



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ (1884-1941), ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ (1921).
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ.**

Ελένη Παπαδημητρίου

Επιβλέπων: Αθανάσιος Τρικούπης

Αναπληρωτής καθηγητής

Άρτα, Νοέμβριος, 2025

**NIKOS CHATZIAPOSTOLOU (1884–1941), *THE APACHES OF ATHENS* (1921).
A HISTORICAL AND MUSICOLOGICAL APPROACH.**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, Νοέμβριος 2025

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπων καθηγητής:
Αθανάσιος Τρικούπης, αναπληρωτής καθηγητής
2. Μέλος επιτροπής:
Σκουλίδας Ηλίας, επίκουρος καθηγητής
3. Μέλος επιτροπής:
Βερβερής Αντώνιος, μέλος ΕΔΙΠ

© Παπαδημητρίου, Ελένη, 2025.
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Παπαδημητρίου, Ελένη

Υπογραφή

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το βασικό αντικείμενο μελέτης της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι η οπερέτα *Οι Απόχηδες των Αθηνών*, σε μουσική του Νίκου Χατζηαποστόλου και λιμπρέτο του Γιάννη Πρινέα, η οποία θεωρήθηκε η πιο δημοφιλής οπερέτα του Μεσοπολέμου. Σκοπός είναι να δοθεί έμφαση στις επιρροές που δέχτηκε ο συνθέτης και ο λιμπρετίστας, καθώς και τα μέσα τα οποία χρησιμοποίησαν αποσκοπώντας στην τεράστια επιτυχία του έργου. Αρχικά, γίνεται μια αναφορά στην είσοδο και την πορεία της οπερέτας στην Ελλάδα. Αποσαφηνίζονται οι όροι ελληνικότητα, εθνική ταυτότητα και εξετάζεται ο ρόλος της οπερέτας ως μέσου εξευρωπαϊσμού του αθηναϊκού κοινού. Πραγματοποιείται μια σύντομη παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου μέσα στο οποίο γεννήθηκε η παράσταση. Ακολουθεί η διάρθρωση της οπερέτας η οποία περιλαμβάνει την παρουσίαση των χαρακτήρων, την περίληψη του έργου και τη θέση των μουσικών τραγουδιών ανά σκηνή. Στην μουσικολογική προσέγγιση ερευνάται η ύπαρξη των ελληνικών και ξενόφερτων μουσικών στοιχείων τα οποία συναντάμε στο λιμπρέτο, στην τροπικότητα και στα ρυθμικά μέρη. Η οπερέτα *Απόχηδες των Αθηνών* λειτούργησε ως όχημα ανόρθωσης της ελληνικής ταυτότητας και ταυτόχρονα ως μέσο σύγκλισης με τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά πρότυπα.

Λέξεις-κλειδιά: Οπερέτα, ελληνικότητα, εθνική ταυτότητα, μεσοπόλεμος

ABSTRACT

The main subject of this thesis is the operetta *The Apaches of Athens*, with music by Nikos Chatziapostolou and libretto by Giannis Prineas, which was considered the most popular operetta of the period between the two world wars. The aim is to emphasize the influences received by the composer and the librettist, as well as the means they employed to achieve the work's great success. Initially, reference is made to the development and introduction of the operetta in Greece. The concepts of *Greekness* and *national identity* are clarified, and the role of the operetta as a vehicle for the Europeanization of the Athenian audience is examined. A brief overview of the historical context in which the performance emerged is then provided. This is followed by an outline of the operetta's structure, including the presentation of the characters, a summary of the plot, and the placement of the musical numbers within each scene. The musicological analysis explores the presence of Greek and foreign musical elements found in the libretto, the modality, and the rhythmic parts. *The Apaches of Athens* functioned both as a vehicle for the affirmation of Greek identity and as a means of convergence with European artistic standards.

Keywords: Operetta, Revue, Greekness, national identity, interwar period

Πίνακας περιεχομένων

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	12
Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΟΠΕΡΕΤΑΣ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ	12
1.1 Γενικά χαρακτηριστικά της οπερέτας	12
1.2 Η ιστορία της οπερέτας ανά τον κόσμο	13
1.3 Η είσοδος της οπερέτας στην Ελλάδα	16
1.4 Από την επιθεώρηση στην οπερέτα	19
1.5 Οι πρώτες ελληνικές οπερέτες	21
1.6 Βασικοί συνθέτες του είδους	24
1.7 Η οπερέτα ως μέσο εξευρωπαϊσμού	25
1.8 Η παρακμή της οπερέτας	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	29
ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΙ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ	29
2.1 Τι είναι ελληνικότητα	29
2.2 Η ανάγκη για εθνική ταυτότητα	30
2.3 Η ελληνικότητα κατά τον Σεφέρη	32
2.4 Η ελληνικότητα κατά τον Καλομοίρη	33
2.5 Θέματα ελληνικής ταυτότητας στην αθηναϊκή οπερέτα	36
2.6 Η ελληνικότητα στη δεκαετία του 1930	37
2.7 Το τέλος της ελληνικότητας - το τέλος του Μεσοπολέμου	38
2.8 Ελληνικά στοιχεία στους <i>Απάχηδες</i>	38
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	40
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΑΠΑΧΗΔΩΝ	40
3.1 Η γέννηση των <i>Απάχηδων</i>	40
3.2 Βιογραφικό Νίκου Χατζηαποστόλου	41
3.3 Βιογραφικό Γιάννη Πρινέα	43
3.4 Διάρθρωση κειμένου	45

3.5 Ο τόπος δημιουργίας του έργου: η Αθήνα του μεσοπολέμου	52
3.6 Αίτια της επιτυχίας του έργου	55
3.7 Η σημασία του Καρκαλέτσου	59
3.8 Παραστάσεις του έργου	61
3.9 Κινηματογραφικές παραγωγές των <i>Απάχηδων</i>	64
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	66
ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ-ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ	66
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	86
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	88
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	93
ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΟΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗΣ ΤΗΣ ΟΠΕΡΕΤΑΣ <i>ΟΙ ΑΠΑΧΗΔΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ</i>	93

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο της παρούσας πτυχιακής εργασίας αποτελεί η οπερέτα *Οι Απόχηδες των Αθηνών*, η οποία έχει καταγραφεί ως η πιο πετυχημένη της περιόδου του Μεσοπολέμου. Η παρούσα μελέτη εστιάζει στην ανάλυση των παραγόντων που συνέβαλαν στην εκτεταμένη επιτυχία του έργου, στα χαρακτηριστικά που ανέδειξαν το ελληνικό στοιχείο, καθώς και τα όσα κληροδότησε στην ελληνική τέχνη.

Στα κεφάλαια που ακολουθούν θα αναλύσουμε διεξοδικά πώς το ελαφρό μουσικό θέατρο ξεχώρισε από τα υπόλοιπα θεάματα που μεσουρανούσαν εκατέρωθεν του Ατλαντικού και έγινε το βασικό μέσο διασκέδασης στην ελληνική κοινωνία. Εξετάζονται οι ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες που οδήγησαν στη δημιουργία του έργου, οι καλλιτεχνικές επιρροές των δημιουργών, καθώς και οι τρόποι με τους οποίους η οπερέτα αυτή λειτούργησε ως μέσο εξευρωπαϊσμού. Η προσέγγιση είναι κυρίως ιστορικό-μουσικολογική, με έμφαση τόσο στην ανάλυση της μουσικής και του λιμπρέτου, όσο και στη μελέτη της πρόσληψης του έργου από το κοινό της εποχής.

Στο Κεφάλαιο 1 παρουσιάζεται η πορεία της οπερέτας διεθνώς και στην Ελλάδα, από τις απαρχές της στην Ευρώπη έως την καθιέρωσή της στην ελληνική σκηνή, με αναφορά στους βασικούς συνθέτες και στην εξέλιξη του είδους.

Στο Κεφάλαιο 2 διερευνώνται οι έννοιες της ελληνικότητας και της εθνικής ταυτότητας, καθώς και η αναγκαιότητα για δήλωση ταυτότητας των Ελλήνων εντός του ιστορικού πλαισίου, με σκοπό την εμβάθυνση στην κατανόηση των ιδεολογικών και πολιτισμικών παραμέτρων του έργου.

Στο Κεφάλαιο 3 γίνεται λεπτομερής παρουσίαση του έργου, με ανάλυση της πλοκής ανά πράξη, των χαρακτήρων και της θέσης των μουσικών τραγουδιών μέσα στην εξέλιξη της δράσης. Επίσης, το συγκεκριμένο κεφάλαιο εξετάζει την επιτυχία των *Απόχηδων* και τους παράγοντες που συνέβαλαν στη μαζική αποδοχή τους από το κοινό, όπως το θέμα, τη μουσική γλώσσα και τις κοινωνικές αναφορές, καθώς και τις σημαντικότερες σύγχρονες αναβιώσεις του έργου, με επίκεντρο τις σκηνοθετικές ερμηνείες και τον τρόπο πρόσληψής τους από το σημερινό κοινό.

Στο κεφάλαιο 4 παρουσιάζεται η μουσικολογική και δραματουργική προσέγγιση του έργου. Εστιάζοντας στο λιμπρέτο, την τροπικότητα και τα ρυθμικά μέρη.

Ακολουθούν, τα συμπεράσματα της έρευνας, αναδεικνύοντας τη σημασία των *Απόχηδων* ως πολιτιστικού προϊόντος της εποχής αλλά και ως διαχρονικού καλλιτεχνικού έργου.

Τέλος στο παράρτημα συμπεριλαμβάνεται ένας πίνακας που αναφέρει τη στοιχειώδη μουσικοποιητική διάρθρωση της οπερέτας *Οι Απάχηδες των Αθηνών*.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΗΣ ΟΠΕΡΕΤΑΣ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

1.1 Γενικά χαρακτηριστικά της οπερέτας

Ως είδος μουσικού θεάτρου, η οπερέτα αποτελεί παραλλαγή της όπερας, όπου η πρόζα παίρνει τη θέση του μουσικού διαλόγου. Η φωνητική και ορχηστρική μουσική συνδυάζονται με χορό, χορωδιακά μέρη και στοιχεία θεάματος βαριετέ¹ δηλαδή τη σύμπτυξη πολλών ειδών διασκέδασης, όπως χορευτικά νούμερα, τραγούδια, ταχυδακτυλογικά.

Τα σατιρικά τραγούδια και οι χοροί αποτελούν τη βάση της μουσικής δραματουργίας μίας οπερέτας. Σε πολλές περιπτώσεις, η σκηνή κορυφώνεται με τον πιο δημοφιλή χορό ανάλογα τον τόπο και την εποχή όπως για παράδειγμα “cancan”² ή “galop”³ όσον αφορά έργα του Jacques Offenbach (1819-1880), “waltz”⁴, “polka”⁵ ή “mazurka”⁶ για έργα του Johann Strauss (1804-1849). Επομένως, βασικό στοιχείο της παράστασης και της μουσικής εν γένει είναι ο χορός. Στην οπερέτα υπάρχει απλοποίηση στα μουσικά μέρη σε σχέση με την όπερα, μολονότι ακολουθείται η ίδια δομή με άριες, ντουέτα και χορωδιακά μέρη σε αυτήν την περίπτωση παρουσιάζονται συνεχώς ντυμένα με χορό. Το τελικό αποτέλεσμα χορού και τραγουδιού ενισχύει την πλοκή και διευκολύνει την έκφραση ιδεών. Κάτι ανάλογο παρατηρείται και σε άλλα μουσικά είδη όπως το vaudeville, ενώ σε άλλους τύπους δράματος ή κωμωδίας η μουσική απλά συμπληρώνει το σύνολο χωρίς να επιτελεί βασικό μέσο έκφρασης⁷.

¹ Μιχάλης Ράπτης, *Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888-1988*, Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα, 1989, σ. 91.

² Ο χορός cancan αποτελεί είδος έντονου και ρυθμικά ζωηρού γαλλικού χορού, ο οποίος εμφανίστηκε στο Παρίσι περί το 1830. Χαρακτηρίζεται από την εκρηκτική του κινησιολογία, τις συγχρονισμένες κινήσεις της χορευτικής ομάδας και κυρίως τις επαναλαμβανόμενες ψηλές κλωτσιές, που του προσέδωσαν ιδιαίτερη θεαματικότητα και τον κατέστησαν συνώνυμο της παρισινής κουλτούρας των καμπαρέ του 19ου αιώνα· βλ. Lamb Andrew, “Cancan”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com, πρόσβαση: 16 Αυγούστου 2025.

³ Ο χορός galop είναι ταχύς, ζωηρός χορός σε ρυθμό 2/4, που εμφανίστηκε στη Γαλλία στις αρχές του 19ου αιώνα και συχνά λειτουργούσε ως χορός-φινάλε σε χοροεσπερίδες και οπερέτες· βλ. Andrew Lamb, “Galop”, *Grove Music Online*, Oxford Music Online, www.oxfordmusiconline.com, πρόσβαση: 16 Αυγούστου 2025.

⁴ Το waltz είναι χορός σε ρυθμό 3/4, που αναπτύχθηκε από λαϊκές αυστριακές και γερμανικές φόρμες τον ύστερο 18ο αιώνα και έγινε κυρίαρχο είδος των χοροεσπερίδων του 19ου αιώνα, συνδεδεμένο με συνθέτες όπως ο Johann Strauss· βλ. Eric McKee, “Waltz”, *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, πρόσβαση: 16 Αυγούστου 2025.

⁵ Η polka είναι ζωηρός, δίσημος χορός με καταγωγή από τη Βοημία γύρω στο 1830, που εξαπλώθηκε γρήγορα σε όλη την Ευρώπη και καθιερώθηκε τόσο στη λαϊκή όσο και στην αστική μουσική κουλτούρα· βλ. John Tyrrell, “Polka”, *Grove Music Online*, Oxford University Press, πρόσβαση: 16 Αυγούστου 2025.

⁶ Η mazurka είναι πολωνικός χορός σε ρυθμό 3/4, με χαρακτηριστικά ρυθμικά μοτίβα, που συνδέεται στενά με την πολωνική εθνική ταυτότητα, εισήχθη στα ευρωπαϊκά σαλόνια τον 19ο αιώνα· βλ. Jim Samson, “Mazurka”, *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, πρόσβαση: 16 Αυγούστου 2025.

⁷ Ράπτης, ό.π.

Με την εμπορική επιτυχία κύριο γνώμονα της οπερέτας, οι μουσικοσυνθέτες της στόχευαν περισσότερο στην επανάληψη εύληπτων μελωδιών, εύκολων να απομνημονευτούν, ταιριαστών με το συνοδευτικό τραγούδι, που έστω και συνειρμικά συνδυάζονταν με τους χορούς της εποχής, παρά στην ανάπτυξη κάποιας ιδιαίτερης μουσικής ιδέας⁸.

1.2 Η ιστορία της οπερέτας ανά τον κόσμο

Αν και γενέτειρά της θεωρείται η Γαλλία, η οπερέτα άνθισε σε όλη την Ευρώπη κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Μέχρι τότε, ο όρος είχε άλλη ερμηνεία και σήμαινε τη μικρή και σύντομη όπερα⁹. Όμως, μετά το 1850 η οπερέτα αποτέλεσε αντίδραση προς τις όπερες, είτε ήταν κωμικές είτε σοβαρές, και στα vaudeville, τα οποία έτειναν να γίνονται όλο και πιο δραματικά. Είναι αξιοσημείωτο ότι η γαλλική οπερέτα έχει τις ρίζες σε προγενέστερα ιταλικά και γαλλικά είδη κωμωδίας, που τα χαρακτήριζε μία πιο ανάλαφρη και παιχνιδιάρικη ατμόσφαιρα. Τη μερίδα του λέοντος των αφηγήσεων κατείχαν οι αισθηματικές ιστορίες, διάσπαρτες με πονηρές λεπτομέρειες, που σκόπευαν να εξιτάρουν από τη μία, αλλά και να σκανδαλίσουν ελαφρώς από την άλλη. Ο βασικός στόχος της όμως ήταν να χρησιμοποιεί την οξύτατη σάτιρα για να βάλει κατά συγκεκριμένων εκφράσεων πολιτισμού, τάσεων μόδας και κοινωνικοπολιτικών ηθών¹⁰.

Στους κυριότερους εκπροσώπους του είδους συγκαταλέγονται ο Louis Auguste Florimond Ronger με το ψευδώνυμο Herve (1825-1892) με περίπου 100 συνθέσεις οπερέτας και ο Charles Lecocq (1832-1918). Ξεχωριστή περίπτωση αποτελεί ο Jacques Offenbach (1819-1880) εξαιτίας του μεγέθους και της ποιότητας της συνεισφοράς του. Τα έργα του Offenbach μονοπώλησε η κριτική της κυβέρνησης του Ναπολέοντα Γ', τα οποία συχνά ονομάζονται "opéras bouffes", αν και δε σχετίζονται με την ιταλικής καταγωγής "opera buffa" του 18ου αιώνα. Διακρίνονται δε για την ασυνήθιστη καυστικότητα των κειμένων και την υψηλή ποιοτικά μουσική σύνθεσή τους. Η δημοτικότητα των έργων του ήταν τέτοια που ξεπέρασαν τα γαλλικά σύνορα και έκαναν επιτυχία σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Με αυτόν τον τρόπο συντέλεσαν αποφασιστικά στη διάδοση και ανάπτυξη του είδους της οπερέτας, αν και κατά τόπους καταγράφηκαν διαφορετικές εκδοχές από την αρχική.

⁸ Andrew Lamb, "Operetta", Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com.

⁹ Ράπτης, ό.π.

