θα βρι-σκω-μαι κοντά σου. - νά σέρ-νω τα φι.λά-κια σου νά

ζώ στήν άγ-κα-λιά σου. Σ'άν

*legatissimo.* *pp*

ο - νει.ρο μα.γευ.τι.κό σου μια σκι.μή γεν.νιέ.ται με

*dolcissimo e legato molto.*

κά - ποι σπό - νο μ - σι - κό ποτέ δεν λημονιέται. Μεσ' τὴν φτωχίμου ἑρκασ-

*rall.*

διά αἰ - ώ - νια θά μέ - νη θά τῆς κραταίει τὰ κλειδιά καὶ θά ναι

*p rall*

σκληρω - μέ - - νη.

*pp*

Θά τῆς κραταίει τὰ κλειδιά καὶ θά ναι σκληρω - μέ - νη.

*f sf* FINE.

### 2.2.3.2. ΠΟΣΟ Σ' ΕΧΩ ΣΥΜΠΑΘΗΣΗ (DUETTO)

---

**Ρυθμός:** 2/4 *Tango*

**Τονικότητα:** μι - και Μι+ (στο Β και στον χορό)

**Μορφή:** εισαγωγή Α Β εισαγωγή Α Β χορός

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 2: τροχαϊκοί 15σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 3, 4: ιαμβικοί 16σύλλαβοι οξύτονοι

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup> και 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 5, 7: τροχαϊκοί 8σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 6: τροχαϊκοί 5σύλλαβοι οξύτονοι

στίχοι 4, 8: ιαμβικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup>, και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

(Πρίγκιπας) Λόγια πουλί μου μην ακούς του κόσμου πάντα σ' αγαπώ

πάντα για μένα θα σαι συ το φως μου κι όνειρο γλυκό.

(Τιτίκα) Νοιώθω να πάσχη τώρα η ψυχή μου και θα σου το πω

(ΔΥΟ) για σένα δίνω όλη τη ζωή μου τόσον σ' αγαπώ.

**B**

Πόσο σ' έχω συμπαθήση

αχ! αυτ' η ματιά.

Το μυαλό μ' έχει ζαλίση

και μου άναψε φωτιά.

Νοιώθω κάτι στην καρδιά μου



που με τυρρανεΐ.  
Πάρε όλα τα φιλιά μου  
να παύση να πονή.

### **A**

(Τιτίκα) Για την αγάπη σου κι εγώ πεθαίνω δεν σε λησμονώ  
και στη φωτιά αν μου ζητήσης μπαίνω αχ! γιατί πονώ.

(Πρίγκιπας) Είν' η αγάπη μου για σε μεγάλη και παντοτεινή  
(ΔΥΟ) και σαν αυτή να ξέρης δεν είν' άλλη μέσα εις τη γη.

### **B**

Πόσο σ' έχω συμπαθήση  
αχ! αυτ' η ματιά.

Το μυαλό μ' έχει ζαλίση  
και μου άναψε φωτιά.

Νοιώθω κάτι στην καρδιά μου  
που με τυρρανεΐ.

Πάρε όλα τα φιλιά μου  
να παύση να πονή.

Μετά το μέρος του χορού  
(ΟΙ ΔΥΟ) Πάρε όλα τα φιλιά μου  
να παύση να πονή.

ΔΩΡΕΑ  
ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΝΔΥΛΑΚΗ



# ΟΙ ΑΠΑΧΙΤΕΣ ... ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ  
ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ

Επιμ. 4



MAISON DE MUSIQUE  
J. B. GASTELAN  
14, rue de Valenciennes  
Paris



ΣΑΝ ΟΝΕΙΡΟ  
ΠΟΣΟ Σ' ΕΧΩ ΣΥΜΠΑΘΗΣΕΙ  
ΜΟΝΟ Μ' ΕΣΕΝΑ  
Η ΡΕΤΣΙΝΑ  
ΓΙΑΤΙ ΝΑ Σ' ΑΓΑΠΩ

ΠΛΟΥΤΗ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΕΙΑ (Fox-Trot)

## ΜΟΥΣΙΚΗ Ν. ΧΑΤΖΗΠΑΡΟΣΤΟΠΟΥ

**ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ**

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΥΠΟ Ν. ΧΑΤΖΗΝΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

Πόσο σ' έχω συμπαθήσει  
(Duetto Τιτίκας-Πριγκίπια)

ΜΙ-

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Tango.

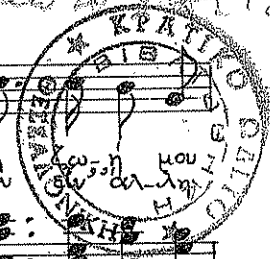
A

(Πριγκ.) Δόξα σου λι μου μην ά-κούς του κόσμου πάν-τα σά-γα-πά πάντα για  
 (Τιτίκας) Για την ά-γα-πη σου κι ε-γώ σε-βάλνω δεν σε λη-μο-νώ και σ'ή φω.

μέ-να βά-σαι ου το φως μου κρό-νει βο-λυ-κο (Τιτίκ.) Νοιώθω να στά-σχη τώ-ρα  
 τ'ια άν μου ζη-τή-σης μπαίνω άχ' για-τί πο-νώ. (Πριγκ.) Είνή ά-γά-πη μου για

μου γιατί γιατί να'σφραγίσω. Μόνοι με σέβεται να'μηνά σου  
Μόνοι με σέβεται να'μηνά σου Μόνοι με σέβεται να'μηνά σου  
Μόνοι με σέβεται να'μηνά σου Μόνοι με σέβεται να'μηνά σου

ΜΟΥΣΙΚΗ  
ΑΝΕΜΟΛΟΓΟΣ ΒΡΑΒΕΙΟΣ 78



σου  
αφ' ου  
και α

η ψυ-χή μου και θα σου τό-κω ΔΥΟ. για σ'αναδί-να σοι λη-ση  
σε με-γαλη και παν-το-τε-λη νη ΔΥΟ. καλοαναύτη να ξε-ρησ  
τη σου α-λη-θει-α μου α-λη-θει-α μου

B

τό-σον σ'ά-γα-πάω. - Πό-σο σ'έ-χω συμ-πα-θή-ση  
μέ-σα είς τη γη. -

V μι-  
V Μι+

αχ! αύ-τή μα-τιά. - τό-μυαλό-μ'έ-χει ζα-λί-ση και μου'ά-να-ψε φω-  
τα - Νοιώθω και στην καρδιά μου σου μέ-τω-ρα-νεί. -

ΧΟΡΟΣ

D.C. ΧΟΡΟΣ

Πά-ρε ό-λα τά φι-λιά μου νά παύ-ση νά πο-νή.

D.C. ΧΟΡΟΣ *p*

ΟΙ ΔΥΟ. FINE.

Πά-ρε ό-λα τά φι-λιά μου νά παύ-ση νά πο-νή.

*sf* > FINE.

### 2.2.3.3. MONO Μ' ΕΣΕΝΑ (DUETTO)

---

**Ρυθμός:** 3/4 *Tempo di Valse*

**Τονικότητα:** λα- και Λα+ (στο Β)

**Μορφή:** Α Β Α Β

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο Α

στίχοι 1, 2, 3, 4, 5, 7: μεσοτονικοί 9σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 6, 8: μεσοτονικοί 8σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

στο Β

στίχοι 1, 3, 5, 7: δακτυλικοί 5σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: αναπαιστικοί 6σύλλαβοι οξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

**Κείμενο:**

**A**

(Πρίγκιπας) Σ' αγάπησα με την καρδιά μου

μαζύ σου πεια θέλω να ζήσω

για σένα θα χω τα φιλιά μου

γιατί γιατί να σ' αγαπήσω.

(Τιτίκα) Πεθαίνω μπρος σε μια ματιά σου

ποτέ μου δεν σε λησμονώ

και στη θερμή την αγκαλιά σου

(Οι δύο) θα γέρνω για να μην πονώ.

**B**

(Οι Δύο) Μόνο μ' εσένα

να ζήσω πως ποθώ

κι απ' τα φιλιά σου  
αιώνια να μεθώ.  
Μόνο με σένα  
σε χάδια τρυφερά  
βρίσκω πουλί μου  
ατέλειωτη χαρά.

## **A**

(Τιτίκα) Γλυκά γλυκά θα σε κοιμίζω  
τους πόνους σου θε να γιατρεύω  
και λόγια θα σου ψιθυρίζω  
τρελλά να λεν πως σε λατρεύω.  
(Πρίγκιπας) Η μια καρδιά πλάι στην άλλη  
πνοή θα παίρνει για να ζη  
με την αγάπη μας θα πάλλη  
(Οι δύο) για να πονούν κι η δυο μαζί.

## **B**

(Οι Δύο) Μόνο μ' εσένα  
να ζήσω πως ποθώ  
κι απ' τα φιλιά σου  
αιώνια να μεθώ.  
Μόνο με σένα  
σε χάδια τρυφερά  
βρίσκω πουλί μου  
ατέλειωτη χαρά.

# ΟΙ ΠΑΡΧΙΜΕΣ ... ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ  
ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ



ΣΑΝ ΟΝΕΙΡΟ  
ΠΟΣΟ Σ' ΕΧΩ ΣΥΜΠΑΘΗΣΕΙ  
ΜΟΝΟ Μ' ΕΞΕΝΑ  
Η ΡΕΤΣΙΝΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ Π. ΧΑΤΖΗΠΑΠΟΣΤΟΠΟΥ



# ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΥΠΟ Ν. ΧΑΤΖΗΝΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

Μόνο μ' έσένα  
(Duetto Valse.)  
Τιτίκα - Πρίγκηψ

*Tempo di Valse poco moderato.*

**A**

Λα-

(Πρίγκ.) Σά-γά-πη-σα μέ την καρ-  
(Τιτίκα.) Γλυ-κά γλυκά θά σε κοι-

*Tempo di Valse poco moderato.*

διά μου... μα-ζύ σου πειά . θέ-λω να ζή-σω... για σε-να θά'-  
μι-ζω... τους πό-νους σου θέ να για-τρέυ-ω... και λό-για θά

χω τά φι-λιά μου... για-τί για-τί να σά-γα-πή-σω...  
σου ψι-θυ-ρί-ζω... τρελ-λά να λέν σώς σε λα-τρέυ-ω...

MS. 10.327

(Ιτιτικά) Πε - θαι - να 'μπρός σε μιά μα - τιά σου . - πο - τέ μου δεν σέ λη - μο -  
 (Πρίγκ.) Ή μιά καρ - δια πλά - ι στην άλ - λη . - νο - ή θά πέρ - νει για - νά

νά . - καί στη θερ - μή την άγ - κα - λιά σου . - (οι δύο) θά  
 ζή . - μέ την ά - γά - ση μας θά πάλ - λη . - για

γάρ νο για νά μην πο νά . - (Οι δύο) Μό - - -  
 νά πο νούν κή δυο μα ζυ . -

νο μέ - σε - - να να ζή - σω πώς πο - θά . -

V λα-  
V λα+

B

κί - α - ς τὰ φι - λιά σου αἰ - ώ - νια νά με -

θαί. Μό - - - νο μέ σε - - - να σε

χά - δια τρυ - φε - ρά . . . . . Βρί - - - σκα σου -

λί - - μου ἀ - τέ - λειω - τη χα - ρά . . . . . D.C. Tutto.

**Ρυθμός:** 7/8

**Τονικότητα:** σολ- και Σολ+ (B)

**Μορφή:** εισαγωγή A B (β1+β2+β2) εισαγωγή A B (β1+β2+β2)

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

Λόγω της ρυθμικής αγωγής του τραγουδιού σε 7/8 και του καταμερισμού του μέτρου σε 3+2+2 δεν δύναται να προκύψει χαρακτηρισμός για το στιχουργικό μέτρο αφού ο κάθε στίχος είναι αποτέλεσμα σύνθετου ρυθμού. Ως εκ τούτου, παρατίθενται μόνο ο αριθμός συλλαβών, το είδος τονισμού και ομοιοκαταληξίας.

στο A

στίχοι 1, 3, 5, 7: 5σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 2, 4, 6, 8: 4σύλλαβος παροξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 7<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

στο B

στίχος 1: 5σύλλαβος παροξύτονος

στίχοι 2, 4: 4σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 3: 5σύλλαβος οξύτονος

ένα ζεύγος πλεκτής ομοιοκαταληξίας (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

A

Το χρήμα το περιφρονώ

και κάθε μεγαλείο

κι αν τύχη κάπου να πονώ

το ρίχνω στο αστείο

ο κόσμος όλος να καή

μισό λεφτό δε δίνω

ρετσίνα φτάνει από στουπί

αχ! να βρίσκω και να πίνω

**B**

Ρετσίνα μου ρετσίνα μου  
μαζύ σου θα πεθάνω  
του κόσμου όλου τα καλά  
μπροστά σου δεν τα βάνω.  
(Του κόσμου όλου τα καλά  
μπροστά σου δεν τα βάνω).