¹⁰ Νίκος Δοντάς, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», στο Χατζηαποστόλου Νίκος, *Οι απόχθες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ. 26.

Η Αυστρία αποτελεί μία τέτοια περίπτωση με την άνθιση της βιεννέζικης οπερέτας μετά το 1870. Αντίθετα με ό,τι είθισται στη γαλλική οπερέτα, στην αυστριακή μειώνονται οι εντάσεις, οι αιχμές κατά πάντων ατονούν και η κριτική είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Απομονώνεται η πονηριά και ο πικάντικος χαρακτήρας των ερωτικών και αισθηματικών στοιχείων, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να είναι πιο κόσμιο, πιο κομψό, πιο χιουμοριστικό. Μία πιο αισιόδοξη διάθεση διαχέεται σε όλο το έργο. Ως πιο ανώδυνο μέσο διασκέδασης πλέον, συχνά αφήνει μία γλυκερή αίσθηση. Σε αυτό το σημείο εντοπίζονται οι διαφορές της γαλλικής και της αυστριακής κοινωνίας, με τον γαλλικό λαό να έχει εκλέξει τον αυτοκράτορά του, Ναπολέοντα Γ', και τον αυστριακό να κυβερνάται από τον «ελέω Θεού» αυτοκράτορα Φραγκίσκο Ιωσήφ της Αυστροουγγαρίας.

Η μουσική πλέον κυριαρχείται από τα βαλς, με την οικογένεια Strauss και ιδίως τον υιό Johann Strauss (1825-1899) να μεσουρανάει. Το διασημότερο έργο του, και συνεκδοχικά διασημότερο και για ολόκληρη τη βιεννέζικη οπερέτα, είναι *Die Flantermaus* (1874), η οποία έχει έντονα στοιχεία το γαλλικό vaudeville *Reveillon* (1872). Αξιοσημείωτος εκπρόσωπος της αυστριακής οπερέτας είναι και ο Franz von Suppe (1819-1895), ενώ από τη δεύτερη γενιά συνθετών ξεχωρίζουν οι Oscar Strauss (1870-1954), Emmerich Kalman (1882-1911) και ο Franz Lehár (1870-1948) με την *Die Lustige Witwe* (1905). Αυτοί είναι που ανέδειξαν το είδος της οπερέτας και της προσέδωσαν νέα και διεθνή λάμψη μέχρι τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο¹¹.

Παράλληλα, η οπερέτα στη Μεγάλη Βρετανία διαδόθηκε με την ώθηση των έργων του Offenbach μετά το 1860. Οι συνθέτες που μονοπώλησαν με τις επιτυχίες τους ήταν ο William Schenck Gilbert (1836-1911) και ο Arthur Sullivan (1842-1900). Τα έργα τους σημειώνουν τεράστια επιτυχία στην Αγγλία ακόμα και στις μέρες μας. Δημιούργησαν έργα με απρόσμενες ανατροπές και ευφάνταστες καταστάσεις, παράγωγα της βικτωριανής αισθητικής τους και του χαρακτηριστικού βρετανικού χιούμορ τους, που όμως δεν κατάφεραν να έχουν τον ίδιο αντίκτυπο στην ηπειρωτική Ευρώπη. Αρχικά, θεωρήθηκαν κωμικές όπερες, όπως και στη σημερινή οπερέτα¹².

Με τις ρίζες στον 17ο αιώνα, στην Ισπανία ονομάστηκε “zarzuela”¹³. Η αρχική τάση ήταν να δημιουργηθεί ένα είδος με τη σοβαρότητα και τη στιβαρότητα που χαρακτήριζε την ιταλική όπερα, η οποία κυριαρχούσε αισθητικά σε όλη την Ευρώπη κατά την ώριμη περίοδο

¹¹ Στο ίδιο.

¹² Στο ίδιο, σ. 27.

¹³ Η *zarzuela* είναι είδος ισπανικού μουσικού θεάτρου, στο οποίο η δραματική πλοκή αναπτύσσεται με εναλλαγή πρόζας, τραγουδιού και χορού. Εμφανίστηκε τον 17ο αιώνα και γνώρισε μεγάλη διάδοση ιδίως τον 19ο και 20ο αιώνα. Συνδυάζει στοιχεία από την όπερα με λαϊκά μουσικά ιδιώματα, αντικατοπτρίζοντας τόσο την αστική όσο και τη λαϊκή κουλτούρα της Ισπανίας· βλ. Louise K. Stein και Roger Alier, “Zarzuela”, *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, πρόσβαση: 18 Αυγούστου 2025.

του Μπαρόκ στα μέσα του 18ού αιώνα. Στην πορεία, όμως, οι Ισπανοί συνθέτες, αλλά και όσοι ιταλικής καταγωγής διέμεναν στην Ισπανία, έκαναν στροφή προς τα κωμικά κείμενα. Οι “zarzuela” απέτυχαν να θεμελιώσουν ένα νέο εθνικό είδος, εξασθένησαν σταδιακά και μέχρι τις αρχές του 19ού αιώνα είχαν ξεχαστεί. Παρόλα αυτά, αναδύθηκαν εκ νέου το 1840 και στη νέα τους μορφή είχαν σαφείς επιρροές από την παραδοσιακή μουσική, τις μελωδίες και τους ρυθμούς της Ανδαλουσίας, ενώ έδιναν έμφαση στα τοπικά ήθη. Βέβαια, πολλά από τα ποιητικά κείμενα αποτελούσαν μεταγραφές αντίστοιχων γαλλικών. Λίγα χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα μετά το 1868, αναπτύχθηκε η “genero chico”¹⁴, η οποία αποτέλεσε μία συντομότερη μορφή της “zarzuela”. Κύρια χαρακτηριστικά της ήταν οι εκτενείς διάλογοι με περιορισμένα τα μουσικά μέρη, τα οποία ήταν κατεξοχήν παραδοσιακά, ενώ η θεματολογία της περιστρεφόταν γύρω από τις εργατικές συνοικίες της Μαδρίτης. Γνώρισε τεράστια επιτυχία με 1500 σύντομες “zarzuela” να έχουν γραφτεί μετά το 1890 και με 11 θέατρα μόνο στη Μαδρίτη να φιλοξενούν αντιπροσωπευτικά έργα τους. Κυριότεροι εκπρόσωποι ήταν ο Toams Breton (1850-1923) και ο Ruperto Chapi (1851-1909).

Η άνθιση στις ΗΠΑ σημειώθηκε μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, με την οπερέτα να μετασηματίζεται σταδιακά στα σημερινά μιούζικαλ και μάλιστα με επιτυχία. Η ιστορία της οπερέτας παύει με τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, έναν αιώνα μετά τη γέννηση και την ανάδειξή της στο Παρίσι.

Η σοβιετική οπερέτα αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση. Ο Ivan Turgenev (1818-1883) ενώ είχε γράψει λιμπρέτο για οπερέτα, ήταν στα γαλλικά, με αποτέλεσμα να μη μελοποιηθεί από τους Ρώσους. Με το πέρας της Οκτωβριανής επανάστασης και για μία πενταετία, κυρίως επί Nikita Khrushchev, μεταξύ της δικτατορίας του Joseph Stalin και της εποχής του Leonid Brezhnev, οι Dmitri Shostakovich (1906-1975) και Yuri Milyutin (1903-1968), εκμεταλλευόμενοι τη σχετική ελευθερία που απολάμβαναν οι τέχνες και το περιθώριο άσκησης κριτικής επί της πολιτικής κατάστασης, υπηρέτησαν το είδος της οπερέτας¹⁵.

¹⁴ Το *genero chico* αποτελεί υποκατηγορία της ισπανικής *zarzuela*, η οποία αναπτύχθηκε κυρίως στα τέλη του 19ου αιώνα. Χαρακτηρίζεται από σύντομη διάρκεια, συνήθως μιας πράξης. Η θεματολογία είναι αντλημένη από την καθημερινή ζωή των λαϊκών τάξεων. Σε αντιδιαστολή με το πιο εκτεταμένο *genero grande*, το *genero chico* εξυπηρετούσε τις ανάγκες ενός ευρύτερου κοινού της Μαδρίτης, καθιερώνοντας έναν τύπο μουσικοθεατρικού θεάματος που έφερε έντονο κοινωνικό και τοπικό χρώμα· βλ. Christopher Webber, “Género chico”, *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, πρόσβαση: 18 Αυγούστου 2025.

¹⁵ Δοντάς, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», ό.π., σ.27-29.

Αφού όλη η Ευρώπη υιοθέτησε την οπερέτα ως ένα ελαφρύ είδος διασκέδασης, μετά το 1950 στη Μεγάλη Βρετανία άρχισε να ταυτίζεται με το music-hall¹⁶, ενώ στη Γαλλία με το “théâtre de farce”¹⁷.

Στην υπόλοιπη Γηραιά Ήπειρο διακινήθηκε μόνο το γαλλικό και το βιενέζικο είδος, κι αυτό γιατί η μουσική τους γλώσσα μπορούσε να αφομοιωθεί από τις τοπικές κοινωνίες και να θεωρηθεί εθνική γλώσσα από τις περισσότερες χώρες, ακόμα κι αν ήταν το βαλς και διδάσκεται η δυτική αρμονία της μουσικής. Αυτό ήταν το έναυσμα για την υποδοχή περιοδεύοντων θιάσων από το αθηναϊκό κοινό. Αρχικά επρόκειτο για γαλλικούς και στη συνέχεια για βιενέζικους θιάσους, που σύντομα περιόδευαν τακτικά στα αστικά κέντρα. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο ανδρικός πληθυσμός θαύμαζε ιδιαίτερα τις πρωταγωνίστριες, σε μια εποχή που τα ήθη είχαν κλονιστεί, ενώ ταυτόχρονα οι γυναίκες δεν ήταν αποδεκτές στις αίθουσες ούτε ως θεατές¹⁸.

1.3 Η είσοδος της οπερέτας στην Ελλάδα

Στον ελλαδικό χώρο όλο το νεότερο θέατρο υιοθετήθηκε από την Ευρώπη. Σε αυτό συμπεριλαμβάνεται και το ελαφρύ μουσικό θέατρο. Κατά τον 19ο αιώνα το νεοσύστατο ελληνικό κράτος κατάβαλε συντονισμένες προσπάθειες για την αναγνώρισή του ως μέλος του δυτικού κόσμου. Στο πλαίσιο αυτό συμπεριλήφθηκε και η εισαγωγή του ελαφρού μουσικού θεάτρου, στοχεύοντας σε μία άμεση μετάλλαξη του κοινωνικού ιστού και της πολιτείας γενικότερα, που θα ακολουθούσε τα προηγμένα αστικά πρότυπα της δυτικής Ευρώπης. Χρονικά, το ελληνικό κοινό ήρθε πρώτα σε επαφή με την οπερέτα και κατόπιν με την επιθεώρηση. Σε αυτό συνέβαλε το γεγονός ότι υπήρχε εξοικείωση των αστικών στρωμάτων της ελληνικής παροικίας από την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας¹⁹.

Συγκεκριμένα και όσον αφορά στον τρόπο που τα δύο είδη εισήχθησαν στην ελληνική κοινωνία, υπάρχει διαφοροποίηση μεταξύ οπερέτας και επιθεώρησης. Μετά την έλευση του

¹⁶ Ράπτης, σ. 91.

¹⁷ Το *théâtre de farce* είναι δραματικό είδος κωμωδίας που βασίζεται στην υπερβολή, τη σωματική δράση και τις απίθανες ή παρατραβηγμένες καταστάσεις. Έχει τις ρίζες του στο μεσαιωνικό και αναγεννησιακό θέατρο της Γαλλίας, ενώ διατηρήθηκε και σε μεταγενέστερες μορφές ευρωπαϊκής κωμωδίας, επηρεάζοντας ακόμη και τον κινηματογράφο. Η φάρσα επιδιώκει το γέλιο μέσω της ταχύτητας, των παρεξηγήσεων και του κωμικού ρυθμού, λειτουργώντας ως λαϊκή ψυχαγωγία με έντονα σκηνικά και χαρακτήρες, καρικατούρες· βλ. Albert Bermet, “Farce”, *The New Grove Dictionary of Theatre*, Macmillan, London, 1983, σ. 265–267.

¹⁸ Δοντάς, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», ό.π., σ. 28.

¹⁹ Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Α΄, Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σ. 12-13.

Όθωνα το 1835, οι πρώτοι μελοδραματικοί θίασοι που επισκέπτονταν την Ελλάδα επέλεξαν να παρουσιάσουν ορισμένα από τα πιο ελαφρά έργα της όπερας και κυρίως κωμικά. Άλλωστε, οι οπερέτες θεωρείται ότι προέρχονται από τις κωμικές όπερες. Ο ρόλος τους ήταν καταλυτικός στο αθηναϊκό κοινό. Το εξοκείωσαν με τα ακούσματα της Δύσης, με άγνωστες μέχρι τότε αρμονίες και πολυφωνίες, που απείχαν από το μέχρι τότε γνώριμο παραδοσιακό πολυφωνικό τραγούδι, τους αμανέδες και τις βυζαντινές ψαλμωδίες²⁰.

Η γαλλική και η βιενέζικη οπερέτα ήταν τα δύο κύρια ρεύματα που επηρέασαν την εξέλιξη του είδους στην Ελλάδα. Το πρώτο έργο που παρουσιάστηκε ήταν γαλλικό και το ανέβασε ένας περιοδεύων θίασος στην Αθήνα το 1868, ενώ γνήσια βιενέζικη οπερέτα το κοινό απόλαυσε πολύ αργότερα και συγκεκριμένα το 1908²¹. Παρά τις αρχικές αντιδράσεις, η οπερέτα κέρδισε το κοινό. Μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα οι μόνοι θίασοι που παρουσίαζαν έργα του είδους ήταν ευρωπαϊκοί. Τρία χρόνια μετά την πρώτη παράσταση, το 1871, κατασκευάστηκε στην Ομόνοια ένα πρόχειρο, ξύλινο υπαίθριο θέατρο και φιλοξένησε ξένο θίασο σε κωμική πρόζα και vaudeville. Την ίδια χρονιά στο θέατρο «Μπούκουρα» παίχτηκε η επόμενη οπερέτα και πάλι με ξένους ηθοποιούς. Το 1872 η Εταιρεία σιδηροδρόμων Αθηνών-Πειραιώς, στην προσπάθειά της να καταρτίσει το καλοκαιρινό πρόγραμμα του νέου της θεάτρου στο Φάληρο, ξεκίνησε διαπραγματεύσεις με όσους καλλιτέχνες τον χειμώνα είχαν παρουσιάσει «βωδεβίλια»²².

Στην αύξηση της δημοφιλίας και της μετάδοσης της οπερέτας συντέλεσαν επίσης η εισαγωγή τετράφωνης ψαλμωδίας από τη βασίλισσα Όλγα σε κάθε λειτουργία που παρακολουθούσε η βασιλική οικογένεια, η ίδρυση του Ωδείου Αθηνών και η διάδοση της διδασκαλίας της δυτικής μουσικής, όπως και οι στρατιωτικές μπάντες που εμφανίζονταν και έπαιζαν τακτικά στις πλατείες. Είναι χαρακτηριστικό ότι οι Έλληνες συνθέτες που στη συνέχεια ασχολήθηκαν με την οπερέτα, είχαν ήδη θητεύσει και αποκτήσει εμπειρία σε αυτά τα μουσικά σύνολα²³.

Μολονότι το 1889 η παράσταση «Χορ-Χορ Αγάς» του Διχράν Τσουχατζιάν ανέβηκε από τον λαϊκό κωμικό Κωστάκη Καλλίτση, με πρωταγωνίστρια την τραγουδίστρια των καφέ σταντάν Ζαν ντ' Αρράς, αυτή δεν καταγράφηκε ως η έναρξη της ελληνικής οπερέτας²⁴. Η

²⁰ Μανώλης Σειραγάκης, «Ελληνική οπερέτα: Ένα αχαρτογράφητο είδος», στο *Θεατρικό περιοδικό Δρόμους*, περίοδος Β', τεύχος 1, 2007, σ. 36-51.

²¹ Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2009, σ. 306.

²² Ελένη Ορφανού, «Η ελληνική οπερέτα και η προσφιλής της θεματολογία», πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη 2014, σ. 10.

²³ Σειραγάκης, «Ελληνική οπερέτα: Ένα αχαρτογράφητο είδος», σ. 36-51.

²⁴ Θωδωρής Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, τόμ. Α', Ερμής, Αθήνα 1981, σ. 237

συγκεκριμένη παράσταση υπήρξε ένας συγκερασμός ευρωπαϊκής ορχήστρας με ανατολίτικες μελωδίες γραμμένες σε ευρωπαϊκές κλίμακες, ένας συνδυασμός μελωδιών που προσομοιάζαν στις δυτικές και ηθογραφικών στοιχείων με την ευρωπαϊκή μουσική χροιά της οπερέτας. Οι αρχικές αρνητικές κριτικές, έδωσαν τη θέση τους στις θετικές εντυπώσεις που αποκόμισε ο θίασος από τα κοσμικά σαλόνια, κι αυτό οφειλόταν στο ομολογουμένως υψηλό καλλιτεχνικό επίπεδο που διατηρούσαν οι παραστάσεις. Επιπρόσθετα, ευεργετικά λειτούργησε και η επιτυχημένη ένωση των παραδοσιακών μελωδιών με τα ευρωπαϊκά όργανα που κατάφεραν να αποδώσουν τα ηθογραφικά και δραματικά μέρη του έργου. Αν και ο «Χορ-Χορ Αγάς», όπως αναφέρθηκε, δε θεωρείται επίσημα η πρώτη ελληνική οπερέτα αποτελεί όμως την πρώτη μορφή μουσικού θεάτρου στην Ελλάδα και έγινε η απαρχή για τη διαμόρφωση του κωμειδουλίου στη χώρα, το οποίο στάθηκε ως το αντίπαλον δέος της γαλλικής οπερέτας, παρόλα τα κοινά σημεία των δύο ειδών και την κοινή αφετηρία τους²⁵.

Στις διαφορές κωμειδουλίου και οπερέτας καταγράφεται η επιρροή του πρώτου από τα ευρωπαϊκά πρότυπα, αν και η θεματολογία του ήταν προσαρμοσμένη στα τότε ελληνικά δεδομένα, και η επιλογή πιο μοντέρνας θεματολογίας για τη δεύτερη, η οποία στηρίζεται στη ζωή της αστικής τάξης και μόνον. Επιπλέον, η οπερέτα περιέχει πιο πολύπλοκη και σύνθετη μουσική απ' ό,τι το κωμειδύλλιο, το οποίο δεν συμπεριλαμβάνει στοιχεία από μπαλέτα, ντουέτα, άριες, χορωδιακά μέρη ή ορχηστρική μουσική²⁶. Η συνύπαρξη διαφορετικών πολιτισμών στην Ελλάδα επηρέασε αντίστοιχα και τη μουσική της, με αποτέλεσμα να καταγράφονται κωμειδύλλια με καθαρά ελληνικό και παραδοσιακό θέμα, όπως για παράδειγμα *Οι Σφουγγαράδες* του Νίκου Κοτσελόπουλου, όπου παρουσιάζονται τραγούδια γαλλικών οπερετών²⁷.

Υπάρχουν προσμίξεις που κεντρίζουν το ενδιαφέρον σε όλη την προϊστορία του ελληνικού ελαφρού μουσικού θεάτρου. Χαρακτηριστική περίπτωση είναι το καφέ σαντάν «Παράδεισος» στην Πάτρα, όπου το 1885 συνυπάρχουν επί σκηνής ευρωπαϊές σαντέζες που τραγουδούν οπερέτες και η κυρία Καλλιόπη με τα ανατολίτικα τραγούδια της²⁸. Η οπερέτα εξυπηρετεί την ψευδαίσθηση του κοινού που νιώθει ότι βρίσκεται στα ελιτίστικα ευρωπαϊκά σαλόνια, απορρίπτει ως πισωγυρίσματα τα ηθογραφικά στοιχεία που εκπροσωπούν οι

²⁵ Αγγελική Σκανδάλη, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου*, Gutenberg, Αθήνα 2001, σ. 54.

²⁶ Χατζηπανταζής, *Το κωμειδύλλιο*, τόμ. Α', σ. 138.

²⁷ Μανώλης Σεραγάκης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», στο Χατζηποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα, 2008-2009, σ. 31.

²⁸ Ευανθία Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 ως το 1900*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2001.

παραδοσιακές βράκες και οι ντοπιολαλιές και επιλέγει τις βασιλικές αυλές, την ευρωπαϊκή μόδα στο ντύσιμο, ακόμα τον ευρωπαϊκό αέρα σε πόζες και συμπεριφορές²⁹. Οι ευρωπαϊστές μέσα σε λίγα χρόνια, και συγκεκριμένα μέχρι το 1905, καυχώνται ότι τα νέα ευρωπαϊκά είδη, η οπερέτα και η επιθεώρηση, έχουν εξοστρακίσει από την Αθήνα τον αμανέ και ότι πλέον λαϊκό τραγούδι θεωρείται αυτό του Νικόλαου Κόκκινου (1861-1920)³⁰. Η νέα τάση δεν αφήνει ανεπηρέαστο ούτε τον συνθέτη Θεόφραστο Σακελλαρίδη, ο οποίος καταγράφει λεπτομερώς κάθε άκουσμα που τον ενδιαφέρει, από τα καφέ σαντάν και τις ταραντέλες μέχρι τα λαϊκά θέματα και τους καταυλισμούς των Τσιγγάνων, με σκοπό να τα αναδιαμορφώσει³¹.

1.4 Από την επιθεώρηση στην οπερέτα

Παρόλο που η επιθεώρηση και η οπερέτα είναι ξενόφερτες, η θριαμβευτική τους είσοδος, η θερμή υποδοχή του ελληνικού κοινού, αλλά και η ιδιομορφία που ανέπτυξαν στο πέρασμα του χρόνου, τους έδωσαν ελληνικό χρώμα. Το ιδεολογικό επιστέγασμα, καθοριζόμενο από τους όρους του εξαστισμού και εξευρωπαϊσμού, οριοθετούν τις κοινές ρίζες επιθεώρησης και οπερέτας, αν και στη συνέχεια παρουσιάζουν διαφοροποίηση στις διαδρομές τους. Επίσης, αφομοιώθηκαν στον νέο χώρο σε διαφορετικό βαθμό, ανάλογα με τις ιδιαιτερότητες που χαρακτηρίζουν το κάθε είδος³².

Η ιδιαίτερη προτίμηση του κοινού για οτιδήποτε ευρωπαϊκό, έδωσε μεγάλη δημοφιλία σε ένα μουσικοθεατρικό κράμα που είχε ως βάση του την ευρωπαϊκή μουσική. Αν και η μουσική αυτών των παραστάσεων δεν είχε τίποτα το ελληνικό, πολλές φορές ήταν κλεμμένη ή έστω επηρεασμένη από επιτυχίες ξένες, το κοινό την προτιμούσε χωρίς δευτερες σκέψεις και αδιαφορούσε για την προέλευσή της³³.

Η γενικευμένη ευφορία, απότοκος των νικηφόρων πολέμων του 1912-1913, εκφράστηκε μέσω της επιθεώρησης και της οπερέτας³⁴. Οι θεατρικοί τύποι χαρακτήρων της λαϊκής κωμωδίας υιοθετήθηκαν από την επιθεώρηση και της εξασφάλισαν συρροή θεατών. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι λεοντάρηδες, οι οποίοι ήταν θρασύδειλοι κομπορρήμονες, τα όργανα της τάξης, οι ατζαμήδες και γκαφατζήδες στρατιώτες, οι μάγκες της εποχής και οι

²⁹ Σειραγάκης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», ό.π., σ. 32.

³⁰ Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα 1986, σ. 105.

³¹ Σειραγάκης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», ό.π., σ. 33.

³² Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Α΄*, ό.π., σ. 12.

³³ Κωνσταντίνος Μυλωνάς, *Ελληνική Μουσική - ιστορικά ορόσημα*, Νεφέλη, Αθήνα 2002, σ. 63.

³⁴ Γεωργοπούλου, ό.π., σ. 306.

κουτσαβάκηδες. Την υιοθέτηση αυτών των ηρώων εκμεταλλεύονται οι λαϊκές επιθεωρήσεις των θεάτρων του Μεταξουργείου, των Εξαρχείων, της Νεαπόλεως και του Θησείου, με αποτέλεσμα το τέχνασμα αυτό να συμβάλλει στην καθιέρωσή τους πλέον στα σενάρια.

Η πιστή αποτύπωση της σύγχρονης πραγματικότητας επετεύχθη με την άμεση και στενή σχέση της επιθεώρησης με το κοινό, ανταποκρινόμενη στις επιθυμίες του, στις προτιμήσεις, στα γούστα και τις αντιλήψεις του, αποφεύγοντας να επικοινωνήσει διαχρονικές ιδέες. Μάλιστα, η επιθεώρηση κατάφερε να αποτυπώσει όχι μόνο τα φαινόμενα, αλλά και το αθέατο ιδεολογικό υπόβαθρο των γεγονότων. Το λεγόμενο ελαφρύ θέατρο ήταν πλέον αντιπροσωπευτικότερο για την εποχή του από ό,τι ήταν το αντίστοιχο σοβαρό³⁵.

Η επιτυχία της επιθεώρησης πήρε διαστάσεις παραληρήματος, σε τέτοιο βαθμό που το 1905 το Βασιλικό Θέατρο και το 1908 η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου, με ασταμάτητη παρουσία μέχρι τότε, έκλειναν λόγω αναδουλειάς. Το στοιχείο του νέου είδους που γοήτευσε το κοινό ήταν η μουσική του. Ήταν τέτοια η απήχισή του, που το ακροατήριο μπιζάριζε τους ηθοποιούς και τους ανάγκαζε να επαναλαμβάνουν ως και 12 φορές τα τραγούδια της παράστασης. Ελλείπει ραδιοφώνου και γραμμοφώνου, η επιθεώρηση επηρέασε βαθιά τις προτιμήσεις του κοινού και ήταν μία ευκαιρία να ακούσει ζωντανή μουσική, εν είδει μουσικού φροντιστηρίου³⁶.

Την εποχή που το αθηναϊκό τραγούδι βίωνε την πλήρη ωριμότητά του και, γενικότερα, το ελληνικό τραγούδι βρισκόταν ένα βήμα πριν την άνθισή του, η επιθεώρηση εισέβαλε στην καλλιτεχνική ζωή της Ελλάδας, αποδυναμώνοντάς το. Αυτό συνέβη εξαιτίας ενός παραδόξου το αθηναϊκό τραγούδι, το οποίο είχε ευρωπαϊκές ρίζες, είχε περάσει στην αντίληψη του κοινού ως ελληνικό γέννημα, ενώ η αθηναϊκή πλέον επιθεώρηση, προερχόταν ολοκληρωτικά από την Ευρώπη κι αυτό κέρδιζε το ενδιαφέρον του κοινού³⁷.

Αν και η επιθεώρηση βρισκόταν στην ακμή της, μετά την Μικρασιατική Καταστροφή το κοινό αναζητούσε κάτι διαφορετικό, όπως αναζητούσε και μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους και ειδικά μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τότε που είχε ανακαλύψει την επιθεώρηση. Η αιματηρή κατάληξη των γεγονότων του 1922 σηματοδότησε την πρόωρη παρακμή της και κατέληξε να αντιμετωπίζεται ως μία αποκριατική ψυχαγωγία, ενώ οι δημιουργοί έπαυσαν να καυτηριάζουν την επικαιρότητα και την μετέτρεψαν σε ένα θέαμα αποκομμένο από τη ζοφερή

³⁵ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Α΄, ό.π., σ. 11.

³⁶ Μυλωνάς, ό.π., σ. 64-65.

³⁷ Μυλωνάς, ό.π., σ. 63.

πραγματικότητα, ένα θέαμα ανώδυνο και άνοστο. Άλλωστε, ούτε το κοινό ήθελε πια να βλέπει την πραγματικότητα της πολιτικής απογοήτευσης και της εθνικής ήττας επί σκηνής³⁸.

Η οπερέτα υιοθέτησε νέα χαρακτηριστικά, τα οποία έθελγαν τις μάζες του κοινού. Το ακροατήριο διασκέδαζε με την ελαφρά θεματολογία της, ενώ ο ομιλούμενος διάλογος αντικαταστάθηκε από τη μελωδική αφήγηση που εισήγε το οπερατικό ρετσιτατίβο στα σημεία που εξελισσόταν η πλοκή με σποραδική μουσική υπόκρουση. Οι οπερέτες διαρκούσαν λιγότερο από την όπερα, καθιστώντας τες πιο βολικές στην παρακολούθηση. Η μουσική της οπερέτας χαρακτηριζόταν από περιοδικές μελωδίες, στροφικές και χορευτικές. Ήταν η πλέον κατάλληλη για να επενδυθεί το λιμπρέτο, ένας στροφικός ποιητικός λόγος με ομοιοκαταληξία, που προοριζόταν για μελοποίηση. Επιπλέον, η μουσική της ήταν η πλέον ταιριαστή με τα χορευτικά και τα χορωδιακά μέρη του έργου, όπως και με τα αμιγώς ενόργανα³⁹.

Η ίδια η δομή της οπερέτας οδηγούσε τη σύνθεση της μουσικής ακριβώς πάνω στο συγκεκριμένο έργο, με τη δική του γλώσσα και πλοκή⁴⁰. Αυτό βοήθησε του συνθέτες να μην καταφεύγουν στην αντιγραφή ξένων έργων, αλλά να μπορούν να δώσουν τα δικά τους στοιχεία. Ήταν χαρακτηριστικό πλέον ότι οι επιθεωρήσεις παρουσίαζαν κλεμμένα μουσικά κομμάτια από τις αντίστοιχες της Ευρώπης, ενώ οι οπερέτες επενδύονταν από πρωτότυπες δημιουργίες Ελλήνων συνθετών, άρα ως ένα ποσοστό ήταν ελληνικές. Κατά τον Μυλωνά, ο Χατζηαποστόλου «δεν είχε την ίδια μουσική ευκολία και αφομοιωτική ικανότητα του Σακελλαρίδη», ώστε να εμπνέεται από τα ευρωπαϊκά ή τα ανατολίτικα ή τα λαϊκά μοτίβα, «παρέμεινε πιο κοντά στο ελληνικό μουσικό ιδίωμα»⁴¹.

1.5 Οι πρώτες ελληνικές οπερέτες

Με την ήττα της Ελλάδας στο τέλος του Ελληνοτουρκικού πολέμου το 1897, ξεκινά η κάμψη της οπερέτας και της επιθεώρησης με την μορφή που είχαν αρχικά εισαχθεί, δηλαδή ως είδη που απευθύνονταν στη μεσοαστική τάξη, αλλά που εν τέλει κέρδισαν τη λαϊκή. Το ειδύλλιο, σε κάθε υπόστασή του, είτε κωμική είτε δραματική, μεταλλάσσεται πλέον σε αυτό που γνωρίσαμε μετά ως αθηναϊκή οπερέτα και επιθεώρηση. Η μετάλλαξη αυτή είναι

³⁸ Στο ίδιο, σ. 67.

³⁹ Αθανάσιος Τρικούπης, «Θεόφραστου Σακελλαρίδη (1882-1950): Οπερέτα Βαφτιστικός, Δομή και ποιητικό περιεχόμενο», πρακτικά Ημερίδας *Οπερέτα: Ο χαμένος θησαυρός της ελληνικής τέχνης*, Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 3/4/2011, σ. 1-2.

⁴⁰ Μυλωνάς, ό.π, σ. 68.

⁴¹ Στο ίδιο, σ. 69.

συνυφασμένη με την πορεία από την ηθογραφία, που αποτελεί τρόπο έκφρασης των χαμηλότερων κοινωνικών στρωμάτων, προς τον κοσμοπολιτισμό, το μέσο των μικροαστικών στρωμάτων για την ένταξη και ανέλιξή τους σε μεσοαστικά στην κοινωνία της ελληνικής πρωτεύουσας⁴².

Το 1908 παρουσιάζεται η πρώτη παραγωγή ελληνικού θιάσου, βασισμένη όμως σε ξένο ρεπερτόριο⁴³. Πρόκειται για τη *Die Fledermaus* του Johann Strauss (1825-1899), η οποία ανέβηκε από τον Θωμά Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας, με τη συμμετοχή καταξιωμένων δραματικών ηθοποιών, και η οποία έθεσε τα θεμέλια για τη μετεξέλιξη της αθηναϊκής οπερέτας⁴⁴. Μετά το 1908 και μετά τις επιτυχίες γαλλικών και βιεννέζικων οπερετών, εμφανίζονται οι πρώτες ελληνικές. Η μετ' εμποδίων αστικοποίηση της Αθήνας είχε δημιουργήσει το έντονο ενδιαφέρον του κοινού για μία αστική συμπεριφορά σύμφωνη με τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Αυτόν τον σκοπό εξυπηρέτησαν η οπερέτα και η επιθεώρηση, ως είδη που απείχαν παρασάγγας από τους αμανέδες και τα ανατολίτικα τραγούδια, τα οποία ούτως ή άλλως βάλλονταν πανταχόθεν. Η πρωτότυπη μουσική της οπερέτας, σε σύγκριση με την επιθεώρηση, της εξασφάλισε συμμαχίες με τους τότε ανθρώπους του πνεύματος, οι οποίοι πρώτοι υποτιμούσαν την «ευκολία» της επιθεώρησης, αλλά και το ανατολίτικο τραγούδι γενικά. Σύμφωνα με τους ίδιους, η οπερέτα ήταν η απάντηση στις εισαγόμενες μουσικές από Δύση και Ανατολή, καλύπτοντας το εθνικό αίσθημα για την παραγωγή ενός ελληνικού είδους, και επιπλέον, διέθετε και την απαιτούμενη ευπρέπεια. Αξιόλογοι Έλληνες συνθέτες, με σπουδές στη συμφωνική μουσική και την όπερα, ασχολήθηκαν εξ αρχής με την οπερέτα, όπως ο Διονύσιος Λαυράγκας (1860-1940), ο Σπυρίδων Σαμάρας (1861-1917) και ο Γιάννης Κωνσταντινίδης (1903-1984). Βασικός λόγος για την ενασχόλησή τους με το είδος υπήρξε και αυτός του βιοπορισμού⁴⁵.

Από τα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα και με την εμφάνιση του Θεόφραστου Σακελλαρίδη και Νίκου Χατζηαποστόλου, μιλάμε πλέον για ελληνική οπερέτα, η οποία εγκαταλείπει βαθμηδόν τη μίμηση και γεννά δικά της στοιχεία, σύμφωνα με τον ίδιο τον Χατζηαποστόλου. Τα ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά συμβάλλουν στη μεγάλη, αλλά και τελευταία, ακμή της κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου⁴⁶.

Σημαντική ήταν και η συμβολή του τραγουδιστή και ηθοποιού Γιάννη Παπαϊωάννου (1875-1931). Το 1909 ίδρυσε τον πρώτο θιάσο ελληνικής οπερέτας και την επόμενη χρονιά

⁴² Σειραγάκης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», ό.π., σ. 31.