**A**

Κι από τα χείλη της ποθώ  
γλυκά φιλιά να πάρω  
να σπάζω κούπες να μεθώ  
και ν' αψηφώ το χάρο  
στου έρωτα την αγκαλιά  
και στο κρασί το φίνο  
πετώ αδιάκοπά φιλιά.  
αχ! και την καρδιά μου δίνω.

**B**

Ρετσίνα μου ρετσίνα μου  
μαζύ σου θα πεθάνω  
του κόσμου όλου τα καλά  
μπροστά σου δεν τα βάνω.  
(Του κόσμου όλου τα καλά  
μπροστά σου δεν τα βάνω).

ΔΟΣΙΣ 2

3 272

# ΟΙ ΠΑΧΗΤΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ  
ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ



38



ΣΑΝ ΟΝΕΙΡΟ  
ΠΟΣΟ Σ' ΕΚΩ ΣΥΜΠΑΘΗΣΕΙ  
ΜΟΝΟ Μ' ΕΞΕΝΑ  
Η ΡΕΤΣΙΝΑ  
ΓΙΑΤΙ ΝΑ Σ' ΑΓΑΠΩ

ΠΛΟΥΤΗ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΕΙΑ (Fox-Trot)

## ΜΟΥΣΙΚΗ Ν. ΧΑΤΖΗΝΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

# ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΥΠΟ Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ΡΕΤΣΙΝΑ

*Andantino.*

σολ-

Musical score for the piano introduction, marked *Andantino* and *p*. It consists of two staves: a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8.

A

First line of the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are:   
 Τὸ χη - - μα τὸ περι - φρο - νᾶ καὶ  
 Κιὰ - σο - τα χεί - λη της σο - θῆς γλυ -

Second line of the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are:   
 κά - θε με - γα - λει - - ο κι' ἂν τυ - χη κά - που νά - σο - νᾶ . - - τὸ  
 κά φι - λιά νά σά . - - ρω νά σά - - ζω κού - πες νά με - θῶ . - - και

Third line of the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are:   
 ρίχ - νω στὸ ἀ - στεί - - ο ὁ κόσ - μοσ ὁ - λος νά κα - ῆ  
 νά - ψη - φῶ τὸ χᾶ - - ρο . - - στοῦ ε - ρῶ - τα τὴν ἀγ - κα - λία μι -  
 και

Γ. 1012 Φ.

σο - λεπτό δέ δί - νω - ρε - τσί - να φτάνει από σ' του πι - άχ' - νά  
στο κρασί τό φί - νο - πε - τώ - ά - δια - κοτα φι - λιά - άχ' - και

B β1

βρί - σκω και να πι - νω - Ρε - τσί - να μου ρε - πώνα  
την καρ - δια μου δι - νω -

V σολ-  
V Σολ+

β2

μου μα - ζύ σου θα πε - θά - νω - του κόσ - μου ά - λου τά κα -

λά μπρο - στα σου δεν τά βά - νω - του - νω -



### 2.2.3.5. ΠΛΟΥΤΗ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΕΙΑ

---

**Ρυθμός:** 4/4 *Fox-Trot*

**Τονικότητα:** Φα+

**Μορφή:** A A B χορός (επανάληψη του B που παίζει μόνο το πιάνο και αναφέρεται στην παρτιτούρα ως χορός)

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη»

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχος 1: τροχαϊκός 10σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 2: ιαμβικός 10σύλλαβος οξύτονος

στίχοι 3, 4: ιαμβικοί 6σύλλαβοι προπαροξύτονοι

στίχος 5: ιαμβικός 7σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 6: τροχαϊκός 5σύλλαβος οξύτονος

με μικτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 5<sup>ου</sup>, 2<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> και 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 3: ιαμβικοί 12σύλλαβοι οξύτονοι

στίχος 2: ιαμβικός 13σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 4: τροχαϊκός 13σύλλαβος οξύτονος

στίχος 5: τροχαϊκός 12σύλλαβος παροξύτονος

στίχος 6: τροχαϊκός 11σύλλαβος οξύτονος

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 3<sup>ου</sup>, 4<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> στίχου).

Κείμενο:

**A**

Είμαστε ευγενείς και ξακουσμένοι

και μας σέβονται όλοι τρομερά

κι ό,τι ζητήσουμε

θα τ' αποκτήσουμε

γιατ' είμαστε πλασμένοι  
να έχουμε παρά.

### **A**

Όλα τα μπανάλ περιφρονούμε  
και γυρνούμε πάντα με οτώ  
φρουφρού κι αρώματα  
με σικ ονόματα  
στον κόσμο μέσα ζούμε  
τον πειο μεταξωτό.

### **B**

Πλούτη και μεγαλεία πάντα εγώ ποθώ  
δεν ξέρω τι θα πη καϋμός μελαγχολία  
και στης σαμπάνιας μου την αγκαλιά μεθώ.  
Τσας μπαντ! μα και καπρίτσια και στον τρελλό χορό  
ντυμένα στα φρουφρού να είναι τα κορίτσια  
και χορεύουνε φοξ τροτ και μπολερώ.

### **Επανάληψη το B**

ΕΚΔΟΣΙΣ

# ΟΙ ΠΑΡΧΙΜΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ  
ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΡΕΙΣ



ΣΕΝ ΟΝΕΙΡΟ  
ΠΟΣΟ Σ' ΕΚΩ ΣΥΜΠΛΑΘΗΣΕΙ  
ΜΟΝΟ Μ' ΕΞΕΝΑ  
Η ΡΕΤΣΙΝΑ  
ΓΙΝΗ ΝΑ Σ' ΑΓΑΠΩ

ΠΛΟΥΤΗ και ΜΕΤΑΛΕΙΑ (Box-Prot.)

ΜΟΥΣΙΚΗ Η ΧΑΡΚΙΑΠΟΣΤΟΝΟΥ

# ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΥΠΟ Ν. ΧΑΤΖΗΝΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΠΛΟΥΤΗ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΕΙΑ

FOX - TROT

Φα+

A

Fox-Trot.

Εἴμαστε ἑγγενεῖς καὶ ἑσπονομένοι καὶ γὰρ σέβοντ' ὅλοι τρομεροί. Ὁ-λα τὰ μανὰλ περιφρονοῦμε καὶ γυρνῶμε πᾶντα με-σ-τῶ...

κί-ο, τι ζη-τή-σοιμε φρούφροῦ κί-α-ρω-μα-τα θά τ' ἄ-πο-κη-σοιμε με-σ-τὴ ὀ-νό-μα-τα για τ' ἑ-μα-σε-πλα-σ-με-νοι νί-ε-χο-υ-με και- στον κό-σ-μο μέ-σα ζοῦ-με τὸν κεί-ο-με...

B

ρα-τα-ε-ω-πό πλού-τη καὶ με-γα-λει-α

MS. 42.450

Γ. 1013 Φ.

πάν - τα έ - γω πο - θῶ δέν ξε - ρω τί θά πῃ καὶ - μός με λαχχο - λί - α

καὶ σῆς σαμάνιας μου την ἀ - να - λιά με - θῶ . Τσὰς μπάνι! μά καί κα -

κρί - ταια καὶ σιάν τερελό χο - ρὸ ναι με - να σιὰ φρούφρούνα

**ΧΟΡΟΣ**

(ΧΟΡΟΣ.)

εἶ - ναι κάκο - ρί - ταια καὶ νό χο - ρεῖουνε φοξ - φῶσι καὶ μπολε - ρά .

*al Ritornello Solo  
Pianoforte con 2<sup>a</sup> sopra.*

## 2.2.3.6. ΤΙ ΜΑΤΙΑ

---

**Ρυθμός:** 4/4 *Tango* (Alla Spagnola)

**Τονικότητα:** φα- (εισαγωγή) και Φα+ (A+B)

**Μορφή:** εισαγωγή A B εισαγωγή A B

**Η έκδοση:** το τραγούδι έχει εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «Μουσικός οίκος Μιχαήλ Κωνσταντινίδου»

**Μετρική στίχου:**

στο A

στίχοι 1, 3, 5, 7: ιαμβικοί 9σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: τροχαϊκοί 8σύλλαβοι παροξύτονοι

με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 1<sup>ου</sup> – 2<sup>ου</sup>, 3<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup>, 5<sup>ου</sup> – 6<sup>ου</sup> και 7<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

στο B

στίχοι 1, 3, 5, 7: τροχαϊκοί 10σύλλαβοι παροξύτονοι

στίχοι 2, 4, 6, 8: ιαμβικοί 7σύλλαβοι παροξύτονοι

με πλεκτή ομοιοκαταληξία (ίδια ρίμα 2<sup>ου</sup> – 4<sup>ου</sup> και 6<sup>ου</sup> – 8<sup>ου</sup> στίχου)

Κείμενο:

**A**

Αυτά τα ωραία σου μάτια,

χτίζουν γκρεμίζουν παλάτια!

τ' αστέρια μπροστά τους δειλιάζουν,

και από φόβο γλωμιάζουν.

Τι μάτια! τι όμορφα μάτια

τι παιχνιδιάρικα μάτια

τη φλογάτη λάμψη σκορπίζουν,

και τον καθένα ζαλίζουν.

**B**

Ματιά με χάρι σαν το φεγγάρι  
μάτια που τα 'χουν όλα  
δε θα τολμήση να τ' αντικρύση  
ούτε κι αυτ' η Σπανιόλα!  
Μάτια σμαράγδια σπάνια πετράδια  
μάτια με τέτια γλύκα  
μάτια στ' αλήθεια σαν παραμύθια  
π' άλλα στη γη δε βρήκα!

**A**

Τι μάτια! τι όμορφα μάτια,  
καρδιές της κάνουν κομμάτια!  
είν' τόσα τα κάλλη που έχουν,  
και η φτωχές δεν αντέχουν.  
Αχ! μάτια που μοιάζουν διαμάντια  
στο κάθε φως μπρος αγνάντια  
με κάνουν αυτά σαν κυττάω,  
με πάθος να τραγουδάω.

**B**

Ματιά με χάρι σαν το φεγγάρι  
μάτια που τα 'χουν όλα  
δε θα τολμήση να τ' αντικρύση  
ούτε κι αυτ' η Σπανιόλα!  
Μάτια σμαράγδια σπάνια πετράδια  
μάτια με τέτια γλύκα  
μάτια στ' αλήθεια σαν παραμύθια  
π' άλλα στη γη δε βρήκα!

Τὸ πρωτοτραγούδι :

Ἡ Δ<sup>Ν</sup>Ξ ΒΙΛΕΛΜΙΝΑ ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΚΑΙ Ο Κ. ΠΕΤΡΟΣ ΕΠΙΤΡΟΠΑΚΗΣ

# ΤΙ ΜΑΤΙΑ!!

*TANGO* (alla Spagnola)

Ἀπὸ τῆ μεγάλης ἐπιτυχίας τῆς Κινηματογραφικῆς  
ὀπερέτας

ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ



ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΤΙΧΟΙ  
Ν. ΧΑΤΖΗΝΑΤΟΠΟΥΛΟΥ





ΕΙΣΑΓΩΓΗ

# “ΤΙ ΜΑΤΙΑ!!,,

Tango. (Alto Spagnola.)

Μουσική και Στίχοι Ν. Χατζηαποστόλου.

φα-

(Αισθηματικά.)

**A**

Αὐ - τὰ τὰ ὠ - ραῖ - α σου μάτια,  
Τί μάτια τι ὀ - μορφα μάτια,

χτίζουν κρεμίζουν πα -  
καρδιές εὐχέσαν οὐκ οὐκ

V φα-  
V φα+

- λὰ τια! τὰ στέρια μπροστά του δειλιά - ζουν,  
- μά τια! εἶν' τό - σα τὰ κάλλη του ἔ - χουν,

καὶ ἀπὸ φό - βου χλαμιά - ζουν . - Τί  
καὶ ἠφ' ἰσχύος ἐν ἀν - τέ - χουν . - Ἄχ!