⁴³ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Α΄*, ό.π., σ. 12-13.

⁴⁴ Γεωργοπούλου, ό.π., σ. 306.

⁴⁵ Δοντάς, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», ό.π., σ. 28-29.

⁴⁶ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Α΄*, ό.π., σ. 12-13.

προσέλαβε τον Νίκο Χατζηαποστόλου στη διεύθυνση της ορχήστρας. Μέχρι το 1912, που παρέμεινε διευθυντής, κάνανε μαζί περιοδείες ανά την Ευρώπη σε πολλές πόλεις του ελληνισμού. Στη συνέχεια ο Παπαϊωάννου συνεργάστηκε με τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη ως αρχιμουσικό του και συνέχισαν τις περιοδείες. Με τον θάνατο του Παπαϊωάννου το 1931 ο θιάσος διαλύθηκε⁴⁷.

Η προσέλευση τραγουδιστών στους θιάσους ήταν αθρόα, όσο η πορεία της οπερέτας ήταν ανοδική. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο Σώτος Πετράς:

«Δεν έμεινε ψάλτης, δεν έμεινε κανταδόρος, δεν έμεινε καφεσαντανίστρια, τόσο εδώ, όσο και σε όλη την Ανατολή, ακόμα και ξενόγλωσση, που να μη προσελήφθη στους τότε θιάσους. Και ήταν πράγματι χαριτωμένα τα περίεργα εκείνα θεατρικά συγκροτήματα. Το απόγευμα ο ψάλτης-πρωταγωνιστής τενόρος έψαλλε ύμνους στην εκκλησία και το βράδυ τραγουδούσε στο θέατρο την “Εύθυμη Χήρα”. Σε κάποια μάλιστα δοκιμή του “Κόμητος του Λουξεμβούργου”, ο ψάλτης αργοπόρησε μία ώρα γιατί είχε... “προηγιασμένη”. Κάποιος άλλος πάλι, μπάσος του κόρου, δεν προσήλθε καθόλου σε μία δοκιμή, δικαιολογηθείς ότι είχε πολλή δουλειά στην Τράπεζα. Ήταν υπάλληλος του υποκαταστήματος της Εθνικής Τραπέζης!»⁴⁸

Ένα σκηνικό ελάττωμα για το οποίο το μεσοαστικό κοινό έψεγε συχνά τους Έλληνες ηθοποιούς ήταν η απουσία ευρωπαϊκών προτύπων *savoir vivre*. Η έντονη επιθυμία του κοινού να ταυτιστεί με τα ξενόφερτα πρότυπα, οδηγούσε τους Έλληνες ηθοποιούς στην πιστή αντιγραφή των ευρωπαϊκών θιάσων⁴⁹.

Στο ιστορικό πλαίσιο, εκείνη την περίοδο, μεσολαβούν οι νίκες των Βαλκανικών πολέμων το 1913. Τα γεγονότα αυτά εντείνουν την προσπάθεια για ταξική συμφιλίωση τα επόμενα χρόνια, καθώς διακυβεύεται το εθνικό συμφέρον. Προς αυτόν τον σκοπό στοχεύουν και οι οπερέτες των Χατζηαποστόλου και Σακελλαρίδη, την περίοδο 1917-1918, και προσπαθούν συνειδητά να συνενώσουν τα ταξικά στρώματα. Αυτό επιτυγχάνεται με μία σειρά τεχνασμάτων που έχουν σκοπό να ευαισθητοποιήσουν το λαϊκό αίσθημα, όπως τα αφηγήματα που εξωραΐζουν τον πόλεμο, χλευάζουν την αποφυγή στράτευσης, την αναγωγή σε ήρωες των λαϊκών τάξεων που μάχονται για την πατρίδα, αποκλειστικό προνόμιο της λαϊκής τάξης, την

⁴⁷ Δοντάς, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», ό.π., σ. 29.

⁴⁸ Σώτος Πετράς, *Το βασιλικό θέατρο και η ελληνική οπερέτα, ιστορία και ανέκδοτα*, Καλλιτεχνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1960, σ. 71.

⁴⁹ Μανώλης Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Β', *Οι άνθρωποι και τα έργα*, Καστανιώτη, Αθήνα 2009, σ. 462.

υπόσχεση στους «ανδρειωμένους» ότι θα κατακτήσουν τη γυναικεία καρδιά που επιθυμούν, εφόσον είναι πειθαρχημένοι στο μέτωπο. Έτσι, από τη μία, ο νεαρός άνδρας των λαϊκών στρωμάτων προάγεται σε κάτι θαυμαστό και από την άλλη, η οπερέτα βιώνει τη μεγαλύτερη αλλαγή στο ύφος της, όταν αξιοποιείται εν καιρώ ειρήνης⁵⁰.

1.6 Βασικοί συνθέτες του είδους

Στην Ελλάδα θα μπορούσαμε να πούμε ότι διακρίνονται δύο περίοδοι της οπερέτας. Η πρώτη περίοδος ξεκίνησε στα Επτάνησα με τον Σπύρο Σαμάρα με τα πατριωτικού περιεχομένου έργα του: *Πόλεμος εν Πολέμω*, *Η Πριγκίπισσα της Σάσσωνας*, *Η Κρητικοπούλα*. Παρουσιάστηκαν πρώτη φορά στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών από το 1914 έως το 1916, από τον θίασο της Έλσας Ένγκελ. Στη συνέχεια, ο Σπύρος Ξύνδας με το έργο του *Υποψήφιος Βουλευτής*, το οποίο καταγράφηκε ως μία εξυπνότατη πολιτική σάτιρα. Εποχή άφησε και η *Άσπρη Τρίχα* του Δ. Λαυράγκα.

Ως η «εποχή της αθηναϊκής οπερέτας» επονομάστηκε η δεύτερη περίοδος, επειδή ως θεατρικό είδος εμφανίστηκε στην Αθήνα, δημιούργησε παράδοση και συμπεριέλαβε πρωτότυπα αλλά και ιδιότυπα στοιχεία. Απέιχε από τη βιενέζικη όπερα της εποχής, που είχε καθιερωθεί μέχρι τότε, ως προς τη σύνθεση, τα γνωρίσματα και την τελική εμφάνιση. Υπήρξε ένα πηγαίο δημιούργημα στα όρια της φαρσοκωμωδίας, έμπλεο χαράς και γέλιο με αμιγώς ελληνική μουσική, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πεταχτή και παιχνιδιάρικη. Η δυστυχία και η μιζέρια αντιμετωπιζόταν με ένα σαρκαστικό, κοφτερό χιούμορ, κύριο γνώρισμα του ελληνικού πνεύματος. Τρεις συνθέτες ξεχωρίζουν σε αυτή την περίοδο: ο Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Νίκος Χατζηαποστόλου και ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης. Στη συνέχεια, προστίθεται και ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης, λειτουργώντας συνδετικά μεταξύ της παλιάς και της νέας εποχής. Μεταγενέστεροι νέοι συνθέτες που προσαρμόστηκαν στα νέα δεδομένα και μας παρέδωσαν αξιόλογα έργα ήταν ο Ναπολέων Λαμπελέτ και ο Κώστας Γιαννίδης⁵¹.

Το ξεκίνημα του 20ού αιώνα θεωρείται μεταβατικό για τα θεατρικά δεδομένα της Αθήνας, κι αυτό γιατί προάγονται με γοργό και επιτακτικό ρυθμό τα ευρωπαϊκά αστικά πρότυπα στο ρεπερτόριο του θεάτρου και την εκτέλεσή του επί σκηνής. Εξάλλου, ήδη από τα τέλη του 19ού αιώνα, το ελληνικό θέατρο ήταν επιρρεπές στις δυτικές τάσεις, αφήνοντας το λαϊκό θέατρο στη σκιά. Η αλλαγή σε αυτή τη νοοτροπία ήρθε μετά την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα και κυρίως με την ακμή που γνώρισε η επιθεώρηση το 1914, βγαίνοντας από το

⁵⁰ Σειραγάκης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», ό.π., σ. 33.

⁵¹ Ράπτης, ό.π., σ. 94.

περιθώριο και κερδίζοντας μία θέση ως τρόπος αναψυχής τόσο των λαϊκών όσο και των αστικών στρωμάτων. Η αστικοποίηση της νεοελληνικής κοινωνίας, γεγονός που καταγράφηκε πολλάκις στη βιβλιογραφία, έγινε ραγδαία, ακολουθώντας τα ιδανικά του εξευρωπαϊσμού και υπό συνθήκες όχι ιδιαίτερα ευνοϊκές⁵².

1.7 Η οπερέτα ως μέσο εξευρωπαϊσμού

Κατά μία άποψη, η επιτυχία της οπερέτας οφειλόταν, εκτός της ευρωπαϊκής της ταυτότητας, και στην προτίμηση των Ευρωπαίων αστών. Οι Αθηναίοι ένιωθαν να εξομοιώνονται με τους άλλους πρωτευουσάνους της Ευρώπης και γοητευμένοι προτιμούσαν το κατ' εξοχήν αυτό αστικό είδος, αποδρώντας σε παραμυθένιους κόσμους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να διατηρήσει η οπερέτα αμιγώς ευρωπαϊκό ύφος για αρκετά μεγάλο διάστημα. Οι παραστάσεις παρουσιάζονταν από ευρωπαϊκούς θιάσους και οι ελληνικοί υιοθετούσαν το ξένο ρεπερτόριο ή προχωρούσαν σε πιστές απομιμήσεις ξένων έργων αλλά με πρωτότυπη ελληνική σύνθεση. Στην αύξηση της δημοφιλίας της συντέλεσε και η αυστηρή δομή της καθώς και τα στερεότυπα στην πλοκή, τα οποία είχαν ήδη διαμορφωθεί στην Ευρώπη. Επιπλέον, η συγγενεία της με την όπερα της προσέδιδε ξεχωριστή αίγλη, όπως και η απαιτητικές μουσικές τεχνικές και η πραγμάτωση του έργου επί σκηνής. Όσο αυτή η εξάρτηση από τα ευρωπαϊκά πρότυπα έδινε ώθηση στο είδος στην Ελλάδα, τόσο συντέλεσε και στην εξαφάνισή του μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως συνέβη και σε ολόκληρη την Ευρώπη⁵³.

Η δημοφιλία της οπερέτας και η πανευρωπαϊκή της εξάπλωση οφείλεται και στη μεγάλη γοητεία που ασκούσε ως θέαμα. Τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν πλούσια, τα χορευτικά εντυπωσιακά, οι μπαλαρίνες όμορφες, η ορχήστρα και οι πρωταγωνιστές διάσημοι αστέρες. Επιπλέον, η πρόζα, συνδετικός κρίκος μεταξύ των μουσικών μερών, ακολουθούσε την επικαιρότητα, ως επιρροή από την επιθεώρηση, και προσαρμοζόταν στο εκάστοτε κοινό. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να εισάγονται τοπικά ήθη και προτιμήσεις κάθε ιδιαίτερου πολιτισμού, καθώς και τοπικοί δημοφιλείς χαρακτήρες, όταν τα έργα μεταγράφονται σε άλλες γλώσσες για να παρουσιαστούν σε άλλες χώρες. Έτσι, εξασφαλιζόταν η επιτυχία μιας οπερέτας στο κοινό πολλών χωρών⁵⁴.

⁵² Μυλωνάς, ό.π., σ. 62.

⁵³ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Α', ό.π., σ. 13-14.

⁵⁴ Δοντάς, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», ό.π., σ. 25.

Εκείνη η περίοδος ήταν κατακλυσμένη από «οπερετομανία». Λέγεται ότι ένας ιερέας είχε καλέσει τον Θεόφραστο Σακελλαρίδη για να του διαβάσει, όχι αγιασμό, αλλά το λιμπρέτο μίας οπερέτας και ότι ο μαραγκός γιος του σπιτονοικοκύρη του, είχε αποπειραθεί να γράψει ο ίδιος μια οπερέτα και προκειμένου ο Σακελλαρίδης να την ανεβάσει ως παράσταση, θα του χάριζαν τα ενοίκια για δύο χρόνια⁵⁵. Επίσης, αρκετοί επένδυσαν και έχασαν τις περιουσίες τους για να χρηματοδοτήσουν οπερετικές επιχειρήσεις, όπως αρκετοί ήταν και όσοι, προκειμένου κάθε βράδυ να παρακολουθούν οπερέτες, σπατάλησαν όλο το εισόδημά τους⁵⁶.

Η οπερέτα άκμασε στην Ελλάδα από το 1916 ως το 1930. Εκείνη την εποχή, εκτός από τα καλλιτεχνικά κριτήρια, και τα κοινωνικά ήταν αυτά που καθόριζαν τις μουσικές επιλογές. Για αυτό, στην οπερέτα αποτυπώθηκε η προσπάθεια της νεοφερμένης μεν, ηγέτιδας δε, αστικής τάξης να καθιερώσει τις μουσικές τις προτιμήσεις και στις υπόλοιπες κοινωνικές τάξεις⁵⁷.

Σύμφωνα με τα όσα αναφέρει ο Σειραγάκης, η οπερέτα απέκτησε όπλο κατά της μοναρχίας «στα χέρια της ανερχόμενης αστικής τάξης. Κριτική για τον στρατό και τον στόλο σήμαινε αυτόματα και απόδοση ευθυνών στη βασιλική οικογένεια, τα μέλη της οποίας έπαιρναν αυτοδίκαια αξιώματα χωρίς πραγματική υπηρεσία»⁵⁸. Η ελληνική οπερέτα πρωτοτύπησε σε παγκόσμιο επίπεδο όχι μόνο εξαιτίας της πολιτικής κριτικής που ασκούσε, αλλά επειδή αργότερα η κριτική προς τον βασιλιά και γενικότερα την αριστοκρατία, μεταλλάχθηκε σε κριτική της λαϊκής προς την αστική τάξη. Κανένα άλλο ευρωπαϊκό θέατρο δεν είχε εκπροσωπήσει στη σκηνή τέτοιου είδους κριτική. Η διαφορά οπερέτας και όπερας δεν ήταν απλά μία διαμάχη του «επιφανειακού» με το «βαθύ», αλλά κάτι πολύ πιο ουσιαστικό με βάση το περιεχόμενό τους, το οποίο επικοινωνείται με διαφορετικό τρόπο. Η οπερέτα χρησιμοποιεί το χιούμορ και την ανατροπή και στηλιτεύει με πιο εύστοχο τρόπο τα προβλήματα της επικαιρότητας, δημιουργώντας ένα περιεχόμενο πιο βαθύ και από το αντίστοιχο μιας όπερας. Από την πλευρά της, η όπερα αποδίδει πιο δραματικά κάποια συναισθήματα, αλλά σε αυτό περιορίζεται και δεν αποτυπώνει την κοινωνική διάσταση της επικαιρότητας⁵⁹.

⁵⁵ Πετράς, *Το βασιλικό θέατρο και η ελληνική οπερέτα, ιστορία και ανέκδοτα*, ό.π., σ. 77.

⁵⁶ Στο ίδιο, σ. 79.

⁵⁷ Μυλωνάς, ό.π., σ. 70.

⁵⁸ Μανώλης Σειραγάκης, «Η οπερέτα στην Ελλάδα έως το 1922», στο *Η Κρητικοπούλα*, έντυπο πρόγραμμα Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2011-2012.

⁵⁹ Χρυσούλα Κουτρομάνου, «Οι ελληνικές όπερες και οπερέτες στην Εθνική Λυρική Σκηνή», διπλωματική εργασία Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 2015, σ. 15.

1.8 Η παρακμή της οπερέτας

Βέβαια, πολλοί ήταν εκείνοι οι οποίοι αντιμετώπιζαν ως υποδεέστερο είδος την οπερέτα. Είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα η περίπτωση του Σπύρου Σαμάρα, ο οποίος επιστρέφοντας από την Ιταλία, καταπιάστηκε με τη συγγραφή της οπερέτας και δέχτηκε άμεσα, αλλά και αργότερα, κριτική από τους ιστορικούς. Το παρακάτω απόσπασμα αναφέρει πόσο η ενασχόληση με το ελαφρύ μουσικό θέατρο αποτελούσε ξεπεσμό:

«Τρεις φαίνεται να είναι οι λόγοι της στροφής αυτής του Σαμάρα στην οπερέτα, της “παρακμής” του, όπως την χαρακτηρίζουν οι ιστορικοί. Είναι σίγουρο πως οι κύκλοι του ελαφρού μουσικού θεάτρου τον υποδέχτηκαν με πολύ μεγαλύτερη γενναιοδωρία από ό,τι οι κύκλοι της “σοβαρής” μουσικής και πως κολακεύτηκε αφάνταστα βλέποντας κατ’ επανάληψη στις επιθεωρήσεις να σατιρίζεται με καμάρι δίπλα στον Βενιζέλο, τον Γούναρη κλπ. Είναι, επίσης, γεγονός πως εκτιμούσε πολύ περισσότερο τις μουσικές ικανότητες των πρώτων: “Αλλ’ εκείνο που λείπει”, έλεγε ο Σαμάρας σε συνέντευξή του στην εφημερίδα “Αθήναι” της 28^{ης} Ιουλίου 1911, “είναι η ορχήστρα. Προτιμώ εκείνα τα δύο βιολιά και το πλάνο των Παναθηναίων, τουλάχιστον αυτά παίζουν σωστά.” Τα “Παναθήναια” του 1911 ήταν η πρώτη από τις πολλές επιθεωρήσεις όπου παριστάνεται ο Σαμάρας.»

Είναι πολύ πιθανό, τέλος, ο Σαμάρας να πίστευε πως η οπερέτα ήταν το “δόλωμα” που θα οδηγήσει τον Έλληνα στην καλή δυτική μουσική, ένα στάδιο της παιδείας του (κάτι αντίστοιχο με αυτό που σήμερα πρεσβεύουν πολλοί από τους συνθέτες της λαϊκής μουσικής). Στην ίδια συνέντευξη που αναφέρουμε πιο πάνω, στην ερώτηση του δημοσιογράφου: “Αι επιθεωρήσεις βλάπτουν το μουσικόν αίσθημα του λαού;”, ο Σαμάρας απαντά: “Οχι. Θα επεθύμουν βέβαια να έβλεπα τον κόσμο να δεικνύει την αυτήν προθυμίαν προς τα σοβαρά έργα. Αλλ’ επιτέλους, ελπίζω και μάλιστα είμαι βέβαιος ότι όταν επιτύχωμεν ν’ αναπτύξωμεν μουσικώς το κοινόν, θα δείξει τούτο την αυτήν προθυμίαν και προς τα σοβαρά έργα”.»⁶⁰

Σύμφωνα με άλλους, βέβαια, η οπερέτα άδικα βάλλεται σε αυτόν τον βαθμό. Κατά τον Ράπτη:

⁶⁰ Καίτη Ρωμανού, «Σπύρος Φιλ. Σαμάρας», στο Σπύρος Σαμάρας, *Φλόρα Μιράμπιλις: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 1978-1979, σ. 5-6.

«κακώς η μουσική της οπερέτας έχει πάρει την ονομασία “ελαφρά”. Οι όροι “ελαφρά” και “σοβαρή” δεν ταιριάζουν σε μια τόσο ανώτερη εκδήλωση όπως είναι η μουσική. Θα χρειαστεί να καθιερωθούν μουσικοί όροι που θα ανταποκρίνονται στο περιεχόμενο του είδους της μουσικής αυτής. Μπορούμε να πούμε ότι η κλασική μουσική μιλάει στην ψυχή μας, ακολουθώντας τον δρόμο του πνεύματος, ενώ η άλλη μουσική, της οπερέτας λόγω χάρη, απευθύνεται στον εσωτερικό μας κόσμο, ακολουθώντας τον δρόμο των αισθήσεων»⁶¹.

Η σαρωτική επιτυχία της οπερέτας στην Ελλάδα, δεν εκτιμήθηκε από όλους. Κατά τη γνώμη ορισμένων, οι οπερέτες έφεραν ένα εξευρωπαϊσμένο στυλ μουσικής, που αν δεν έσβησε εντελώς το πραγματικά ελληνικό στοιχείο της, της άφησε τουλάχιστον ψήγματα ελληνικότητας, που όμως δεν επαρκούσε να καλύψει αυτό που παραγκωνίστηκε. Γράφει ο Μυλωνάς:

«Τη μεγαλύτερη δοκιμασία του το ελληνικό τραγούδι, όσον αφορά την αναζήτηση και την εύρεση της ελληνικής του ταυτότητας, την πέρασε το 1907-1921, την περίοδο της ακμής της αθηναϊκής επιθεώρησης. Με το μουσικοθεατρικό αυτό είδος αναζωπυρώθηκε η αγάπη και ο ενθουσιασμός του κοινού για την ξένη μουσική. Κι αυτό γιατί η μουσική και τα τραγούδια τους, εκτός ελαχίστων περιπτώσεων χωρίς απήχηση και επιτυχία, δεν ήταν ελληνικά. Ήταν πιστή αντιγραφή ξένων μελωδιών, μολονότι τα έγραφαν Έλληνες συνθέτες. Δεν πρόκειται πια για επιδράσεις ή επιλεκτικές χρησιμοποιήσεις, αλλά για συστηματική υπεξαίρεση ξένης πνευματικής ιδιοκτησίας, για μόνιμη κλοπή νότα προς νότα της ευρωπαϊκής μουσικής. Είναι αποκαλυπτική η ομολογία του Σακελλαρίδη, του πιο επιτυχημένου μαέστρου και συνθέτη, ο οποίος όταν ερωτήθηκε από δημοσιογράφους πώς γράφει τη μουσική του, έδωσε χωρίς δισταγμό την απάντηση: “Πηγαίνω στο καφέ σαντάν και κρατώ στενογραφημένα μουσικά πρακτικά. Συνήθως είναι ναπολιτάνικα τραγούδια (...) εφέτος όμως επειδή είναι της μόδας η των βιενέζικων οπερετών, προτιμήσαμε τη δευτέραν για τα Παναθήναια (...) Παίρνω δεξιά αριστερά από οπερέτες. Την Πριγκίπισσα των δολαρίων την ετρύγησα εφέτος. Άλλα σβήνω κι άλλα αφήνω. Από δυο τρία τραγούδια παίρνω μερικές πατούτες, εις αυτά κολλώ ξένην εισαγωγή και κάμνω νέο τραγούδι. Άλλα συμπληρώνω με δικό μου ρεφραίν”»⁶²

⁶¹ Ράπτης, ό.π., σ. 95.

⁶² Θεοδωρής Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1977.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΚΑΙ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΑΥΤΟΤΗΤΑ

2.1 Τι είναι ελληνικότητα

Η ελληνικότητα επιτυγχάνεται σε ένα έργο μέσω της ταύτισης των συμβολισμών που πρεσβεύει με τα ιδεώδη του ελληνικού έθνους⁶³. Τι περιλαμβάνει, όμως, η εθνική ταυτότητα και ποιος θα ήταν ένας σωστός ορισμός της ελληνικότητας;

«Με τον γενικό όρο εθνική ταυτότητα προσδιορίζεται ένα σύνολο στοιχείων τα οποία προσδίδουν συγκεκριμένη εθνική υπόσταση σε άτομα ή ομάδες ατόμων. Αποτελεί τον όρο μέσω του οποίου ομάδες ή άτομα αυτοπροσδιορίζονται εθνικά. Οι εθνικές ταυτότητες, όπως κάθε ταυτότητα, δεν αποτελούν σταθερά και αμετάβλητα στοιχεία. Πρόκειται για νοητικές κατασκευές που διαμορφώνονται σταδιακά σύμφωνα με τις εκάστοτε κοινωνικές, πολιτικές και ιστορικές συνθήκες»⁶⁴. Πρόκειται για την ανάγκη ύπαρξης μίας κοινής καταγωγής και τη σύνδεση και συνέχεια μίας αρχικής ταυτότητας. Αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό κάθε εθνικού κράτους και συντελεί στην ενίσχυση και τη διαμόρφωση κοινής συνείδησης⁶⁵.

Στα τέλη του 19ού αιώνα ξεκίνησε το γλωσσικό ζήτημα με τη διαμάχη της δημοτικής έναντι της καθαρεύουσας. Από αυτή ξεπηδά και η αντιπαράθεση για τη βυζαντινή μουσική και την εναρμόνισή της, που οδήγησε στο αίτημα για την ταυτότητα της εθνικής μουσικής, την αναζήτηση και την ανάδειξή της⁶⁶. Το συγκεκριμένο αίτημα διαδόθηκε ευρέως, όπως αποδεικνύεται από τα τότε περιοδικά και τις εφημερίδες, αν και η έκφραση «εθνική μουσική» είχε ήδη εμφανιστεί κάποιες δεκαετίες νωρίτερα. Καταγράφεται περίπου το 1870 σε εφημερίδες και κείμενα και αντιστοιχούσε στη δημοτική και τη βυζαντινή μουσική, η οποία αναφερόταν ως «εθνική ημών μουσική»⁶⁷. Στη μελέτη του Γεώργιου Λαμπελέτ με τίτλο «Η εθνική μουσική»⁶⁸, γίνεται η πρώτη συνειδητή παρουσίαση του ζητήματος και ως λύση του

⁶³ Αναστασία Σιώπη, «Γιγάντιος κόσμος δε θα γκρεμιστεί, δε θα φκιαστεί»: Εκδηλώσεις εθνικισμού μέσω της υποδοχής της όπερας του Μανώλη Καλομοίρη *Το Δακτυλίδι της Μάνας* (1917) στην Ελλάδα της εποχής του Μεσοπολέμου», https://users.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoseis/siopsi.htm?fbclid=IwAR0p1uv9WoPCBF_BAf7wzU7weSsmC_4HbbLCg8pufJwlexrDaSKUXxiHEqo

⁶⁴ Χριστιάνα Κωνσταντοπούλου, Λάουρα Μαράτου-Αλιπράντη, (επιμ.) *Εμείς και οι Άλλοι*: Αναφορές στις τάξεις και τα σύμβολα, Τυπωθήτω – Γ. Δαρδανός / Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 1999, σελ. 110.

⁶⁵ Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, «Παράδοση και εκσυγχρονισμός: μερικά γενικότερα ερωτήματα», *Ελληνισμός και ελληνικότητα*, Εστία, Αθήνα, 1983, σελ. 42.

⁶⁶ Μανώλης Καλομοίρης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883-1908*, Νεφέλη, Αθήνα 1988, σ. 39-41.

⁶⁷ Yannou Demetres, *The Idea of National Music in Greece at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century: Some Remarks on its Conceptual Consistency*, 1996, www.yannou.gr

⁶⁸ Γεώργιος Λαμπελέτ, «Η εθνική μουσική», *Παναθήναια*, τόμ. Β', Αθήνα τεύχ. 15/11/1901 και 30/11/1901, σ. 82-90 και 126-131.

προτείνεται η στροφή στην παραδοσιακή μουσική μέσω μεθόδων και τεχνικές μουσικής υφής, όπως η αρμονία, η φούγκα και η αντίστιξη⁶⁹.

Ο Τσέτσος υποστηρίζει την ύπαρξη δύο διαφορετικών πολιτισμικών προτύπων στην ελληνική μουσική, το ανατολικό και το δυτικό. Στο καθένα υπάρχει η λόγια και η λαϊκή μουσική. Έτσι, το ανατολικό πρότυπο εμπεριέχει τη βυζαντινή και τη δημοτική μουσική, ενώ το δυτικό την ευρωπαϊκή⁷⁰.

2.2 Η ανάγκη για εθνική ταυτότητα

Από το 1880 μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, το ζήτημα της εθνικής συνείδησης γαλουχήθηκε από τη Μεγάλη Ιδέα, το ισχυρό αυτό ιδεολογικό αίτημα του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Προς αυτή την κατεύθυνση συνέβαλε μία σειρά από προϋποθέσεις. Αρχικά, ένας νέος αστικός τρόπος ζωής διαμορφώθηκε και αναπτύχθηκε, προϊόν της συνεχούς οικονομικής ανάπτυξης στην οποία οδηγήθηκε η χώρα με το δικών προτύπων έργο του Χαρίλαου Τρικούπη και του Ελευθέριου Βενιζέλου⁷¹. Επιπρόσθετα, δημιουργήθηκε η ανάγκη για αναζήτηση και οριοθέτηση μιας εθνικής ιδεολογίας, εξαιτίας των ιδιαιτέρως συνθηκών της εποχής και των συνεχών πολέμων⁷². Είναι, άλλωστε, εμφανές στον τύπο εκείνης της περιόδου, όπου γίνονται επαναλαμβανόμενες υπενθυμίσεις περί ελληνικής αρετής και κηρύγματα περί της ανάγκης για εθνικό προσανατολισμό⁷³.

Με μία μικρή εξαίρεση λίγο πριν το 1922, η οποία θα αναλυθεί στη συνέχεια, επικρατούσε εθνικός ενθουσιασμός μέχρι τη Μικρασιατική Καταστροφή. Ο ελληνισμός ήταν πλέον ταυτόσημος με την εδαφική επέκταση, η οποία είχε περάσει στη συνείδηση των Ελλήνων ως εθνική ολοκλήρωση⁷⁴. Όσο επικρατούσε η Μεγάλη Ιδέα, ως έναν βαθμό, υπάρχει συσχέτιση της ύπαρξης στοιχείων εθνικού χαρακτήρα με εκείνη την περίοδο⁷⁵. Η κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας, και ειδικά με τον τρόπο που έγινε, το εθνικό αίσθημα επιτακτικά έπρεπε να κατευθυνθεί προς έναν εθνικισμό πιο πνευματικό. Δημιουργήθηκε σταδιακά, και μέχρι τη

⁶⁹ Στο ίδιο.

⁷⁰ Μάρκος Τσέτσος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη Νεοελληνική Μουσική*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα, 2011, σ. 68-69.

⁷¹ Κωνσταντίνος Βεργόπουλος, «Ο ανανεωμένος εθνισμός», στο: Χριστόπουλος Γεώργιος, Μπαστιάς Ιωάννης: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. ΙΔ'*, 1977, σ. 57.

⁷² Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς, «Η διακόσμηση της ελληνικής ιδεολογίας», στο: Χριστόπουλος Γεώργιος, Μπαστιάς Ιωάννης: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. ΙΔ'*, 1977, σ. 404.

⁷³ Στο ίδιο, σ. 402.

⁷⁴ Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσεάς, Αθήνα, 1989, σ.38.

⁷⁵ Γεωργία Τσερέπε, «Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μανώλη Καλομοίρη», διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα μουσικών σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 247-252

δεκαετία του 1930, η ανάγκη για αναθεώρηση και επαναπροσδιορισμό του τι σημαίνει και τι πρεσβεύει η εθνική και η πολιτισμική ταυτότητα⁷⁶. Σε αυτό εξυπηρέτησαν έννοιες πιο αφηρημένες και γενικές, όπως η έννοια της ελληνικότητας⁷⁷ και μεταφέρθηκε ως ανάγκη και στη μουσική, με αποτέλεσμα να ξεκινήσει μία εθνική μουσική σχολή.

Η Εθνική Μουσική Σχολή της Ελλάδας είχε ως πρόδρομο την μουσική σχολή των Επτανήσων καθώς και τις δεδομένες ιταλικές επιρροές της. η Φράγκου-Ψυχοπαίδη αναφέρει ότι η δημιουργία της σχολής ταυτίζεται με την έναρξη της ιστορίας του μουσικού έργου. Συγκρίνοντάς την με τις αντίστοιχες εθνικές σχολές άλλων ευρωπαϊκών κρατών, η ελληνική ξεκίνησε αργοπορημένα, για λόγους ιστορικούς που είναι άρτια συνδεδεμένοι με την περίοδο 1908-1932. Τα εγκαίνια έκανε ο Μανώλης Καλομοίρης το 1908 με το Μανιφέστο και το 1918 με τον «Πρωτομάστορα», βασισμένο στον μύθο του Γεφυριού της Άρτας⁷⁸.

Με τον όρο Εθνική Σχολή εννοούνται τα μουσικά κινήματα που δημιουργήθηκαν, από τα τέλη του 19ού αιώνα ως τις αρχές του 20ού, σε χώρες στην περιφέρεια της Ευρώπης, όπως τη Ρωσία, τις σκανδιναβικές χώρες, τις μεσογειακές και τις ανατολικοευρωπαϊκές. Οι εθνικές σχολές είχαν ως κύριο στόχο τους την έκφραση του κάθε ιδιαίτερου εθνικού μουσικού στοιχείου των χωρών αυτών μέσω λόγιας μουσικής των δυτικοευρωπαϊκών χωρών, αυτή την οποία αναγνωρίζουμε με τον όρο «κλασική». Επομένως, οι εθνικές σχολές επιδιώκουν τη σύνδεση της εθνικής, λαϊκής παράδοσης με μία γλώσσα υπερεθνική που εκπροσωπείται από τη λόγια μουσική, στοχεύοντας έτσι στην ανάδειξη, την ανανέωση και την ανάπλαση του εγχώριου υλικού⁷⁹.

Κατά τον Μεσοπόλεμο στο μουσικό θέατρο καταγράφονται δύο σχολές. Η πρώτη, με εκπροσώπους τον Καλομοίρη, τον Καρρέρ, τον Σαμάρα, περιλαμβάνει όπερα με στοιχεία ελληνικά. Πρόκειται για ένα λόγιο είδος με αποδέκτες τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα με σημαντικές ευρωπαϊκές επιρροές. Η δεύτερη σχολή αντιπροσωπεύει το ελαφρύ τραγούδι, σαν αυτό που υπάρχει στις οπερέτες και τις επιθεωρήσεις. Βασικοί εκπρόσωποι είναι ο Σακελλαρίδης και ο Χατζηαποστόλου. Η γλώσσα εδώ είναι πιο λαϊκή, όπως και οι χαρακτήρες και η μουσική, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια. Το κοινό στοιχείο και των δύο σχολών είναι η έμπνευσή τους από την παράδοση, αν και η κάθε μία το κάνει με διαφορετικό τρόπο και τελικό αποτέλεσμα στην εκτέλεση.

⁷⁶ Ζωή Σπανάκου, «Η ελληνική εθνική ιδεολογία στο Μεσοπόλεμο, όψεις διαμόρφωσης», στο: Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων (επιμ.), *Εθνική συνείδηση και ιστορική παιδεία. Σεμινάριο 17*, 1994, σ. 53-65.

⁷⁷ Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, ό.π., σ. 60-62.

⁷⁸ Όλγα Φράγκου-Ψυχοπαίδη, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής. Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα, 1990, σ. 31, 43, 46.

⁷⁹ Στο ίδιο, σ. 24-25.