μάτια! τί ὄμορφα μάτια  
 μάτια πού μοιάζουν διαμάντια  
 τί παιχνιδιάρικα μάτια  
 στό κάθε φάει μπρόστα γναντιά  
 τή μέ  
 φλόγα τή λάμψη σκορ-  
 καινούναυτά σάν κιντ-

B

-πι-ζουν,  
 -τά-ω,  
 και τόν κάθε να λα-λι-ζουν.  
 μέ πάθος νά τραγου-δά-ω.  
 Μάτια μέ χά-ρι  
 σαν τό φεγ-γά-ρι

μάτια πού τάχουν ὄ-λα  
 δέ θά τολμή-ση νά τ'άντικρύ-ση  
 οὐ-τε κί αὐτή Στα-

νιό-λα!  
 Μάτια σμράγδια σπάνια πετράδια  
 μάτια μέ τέ-τια γλύκα

μάτια σ'ἀλήθεια σάν κα-ραμύθια  
 π'ἀλλαστή η δέ βρήκα!  
 βρή-κα!

ΜΕΡΙΚΑΙ ΑΠΟ ΤΑΣ ΕΠΙΤΥΧΙΑΣ  
ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΚΔΟΤΙΚΟΥ ΟΙΚΟΥ

# ΜΙΧΑΗΛ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗ

(ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ Γ. Φ. Ξ. Η)  
ΓΛΑΔΣΤΩΝΟΣ 3-ΑΘΗΝΑΙ

ΤΟ ΜΑΝΤΗΛΙ. Ν. Χατζηπαυστολου.

Μιά μελαχροινή του καπέλα: νιούη κόρη

Ο ΣΠΑΝΙΟΣ Ν. Χατζηπαυστολου.

Ένας Σπανιολος με Απριλη βραδια με πληγαμε - νηκαρδια

ΜΟΝ' ΕΜΕΝΑ - ΜΟΝ' ΕΜΕΝΑ. Σ. Ίωαννιδου.

Μό - νε - μέ - να μύ - νέ - μέ - να

ΙΡΜΑ Μιμη Κατριβανου.

'Ιρ - μα μια νυχτασση ημερη 'Ιρ - μα μια νυχτασση ημερη

Η ΑΜΥΑΛΗ ΜΙΚΡΟΥΛΑ. Ν. Χατζηπαυστολου.

φτωχια μου αμυαλη μικρουλα σκεφου καλα λυκεια κορη λα, και

Η ΚΑΡΔΙΑ ΤΗΣ ΜΑΝΝΑΣ Ν. Χατζηπαυστολου.

'Ενανκαρο μοναχα και ιδιαιτητι αγαπησε μια μαμασση καινη κορη

ΤΙ ΕΜΟΡΦΟ ΧΕΡΑΚΙ! Ν. Χατζηπαυστολου.

Τι εμορφο χειρακι σου ασταροφωτιση λυκειο

## **ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ**

## 1.1. ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ

---

Το παρόν κεφάλαιο πραγματεύεται τα δεδομένα που προέκυψαν από τη μελέτη των τραγουδιών που απαρτίζουν την κάθε οπερέτα και παρουσιάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. Από τη συστηματική έρευνα αναδύονται κάποια ενδιαφέροντα και πολύ χρήσιμα συμπεράσματα αναφορικά με τη συχνότητα εμφάνισης ορισμένων δομών που συγκροτούν κάποια από τα αντιπροσωπευτικά έργα των δύο συνθετών που μελετώνται στην παρούσα εργασία.

Η παράθεση και εξέταση των δεδομένων αρχικά γίνεται για κάθε συνθέτη ξεχωριστά κάτι που επιτρέπει την εύκολη παρατήρηση και εξαγωγή συγκεκριμένων συμπερασμάτων παρέχοντας στη συνέχεια τη δυνατότητα σύγκρισης των στοιχείων συνολικά ανάμεσα στα έργα και τις συνθετικές επιλογές του κάθε μουσουργού. Έτσι, πρώτα εξετάζονται τα χαρακτηριστικά των τριών έργων του Θ. Σακελλαρίδη από τα οποία προκύπτουν συγκεκριμένα στοιχεία και ακολούθως οι τρεις οπερέτες του Ν. Χατζηαποστόλου που με τη σειρά τους οδηγούν σε αποτελέσματα που θα συγκροτήσουν τα συμπεράσματα συλλήβδην.

Ξεκινώντας από τις τρεις οπερέτες του Θ. Σακελλαρίδη (*Στα Παραπήγματα*, *Πικ-Νικ*, *Ο Βαφτιστικός*) παρατηρεί κανείς ότι από το σύνολο των 19 κομματιών που έχουν κατά καιρούς εκδοθεί σε έντυπη μορφή και συνιστούν τα τρία αυτά έργα, τα 18 είναι τραγούδια και 1 αποτελεί μουσική, σε 5 μέρη, γραμμένη μόνο για πιάνο, όπως αναγράφεται στο εξώφυλλο της έκδοσης. Από τα 18 τραγούδια τα 11 είναι *δυωδίες* (ντουέτα) και τα υπόλοιπα 7 *μονωδίες*, σε 2 τραγούδια εντοπίζεται στην παρτιτούρα υπόδειξη για *χορωδία* (cogo) σε συγκεκριμένο μέρος του κομματιού («Βαρκαρόλα», *Πικ-Νικ* και «Τσιγγάνικο ταγκό», *Ο Βαφτιστικός*) και σε 1 ακόμη («Ω, Νύχτα», *Πικ-Νικ*) υπόδειξη για «χορός έσωθεν (κλειστόν στόμα)» που ενδεχομένως αφορά σε χορωδιακό σύνολο. Επιπλέον, 10 τραγούδια ξεκινούν με εισαγωγή και 7 με την V βαθμίδα της κλίμακας. Ακόμη, 4 τραγούδια ολοκληρώνονται με coda, η οποία επισημαίνεται στην έντυπη έκδοση (Εκδόσεις Γαϊτάνου) σε 2 τραγούδια και 5 τραγούδια ενσωματώνουν στη δομή τους ένα ορχηστρικό τμήμα που αναφέρεται ως χορός. Σε 1 από αυτά τα τραγούδια, ο χορός ταυτίζεται με την coda [«Η καρδιά μου πονεί για 'σας (Τικ-τακ)», *Ο Βαφτιστικός*].

Από τη μελέτη των 18 τραγουδιών προκύπτει το εξαιρετικά ενδιαφέρον εύρημα ότι η πλειοψηφία αυτών, τα 16, βρίσκονται σε Μείζονα τονικότητα (αρχή και τέλος) ενώ 2 κομμάτια ξεκινούν από Ελάσσονα τονικότητα αλλά καταλήγουν σε Μείζονα. Επιπλέον, από τα 5 μέρη του κομματιού μόνο για πιάνο τα 4 είναι σε Μείζονα και 1 ξεκινά με Ελάσσονα αλλά καταλήγει επίσης σε Μείζονα τονικότητα.

Συγκεντρώνοντας τις τονικότητες των τραγουδιών παρατηρεί κανείς ότι σε μεγαλύτερη συχνότητα χρησιμοποιούνται από τον συνθέτη η Φα+, η Μι+ και η Ρε+. Πιο συγκεκριμένα, 5 τραγούδια βρίσκονται σε Φα+. Επιπλέον, 1 κομμάτι ξεκινά σε ρε- αλλά καταλήγει στη σχετική Μείζονα, τη Φα+.

Ακολουθεί η Μι+ που είναι η δεύτερη σε χρήση τονικότητα από τον συνθέτη τουλάχιστον για τα 18 τραγούδια που μελετώνται. Η Μι+ συναντάται σε 4 τραγούδια. 4 κομμάτια επίσης, ο Θ. Σακελλαρίδης έγραψε σε Ρε+ και 1 σε ρε-, το οποίο ολοκληρώνεται σε άλλη τονικότητα και συγκεκριμένα στη σχετική Μείζονα, τη Φα+, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω. Από 1 φορά συναντώνται οι τονικότητες Σολ+, Μιb+, Σιb+ και ντο-. Πρέπει μάλιστα να σημειωθεί ότι το τραγούδι που βρίσκεται στη Σιb+ τελειώνει στην IV βαθμίδα της αρχικής, στη Μιb+ και ότι το τραγούδι που αρχίζει με ντο- καταλήγει στην ομόνυμη Μείζονα, τη Ντο+.

Τονικότητα	Αριθμός τραγουδιών
Φα+	5
Μι+	4
Σολ+	1
Ρε+	4
Μιb+	1

**Πίνακας που δείχνει πόσα τραγούδια αρχίζουν και τελειώνουν στην ίδια τονικότητα**

Τονικότητα	Αριθμός τραγουδιών
ρε- → Φα+	1
Σιβ+ → Μιβ+	1
ντο- → Ντο+	1

**Πίνακας που δείχνει την τονική διαφοροποίηση και τον αριθμό των τραγουδιών που αρχίζουν και τελειώνουν σε διαφορετική τονικότητα**

Το 19ο κομμάτι, το 1 κομμάτι για πιάνο, αποτελείται από 5 μέρη εκ των οποίων τα 3, το 1ο, 2ο και 5ο μέρος, βρίσκονται στη Φα+. Το 3ο μέρος ξεκινά σε Σιβ+ και τελειώνει σε Φα+ ενώ το 4ο μέρος αρχίζει με ρε- και ολοκληρώνεται με την ομώνυμη Μείζονα, τη Ρε+.

Χαρακτηριστικό, επίσης, πολλών κομματιών είναι ότι το είδος του tempo παραπέμπει σε κάποιο τύπο χορού. Συγκεκριμένα, 5 τραγούδια φέρουν τη ρυθμική ορχηστική υπόδειξη του *Valse* (ή *Valzer*). Σε 1 από αυτά τα 5, το *Tempo di Valse* αφορά στην αλλαγή ταχύτητας που συντελείται κατά τη ρυθμική και μελωδική πορεία του κομματιού και όχι εξαρχής. Πολύ δημοφιλής επίσης την εποχή εκείνη υπήρξε η *Polka* που ως ρυθμική υπόδειξη συναντάται σε 3 τραγούδια ενώ οι υποδείξεις *Tempo di Marziale*, *Tango* και *Mazurka* απαντώνται από 1 φορά η κάθε μία. Τέλος, χαρακτηριστικό της δημοτικότητας των χορών στην οπερέτα είναι ότι το 1 κομμάτι για πιάνο που φέρει συνολικά τον τίτλο *Καδρίλλιες* παραπέμπει ευθέως σε γαλλικό χορό (*Quadrille*) των Επτανήσων χωρίς, ωστόσο, να επισημαίνεται στην παρτιτούρα κάτι ειδικότερα αναφορικά με το tempo των 5 επιμέρους κομματιών.

Tempo	Αριθμός τραγουδιών
Valse	5
Polka	3
Tango	1
Mazurka	1
Marciale	1

**Πίνακας που δείχνει σε πόσα τραγούδια εμφανίζεται η κάθε ρυθμική ορχηστρική ένδειξη (tempo)**

Μια άλλη σημαντική παράμετρος που προκύπτει από τα τραγούδια είναι ο ρυθμός. Τα 8 από τα 18 τραγούδια φέρουν το ρυθμικό χαρακτήρα των 3/4 και τα 7 των 2/4 ενώ παράλληλα διαπιστώνεται ότι 1 τραγούδι σε 2/4 στο Β μέρος του αλλάζει ρυθμική αγωγή σε 3/4. Τέλος, από 1 φορά συναντώνται οι ρυθμικές ενδείξεις των 4/4, 6/8 και 3/8.

Ρυθμός	Αριθμός τραγουδιών
3/4	8
2/4	7
4/4	1
6/8	1
3/8	1

**Πίνακας που δείχνει τις ρυθμικές ενδείξεις των τραγουδιών και τον αριθμό εμφάνισής τους**

Όσον αφορά στο κομμάτι για πιάνο στην πλειοψηφία των μερών του, στα 4 από το σύνολο των 5, κυριαρχεί ο ρυθμός των 2/4 και 1 φορά εμφανίζεται ρυθμική ένδειξη για 6/8.



Μέρη	Τονικότητες	Ρυθμός
1 <sup>ο</sup>	Φα+	2/4
2 <sup>ο</sup>	Φα+	2/4
3 <sup>ο</sup>	Σιβ+ → Φα+	6/8
4 <sup>ο</sup>	ρε- → Ρε+	2/4
5 <sup>ο</sup>	Φα+	2/4

**Πίνακας που δείχνει τις τονικότητες και τον ρυθμό σε κάθε ένα από τα μέρη του κομματιού για πιάνο**

Σχετικά με το στιχουργικό μέτρο των συνθέσεων του Θ. Σακελλαρίδη διαπιστώνεται εξαρχής ότι υφίσταται ποικιλία ως προς το είδος του στίχου, των συλλαβών που τον απαρτίζουν, τον τονισμό και την ομοιοκαταληξία. Εκείνο που μπορεί να ειπωθεί συνολικά είναι ότι οι δομές δεν συγκροτούνται αποκλειστικά από ένα είδος στιχουργικού μέτρου (για παράδειγμα μόνο iamβικό ή μόνο αναπαιστικό), αριθμού και τονισμού των συλλαβών (για παράδειγμα όλες οι συλλαβές οξύτονες ή παροξύτονες). Εντούτοις, συχνά παρατηρείται μεγαλύτερη ομοιογένεια στο Β μέρος ενός τραγουδιού, δηλαδή στο Ρεφραίν. Η ομοιογένεια αυτή αφορά σε ένα είδος στιχουργικού μέτρου ή στην ομοιοκαταληξία. Έτσι, από τα 18 τραγούδια τα 14 εμφανίζουν ομοιομορφία είτε ως προς το είδος του στίχου είτε του τονισμού είτε της ομοιοκαταληξίας στο Β τμήμα τους, 9 τραγούδια παρουσιάζουν ομοιογένεια στο Α μέρος τους (τα 8 στην ομοιοκαταληξία και το 1 ως προς το είδος του στίχου) και 4 κομμάτια έχουν το ίδιο είδος ομοιοκαταληξίας τόσο στο Α όσο και στο Β μέρος τους. Τέλος, απόλυτη ομοιομορφία επιδεικνύει μόνο 1 τραγούδι, το εμβατήριο «Ψηλά στο μέτωπο» από τον *Βαφτιστικό*, όπου όλοι οι στίχοι του τραγουδιού, και στο Α και στο Β μέρος, είναι iamβικοί με πλεκτή ομοιοκαταληξία.

Οι εκδοτικοί οίκοι που έχουν εκδώσει τα 19 κομμάτια που αναλύονται είναι 5. Συγκεκριμένα είναι οι: «Μυστακίδης, Ευσταθιάδης και (ή &) Μακρής», «εκδοτικός οίκος "Μουσική", Μυστακίδου και (ή &) Μακρή», «Μυστακίδης-Ευσταθιάδης», «εκδόσεις Γαϊτάνου» και «μουσικός και εκδοτικός οίκος ΓΑΪΤΑΝΟΥ». Πιο συγκεκριμένα στην πλειονότητά τους οι παρτιτούρες έχουν εκδοθεί από τον εκδοτικό οίκο «"Μουσική", Μυστακίδου και Μακρή» (10 τραγούδια), αρκετά κομμάτια έχει

εκδώσει ο οίκος «εκδόσεις Γαϊτάνου» (5 τραγούδια) και ακολούθως οι εκδοτικοί οίκοι «μουσικός και εκδοτικός οίκος ΓΑΪΤΑΝΟΥ», «Μυστακίδης, Ευσταθιάδης και Μακρής» και «Μυστακίδης-Ευσταθιάδης» (2, 1, 1 τραγούδια αντίστοιχα).

Εκδοτικοί οίκοι	Αριθμός τραγουδιών
Μυστακίδης, Ευσταθιάδης και Μακρής	1
"Μουσική", Μυστακίδου και Μακρή	10
Μυστακίδης-Ευσταθιάδης	1
εκδόσεις Γαϊτάνου	5
μουσικός και εκδοτικός οίκος ΓΑΪΤΑΝΟΥ	2

**Πίνακας που δείχνει τους εκδοτικούς οίκους και τα τραγούδια που έχουν εκδοθεί από αυτούς**

Προχωρώντας στη μελέτη των 17 τραγουδιών που απαρτίζουν τις τρεις оперέτες του Νίκου Χατζηαποστόλου (*Μοντέρνα καμαριέρα, Ερωτικά Γυμνάσια, Οι Απόχηδες των Αθηνών*), οι οποίες αποτελούν αντικείμενο μελέτης για το παρόν πόνημα, παρατηρεί κανείς ότι 8 τραγούδια είναι ντουέτα, 15 από τα 17 ξεκινούν με εισαγωγή εκ των οποίων σε 1 τραγούδι η εισαγωγή ταυτίζεται με τον χορό. Ακόμη, 1 τραγούδι ολοκληρώνεται με coda για την οποία υπάρχει επισήμανση στην έκδοση, 2 κομμάτια αρχίζουν με την V βαθμίδα της κλίμακας και σε 2 τραγούδια υφίσταται και Γ μέρος στη μορφολογική διάρθρωσή τους.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι το σύνολο των τραγουδιών (17) ανεξάρτητα από την τονικότητα έναρξης καταλήγει σε Μείζονα τονικότητα. Επιπρόσθετα, 9 τραγούδια έχουν τον ίδιο τονικό (Μείζονα) χαρακτήρα στην αρχή και το τέλος και σε 8 παρατηρείται τονική αλλαγή, η οποία σηματοδοτεί σε κάθε περίπτωση διαφοροποίηση είτε αναφορικά με τον ρυθμό είτε σχετικά με τη δομή («υπόδειξη»

εισαγωγής, του Α ή του Β). Από τα 8 που διαφοροποιούνται τονικά 6 τραγούδια ξεκινούν με Ελάσσονα τονικότητα και ολοκληρώνονται σε Μείζονα και 2 τραγούδια διατηρούν το Μείζονα χαρακτήρα τους.

Οι κλίμακες που συναντώνται στα 9 κομμάτια με ίδια τονική έναρξη και τέλος είναι: η Φα+ σε 5 τραγούδια, Σολ+ σε 2 τραγούδια και από 1 φορά οι Ντο+ και Μιb+.

Τονικότητα	Αριθμός τραγουδιών
Φα+	5
Σολ+	2
Ντο+	1
Μιb+	1

**Πίνακας που δείχνει πόσα τραγούδια αρχίζουν και τελειώνουν στην ίδια τονικότητα**

Αναφορικά με τις διαφοροποιήσεις στα υπόλοιπα 8 τραγούδια παρατηρείται ότι εξ αυτών 4 αρχίζουν σε Ελάσσονα και καταλήγουν στην ομώνυμη Μείζονα τονικότητα. 2 ξεκινούν επίσης σε Ελάσσονα αλλά τελειώνουν στη σχετική Μείζονα και 2 ξεκινούν από Μείζονα και κάνουν αμφότερα μετατροπία στην IV βαθμίδα, όπου και ολοκληρώνονται.

Τονικές Διαφοροποιήσεις	Αριθμός τραγουδιών	Τονικότητα
Από Ελάσσονα στη σχετική Μείζονα	2	ρε- → Φα+
		ντο- → Μιb+
Από την αρχική Μείζονα στην IV της κλίμακας	2	Ρε+ → Σολ+
		Ντο+ → Φα+
Από Ελάσσονα στην ομώνυμη Μείζονα	4	μι- → Μι+
		λα- → Λα+
		σολ- → Σολ+
		φα- → Φα+

**Πίνακας που δείχνει πόσα τραγούδια παρουσιάζουν τονικές αποκλίσεις και ποιες είναι αυτές**

Ενδιαφέρον προξενεί επίσης και στις οπερέτες του Ν. Χατζηαποστόλου η επιλογή του ρυθμού. Στην πλειοψηφία τους τα τραγούδια είναι γραμμένα σε 3/4 (6 τραγούδια), πολύ συχνά συναντάται η ρυθμική αγωγή των 2/4 (5 τραγούδια) και από 2 φορές ο συνθέτης επιλέγει τον ρυθμό των 4/4 και 7/8 στα τραγούδια του.

Ρυθμός	Αριθμός τραγουδιών
3/4	6
2/4	5
4/4	2
7/8	2

**Πίνακας που δείχνει τον ρυθμό των τραγουδιών και τον αριθμό εμφάνισής τους**

Ταυτόχρονα, 3 τραγούδια εμφανίζουν ρυθμική διαφοροποίηση κατά την εξέλιξή τους. 1 τραγούδι ξεκινά σε 2/4 (εισαγωγή) αλλάζει ρυθμική αγωγή σε 6/8 σε συγκεκριμένο

μέρος του τραγουδιού (στο A) και επανέρχεται σε 2/4 (στο B) ρυθμός με τον οποίο και ολοκληρώνεται. Το ίδιο περίπου ρυθμικό σχήμα απαντάται σε 1 ακόμα τραγούδι, όπου επίσης αρχίζει σε 2/4 (εισαγωγή) αλλάζει σε 6/8 (στο A) και ολοκληρώνεται σε 3/8 (στο B). Τέλος, 1 τραγούδι με ρυθμικό χαρακτήρα 7/8 στο μέρος του χορού αλλάζει ρυθμική αγωγή σε 3/4.

Το στοιχείο του χορού είναι κυρίαρχο και στα έργα του Ν. Χατζηαποστόλου, τα οποία χαρακτηρίζονται από ρυθμική ποικιλία. Από το σύνολο των 17 τραγουδιών τα 8 περιλαμβάνουν και χορό που συνήθως ολοκληρώνει το τραγούδι, ενώ υπάρχει και 1 περίπτωση όπου ο χορός ταυτίζεται με την εισαγωγή του κομματιού. Ο ρυθμικός παλμός του *Valse* αναδεικνύεται και στα τραγούδια του Ν. Χατζηαποστόλου ως κυρίαρχος καθώς εμφανίζεται σε 3 τραγούδια και σε 2 επιπλέον ως διαφοροποίηση του ρυθμικού σχήματος καθορίζοντας έτσι, τη μετάβαση σε συγκεκριμένο μέρος του κομματιού (στο Β για τη μία περίπτωση και στο μέρος του χορού για την άλλη). Η εξαιρετικά δημοφιλής κατά την εποχή ορχηστική ένδειξη του *Tango* χαρακτηρίζει 2 τραγούδια εκ των οποίων μάλιστα το 1 φέρει την υπόδειξη *Tango alla Spagnola* ενώ από 1 φορά απαντάται το tempo *Mazurka*, *Fox-Trot*, *Sirto* και *Marcia*.

Tempo	Αριθμός τραγουδιών
Valse	3
Mazurka	1
Tango	2
Fox-Trot	1
Sirto	1
Marcia	1

**Πίνακας που δείχνει σε πόσα τραγούδια εμφανίζεται η κάθε ρυθμική ορχηστική ένδειξη (tempo)**

Εξετάζοντας τα τραγούδια του Ν. Χατζηαποστόλου ως προς το στιχουργικό τους μέτρο γίνεται φανερό ότι εν γένει διαθέτουν αρκετά μεγάλη ομοιογένεια και συμμετρικότητα τόσο στα επί μέρους τμήματά τους όσο και συνολικά. Τα διάφορα δομικά μέρη των τραγουδιών αναπτύσσουν ένα είδος συσχετισμού μεταξύ τους που

υπογραμμίζεται από τη μετρική. Ο συσχετισμός αυτός αφορά την πολύ συνεπή και φροντισμένη εναλλαγή στίχων, είτε ως προς το είδος του στίχου είτε ως προς τον αριθμό των συλλαβών, τον τονισμό και την ομοιοκαταληξία που εμφανώς είναι αρκετά προσεγμένη. Έτσι, διαπιστώνεται ότι η μετρική διάρθρωση των στίχων συνολικά ως επί το πλείστον είναι λιτή και δεν αποτελείται από πολλά, διαφορετικά και μικτά είδη. Από τα 17 τραγούδια τα 9 επιδεικνύουν συσχετισμό μεταξύ του Α και Β μέρους μέσω ίδιας ομοιοκαταληξίας (τα 6) ή μέσω ίδιου είδους στίχου (τα 3). Ταυτόχρονα, συνολική ομοιομορφία στίχου (δηλαδή ένα είδος στιχουργικού μέτρου) στο Α εντοπίζεται σε 7 τραγούδια και αντίστοιχα στο Β σε 6 ενώ σε ότι αφορά την ομοιοκαταληξία ομοιομορφία παρατηρείται σε 13 τραγούδια για το Α μέρος και σε 12 τραγούδια για το Β τμήμα της διάρθρωσης. Τέλος, από το σύνολο των τραγουδιών μόνο σε 1 εντοπίζεται ομοιογένεια, τόσο στιχουργικού μέτρου όσο και ομοιοκαταληξίας, και στο Α και στο Β μέρος του καθώς όλοι οι στίχοι είναι ιαμβικοί με πλεκτή ομοιοκαταληξία («Το Καρναβάλι», *Μοντέρνα Καμαριέρα*).