Η παράδοση στα δυτικά κράτη δεν αποτελεί ζήτημα. Έχουν ήδη εκβιομηχανιστεί, με όση αλλοτρίωση μπορεί να επιφυλάσσει αυτό, είναι ισχυρά και δεν έχουν ενοχές ή ανασφάλειες για τη νέα τους ταυτότητα. Επίσης, συντηρούν αιωνόβιους θεσμούς που αποτελούν παράδοση και αυτοί τα εκπροσωπούν. Για παράδειγμα, στη Μεγάλη Βρετανία το Cambridge ή η Οξφόρδη, η βασιλική οικογένεια, οι pub, το BBC αποτελούν παράδοση. Κάτι τέτοιο δεν υπάρχει στην Ελλάδα. Το μόνο στοιχείο που μπορεί να θεωρηθεί παραδοσιακό είναι η εκκλησία. Το κράτος είναι νεοσύστατο, μετρώντας μόλις έναν αιώνα ελευθερίας, και δεν μπορεί να θεωρηθεί ισχυρό. Η αναζήτηση της ελληνικότητας είναι επιτακτική ανάγκη για την αντιμετώπιση αυτής της αντιφατικότητας, αλλά και της ανασφάλειας που επιφέρει η κάκιστη οργάνωση των θεσμών στη χώρα. Το αποτέλεσμα είναι ο διχασμός του Έλληνα μεταξύ ανατολής και δύσης, κλασικής αρχαιότητας και Βυζαντίου⁸⁰.

Στο ξεκίνημα του αιώνα ο ελληνισμός έχει διττή σημασία. Από τη μία, ο ελληνισμός ταυτίζεται με το ιδεώδες της Μεγάλης Ιδέας, την εθνική ολοκλήρωση που επιδιώκεται μέσω της εδαφικής επέκτασης. Από την άλλη, αποτελεί το εγχώριο αντιστάθμισμα έναντι του ευρωπαϊσμού. Η μικρασιατική καταστροφή μοιραία προέκρινε τη δεύτερη σημασία του όρου⁸¹.

2.3 Η ελληνικότητα κατά τον Σεφέρη

Ο Γιώργος Σεφέρης, κατά τον Δημήτρη Τζιόβα, δηλώνει κατηγορηματικά ότι η ελληνικότητα δε δύναται να θεωρείται αισθητικό κριτήριο. Είναι, όμως, ασαφής αναφορικά με την κληρονομιά του δημοτικισμού κι αυτό γιατί στον δημοτικισμό αποδίδει μία πληθώρα λαογραφικών μελετών, δημιουργώντας μία σύγχυση καθώς λογίστηκαν για λογοτεχνικά έργα, αλλά παράλληλα τονίζει τη συμβολική πρώτη στροφή του δημοτικισμού προς την αλήθεια και πιστεύει ότι είναι κάτι που πρέπει να επικοινωνείται στους νέους:

«Κι ας συμβουλευούμε να γυρεύουν την αλήθεια, καθώς έκαναν οι πρώτοι δημοτικιστές, όχι ρωτώντας πως είναι Έλληνες, αλλά πιστεύοντας ότι αφού είναι Έλληνες, τα έργα που πραγματικά θα γεννήσει η ψυχή τους δεν μπορεί να μην είναι ελληνικά.»

Από τα παραπάνω αποδεικνύεται η βαθιά πεποίθηση του Σεφέρη ότι η ελληνικότητα βρίσκεται σε κάθε έργο που το έχει γράψει Έλληνας. Παρόλα αυτά, απέναντι στον δημοτικισμό

⁸⁰ Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, ό.π., σ. 13-18.

⁸¹ Στο ίδιο, σ.38.

διατηρεί μία μάλλον αμφίθυμη στάση και όχι ξεκάθαρη. Αυτό θα μπορούσε να ερμηνευτεί ως μία προσπάθειά του να μην παραδεχτεί ανοιχτά ότι οι πρώτοι δημοτικιστές υπέθαλψαν και διαιώνισαν τη σύγχυση σχετικά με την έννοια της εθνικής τέχνης, για να μην εκληφθεί ως άρνηση της παράδοσης από πλευράς του και πιθανόν κατηγορηθεί για ευρωπαϊσμό.

Απαντώντας ο Σεφέρης, διακρίνει τον «ευρωπαϊκό ελληνισμό», ο οποίος μετρούσε μερικούς αιώνες δημιουργίας και βρισκόταν λίγο πριν το τέλος του, και τον «ελληνικό ελληνισμό», που ακόμη δεν είχε δημιουργηθεί και δεν είχε παράδοση να επιδείξει. Προέβλεψε ότι ο ελληνισμός αυτός «θα αποχτήσει μια φυσιογνωμία, όταν αποχτήσει μια φυσιογνωμία πνευματική η σημερινή Ελλάδα», εννοώντας ότι στη δική του σκέψη υπάρχει σχεδόν ταύτιση μεταξύ της ελληνικότητας και του «ελληνικού ελληνισμού» μέσα από μία αναζήτηση για αυτοδύναμη εθνική φυσιογνωμία που απομακρύνεται από τα ξένα πνευματικά πρότυπα⁸².

2.4 Η ελληνικότητα κατά τον Καλομοίρη

Ο Μανώλης Καλομοίρης αναφέρεται στο «Μανιφέστο» του τόσο σε τεχνικά μουσικά ζητήματα όσο και στα ερεθίσματα που οδηγούν στη σύνδεση της μουσικής με στόχους ιδεολογικούς. Το κείμενό του περιστρέφεται γύρω από τον άξονα της εθνικής μουσικής και το πόσο σημαντικό είναι η ανάπτυξή της να στηριχτεί στη μουσική του δημοτικού τραγουδιού, αλλά και στις μουσικές τεχνικές των Ευρωπαϊκών λαών, το οποίο είναι ένας συγκερασμός παράδοσης και κλασικής μουσικής. Σχετικά με τα τεχνικά ζητήματα, αναφέρεται στα στοιχεία μουσικής υφής, τα οποία ο ίδιος θεωρεί ότι είναι απαραίτητα για τη διαμόρφωση εθνικής μουσικής. Είναι κατηγορηματικός στην άποψή του ότι η δημιουργία εθνικής μουσικής πρέπει να βασιστεί στα δομικά στοιχεία της δημοτικής παράδοσης μέσω των ρυθμών και των κλιμάκων των τραγουδιών της και ότι θα πρέπει να προβληθεί με τα «τεχνικά μέσα των προοδευμένων στη μουσική λαών», δηλαδή χρησιμοποιώντας την αρμονία και την αντίστιξη της κλασικής ή ευρωπαϊκής μουσικής. Ένας τέτοιος συγκερασμός διαφορετικών μουσικών γλωσσών εγείρει μουσικά τεχνικά προβλήματα. Για την αντιμετώπισή τους ο Καλομοίρης πιστεύει ότι ένας συνθέτης θα πρέπει να βασιστεί στη «ζωντανή φιλολογία», τουτέστιν στη λογοτεχνία της ομιλούμενης γλώσσας⁸³. Παράλληλα, ως εθνικό χαρακτήρα της μουσικής ορίζει τις αναγνωρίσιμες ακουστικά αναφορές της παραδοσιακής μουσικής και όλα τα στιλιστικά γνωρίσματα που προσομοιάζουν στα αντίστοιχα των δημοτικών τραγουδιών, ακόμα

⁸² Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, ό.π., σ. 132.

⁸³ Καλομοίρης, ό.π., σ. 145-147.

και στην περίπτωση που δεν αναγνωρίζονται άμεσα⁸⁴. Όπως αναφέρει στο «Μανιφέστο», το σημαντικότερο σημείο για τη σύνθεση εθνικής μουσικής είναι το «να ξαγναντεύει πάντα ένα κομμάτι της εθνικής ψυχής» και αυτά ακριβώς είναι τα δύο σημεία στα οποία συγκλίνει η εθνική μουσική, η εθνική ψυχή και ο εθνικός χαρακτήρας⁸⁵.

Η ιδέα του Καλομοίρη συνδέει την Ελληνική Εθνική μουσική με το κίνημα του δημοτικισμού και κατ' επέκταση με τη θεμελίωση της Ελληνικής Εθνικής Σχολής. Ουσιαστικά, υπήρξε ένας από τους βασικούς διαμορφωτές αυτής της ιδεολογίας. Αναφέρει ο ίδιος:

«Αλλού βρίσκεται κατά τη γνώμη μου η κάποια ή όποια Ελληνικότητα της μουσικής σ' έναν συνθέτη όπως και σ' έναν ποιητή. Στην Ελληνικότητα της ψυχής του. Να έχει κλείσει την Ελλάδα στην ψυχή του, όπως λέει ο ποιητής, για να νοιώσει ν' αναδύονται οι μελωδίες και οι ρυθμοί οι Ελληνικοί, όχι αντιγράφοντας τον λαϊκό τραγουδιστή, μα συνεχίζοντας τη δημιουργική του γραμμή και αφομοιώνοντας τη βαθύτερη αισθητική και μουσική υφή των μελωδιών και ρυθμικών του στοιχείων.»⁸⁶

Σύμφωνα με την καθηγήτρια Αναστασία Σιώψη:

«Η νεοελληνική Εθνική Μουσική Σχολή περιστρέφει τις βασικότερες κατευθύνσεις των αισθητικών της αναζητήσεων γύρω από την απάντηση του ερωτήματος “τι είναι ελληνική μουσική και με ποιον τρόπο επικοινωνεί με την ελληνική ψυχή”. Ο Γεώργιος Λαμπελέτ, επίσης ένας από τους θεμελιωτές της σχολής αυτής, μιλάει για την “εθνική μουσική” στο περιοδικό Παναθήναια το 1901 τον ορισμό της οποίας αποκρυσταλλώνει αρκετά περιεκτικά στο άρθρο του “Εθνικισμός εις την τέχνην και η Ελληνική Δημόδης Μουσική”, γραμμένο το 1928. Με βάση την πεποίθηση ότι αληθινή τέχνη είναι μόνο η εθνική, ο Γ. Λαμπελέτ δίνει τον ακόλουθο ορισμό γι' αυτήν: “Ως νασιοναλιστική τέχνην συνήθως εννοούμεν την τέχνην την αντλούσαν την υπόστασίν της από το πνεύμα των λαϊκών προτύπων, εις τα οποία ευκρινέστερα και αγνότερα αντανακλάται η ψυχή και ο χαρακτήρας μιας ορισμένης φυλής”. Για να ισχυροποιήσει τον ορισμό που δίνει στην “εθνική τέχνη”, χρησιμοποιεί ως παραδείγματα τον Μπετόβεν και τον Βάγκνερ, οι οποίοι δημιούργησαν, κατά τον Λαμπελέτ, έργο που συγχρόνως ενσωμάτωνε τα χαρακτηριστικά της γερμανικής φυλής και ήταν παγκοσμίου επιβολής.

⁸⁴ Yannou Dimitris, *The Idea of National Music in Greece at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century: Some Remarks on its Conceptual Consistency*, 1996, www.yannou.gr

⁸⁵ Τσερπέ, ό.π., σ. 33-36.

⁸⁶ Μανώλης Καλομοίρης, «Πρόλογος» στην όπερα *Ανατολή*, Αθήνα, 1953.

»Εκπρόσωποι της Νεοελληνικής εθνικής Μουσικής Σχολής συχνά και συστηματικά αντλούν στοιχεία από τα γερμανικά πρότυπα για τον προσδιορισμό της λεγόμενης “ελληνικής ψυχής”. Ο βασικός λόγος που ωθεί σε κάτι τέτοιο, κάτι που φαίνεται και στο εξεταζόμενο μελόδραμα του Καλομοίρη όπως θα δούμε στη συνέχεια, έχει να κάνει με τον τρόπο με τον οποίο Έλληνες διανοούμενοι και καλλιτέχνες αντιμετωπίζουν ευρωπαϊκά δείγματα πολιτισμού εκείνη την εποχή και ο οποίος είναι στηριγμένος στην πεποίθηση ότι ο ευρωπαϊκός πολιτισμός έχει την ελληνικότητα ως κέντρο αναφοράς. Στον χώρο της μουσικής κάτι τέτοιο σημαίνει ότι ο Έλληνας μουσικός ακολουθεί άλλης εθνικότητας μουσικά πρότυπα όταν είναι πεπεισμένος ότι τα πρότυπα αυτά δεν αλλοιώνουν αλλά ενισχύουν την ελληνικότητα της δημιουργίας του. Την εποχή του Μεσοπολέμου, αναπτύχθηκε σεβαστού μεγέθους μουσική αρθρογραφία αναφερόμενη στο έργο Γερμανών συνθετών, στην οποία αναπτύσσεται η αντίληψη ότι οι Γερμανοί αυτοί συνθέτες είτε έχουν ισχυρές επιρροές από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό είτε ο τρόπος που χειρίζονται την παράδοσή τους πρέπει να είναι υποδειγματικός για τον Έλληνα συνθέτη γιατί είναι ο τρόπος με τον οποίο οι Γερμανοί συνθέτες εκφράζουν την ψυχή του λαού τους. Αντίθετα, στην αναζήτηση της έκφρασης του αληθινού της ψυχής που συμπίπτει με την ελληνικότητα, τα ιταλικά πρότυπα αντιμετωπίζονται σαν στερούμενα μιας τέτοιας σημασίας και, άρα, χωρίς καμία σχέση προς τις αναζητήσεις αυτές.»⁸⁷

Με όσα έχουν προαναφερθεί, είναι εμφανές ότι έχουν τεθεί οι βάσεις για τη σύνδεση ελληνικής παράδοσης και ευρωπαϊκής μουσικής. Τα παράγωγα αυτής της σύνδεσης θα είναι οι ελληνικές όπερες και οι οπερέτες.

Για τον Θεοτοκά, κάθε έργο, που προέρχεται με ειλικρίνεια από τη ζωή, την καρδιά και τη σκέψη των ανθρώπων του έθνους, είναι ελληνικό. Ο ελληνισμός δεν μπορεί να είναι σχολή και διδασκαλία ή απαράβατος νόμος, αλλά κίνηση, ζωή, αναζήτηση και αντίφαση. Όλες οι αντιφατικές και διαφορετικές νεοελληνικές νοοτροπίες και ιδιοσυγκρασίες ενώνονται υπό τον «τόνο, την υφή και την ψυχή του Νεοελληνισμού», και αυτό συνοψίζει το πώς η γενιά του '30 αποκωδικοποιούσε την ελληνικότητα⁸⁸.

⁸⁷ https://users.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoseis/siopsi2.htm?utm_source=chatgpt.com (τελευταία πρόσβαση 11/11/2025)

⁸⁸ Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνικισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, ό.π., σ. 120.

Η πεποίθηση που κυριαρχούσε στους Έλληνες διανοούμενους και καλλιτέχνες εκείνη την εποχή ήταν ότι τα ευρωπαϊκά πολιτισμικά δείγματα είχαν ως κέντρο αναφοράς τους την ελληνικότητα. Για τον Έλληνα μουσικό αυτό σημαίνει ότι ακολουθεί μουσικά πρότυπα άλλης εθνικότητας, όταν πιστεύει ότι τα αυτά ενισχύουν την ελληνικότητα του δημιουργήματός του και δεν το αλλοιώνουν⁸⁹.

2.5 Θέματα ελληνικής ταυτότητας στην αθηναϊκή οπερέτα

Μολονότι οι *Απάχηδες* γράφτηκαν πριν το 1921, οι αιτίες για την επιτυχία του έργου, όπως έχει ήδη αναφερθεί, εντοπίζονται σε ολόκληρη την εποχή του Μεσοπολέμου και αποτέλεσε για εκείνο το διάστημα τη μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία. Η σύνδεση των μουσικών έργων με το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γεννήθηκαν και η ανάλυσή τους υπό αυτό το πρίσμα, καταδεικνύει την έντονη επιθυμία και διάθεση για ένα ελληνικό χρώμα και την αντίστοιχη εθνική μουσική ταυτότητα από τους συνθέτες.

Ο πρωτεργάτης της ελληνικής οπερέτας, ο Γιάννης Παπαϊωάννου, δημιούργησε το νέο είδος, αυτό της αθηναϊκής οπερέτας, προσαρμόζοντάς την στα ελληνικά δεδομένα, ενώ μέχρι το 1908 τα μόνα γνώριμα είδη ήταν η γαλλική και η βιενέζικη. Η αθηναϊκή οπερέτα χαρακτηριζόταν από ένα πηγαίο πνεύμα, στοιχεία φαρσοκωμωδίας, αλλά και μία ξεκάθαρα ελληνική μουσική, πεταχτή και παιχνιδιάρικη⁹⁰.

Η αθηναϊκή ηθογραφία, που γεννήθηκε κατά τον Μεσοπόλεμο, αποτέλεσε εκσυγχρονισμό και έναν νεοαστικό ρεαλισμό σε ένα αθηναϊκό λαϊκό φόντο. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μία ανάδειξη ηρώων μέσα από τα εργατικά στρώματα της Αθήνας, απότοκη της ζοφερής πραγματικότητας στην κοινωνία, η οποία κορυφώνεται με τη Μικρασιατική Καταστροφή⁹¹. Χαρακτηριστικά έργα της εποχής που αντανακλούν την αθηναϊκή ηθογραφία και σχετίζονται άρρηκτα με τους *Απάχηδες των Αθηνών* είναι το *Γύρω στη λατέρνα* (1920) του Γιάννη Πρινέα και ο *Πρίγκηψ Γκάγκαρης* (1920) του Τηλέμαχου Λεπενιώτη και Γιάννης Πρινέα, που αποτελεί μία μουσική λαϊκή αθηναϊκή ηθογραφία. Τα κείμενά τους είναι εξ

⁸⁹ Σιώπη, «Γιγάντιος κόσμος δε θα γκρεμιστεί, δε θα φκιαστεί»: Εκδηλώσεις εθνικισμού μέσω της υποδοχής της όπερας του Μανώλη Καλομοίρη *Το Δακτυλίδι της Μάνας* (1917) στην Ελλάδα της εποχής του Μεσοπολέμου», ό.π.