Στους εκδοτικούς οίκους που έχουν εκδώσει τα τραγούδια του Ν. Χατζηπαποστόλου που μελετώνται συγκαταλέγονται οι: «εκδοτικός οίκος του Γεωργίου Δ. Φέξη» που έχει εκδώσει την πλειοψηφία των τραγουδιών (11), «Edition J.D' Andria Constantinople» και «μουσικός εκδοτικός οίκος Μιχαήλ Κωνσταντινίδου» που έχουν εκδώσει από 1 κομμάτι καθώς και η θιασάρχης Έλσα Ένκελ, στην οποία αποδίδονται οι εκδόσεις 2 τραγουδιών. Θα πρέπει στο σημείο αυτό να αναφερθεί ότι από 1 κομμάτι απουσιάζει το εξώφυλλο και από 1 ακόμη δεν είναι εφικτή η άντληση πληροφοριών σχετικών με τον εκδοτικό οίκο του εν λόγω τραγουδιού.

Εκδοτικοί οίκοι	Αριθμός τραγουδιών
εκδοτικός οίκος του Γεωργίου Δ. Φέξη	11
μουσικός εκδοτικός οίκος Μιχαήλ Κωνσταντινίδου	1
οίκος Edition J.D' Andria	1
Έλσα Ένκελ	2

**Πίνακας που δείχνει τους εκδοτικούς οίκους και τα τραγούδια που έχουν εκδοθεί από αυτούς**

## 1.2. ΑΝΑΛΥΣΗ

---

Μελετώντας τα παραπάνω στοιχεία που προκύπτουν από τα τραγούδια που απαρτίζουν τις οπερέτες των δύο συνθετών αναδύονται κάποια πολύ χρήσιμα συμπεράσματα αναφορικά με τη συχνότητα εμφάνισης συγκεκριμένων στοιχείων που καθορίζουν τις δομές και τα χαρακτηριστικά των τραγουδιών, το περιεχόμενό τους αλλά και τις συνθετικές επιλογές του κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά.

Χαρακτηριστικό της εποχής σύνθεσης και παράστασης των συγκεκριμένων έργων αποτελούσε η αγάπη προς τους χορούς. Αυτή η τάση να ενσωματώνονται χορευτικά μέρη κυρίως στο τέλος των τραγουδιών αλλά επιπλέον να επισημαίνεται και ο ανάλογος χορευτικός ρυθμικός παλμός στην αρχή συναντάται τόσο στις οπερέτες του πρώτου διδάξαντα Θ. Σακελλαρίδη όσο και στις οπερέτες του Ν. Χατζηαποστόλου επιβεβαιώνοντας με αυτό τον τρόπο αφενός τα δομικά συστατικά της Οπερέτας και στην Ελλάδα και αφετέρου τις ευρωπαϊκές επιρροές του είδους. Παράλληλα, από τους ρυθμούς που χρησιμοποιεί ο κάθε μουσουργός προκύπτει ιστορικά και ποιοί ήταν οι δημοφιλείς, στην Αθήνα και την Ελλάδα εν γένει, ανά χρονική περίοδο, χοροί καθώς οποιαδήποτε «εισαγόμενη» τάση, προερχόμενη από την Ευρώπη ή την Αμερική, οι συνθέτες φρόντιζαν να τη μεταφέρουν στις καινούργιες τους οπερέτες προκαλώντας ενθουσιασμό σε συνδυασμό με εισπρακτικές επιτυχίες. Ενδεικτικό της αγάπης που έτρεφε το κοινό προς τους χορούς αλλά και της εξοικείωσης με τα διάφορα ρυθμικά είδη μπορεί να θεωρεί το γεγονός ότι στις έντυπες εκδόσεις των τραγουδιών σε πολλές περιπτώσεις τα τραγούδια όχι απλά αναγράφονται στο εξώφυλλο με τον τίτλο τους αλλά και με το είδος του χορού για παράδειγμα από την οπερέτα *Πικ-Νικ* (1915) του Θ. Σακελλαρίδη το τραγούδι «Εγώ μονάχα ξέρω» αναφέρεται στο εξώφυλλο της παρτιτούρας ως *Πόλκα*.

Έτσι, αμφότεροι οι συνθέτες στην πλειονότητα των τραγουδιών τους εισάγουν το tempo του *Valse*. Όπως προέκυψε από τη σύγκριση, δημοφιλείς, επίσης, ήταν οι χοροί *Mazurka* και *Tango* ενώ αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι ενώ ο Θ. Σακελλαρίδης συνθέτει αρκετά τραγούδια βασισμένα στο ρυθμικό παλμό της *Polka* ο Ν. Χατζηαποστόλου δεν χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο ρυθμό ούτε μία φορά, τουλάχιστον στα τραγούδια που εδώ μελετώνται.

Κοινός τόπος και των δύο συνθετών είναι η εισαγωγή ρυθμικού παλμού που παραπέμπει στο ελληνικό ιδίωμα. Αυτή η επιλογή είναι πιο ξεκάθαρη στο έργο του

Ν. Χατζηαποστόλου καθώς κάνει χρήση του ελληνικότατου ρυθμού 7/8. Η επιλογή του συγκεκριμένου ρυθμού σαφέστατα δεν είναι τυχαία και αναμφίβολα φανερώνει τη συνειδητή πρόθεση του συνθέτη να χρησιμοποιήσει ελληνικά στοιχεία στα έργα του. Αυτό ενισχύεται ακόμα περισσότερο από το γεγονός ότι και τα 2 τραγούδια με ρυθμό 7/8 που εξετάζονται φέρουν τίτλους (αλλά και περιεχόμενο) που παραπέμπουν ευθέως σε συνήθειες της ελληνικής πραγματικότητας: «Το τραγούδι της λαντέρνας», στο οποίο επιπλέον προστίθεται και η ρυθμική ένδειξη *Sirtó* παρά το γεγονός ότι στο ίδιο τραγούδι το μέρος του χορού αλλάζει ρυθμική αγωγή σε 3/4 και μάλιστα με τη ρυθμική υπόδειξη *Valse* και «Η Ρετσίνα». Αλλά και ο Θ. Σακελλαρίδης χρησιμοποιεί το ελληνικό στοιχείο δίνοντας το όνομα του χορού *Kαδρίλλιες*, δημοφιλούς χορού στην Κεφαλονιά, στο κομμάτι για πιάνο ανεξάρτητα από το γεγονός ότι ως χορός προέρχεται από τη Γαλλία.

Από τα τραγούδια φαίνεται η προσπάθεια του Ν. Χατζηαποστόλου για ρυθμική ποικιλία καθώς δεν χρησιμοποιεί με μεγάλη συχνότητα εμφάνισης συγκεκριμένους χορευτικούς ρυθμούς αλλά δείχνει μία ευρύτητα ως προς τις ρυθμικές επιλογές. Σαφώς και στην περίπτωση των τραγουδιών που στοιχειοθετούν τις οπερέτες του επικρατεί ο ρυθμικός παλμός του *Valse* και των ευρωπαϊκών τάσεων της εποχής αλλά σε γενικές γραμμές παρατηρείται ισορροπία ως προς τη χρήση των ρυθμικών υποδείξεων και όχι μία υπέρμετρη προτίμηση προς ένα συγκεκριμένο είδος χορευτικού σχήματος. Ενδεικτικός της πολυρυθμίας που διακρίνει τα τραγούδια του είναι και ο ρυθμικός παλμός του χορού *Fox-Trot* και του *One step*, που δεν συναντώνται σε τραγούδια του Θ. Σακελλαρίδη αλλά και η επιλογή του «εξωτικού» *Tango alla Spagnola* που το διαφοροποιεί αισθητικά από το απλό *Tango* που χρησιμοποιείται στα υπόλοιπα τραγούδια που μελετώνται.

Αναφορικά με τον ρυθμό διαπιστώνει κανείς ότι λόγω της ενσωμάτωσης πολλών χορευτικών ρυθμικών σχημάτων (tempo) στα τραγούδια δεσπόζει η χρήση των 3/4 και ακολούθως των 2/4. Ειδικά ο Θ. Σακελλαρίδης εισάγει τους συγκεκριμένους αυτούς δύο ρυθμούς σε πολύ μεγάλη συχνότητα στα τραγούδια του κάτι που δεν είναι τόσο εμφανές στις συνθέσεις του Ν. Χατζηαποστόλου, ο οποίος και σ' αυτή την περίπτωση κρατά τις ισορροπίες. Συγχρόνως, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, είναι ξεκάθαρη η πρόθεσή του να εισάγει στοιχεία ελληνικότητας στα τραγούδια του κάτι



που πιστοποιείται και με τη χρήση του ρυθμού 7/8, ρυθμός που δεν απαντάται αντίστοιχα σε τραγούδια του Θ. Σακελλαρίδη.

Πάντως και οι δύο επιλέγουν ως συνθετική πρακτική σε πολλά τραγούδια την μεταβολή του ρυθμού κατά την ρυθμική και μελωδική πορεία των τραγουδιών τους επιτυγχάνοντας αφενός ρυθμική ποικιλία, κερδίζοντας έτσι σε πρωτοτυπία και ενδιαφέρον, και αφετέρου από μορφολογικής άποψης καταφέρνουν να αποσαφηνίζουν τη διάρθρωση και τις όποιες αλλαγές συντελούνται εντός του τραγουδιού.

Το προσωπικό συνθετικό ύφος του κάθε μουσουργού καθίσταται φανερό και από το αρμονικό υπόβαθρο που συναντάται στα έργα του. Από αυτή την άποψη είναι αξιοσημείωτη η τονική «σταθερότητα» που διακρίνει τα τραγούδια του Θ. Σακελλαρίδη καθώς από τη μελέτη τους διαπιστώνει κανείς ότι στη συντριπτική πλειοψηφία τους αρχίζουν και τελειώνουν στην ίδια τονικότητα ενώ οι όποιες τονικές διαφοροποιήσεις συντελούνται κατά την εξελικτική πορεία του τραγουδιού μάλλον έχουν σαν στόχο τον αρμονικό εμπλουτισμό του. Την αρχή αυτή της «σταθερότητας», ο συνθέτης την «υπηρετεί» με συνέπεια και μόλις τρεις φορές παρεκκλίνει αυτής επιλέγοντας διαφορετικό τονικό τέλος για τα τραγούδια του αν και θα πρέπει να αναφερθεί ότι στο κομμάτι για πιάνο που αποτελείται από 5 μέρη επιδεικνύει μεγαλύτερη αρμονική ευελιξία τουλάχιστον συγκριτικά με το σύνολο των συνθέσεών του που μελετώνται.

Στον αντίποδα τα έργα του Ν. Χατζηαποστόλου φέρουν μία τάση πειραματισμού και αναζήτησης καινούργιων δομών κάθε φορά. Τα μισά σχεδόν από τα 17 τραγούδια έχουν ίδιο τονικό χαρακτήρα ως αρχή και τέλος και οι όποιες τονικές αποκλίσεις συντελούνται στη διάρκεια του τραγουδιού και εδώ έχουν το χαρακτήρα του αρμονικού πλουραλισμού. Ταυτόχρονα, στα τραγούδια που παρουσιάζουν διαφοροποίηση ως προς το τονικό τέλος, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει ότι οι μεταβολές δεν είναι καθόλου τυχαίες αλλά στοιχειοθετούν κατά κάποιο τρόπο ένα μοτίβο που τείνει να καταστεί προσωπικό ύφος του συνθέτη. Έτσι, εντοπίζονται συνθέσεις γραμμένες σε Ελάσσονα τονικότητα που καταλήγουν στην ομώνυμη Μείζονα, όπου ολοκληρώνεται το εκάστοτε τραγούδι, συνθέσεις που με τονικότητα έναρξης επίσης Ελάσσονα καταλήγουν στη σχετική Μείζονα και τέλος τραγούδια που

από την αρχική Μείζονα κάνουν μετατροπία και καταλήγουν στην IV βαθμίδα της αρχικής κλίμακας.

Όπως συμβαίνει με τις ρυθμικές αλλαγές έτσι και με τις αρμονικές και οι δύο συνθέτες έχουν επιλέξει να υπογραμμίζουν μέσω αυτών τη δομή της φόρμας του κάθε τραγουδιού. Συγκεκριμένα, οι μεταβολές οριοθετούν ή επισημαίνουν τη μετάβαση σε καθένα από τα δομικά τμήματα των κομματιών (εισαγωγή, Α, Β, Γ, χορός) επιτυγχάνοντας συνάμα την απαραίτητη ρυθμική και αρμονική ποικιλία για τα τραγούδια τους. Επιπλέον, κοινό στοιχείο στα τραγούδια και των δύο συνθετών αποτελεί η επιλογή, ορισμένα εξ αυτών, να ξεκινούν με την V βαθμίδα της αρχικής κλίμακας και μετά από κάποια μέτρα να εμφανίζεται η Τονική (I) βαθμίδα. Το τμήμα αυτό συχνά ταυτίζεται με την εισαγωγή, σε όποια τραγούδια αυτή υπάρχει.

Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι τονικότητες στις οποίες είναι γραμμένα τα τραγούδια. Έχοντας ως κριτήριο τον διασκεδαστικό ρόλο που καλείται να διαδραματίσει μία οπερέτα αμφοτέρωι οι συνθέτες γράφουν ως επί το πλείστον σε Μείζονες τονικότητες. Πρέπει μάλιστα να σημειωθεί ότι ανεξάρτητα από την τονικότητα έναρξης το τέλος έρχεται πάντοτε σε Μείζονα περιβάλλον. Την αρχή αυτή ακολουθεί ακόμη και το πολεμικό εμβατήριο «Ψηλά στο μέτωπο» του Θ. Σακελλαρίδη, από την οπερέτα *Ο Βαφτιστικός* (1918) που μπορεί λόγω ποιητικού περιεχομένου να ξεκινά με Ελάσσονα τονικότητα, αλλά και αυτό ολοκληρώνεται σε Μείζονα, όπως θα εξεταστεί και παρακάτω.

Με διαφορά η πιο πολυχρησιμοποιημένη κλίμακα είναι η Φα+ που χαρακτηρίζει τα περισσότερα από τα τραγούδια και των δύο συνθετών. Σε γενικές γραμμές οι κλίμακες που επιλέγονται εκτείνονται από τη Ντο μέχρι τη Σολ τόσο για τις Μείζονες όσο και για τις Ελάσσονες κλίμακες. Φαίνεται ότι το εύρος αυτό εξυπηρετούσε τις φωνητικές δυνατότητες των τραγουδιστών και επιπλέον καθιστούσε τα τραγούδια προσιτά και εύκολα ώστε να τραγουδηθούν από τους περισσότερους.

Από τις έντυπες εκδόσεις προκύπτει ότι τα ντουέτα ήταν εκείνα που κυρίως προσέλκυαν το ενδιαφέρον του κοινού καθώς γίνεται αντιληπτό ότι η πλειονότητα των τραγουδιών που επέλεξαν οι διάφοροι εκδοτικοί οίκοι για να εκδώσουν ήταν ξεκάθαρα ντουέτα (19 από το σύνολο των 35 τραγουδιών). Επιπλέον, διαπιστώνεται ότι η συντριπτική πλειοψηφία των τραγουδιών του Θ. Σακελλαρίδη έχει εκδοθεί από

τον εκδοτικό οίκο «"Μουσική", Μυστακίδου και Μακρή» ενώ του Ν. Χατζηαποστόλου από τον εκδοτικό οίκο «Γεωργίου Δ. Φέξη».

Όλα τα έργα που αναλύονται στην παρούσα εργασία συνιστούν τρίπρακτες οπερέτες, τόσο εκείνα του Θ. Σακελλαρίδη, όσο και εκείνα του Ν. Χατζηαποστόλου. Τα τραγούδια δομούνται πάνω σε μία διευρυμένη φόρμα του στροφικού τραγουδιού, με επαναλήψεις μερών που οφείλονται κατά κύριο λόγο στην ενσωμάτωση των διάφορων χορευτικών ρυθμών στα τραγούδια (Michels, I, 1994: 157). Η τυπική διάρθρωση περιλαμβάνει στην αρχή εισαγωγή, άλλοτε πιο περιορισμένη και άλλοτε πιο εκτενή, μέρος Α, μέρος Β και χορό, δομή που συνήθως επαναλαμβάνεται *da capo*. Σε αρκετές περιπτώσεις, όταν δεν υπάρχει στο τέλος χορός, το τραγούδι μπορεί να ολοκληρώνεται με *coda*, η οποία ορισμένες φορές επισημαίνεται στην έκδοση και άλλες όχι, ενώ σε κάποια τραγούδια η *coda* ταυτίζεται με τον τελικό χορό. Η παραπάνω διάρθρωση συναντάται σε διάφορες παραλλαγές, οι οποίες καθορίζονται από το ποιητικό κείμενο και το εκάστοτε ρυθμικό σχήμα. Επίσης, υφίστανται και κάποιες συνθέσεις που περιλαμβάνουν και Γ μέρος στη διάρθρωση της φόρμας τους.

Εξετάζοντας το στιχουργικό μέτρο των τραγουδιών συνολικά και σε αντιπαραβολή συνειδητοποιεί κανείς ότι το ποιητικό κείμενο στις οπερέτες του Ν. Χατζηαποστόλου είναι πιο προσεγμένο και πιο συγκεκριμένο στο σύνολο και στα επιμέρους τμήματά του συγκριτικά με τα έργα του Θ. Σακελλαρίδη που τα διακρίνει περισσότερο η ελευθερία και χρήση πολλών και διαφορετικών ειδών (στίχου και ομοιοκαταληξίας). Επιπλέον, μολονότι και οι δύο χρησιμοποιούν συστηματικά την ομοιοκαταληξία στα έργα τους, οι οπερέτες του Ν. Χατζηαποστόλου ξεχωρίζουν ως προς αυτό το στοιχείο γιατί χρησιμοποιείται πολύ πιο ξεκάθαρα και με μεγαλύτερη συνέπεια. Κοινό τόπος πάντως και των δύο μπορεί να θεωρηθεί η μέριμνα ιδιαίτερα για το Β τμήμα των τραγουδιών τους που είναι πάντοτε πιο συμμετρικό και ομοιογενές ως προς τα δομικά συστατικά του.

Σημαντικό ρόλο σε μία οπερέτα διαδραματίζει η θεματολογία και το περιεχόμενο του ποιητικού κειμένου. Αρχικά, αξιοπρόσεκτη είναι η φροντίδα και των δύο μουσουργών να υπάρχει σύμπνοια περιεχομένου, αρμονίας και ρυθμού, τέτοια που να αποδίδεται στο έπακρο η ατμόσφαιρα του ποιητικού κειμένου. Για παράδειγμα, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, ο Θ. Σακελλαρίδης χρησιμοποιεί Ελάσσονα τονικότητα στην αρχή του πολεμικού εμβατηρίου «Ψηλά στο μέτωπο» για το μέρος

της εξιστόρησης των πολεμικών ανδραγαθημάτων και επιλέγει να το ολοκληρώσει σε Μείζονα τονικότητα (στην ομώνυμη) όταν πλέον το ποιητικό κείμενο αποπνέει εμπυχωτική διάθεση και όλα αυτά σε tempo di Marciale.

Επιπρόσθετα, υπάρχουν κάποια τραγούδια, τα οποία «υπαινίσσονται» από τον τίτλο και το ποιητικό τους κείμενο συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή ή χορευτικό παλμό. Ορισμένα εξ αυτών φέρουν στον τίτλο τους το όνομα κάποιου χορού («Το βαλς θ' αρχίσουν», «Το τσιγγάνικο ταγκό» και «Ένα βαλς είν' η ζωή μας») ενώ άλλα («Βαρκαρόλα» και «Το τραγούδι της κούνιας» του Θ. Σακελλαρίδη) παραπέμπουν ευθέως σε συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή, η οποία αποδίδει με ακρίβεια το περιεχόμενό τους. Σε κάθε περίπτωση πάντως η ατμόσφαιρα αποδίδεται με συνέπεια και από τους δύο συνθέτες ενσωματώνοντας το αντίστοιχο ρυθμικό σχήμα ή την αρμόζουσα ρυθμική αγωγή στα τραγούδια.

Αναμφισβήτητα, από τη θεματική των τραγουδιών και των έργων γενικότερα μπορεί να συμπεράνει κανείς ότι το περιεχόμενο δεν ήταν καθόλου μονομερές αλλά διακρινόταν από ποικιλία και ως εκ τούτου κατάφερνε να απευθυνθεί σε όσο τον δυνατόν μεγαλύτερη μερίδα του κοινού της αθηναϊκής πρωτεύουσας που έσπευδε να παρακολουθήσει τις παραστάσεις των οπερετικών θιάσων επιτυγχάνοντας συνάμα μία ταξική συνένωση. Από άποψη θεματολογίας, δεσπόζουν τα εξαιρετικά προσφιλή στο μουσικοθεατρικό είδος της Οπερέτας ανά τον κόσμο, έργα που αποπνέουν κοσμοπολίτικο αέρα και δίνουν έμφαση στους τρόπους διασκέδασης της κοινωνίας, μιας αθηναϊκής, στην προκειμένη περίπτωση, κοινωνίας που καταφεύγει στην ξέφρενη διασκέδαση και εξυμνεί τις χαρές της ζωής («Το βαλς θ' αρχίσουν» και «Το Καρναβάλι»). Αξιόλογη θέση κατέχουν, επίσης, θέματα αισθηματικού περιεχομένου, με τις ιστορίες αγάπης και έρωτα να πρωταγωνιστούν («Της καρδιάς μου τώρα οι στεναγμοί», «Συ μου πήρες το νου») και συνάμα να ενδύονται και έναν κοινωνικό και ηθογραφικό χαρακτήρα με αναφορές στο εμπόλεμο κλίμα που επικρατούσε στον ελλαδικό αλλά και τον ευρωπαϊκό χώρο γενικότερα, κατά τα χρόνια γέννησης και ακμής της ελληνικής Οπερέτας.

Οι οπερέτες που παρουσιάζονται, με εξαίρεση τους *Απάχηδες των Αθηνών* αποτελούν μεταγραφές γαλλικής ή ελληνικής (*Στα Παραπήγματα*) θεατρικής φάρσας, γεγονός που μαρτυρά τον εύθυμο, κωμικό, γεμάτο ανατροπές και παρεξηγήσεις χαρακτήρα των έργων. Παρά το γεγονός ότι η πλειοψηφία των έργων έχει καθαρά ευρωπαϊκή

προέλευση (γαλλική) εντούτοις τα έργα καταφέρνουν να ενσωματώσουν στην πλοκή τους στοιχεία της ελληνικής πραγματικότητας και επικαιρότητας με γενικές, μεταξύ άλλων, αναφορές στρατιωτικού/πατριωτικού περιεχομένου που εξάλλου «προδίδουν» και οι ίδιοι οι τίτλοι των έργων ή και των τραγουδιών. Ενδεικτικά αναφέρονται ο τίτλος της οπερέτας του Θ. Σακελλαρίδη *Στα Παραπήγματα* (1914) και ο τίτλος του τραγουδιού του ίδιου συνθέτη από την οπερέτα *Ο Βαφτιστικός* (1918) «Ψηλά στο μέτωπο». Στην ενσωμάτωση αυτή οφείλεται, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, η διαμόρφωση του είδους της Αθηναϊκής Οπερέτας από τους δύο συνθέτες.

Όπως έχει αναφερθεί, χαρακτηριστικό γνώρισμα της Οπερέτας τη χρονική περίοδο που κυρίως εξετάζεται εδώ, είναι το κοσμοπολίτικο στοιχείο σε αντιδιαστολή με το ηθογραφικό που με την πάροδο του χρόνου τείνει να επικρατήσει. Εξετάζοντας με μεγαλύτερη λεπτομέρεια την πλοκή και τους χαρακτήρες που πρωταγωνιστούν στις οπερέτες αντιλαμβάνεται κανείς, ότι προοδευτικά ο κοσμοπολιτισμός εξαλείφεται και θεματικά το ενδιαφέρον στρέφεται αλλού: στα λαϊκότερα κοινωνικά στρώματα. Οι ήρωες-πρωταγωνιστές των έργων αντιπροσωπεύουν την εποχή τους και μέσα από τη σκιαγράφησή τους αναδύονται τα ήθη και τα έθιμα όλων των κοινωνικών στρωμάτων αλλά και οι κοινωνικές αντιθέσεις, οι οποίες «χρωματίζονται» με μία τάση κοινωνικής κριτικής και τολμηρής, πολλές φορές, σάτιρας ως προς τις νέες συνήθειες των ανώτερων κοινωνικών τάξεων («Ρετσίνα», «Πλούτη και μεγαλεία»). Τα στοιχεία αυτά είναι εκείνα που οδήγησαν βαθμιαία στην αλλαγή του ύφους και του χαρακτήρα της ελληνικής Οπερέτας, αλλαγή που καθίσταται έκδηλη τόσο στα έργα του Θ. Σακελλαρίδη όσο κυρίως στις οπερέτες του Ν. Χατζηαποστόλου που μελετώνται.