⁹⁰ Ράπτης, σ. 94.

⁹¹ Αρετή Βασιλείου Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2004, σ. 96.

ολοκλήρου του ίδιου του συγγραφέα τους και συγκεκριμένα, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια, ο *Πρίγκιψ Γκάγκαρης* θεωρείται μία πρόιμη εκδοχή των *Απάχιδων*.

2.6 Η ελληνικότητα στη δεκαετία του 1930

Σύμφωνα με τον Δημήτρη Τζιόβα, γίνεται προσπάθεια εντοπισμού του κριτηρίου της ελληνικότητας κυρίως στη λαϊκή παράδοση κατά την εποχή του Μεσοπολέμου. Ως απόρροια της ανάγκης για εθνική ανάταση, η λαϊκή παράδοση αντιμετωπίζεται ως πηγή ανανεωτικής δύναμης, κάτι το οποίο, με δεδομένη την ξενομανία, θεωρείται εύλογο συμπέρασμα. Παρότι αρχικά υπήρχε υψηλός τόνος διαμάχης, η εμφανής σύγκρουση της δυτικά προσκείμενης αστικής παράδοσης με τη λαϊκή παράδοση των ανατολικών και μεσογειακών καταβολών, στο ξεκίνημά της δεν είχε ταξική ή ριζοσπαστική χροιά. Η σύγκρουση των δίπολων δύση-ανατολή και ξένο-εθνικό προέκυψε μερικές δεκαετίες νωρίτερα εξαιτίας της εθνικορομαντικής εξέγερσης διανοούμενων της αστικής τάξης, λογοτεχνών και λαογράφων, δηλαδή εξαιτίας των ηθογραφικών αναζητήσεων της λογοτεχνικής γενιάς του 1880. Η πολιτιστική εξέγερση εκείνης της γενιάς περιορίστηκε στον επαναπροσδιορισμό των σχέσεων με το παρελθόν και, συγκεκριμένα, με τις ρίζες του λαού, δηλαδή τον μεταβυζαντινό λαϊκό πολιτισμό, τον οποίο η αστική ιδεολογία είχε μέχρι τότε είτε αγνοήσει είτε υποτιμήσει. Η αναζήτηση επικεντρώθηκε σε έναν πολιτισμό ζωντανό και χειροπιαστό που αφορούσε όλον τον λαό και ήταν υπεράνω κάθε υποψίας⁹².

Εν τέλει, φαίνεται ότι η ηθογραφική ομφαλοσκόπηση του 1880 δεν είχε ιδιαίτερη σχέση με την ελληνικότητα που θέλησε να προβάλλει η γενιά του '30, ούτε με τον ελληνοκεντρικό μισοξενισμό που ήρθε αμέσως μετά. Η προσπάθεια ήταν η σύνδεση της ελληνικότητας με την ανάδειξη μίας αρχετυπικότητας που έβρισκε ποικίλες εκφάνσεις και που κατά τη δεκαετία του '30 έχει μορφή μυθολογική, είναι υφολογική και ιδιαίτερος ατμοσφαιρική δίνοντας έμφαση στο Αιγαίο. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, κλασικίζει λιγότερο, ενώ μέσω της στροφής προς το Βυζάντιο και τον «ελληνικό ελληνισμό» του Μακρυγιάννη και του Θεόφιλου ή και της Ορθοδοξίας, προσδιορίζεται ιστορικά σε μεγαλύτερο βαθμό. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη μυθική στην ιστορική αρχετυπικότητα γίνεται με αφορμή τη δοκιμασία του πολέμου και της κατοχικής περιόδου, αλλά και εξαιτίας των επιθέσεων που δεχόταν αυτή η γενιά⁹³.

⁹² Τζιόβας Δημήτρης, «Ελληνικότητα και γενιά του '30», περ. *Cogito*, σελ. 6-9, <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PHIL873/%CE%94%CE%B7%CE%BC.%20%CE%A4%CE%B6%CE%B9%CE%BF%CC%81%CE%B2%CE%B1%CF%82.pdf> (τελευταία πρόσβαση 4/11/2025)

⁹³ Στο ίδιο.

Η πρόσμιξη πολιτικής και ηθικής από τη μία, και, από την άλλη, η αισθητική όσον αφορά τα θέματα εθνικής ταυτότητας και τον τρόπο που διατυπώνονταν απόψεις και έννοιες γύρω από αυτή, επιβεβαιώνεται στον χώρο της μουσικής μέσω γραπτά διατυπωμένες ιδέες, οι οποίες προέρχονται από την νεοελληνική Εθνική Μουσική Σχολή την περίοδο του Μεσοπολέμου. Το καλό ηθικό πρότυπο αντικατοπτρίζεται με τον αισθητικό κώδικα της διατονικότητας και του «παραδοσιακού» τονικού συστήματος στη μουσική γλώσσα. Αντίθετα, το κακό ηθικό πρότυπο χρησιμοποιεί ό,τι θεωρείται «μοντέρνο», όπως η ατονικότητα και ο δωδεκαφθογγισμός, και εμπορικό ή επιφανειακό, όπως στην ιταλική μουσική⁹⁴.

2.7 Το τέλος της ελληνικότητας – το τέλος του Μεσοπολέμου

Οι προσμίξεις και τα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού της οπερέτας ανακατασκευάζονται ή και χάνονται εντελώς με τη δικτατορία του Μεταξά το 1936. Με τα όποια κριτήρια της δικτατορίας, οτιδήποτε δεν θεωρήθηκε αμιγώς ελληνικό, απορρίφθηκε. Αν και αυτό για το θέατρο, τη μουσική και κάθε μορφή τέχνης σηματοδοτούσε το τέλος της ξενομανίας και των εισαγόμενων έργων, ενώ παράλληλα αναδεικνυόταν κάθε τι ντόπιο και ιδιαιτέρως λαϊκό, για την οπερέτα προμήνυε την επιστροφή στο βαρύ και ξεπερασμένο, όπως το χαρακτήριζαν όλοι οι κριτικοί τη δεκαετία του '30, βιενέζικο είδος. Διαφαινόταν μία προσπάθεια τιθάσευσης του λαϊκού στοιχείου που εξυπηρετούσε η οπερέτα. Ως αποτέλεσμα, το μοναδικό ξενόγλωσσο έργο που ανέβασε ελληνικός θίασος κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου ήταν το 1940 η «Νυχτερίδα» του Στράους, ενώ το καθεστώς απαγόρευσε οποιαδήποτε λαϊκή έκφραση των θεατών εντός του θεάτρου, όπως για παράδειγμα, οι επιδοκιμασίες ή οι αποδοκιμασίες, τα επιφωνήματα ή τα γιουχαΐσματα, τα ποδοκροτήματα, οι επαναλήψεις των κομματιών, τα χειροκροτήματα πριν το τέλος της παράστασης και τα μπιζαρίσματα. Από την πληθώρα των 1.000 γνωστών έργων εγχώριας παραγωγής της εποχής, μόνο δέκα από αυτά, έργα των Σαμάρα, Χατζηπαποστόλου και Σακελλαρίδη, παίζονταν σε επανάληψη⁹⁵.

2.8 Ελληνικά στοιχεία στους *Απάχηδες*

⁹⁴ Σιώπη, «Γιγάντιος κόσμος δε θα γκρεμιστεί, δε θα φκιαστεί»: Εκδηλώσεις εθνικισμού μέσω της υποδοχής της όπερας του Μανώλη Καλομοίρη *Το Δακτυλίδι της Μάνας* (1917) στην Ελλάδα της εποχής του Μεσοπολέμου», ό.π.

⁹⁵ Σειραγάκης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», ό.π., σ. 35-36.

Σύμφωνα με τον Σιδέρη:

«Το γεγονός ότι ο Πρινέας έβαλε μέσα τους νεόπλουτους χαρακτήρες του Παραλή και της γεροντοκόρης αδερφής του είναι στοιχείο και δημιουργήμα καθόλα ελληνικό. Η μουσική των *Απάχηδων* έχει μιλήσει στην καρδιά του λαού μας. Γιατί ακριβώς θα έλεγα δεν τελειοποίησε μόνο τους στίχους αλλά αισθάνθηκε και φανέρωσε τη λαϊκή αυτήν ψυχή, που πάλλει μέσα στους τύπους που δημιούργησε ο κ. Πρινέας. Ο κ. Σαμαρτζής αυτόν τον καιρό θα δοκιμάσει, ελπίζω, μια ξεχωριστή χαρά – έχουνε και οι μεγάλοι θεατρικοί επιχειρηματίες τις συγκινήσεις τους και τις νοσταλγίες τους καθώς έχουνε και την επίδρασή τους στην πορεία του θεάτρου – γιατί πάλι θα παιχθεί ένα «ρωμαίικο» έργο στο θέατρό του και στο θίασο του.

»Εύχομαι λοιπόν στον προσφιλέστατό μου τον κ. Γιάννη Πρινέα να γράψει και άλλα έργα τέτοια και να ευτυχήσει να βγει από τα χέρια του και πάλι κάτι ελληνικό και μακάρι το παίξιμο των “Απάχηδων” να είναι ένα μήνυμα πως θα ζωντανέψει και πάλι η ελληνική οπερέττα, έστω και στη λαϊκή της μορφή, μέσα από τη φροντισμένη ερμηνεία που θα δώσουν στο έργο εξόν από την κ. Τοτώ Λιάσκα, τον κ. Κυριακό και τον κ. Μαυρέα, η αξία της κ. Ολυμπίας Ριτσιάρδη και του κ. Νίκου Περδίκη»⁹⁶.

⁹⁶ Γιώργος Σιδέρης, «Εξ αφορμής ενός εορτασμού. Οι Απάχηδες των Αθηνών» στο Χατζηαποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λλυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ. 7.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΩΝ ΑΠΑΧΗΛΩΝ

3.1 Η γέννηση των *Απάχηδων*

Η μεγάλη απήχηση στο κοινό των ηθογραφικών θεματικών αλλά και των χαρακτήρων της επιθεώρησης, καθώς και η ολοένα αυξανόμενη ψυχαγωγία που προσέφεραν, δημιούργησαν μία συνεχή ανακύκλυσή τους, φαινόμενο που μεταγγίστηκε και στην οπερέτα. Μέχρι το 1915, η οπερέτα είχε παραμείνει ως επί το πλείστον «αστική» ψυχαγωγία, τηρώντας την ευρωπαϊκή καταγωγή της. Αυτό έμελλε να αλλάξει την ίδια χρονιά με την παρουσίαση της πρώτης λαϊκής οπερέτας σε κείμενο του Γιάννη Πρινέα και μουσική του Τηλέμαχου Λεπενιώτη, με τίτλο *Πρίγκηψ Γκάγκαρης*. Παρουσιάστηκε με τον τίτλο *Η ωραία της Λυών* στο θέατρο Βούθεινου στο Μεταξουργείο, το οποίο μετονομάστηκε αργότερα σε «Θέατρο Λαού». Η παράσταση ανέβηκε μόλις για πέντε μέρες και σταμάτησε καθώς δε σημείωσε επιτυχία. Βέβαια υπήρχαν θετικές κριτικές για την υπόθεση του έργου, το περιοδικό Πινακοθήκη αναφέρει σχετικά: «η υπόθεση είναι έξυπνη, με επεισόδια αβίαστα και με λαϊκούς τύπους ευθυμότατους. Οι κουτσαβάκηδες και οι αλανιάρηδες θριαμβεύουν επί σκηνής, χειροκροτούμενοι ενθουσιωδώς από τους επί της πλατείας συναδέλφους των». η παράσταση είχε λίγες εμφανίσεις με αμφιλεγόμενη επιτυχία, κι αυτό οδήγησε τον Πρινέα στο να αναθεωρήσει το λιμπρέτο και να αναθέσει στον Χατζηαποστόλου τη νέα σύνθεση. Πάνω στα νέα κείμενα, ο Χατζηαποστόλου συνθέτει νέα μουσική. Το νέο έργο που γεννήθηκε είναι *Οι Απάχηδες των Αθηνών*.

Τη νέα του εκδοχή τη διάβασε ο κατενθουσιασμένο Νίκο Χατζηαποστόλου. Εκείνος χρειάστηκε δύο μήνες για να συνθέσει νέα μουσική και να ανέβει το έργο. Η βασική αλλαγή στο κείμενο, που δεν υπήρχε στην «Ωραία της Λυών» κι έκανε την ειδοποιό διαφορά, ήταν η εμφάνιση ενός κωμικού διδύμου, με τα ονόματα Χαρούπης και Φυτίλης. Παράλληλα με αυτούς, πλάθει έναν γυναικείο χαρακτήρα, την Τιτίκα, αγνή και υπομονετική, που ξέρει ότι θα αρέσει γιατί προέρχεται από τα λαϊκά στρώματα⁹⁷.

Η ιδιότητα του Πρινέα ως ηθοποιού, που είχε δεινή ικανότητα στον αυτοσχεδιασμό, μεταλαμπάδευσε στο έργο έντονα το ελληνικό στοιχείο και μία ιδιαίτερη κωμική τυπολογία, χαρακτηριστικά που το έκαναν να διαφέρει από τα μεταφρασμένα έργα⁹⁸.

⁹⁷ Δοντάς, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», ό.π., σ. 21.

⁹⁸ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Β΄*, ό.π., σ. 480.

3.2 Βιογραφικό Νίκου Χατζηαποστόλου

Ο Νίκος Χατζηαποστόλου, βαθύφωνος τραγουδιστής, συνθέτης και αρχιμουσικός, γεννήθηκε στην Αθήνα το 1884, κατ' άλλους το 1879 ή το 1885, και πέθανε το 1941. Ήταν γιος του Ανδρέα Χατζηαποστόλου και αδερφός του Αντωνίου Χατζηαποστόλου, συγγραφέα της «Ιστορίας του Ελληνικού Μελοδράματος», που εκδόθηκε στην Αθήνα το 1949.

Ως παιδί αγαπούσε τη γυμναστική και ήταν επί χρόνια πρωταθλητής στο μονόζυγο στον Πανελλήνιο και στον Εθνικό Γυμναστικό Σύλλογο. Εκεί γνωρίστηκε με τον σπουδαίο βαρύτονο Γιάννη Αγγελόπουλο, τον τενόρο Νίκο Αφεντάκη και τον μπασοβαρύτονο Βασίλη Βότση. Με τον Αγγελόπουλο εμφανίστηκε ως κανταδόρος στις αθηναϊκές γειτονιές.

Ένας από τους δημοφιλέστερους και σημαντικότερους Έλληνες συνθέτες της αθηναϊκής οπερέτας, σπούδασε Ιστορία μουσικής, Αρμονία, Αντίστιξη, Μονωδία και Διεύθυνση ορχήστρας στο ωδείο της Caroline (Lina) von Lottner. Ο ίδιος ανέφερε ως δάσκαλό του στη μουσική τον Νικόλαο Κόκκινο. Ήταν ο ποιητής Γεώργιος Σουρής όμως εκείνος που ώθησε τον Χατζηαποστόλου σε σοβαρές μουσικές σπουδές, όταν τον άκουσε να τραγουδά και τον σύστησε στην πιανίστρια Lina von Lottner, μαθήτριά του διάσημου Γερμανού αρχιμουσικού Hans von Bülow. Το ωδείο της ιδρύθηκε το 1899 και 20 χρόνια αργότερα, το 1919, χάρη στον Μανώλη Καλομοίρη και εννέα ακόμη καθηγητές του Ωδείου Αθηνών, εγκαινιάστηκε ως Ελληνικό Ωδείο και υπάρχει μέχρι και σήμερα. Εκεί ο Χατζηαποστόλου είχε δάσκαλο τον βιολοντσελίστα, διευθυντή χορωδίας και αρχιμουσικό Carl Bemmer, και αποφοίτησε το 1905, πιθανότατα, με όλους τους προαναφερθέντες τίτλους.⁹⁹

Καθώς το συγκεκριμένο ωδείο ήταν αναγνωρισμένο από το γερμανικό κράτος, με το δίπλωμα ο Χατζηαποστόλου απέκτησε το δικαίωμα να διευθύνει ορχήστρες στη Γερμανία και την Αυστρία. Για αυτόν τον λόγο αρκετά χρόνια αργότερα μπόρεσε να διευθύνει στη Βιέννη την ορχήστρα της εταιρείας His Master's Voice.

Το 1905 προσλήφθηκε μαζί με τον κορυφαίο βαρύτονο Γιάννη Αγγελόπουλο ως χορωδός στο Ελληνικό Μελόδραμα του Διονυσίου Λαυράγκα, όπου και συνεργάστηκε μαζί του πεί 10 χρόνια, συμμετέχοντας και στις πρώτες παραστάσεις του, όπως την όπερα *Λιδώ* το 1909 του Λαυράγκα. Ο Χατζηαποστόλου συμμετείχε ως βαθύφωνος στο Ελληνικό Μελόδραμα έως το 1915. Έπειτα ίδρυσε τη δική του χορωδία. Διέθετε εντυπωσιακή φωνή, όπως σημειώνει

⁹⁹ Νίκος Δοντάς, «Νίκος Χατζηαποστόλου, αγαπητός όσο και άγνωστος», στο Χατζηαποστόλου Νίκος, *Οι απαγγελίες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις, πρόγραμμα παραστάσεων*, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ.13-15.

το 1937 ο Χ.Δ. Χαλικιάς σε σχετικό άρθρο του: «μετά από τον Απ. Φλωρινόν, υπήρξεν ο μοναδικός Σπαραφουτσίλε εις τον Ριγκολέττον του Ι. Βέρντι με κόντρα φα μεγάλης διάρκειας και εις βαθμόν πολύ έντονον».