Συμπερασματικά, και οι δύο συνθέτες εισάγουν στα έργα τους τα δημοφιλή στοιχεία της εποχής τους με τέτοιο μοναδικό τρόπο, ο οποίος σκιαγραφεί το προσωπικό συνθετικό ύφος του καθενός. Στα τραγούδια του Θ. Σακελλαρίδη είναι, θα έλεγε κανείς, εμφανής μία «απλότητα» και μία σταθερή και συγκεκριμένη προτίμηση προς γερμανικά (βιεννέζικα), κυρίως, πρότυπα χωρίς ωστόσο, να αποκλείονται και θέματα οποιασδήποτε μουσικής προέλευσης, τα οποία παρουσιάζονται συνήθως υπό το πρίσμα του κοσμοπολιτισμού και του κωμικού στοιχείου. Στον αντίποδα, οι οπερέτες του Ν. Χατζηαποστόλου διακρίνονται από ποικιλία, λυρισμό και μία διαρκή προσπάθεια ανάδειξης της ελληνικής ιθαγένειας μέσω στοιχείων αντιπροσωπευτικών της αθηναϊκής κοινωνίας με πιο λαϊκό προσανατολισμό. Ανεξάρτητα από τις όποιες

ευρωπαϊκές επιδράσεις επιδέχτηκε το έργο και των δύο συνθετών είναι ξεκάθαρη η συνειδητή προσπάθειά τους να αναπλάσουν τις επιρροές συνεισφέροντας αμφότεροι ελληνικά στοιχεία στις συνθέσεις τους και γεφυρώνοντας έτσι την ελληνική πραγματικότητα με τα αγαπητά από τον κόσμο ευρωπαϊκά κυρίως πρότυπα. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι έχουν χαρακτηριστεί στυλοβάτες της Αθηναϊκής Οπερέτας αφού με το έργο τους συνολικά κατόρθωσαν όχι απλά να επηρεάσουν αλλά και να διαμορφώσουν το μουσικοθεατρικό είδος της Οπερέτας στην Ελλάδα (Ράπτης 1989: 101).

Ολοκληρώνοντας, η Οπέρετα παρά το γεγονός ότι σαν είδος δεν εξελίσσεται πια και από πολλούς ενδεχομένως θεωρείται κάτι παρωχημένο που ανήκει στο παρελθόν, έχει στοιχεία που την καθιστούν ένα «ζωντανό» οργανισμό, ένα κομμάτι της ιστορίας που διαθέτει μία ξεχωριστή δυναμική, ικανή να μεταδώσει τον παλμό του καιρού της ακόμα και σήμερα. Προς αυτό συνηγορούν και οι τακτικές παραστάσεις έργων οπερέτας στην Ελλάδα που με τη φαντασμαγορία που τις διακρίνει εξ ορισμού κατορθώνουν να επικοινωνήσουν την ατμόσφαιρα μιας αλλοτινής κοινωνίας επιτρέποντας στο κοινό να έρθει σε επαφή με μουσικές δημιουργίες που διαχρονικά έχουν αγαπηθεί. Ως μουσικοθεατρικό είδος που έχει μελετηθεί από πολλούς και πολλές φορές, διαπιστώνεται εντούτοις, ότι δεν μπορεί να αποτελέσει ένα απόλυτα χαρτογραφημένο είδος, καθώς είναι αρκετά εκείνα τα στοιχεία που συνολικά τη συγκροτούν και που ακόμη δεν έχουν μελετηθεί συστηματικά και σε βάθος και επιτρέπουν την περαιτέρω έρευνα.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

---

### ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

---

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Η Μουσική στη νεότερη Ελλάδα». Επίμετρο στο: Nef Karl, *Ιστορία της Μουσικής*, Ν. Βότσης, Αθήνα 1985: 546-609

Αρκαδινός Βασίλης, «50 χρόνια απ' τη πρεμιέρα της Μαμζέλ Νιτούς. Η Ελληνική Οπερέττα», Αθήνα χ.χ.

Βέργαδου Χριστίνα Γ., «Μουσική: Η λόγια και η ελαφρά». Στο: Γιούργος Κωστής και Λιόντης Κωστής (επιμ.), *Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα – 1900-1910*, Επτά Ημέρες, *Η Καθημερινή*, 1999: 32-33

Γλυτζουρή Αντώνης, «Θέατρο: Ανανέωση και κρίση». Στο: Γιούργος Κωστής και Λιόντης Κωστής (επιμ.), *Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα – 1920-1930*, Επτά Ημέρες, *Η Καθημερινή*, 1999: 36-37

Δελβερούδη Ελίζα-Αννα, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα». Στο: Μαυρογορδάτος Γιώργος Θ. – Χατζηιωσήφ Χρήστος Χ. (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1988: 284-303

Δελβερούδη Ελίζα-Αννα, «Η οπερέτα». Στο: Χατζηιωσήφ Χρήστος Χ. (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδος του 20ού αιώνα – 1900-1922 – Οι Απαρχές*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999: 376-377

Δοντάς Νίκος Α., «Εκατό χρόνια Ελληνικής Οπερέτας. Από το Παρίσι στην Αθήνα και σε όλο τον κόσμο». Στο: Λιάβας Λάμπρος (επιμ.), *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια-100 χρόνια ελληνική οπερέτα-Αφιέρωμα στον Θεόφραστο Σακελλαρίδη*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2007-2008: 15-19

Δοντάς Νίκος Α., «Θεόφραστο Σακελλαρίδη». Στο: Λιάβας Λάμπρος (επιμ.), *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια-100 χρόνια ελληνική οπερέτα-Αφιέρωμα στον Θεόφραστο Σακελλαρίδη*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2007-2008: 21-23

Δοντάς Νίκος Α., «Νίκος Χατζηαποστόλου, αγαπητός όσο και άγνωστος». Στο: Κώτση Αντωνέτα (επιμ.), *Οι Απόχρηδες των Αθηνών*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2008-2009: 13-15

Δόντας Νίκος Α., «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο». Στο: Κώτση Αντωνέτα (επιμ.), *Οι Απόχρηδες των Αθηνών*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2008-2009: 25-29

Καλογερόπουλος Τάκης, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής-Από τον Ορφέα έως σήμερα*, τ. 1, τ. 2, τ. 5 και τ. 6, Διον. Γιαλλέλης και ΣΙΑ Ε.Ε., Αθήνα 1998

Καρακαντάς Γεώργιος, *Άπαντα του Λυρικού Θεάτρου από το 1300 έως σήμερα*, Πολιτεία, Αθήνα 1980

Κώτση Αντωνέτα, «Οι Απόχρηδες των Αθηνών με μια ματιά». Στο: Κώτση Αντωνέτα (επιμ.), *Οι Απόχρηδες των Αθηνών*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2008-2009: 10-11

Λιάβας Λάμπρος, «Τα ηχοτρόπια μιας ζωής χαριτωμένης και πολύ γλυκιάς». Στο: Λιάβας Λάμπρος (επιμ.), *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια-100 χρόνια ελληνική οπερέτα-Αφιέρωμα στον Θεόφραστο Σακελλαρίδη*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2007-2008: 27-31

Λιάβας Λάμπρος, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 2009

Λιάβας Λάμπρος, «Ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης και το μουσικό θέατρο στο πρώτο μισό του 20<sup>ού</sup> αιώνα». Στο: Βλαστός Γεώργιος (επιμ.), Πρακτικά συνεδρίου: *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Μέγαρο μουσικής Αθηνών 27-29 Μαρτίου 2009: 396-405

Λούντζης Νίκιας, «Ευρώπη και Ελλάδα». Στο: Κουνενάκη Πέγκυ (επιμ.), *Αφιέρωμα στο Ελληνικό μελόδραμα*, Επτά Ημέρες, *Η Καθημερινή*, 1999: 11-14

Michels Ulrich, *Άτλας της Μουσικής*, τ. Ι και ΙΙ, Μετάφραση και επιμέλεια: Ι.Ε.Μ.Α., Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1995

Μπακουνάκης Νίκος Α., *Το φάντασμα της Νόρμα - Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Ερμούπολη-Πάτρα, Καστανιώτης, Αθήνα 1991



Μπαρούτας Κώστας, *Η μουσική ζωή στην Αθήνα το 19<sup>ο</sup> αιώνα-Συναυλίες-Ρεσιτάλ-Μελόδραμα-Λαϊκό τραγούδι-μουσικοκριτική*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1992

Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού (1824-1960)*, τ. 1. Κέδρος, Αθήνα 1984

Νίκα-Σαμψών Εύη, «Οπερέτα». Στο: Κούρση Μαρία (επιμ.), *Μουσική*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 2007: 151-153

Πατέρας Χαρίλαος, *100 χρόνια ελληνικής οπερέτας*, «Συλλογές», Αθήνα 2009

Πετράς Σώτος, *Βασιλικό Θέατρο, Ελληνική Οπερέτα, Ιστορία και ανέκδοτα με 60 εικόνες*, Καλλιτεχνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1960

Ράπτης Μιχάλης, *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.) 1888-1988*, Νέα Σύνορα-Α. Α. Λιβάνη & ΣΙΑ Ε.Ε., Αθήνα 1989

Ρωμανού Καίτη, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006

Σειραγάκης Μανώλης, «Η τζαζ στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου». *Τζαζ και Jazz*, τ. 144, 2005: 18-19

Σειραγάκης Μανώλης, «Ο χορός στην οπερέτα. Η ανάδυση των Ελλήνων χορογράφων στη δεκαετία του 1930». Εισήγηση στη διημερίδα *Χορός και Θέατρο*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 18-19 Φεβρουαρίου 2004: 115-126

Σειραγάκης Μανώλης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 2009

Σειραγάκης Μανώλης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα». Στο: Κώτση Αντωνέτα (επιμ.), *Οι Απόχηδες των Αθηνών, Νίκος Χατζηαποστόλου*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2008-2009: 31-36

Σιδέρης Γιάννης «Ελληνική οπερέτα. Πρώτοι συντελεστές». Στο: Λιάβας Λάμπρος (επιμ.), *Θυμήσου εκείνα τα χρόνια-100 χρόνια ελληνική οπερέτα-Αφιέρωμα στον Θεόφραστο Σακελλαρίδη*, Εθνική Λυρική Σκηνή, Αθήνα 2007-2008: 35-36

Σιδέρης Γιάννης, «Η Ελληνική Οπερέτα. Με αφορμή το θάνατο της Λαουτάρη», *Θέατρο Η'*, αρ. 46-48, 1975: 61-81

Σιδέρης Γιάννης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου – 1794-1944*, τ. 2, Καστανιώτης, Αθήνα 2000

Σκανδάλη Αγγελική, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου-μια πρώτη προσέγγιση*, Gutenberg, Αθήνα 2011

Σταύρου Θρασύβουλος, *Νεοελληνική Μετρική* (β' έκδοση), Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης - Ινστιτούτον Νεοελληνικών Σπουδών – Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1992

Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Διάγραμμα Ιστορίας του Ελληνικού Θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014

Χατζηπανταζής Θεόδωρος και Μαράκα Λίλα, *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, τ. Α', Ερμής, Αθήνα 1977

Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί-Η ακμή του Αθηναϊκού Καφέ-αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α'. Συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα 1986

#### ΞΕΝΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

---

Sage Jack & Salter Lionel, «Zarzuela». In: Sadie Stanley (edited): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 20, Macmillan Publishers limited, London 1992: 649-652

Lamb Andrew, «Operetta». In: Sadie Stanley (edited): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 13, Macmillan Publishers limited, London 1992: 648-652

Lamb Andrew, «Quadrille». In: Sadie Stanley (edited): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, τ. 15, Macmillan Publishers limited, London 1992: 489-491

## ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

---

Lamb Andrew, "Operetta." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web.16 Jan. 2016. <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20386>>

Βέργαδου Χριστίνα Γ.,  
<http://www.mmb.org.gr/megaropage/default.asp?la=1&id=811#6d> (ημερομηνία προσπέλασης 5.9.2015)

Stein Louise K. and Alier Roger, "Zarzuela." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 17 Jan. 2016.<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40742>>

<http://www.nationalopera.gr/gr/eventdetails/moderna-kamariera-1916/> (ημερομηνία προσπέλασης: 12.9.2015)

## ΕΦΗΜΕΡΙΔΕΣ/ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

---

Δούνιας Μίνως, «Μουσικοκριτικά σημειώματα - Η μουσική εβδομάς»: «Η οπερέτα Στα Παραπήγματα» του Θ. Σακελλαρίδη», *Η Καθημερινή*, 30.6.1951

Τσοκόπουλος Γ. Β., «Η οπερέτα», *Αθήναι*, 15.9.1908

χ.σ., «Η Οπερέτα Σαμαρτζή», *Έθνος*, 23.9.1924

χ.σ., *Αθήναι*, 16.7.1911

χ.σ., *Ακρόπολις*, 15.4.1900

χ.σ., *Έθνος*, 12.4.1917

χ.σ., *Έθνος*, 6.3.1934

χ.σ., *Ελληνική* 23.12.1928

χ.σ., *Εμπρός*, 8.7.1915

χ.σ., *Εμπρός*, 20.7.1916

χ.σ., *Εμπρός*, 22.2.1917

χ.σ., *Εφημερίς* 20.10.1873

χ.σ., *Εφημερίς*, 18.8.1921

χ.σ., *Εφημερίς*, 19.8.1921

χ.σ., *Πινακοθήκη*, Αύγουστος 1916, τ. 186: 81

χ.σ., *Πινακοθήκη*, Ιούνιος - Ιούλιος 1914, τ. 160-161: 61

χ.σ., *Πινακοθήκη*, Ιούνιος - Ιούλιος 1915, τ. 172-173: 66

χ.σ., *Πινακοθήκη*, Ιούνιος - Ιούλιος 1918, τ. 208-209: 46

χ.σ., *Σκριπ*, 1.12.1903

Χαιρόπουλος Κωστής Χ., «Τα 50 χρόνια της οπερέττας», *Ελευθερία*, 25.5.1960

---

---

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

---

ΠΙΝΑΚΕΣ

---

ΟΠΕΡΕΤΕΣ ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΔΗ

---

*Στα Παραπήγματα (1914)*

Τίτλος τραγουδιού	Ρυθμός	Τονικότητα	Χορός (tempo)
Πω! Πω! Τι να κάνω (δυωδία Μαντώ-Μαρδόχης)	3/4	Φα+	Valzer
Της καρδιάς μου τώρα οι στεναγμοί (δυωδία Μολινάρης-Άντα)	3/4	Μι+	–
Είνε πεταχτή (δυωδία Δενταγρός-Κλειώ)	2/4	Φα+	Polka
Τρελαινόμαι για κόρτε (δυωδία Κλειώ- Χρυσοφτέρης)	2/4	Σολ+	–
Καδρίλλιες παραπηγμάτων (μουσική μόνο για πιάνο)	1 <sup>ο</sup> : 2/4 2 <sup>ο</sup> : 2/4 3 <sup>ο</sup> : 6/8 4 <sup>ο</sup> : 2/4 5 <sup>ο</sup> : 2/4	1 <sup>ο</sup> : Φα+ 2 <sup>ο</sup> : Φα+ 3 <sup>ο</sup> : Σιb+/Φα+ 4 <sup>ο</sup> : ρε-/Ρε+ 5 <sup>ο</sup> : Φα+	Καντρίλια

### Πικ-Νικ (1915)

Τίτλος τραγουδιού	Ρυθμός	Τονικότητα	Χορός (tempo)
Θυμήσου εκείνα τα χρόνια (Σφίξε με) (δυωδία Νίνας-Νίκου)	3/4	Ρε+	Valse
Βαρκαρόλα	4/4	Σιb+/Μιb+	–
Το τραγούδι της κούνιας	6/8	Ρε+	–
Εγώ μονάχα ξέρω (δυωδία Νίνας-Φραμπαλά)	2/4	Φα+	Polka
Σερενάτα Νίνας	3/8	Μι+	–
Ω, νύχτα (μονωδία τενόρου)	3/4	Μι+	–

### Ο Βαφτιστικός (1918)

Τίτλος τραγουδιού	Ρυθμός	Τονικότητα	Χορός (tempo)
Το βαλς θ' αρχίσουν	3/4	Μι+	Valse
Τι ζωή ζηλευτή (duetto Βιβίκας-Ζαχαρούλη)	3/4	Φα+	Mazurka
Τον καιρό εκείνο τον παληό (duetto Βιβίκας-Κικής)	2/4 και 3/4	Ρε+	Valse (στα $\frac{3}{4}$ )
Συ μου πήρες το νου (duetto Βιβίκας-Χαρμίδη)	3/4	Μιb+	–
Στο στόμα-στο στόμα (duetto Χαρμίδη-Βιβίκας)	3/4	Ρε+	Valse
Η καρδιά μου πονεί για σας (Τικ-Τακ) (duetto Κική-Συνταγματάρχης)	2/4	Φα+	Polka
Το τσιγγάνικο ταγκό	2/4	ρε-/Φα+	Tango
Ψηλά στο μέτωπο	2/4	ντο-/Ντο+	Marziale

ΟΠΕΡΕΤΕΣ ΝΙΚΟΥ ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

*Μοντέρνα καμαριέρα (1916)*

Τίτλος τραγουδιού	Ρυθμός	Τονικότητα	Χορός (tempo)
Στόμα με στόμα (ντουέτο Μαρίας-Νίκου)	3/4	ρε-/Φα+	–
Ένα βαλς ειν' η ζωή μας	3/4	Ρε+/Σολ+	Valse
Σε είδα στ' όνειρό μου (ντουέτο Μαρίας- Πολυκάρπου)	3/4	ντο-/Μιb+	Mazurka
Καθώς περνούν τα όνειρά μας	2/4	Ντο+	–
Το Καρναβάλι	2/4	Φα+	–

*Ερωτικά γυμνάσια (1917)*

Τίτλος τραγουδιού	Ρυθμός	Τονικότητα	Χορός (tempo)
Αχ, έλα (μονωδία Φλώρας)	2/4, 6/8 και 3/8	Σολ+	–
Σ' αγαπώ-σ' αγαπώ (ντουέτο Λόλας-Ντίνου)	3/4	Φα+	Valse
Πρόσκοποι	2/4	Φα+	–
Ντουμ-ντουμ (ντουέτο Λόλας-Λοχαγού)	2/4	Μιb+	Marcia
Το τραγούδι της λαντέρνας (ντουέτο Λόλας- Τιμολέοντος)	7/8 και 3/4	Φα+	Sirto και Valse (στα <sup>3</sup> / <sub>4</sub> )
Τα δυο μας (ντουέτο Φλώρας-Ντίνου)	3/4	Ντο+/Φα+	Valse

**Οι Απόχηδες των Αθηνών (1921)**

Τίτλος τραγουδιού	Ρυθμός	Τονικότητα	Χορός (tempo)
Σαν όνειρο (Μονωδία Βέρας)	2/4 και 6/8	Σολ+	–
Πόσο σ' έχω συμπαθήσει (Duetto Τιτίκας-Πρίγκιπα)	2/4	μι-/Μι+	Tango
Μόνο μ' εσένα (Duetto Τιτίκας-Πρίγκιπα)	3/4	λα-/Λα+	Valse
Η Ρετσίνα	7/8	σολ-/Σολ+	–
Πλούτη και μεγαλεία	4/4	Φα+	Fox-Trot
Τι μάτια	4/4	φα-/Φα+	Tango (Alla Spagnola)





Θεόφραστος Σακελλαρίδης  
(1882/3-1950)

Πηγή εικόνας:

<http://www.mmb.org.gr/page/default.asp?id=5001&la=2> (21.1.2016)



Νίκος Χατζηαποστόλου  
(1884;-1941)

Πηγή εικόνας: Κώτση, 2008: 12



Γιάννης Παπαϊωάννου  
(1875-1931)

Πηγή εικόνας:  
<http://www.serrelib.gr/agioplastis/parastasi.htm>  
(21.1.2016)



Έλσα Ένκελ  
(1890-1933)

Πηγή εικόνας:  
<http://www.koutouzis.gr/faliriotika.htm>  
(21.1.2016)

Εικόνα από το τραγούδι «Βαρκαρόλα» της οπερέτας του  
Θ. Σακελλαρίδη Πικ-νικ



Πηγή εικόνας: <https://www.youtube.com/watch?v=OOZGTiqq6l8> (21.1.2016)

Αφίσα από την κινηματογραφική μεταφορά της οπερέτας *Ο Βαφτιστικός* (1952)



Πηγή εικόνας: <http://www.greekin.info/forum/index.php?showtopic=5544> (17.1.2016)

Χειρόγραφη παρτιτούρα από τον Βαφτιστικό του Θ. Σακελλαρίδη

Ε. Ι. Π. ΒΑΣΙΛΕΥΣΕΩΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ  
Μουσική Βιβλιοθήκη  
Μουσική 3687  
Τίτλος Έργο  
Καλλιγράφος Σακελλαρίδης

"Βασιτισμός" *valze* Violini 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup>

*Andantino Cantabile*

*Mosso*

*Allegro*

*Volta Presto*

Πηγή εικόνας: <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=53534&autostart=0>  
(21.1.2016)

Χειρόγραφη παρτιτούρα από το τραγούδι «Η Ρετσίνα», της οπερέτας του Ν. Χατζηπαποστόλου *Οι Απάχηδες των Αθηνών*

Ρετσίνα 10 8 I Violini

f

dim.

ff

f

p

Πηγή εικόνας: <http://www.ert-archives.gr/V3/public/main/page-assetview.aspx?tid=54963&autostart=0>  
(21.1.2016)

Αφίσα από την κινηματογραφική μεταφορά της οπερέτας  
*Οι Απάχηδες των Αθηνών* (1930)

**ΑΤΤΙΚΟΝ**

Ἡ Ντάγκ Φιλμ Α. Ε. Ἀφοί Γαζιάδη παρουσιάζει τὴν  
νέαν τῆς παραγωγὴν

**ΤΗΝ ΠΡΩΤΗΝ ΗΧΗΤΙΚΗΝ ΚΑΙ ΑΔΟΥΣΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΝ ΤΑΙΝΙΑΝ**  
**ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΗΘΟΓΡΑΦΙΑ**  
Με ὁλόκληρον τὴν μουσικὴν τῆς ὁμωνύμου ὁπερέτας καὶ  
νέα τραγούδια τοῦ μουσουργοῦ

**Ν. ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ**  
ΥΠΟΘΕΣΙΣ : **Ι. ΠΡΙΝΕΑ**

Με τοὺς διαπραγματεύτους καὶ γνωστοτέρους ἠθοποιούς τοῦ  
ἐλληνικοῦ θεάτρου

Κύριοι : ΠΕΤΡΟΣ ΕΠΙΤΡΟΠΑΚΗΣ, Τενόρος, ΙΩΑΝ  
ΝΗΣ ΠΡΙΝΕΑΣ, ΠΕΤΡΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ, γγ. Χρῆ  
στοφορίδης, Ἀγγ. Χρυσομάλλης, Ν. Παρδίκης, Κ. Παρό  
νης, Β. Ἀρσενάκης κλπ.

Κυρίαί : ΜΑΙΡΗ ΣΑΓΙΑΝΝΟΥ ΚΑΤΣΕΛΛΗ, ΣΤΕΛ  
ΛΑ ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΙΔΟΥ, Μαρία Μαντινέου, Μαρία Πρι  
νέα, Τ. Σοφιάδου, Ὀλγα Βαλτατσιώτη (Ρεβέκα) κλπ.

**ΓΥΡΙΣΜΕΝΗ ΕΝΤΟΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ**

Πλάκα — Ψυρρή — Ἀγορά — Θησεῖον — Γκάζι —  
Χρυσεῖα — Πλατεῖα Συντάγματος — Ὀμόνοια — Ὀδὸς  
Σταδίου — Πανεπιστημίου — Τατόι κλπ.

Ἐσπερίδες — Ἐρωτες — Πλούτη — Χοροὶ — Ἀνάκτορα  
— Ἀθηναϊκὲς ταβέρναις — Φτωχοὶ — Πρίγκηποις — Γα  
βριάδες — Πετροπόλεμος κλπ.

**ΕΚΤΟΣ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ**  
**ΝΤΑΓΚ ΦΙΛΜ ΖΟΥΡΝΑΛ**

1) Ἡ περιφορὰ τοῦ Ἐπιταφίου Μητροπόλεως. 2) Οἱ  
ἀγγλογαλλικοὶ ἀγῶνες. 3) Παράδοσις τῆς Σημαίας ἐπὶ  
τῶν Ἀγέλων εἰς τὸν κ. Πρωθυπουργόν. 4) Ἡ ἐπάνοδος  
τῆς «Μετ' Εὐρώπης» διδοῦς Διαλαράκου. 5) Στρατιωτικὴ  
καὶ ναυτικὴ ἐορτὴ ἐν τῷ Σταδίῳ.

**Ἡ ΧΘΕΣΙΝΗ ΜΕΓΑΛΗ ΤΕΛΕΤΗ ΤΗΣ ΣΗΜΑΙΑΣ**  
**ΚΑΙ Ἡ ΑΝΤΨΩΣΙΣ ΕΠΙ ΤΗΣ ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ**

Πηγή εικόνας: <http://laonikos13galanis.blogspot.gr/2013/04/5-1930.html> (ημερομηνία ανάκτησης  
17.1.2016)

*Andantino Cantabile*