Ως συνθέτης πρωτοεμφανίζεται με δύο τραγούδια για την επιθεώρηση του Λεωνίδα Αρνιώτη «Από Πειραιά-Φάληρον εις Αθήνας» που παρουσιάστηκε το 1908 στο Θέατρο Αρνιώτη, αυτό που μετέπειτα έγινε το Ολύμπια, πρώην στέγη της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Τα τραγούδια έγιναν αρκετά γνωστά, τον «Μετανάστη» τον τραγουδούσε ο ίδιος, και το «Κωθώνι» σε ντουέτο με τη μεσόφωνο Σωσώ Κανδύλη.

Το 1910 προσλήφθηκε στον θίασο οπερέτας του Γιάννη Παπαϊωάννου ως διευθυντής ορχήστρας. Παρέμεινε εκεί ως το 1912 και με αυτόν τον θίασο περιόδευσε στις πρωτεύουσες της ελληνικής διασποράς: Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Βραΐλα, Κωνσταντζα.

Το 1916 έγραψε την πρώτη του οπερέτα, τη «Μοντέρνα Καμαριέρα», ενώ συνολικά συνέθεσε περίπου 40 οπερέτες, όπως *Ερωτικά γυμνάσια* (1917), *Μπεμπέκα* (1918), η οποία παίχτηκε με επιτυχία και στην Ιταλία, *Οι ερωτευμένοι* (1919), *Κοντεσσίνα* (1920), *Οι Απόχηδες των Αθηνών* (1921), *Το κορίτσι της γειτονιάς* (1922), *Πώς περνούν οι παντρεμένοι* (1923), *Η γυναίκα του δρόμου* (1924), *Μποέμικη αγάπη* (1926), *Η βλάμισσα* (1928), *Η πρώτη αγάπη* (1929), *Ο μαχαραγιάς* (1931), *Μπλου Μπλου* (1933), *Ο βασιλιάς του χαλβά* (1934), *Ο μπαμπάς εκπαιδύεται* (1936), και η μουσική ηθογραφία *Η καρδιά του πατέρα* (1939), μεταξύ άλλων. Η πιο επιτυχημένη μακράν όμως ήταν οι *Απόχηδες*, μια παράσταση που παιζόταν επί δύο συναπτά έτη όταν πρωτοπαρουσιάστηκε, και παραμένει σταθερά στο ρεπερτόριο της Λυρικής Σκηνής έκτοτε.

Πολυγραφότατος μουσουργός, συνέθεσε πολλές καντάδες, χορωδιακά έργα, ενόργανη μουσική και τετράφωνη εκκλησιαστική μουσική, ενώ ηχογράφησε πολλούς δίσκους γραμμοφώνου και έγραψε 570 τραγούδια. Πολύ δημοφιλή είναι, μεταξύ άλλων, τα τραγούδια του «Τα κοραλλένια χείλη σου», «Θα κόψω ρόδα μυρωμένα», «Ρετσίνα μου» και «Το νερωμένο κρασί», «Τα μαύρα μάτια σου», «Καρδιά που πεθαίνει».

Ως μουσικός διευθυντής διατέλεσε για αρκετό διάστημα στα μουσικά τμήματα των εταιρειών His Master's Voice και Columbia. Συνέδεσε το όνομά του με τρεις από τις πρώτες απόπειρες του ελληνικού κινηματογράφου να περάσει από την εποχή του βωβού στον ομιλούντα, με την εφεύρεση του Joseph Hepp, το vitaphone η οποία επέτρεπε ταυτόχρονα με την προβολή της ταινίας δίχως ήχο να παίζει και δίσκους γραμμοφώνου. Οι ταινίες αυτές ήταν *Ο Κατάδικος* (1929/30), *Οι Απόχηδες των Αθηνών* (1930), *Φίλησέ με Μαρίτσα* (1930), σε σκηνοθεσία Δημήτρη Γαζιάδη για την εταιρεία D.A.G. film, ουσιαστικά η πρώτη οργανωμένη ελληνική κινηματογραφική εταιρεία.

Ο Χατζηαποστόλου πέθανε στις 9 Αυγούστου 1941, έπειτα από εγχείρηση έλκους του στομάχου. Το 1968 αρκετές από τις παρτιτούρες των έργων του καταστράφηκαν σε πυρκαγιά.¹⁰⁰

Σύμφωνα με τον Καρακαντά, «ο Χατζηαποστόλου κατόρθωσε να νικήσει τον χρόνο με το έργο του, να συγκαταλέγεται ακόμα και σήμερα ανάμεσα στα πιο ευχάριστα και δημοφιλή ακροάματα, και να συνεχίζει να ακούγεται με την ίδια ευχαρίστηση από το κοινό»¹⁰¹. Και συνεχίζει ο Ράπτης, «αφιέρωσε όλη του τη ζωή στη μουσική ιδέα και απευθυνόταν περισσότερο στο συναίσθημα, με έργα δραματικής κυρίως σύνθεσης, που προέβαλαν τον λαϊκό πόνο. Είχε ως ιδανικό τη δημιουργία γνήσιας ελληνικής μουσικής, για την οποία πάσχιζε και μόχθησε όσο λίγοι. Ονειρευόταν μια αναγέννηση της ελληνικής μουσικής και τη δημιουργία ενός νέου μελωδικού πιστεύω. Αυτός ήταν ο βάρδος της ελληνικής μελωδίας, που έφυγε ξαφνικά την ώρα της αιχμής του. Ένα μουσικό φαινόμενο από τα πιο σπάνια. Και όσο σπάνιος ήταν ως καλλιτέχνης, άλλο τόσο σπάνιος ήταν ο χαρακτήρας και το ήθος του. Άνθρωπος και καλλιτέχνης σε μια ενιαία προσωπικότητα, που η ακτινοβολία της σκλάβωνε τον καθένα. Τίμιος και δίκαιος μέχρι σχολαστικότητας, είχε μια παιδική καρδιά γεμάτη αγάπη και καλοσύνη για όλους και για όλα».¹⁰²

Αναφέρεται ένα ανέκδοτο που ζωγραφίζει το ποιόν του χαρακτήρα του. Ήταν τόσο τυπικός σε όλα του, που αν κάποιος αργούσε στις πρόβες γινόταν θηρίο. Την εποχή που ανέβαζε τους *Απάχηδες* στο θέατρο Αλάμπρα έτυχε να αργήσει και ο ίδιος. Όλος ο θίασος είχε μαζευτεί και τον περίμενε με απορία. Όταν κατέφτασε, σοβαρός και αμίλητος, έβγαλε το αχώριστο ψάθινο καπέλο του, χαιρέτισε και πήγε στο ποινολόγιο. Πήρε την κιμωλία και έγραψε: «Μαέστρος Νίκος Χατζηαποστόλου, δια βραδείαν προσεύλεσιν, πρόστιμον δραχμαί 25», ποσό διόλου ευκαταφρόνητο για την εποχή.¹⁰³

3.3 Βιογραφικό Γιάννη Πρινέα

Ο Γιάννης Πρινέας γεννήθηκε το 1882 στα Μητάτα Κυθήρων. Το 1894 εγκαταστάθηκαν οικογενειακώς στον Πειραιά, όπου και ο Πρινέας συνέχισε τις σπουδές του στο γυμνάσιο. Στο ωδείο Πειραιά ήταν που ξεκίνησε να παρακολουθεί μαθήματα μουσικής, ενώ σαν μαθητής δούλεψε και σε φαρμακείο συγγενικού του προσώπου. Ως φοιτητής σπούδασε

¹⁰⁰ Δοντάς, «Νίκος Χατζηαποστόλου, αγαπητός όσο και άγνωστος» ό.π., σ. 15.

¹⁰¹ Καρακαντάς, ό.π., σ. 713.

¹⁰² Ράπτης, ό.π., σ. 101-102.

¹⁰³ Καρακαντάς, ό.π.

φυσικές επιστήμες και έδειξε από νωρίς ενδιαφέρον για τη βοτανολογία. Όταν αποφοίτησε διορίστηκε καθηγητής φυσικής στο γυμνάσιο της Καλαμάτας αλλά παραιτήθηκε πολύ σύντομα, μιας και τα ενδιαφέροντά του για τη μουσική, τη συγγραφή, την ποίηση, το θέατρο και τη βοτανολογία ήταν ισχυρότερα.

Πολιτικά ήταν προσκείμενος προς την σοσιαλιστική ιδεολογία. Λάτρευε το διάβασμα, έγραφε ποίηση και πρόζα από μικρός, και σώζονται έργα του και με την ιδιότητα του μεταφραστή. Συναναστρεφόταν με τον πνευματικό κόσμο του Πειραιά και το 1904 άρχισε πια να γράφει για το θέατρο. Επηρεασμένος από τη σοσιαλιστική του ιδεολογία, τα πρώτα θεατρικά του έργα έχουν σαφώς επιρροές από τη μαρξιστική φιλοσοφία. Μερικά από αυτά τα πρώιμα τα θεατρικά του έργα είναι: *Οι Δικοί μας*, *Ήρθες πολύ αργά*, *Το κράτος του νησιού*, *Laboremus*, *Αναγέννηση*.

Το 1912-1913, στους βαλκανικούς πολέμους, κατετάγη στον στρατό. Με το πέρας των πολέμων συνέχισε ως ηθοποιός σε διάφορους θιάσους, Κυβέλη, Τηλέμαχου Λεπενιώτη, Γιάννη Παπαϊωάννου. Πολυγραφότατος, εκτός από θεατρικά έργα και επιθεωρήσεις, άρχισε να γράφει και στίχους για όπερα και οπερέτα. Στην Κωνσταντινούπολη έγραψε τη συμφωνική-χωριάτικη τραγωδία του *Το Κόκκινο Σπαλέτο*, η οποία ανέβηκε εκεί το 1918 και στην Αθήνα και τον Πειραιά το 1919 από τον θίασο Παπαϊωάννου. Το συγκεκριμένο έργο είναι ενδεικτικό της καταγωγής του καθώς στηρίζεται σε έναν παλιό Κυθηραϊκό θρύλο και εκτυλίσσεται στη γενέτειρά του, τα Μητάτα. Άλλο έργο του, ενδεικτικό της ιδεολογίας του, είναι το ιστορικό δράμα *Δρακούλα Κασιμάτη-Στάη*, που γράφτηκε το 1923 και ανέβηκε στο Εθνικό θέατρο. Η υπόθεσή του έχει σχέση με τον ξεσηκωμό των χωρικών εναντίον των αρχόντων στα Κύθηρα το 1800.

Μετά τη συγγραφή του *Πρίγκιπα Γκάγκαρη*, που έγινε *Η ωραία της Λυών*, που κατέληξε στους *Απάχηδες των Αθηνών*, ο Πρινέας συνέχισε την επιτυχία με το έργο *Η Ριρίκα μας* το 1931, από τον θίασο Παπαϊωάννου πάλι, ένα από τα πιο επιτυχημένα έργα του Μεσοπολέμου επίσης. Μεσολάβησαν και ακολούθησαν κι άλλα έργα με μεγάλη επιτυχία στο θέατρο, όπως *Αθήνα και χωριό*, *Πώς αγαπάνε στο Μενίδι*, *Τα βάσανα του Καρδερίνα*, *Οι θεατρίνες*, *Πυξ Λαξ*, *Το τσιγγάνικο ρομάντζο κ.ά.* Περίοδευε συχνά ακόμα και ως θιασάρχης στην Ελλάδα, την Κύπρο και την Αίγυπτο.

Για ένα διάστημα εξέδιδε ως εκδότης το σατιρικό εβδομαδιαίο περιοδικό *Καρκαλέτσος Ιλλουστρέ*. Η χρονολογία που είναι γνωστή ότι σίγουρα κυκλοφορούσε το περιοδικό είναι το 1923.

Έγραψε και σενάρια για τον κινηματογράφο, όπου και έπαιξε σε αρκετές ταινίες. Η πρώτη ήταν το ίδιο του το πόνημα, «*Οι Απάχηδες των Αθηνών*» του 1930, στο οποίο

ξαναέπαιξε και στη διασκευή του 1950, όπως και η γυναίκα του. Από το 1948 έως το 1956 έπαιξε σε 10 ταινίες, εκ των οποίων οι δύο, εκτός των *Απάχηδων*, στηρίζονταν επίσης σε γνωστές οπερέτες του Μεσοπολέμου (Βαφτιστικός 1952, Ριρίκα 1951, σε σενάριο του ιδίου). Είχε επιχειρήσει να σκηνοθετήσει ένα δικό του σενάριο το 1932, δημιουργώντας την ταινία «Ελληνική Ραψωδία», στην οποία επίσης έπαιζε έναν δευτεραγωνιστικό ρόλο, όμως η ταινία παρά το πνευματώδες, αστείο και ενδιαφέρον σενάριό της, δεν είχε επιτυχία, ενδεχομένως λόγω και της απειρίας του ως σκηνοθέτη. Η τελευταία του ταινία όπου συμμετείχε ως ηθοποιός, προτού αποσυρθεί οριστικά ήταν η «Αρπαγή της Περσεφόνης», σε σενάριο Ιάκωβου Καμπανέλλη και σκηνοθεσία Γρηγόρη Γρηγορίου το 1956. Έκτοτε αποσύρθηκε από τα καλλιτεχνικά δρώμενα και αφοσιώθηκε στη βοτανολογία. Κατά τη διάρκεια της ζωής του μελέτησε συστηματικά τη χλωρίδα των Κυθήρων. Μάλιστα, εξέδωσε το 1950 το βιβλίο *Η βοτανοθεραπευτική της ανδρικής ανικανότητας και της γυναικείας αναφροδισίας: Από το λαό στην επιστήμη και από την επιστήμη στο λαό* μαζί με τον Ανάργυρο Μ. Σφακιανάκη. Πέθανε στις 18 Νοεμβρίου του 1963 από εγκεφαλικό επεισόδιο.¹⁰⁴

3.4 Διάρθρωση κειμένου

Απάχηδες, λέξη από τη γαλλική “les apaches”, ήταν τα μέλη του παρισινού υποκόσμου στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού. Ονομάστηκαν έτσι διότι η αγριότητά τους προσομοίαζε στους Παριζιάνους της εποχής με τις φυλές Ινδιάνων που αποκαλούνταν «Απάτσι»¹⁰⁵. Σύχναζαν στις συνοικίες του Quartier Latin και της Montmartre κυρίως, και ήταν ο φόβος και ο τρόμος των αστών του Παρισιού. Ορισμένες συμμορίες των απάχηδων είχαν επινοήσει ένα ειδικό περίστροφο που χρησίμευε ταυτόχρονα και ως μαχαίρι για τις ληστείες τους. Σταδιακά η λέξη ταυτίστηκε με τους κακοποιούς των μεγαλουπόλεων, ενώ αρκετά στοιχεία τους, όπως οι χοροί, αλλά και τα ιδιαίτερα πουκάμισά τους, πέρασαν στην ποπ κουλτούρα.¹⁰⁶

Η τρίπρακτη οπερέτα *Οι Απάχηδες των Αθηνών*, σε ποιητικό κείμενο του Γιάννη Πρινέα, αναφέρεται στην αγάπη δύο φτωχών νέων, του Κώστα και της Τιτίκας, στην Αθήνα του μεσοπολέμου. Ο Κώστας συνειδητοποιεί ότι η σχέση του με τη νεόπλουτη Βέρα δεν έχει

¹⁰⁴ Θόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες – Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, Δωδώνη, Αθήνα 1995, σ. 138.

¹⁰⁵ Ο όρος *Απάτσι* περιλαμβάνει διάφορες φυλές των αυτόχθονων της βόρειας Αμερικής, που μιλούσαν επίσης διάφορες γλώσσες, είχαν σταθερά μεγάλη ισχύ και βρισκόνταν σε εχθροπραξίες με τους Ισπανούς, τους Μεξικανούς και τον στρατό των ΗΠΑ αργότερα. Προβάλλαν άγρια αντίσταση στην υπεράσπιση των εδαφών τους αλλά τελικά ηττήθηκαν ολοκληρωτικά το 1886.

¹⁰⁶ Δοντάς, «Νίκος Χατζηπαυστόλου, αγαπητός όσο και άγνωστος», ό.π., σ. 15.

μέλλον, καθώς ανήκουν σε διαφορετική κοινωνική τάξη. Μέσα από τους αντιπροσωπευτικούς χαρακτήρες, το κείμενο, με μορφή ηθογραφίας, αναφέρεται στις αντιθέσεις της εποχής και σατιρίζει τη νεόπλουτη αστική τάξη.

Χαρακτήρες:

Κώστας ή Πρίγκιπας – Απάχης

Καρούμπας – Απάχης

Καρκαλέτσος – Απάχης

Ξενοφών Παραλής – πλούσιος ομογενής

Βέρα Παραλή – η κόρη του

Τιτίκα – μοδιστρούλα

Αρετούσα Παραλή – αδερφή του Ξενοφώντα

Κυρ Αντρέας – ταβερνιάρης

Κλέων – Νέος ερωτευμένος με τη Βέρα Παραλή

Νίκος – Πλούσιος νέος φίλος του Κλέωνα

Μπλου Μπλου – Καφεσαντανίστρια

Αστυνόμος

Μπάτλερ – του Ξενοφώντα Παραλή

Α΄ ΠΡΑΞΗ

Σκηνή 1η

Η ιστορία μας διαδραματίζεται σε μια συνοικιακή γειτονιά της Αθήνας, στο καφενείο του κυρ Αντρέα, την πρωτομαγιά του 1921. Εκεί συχνάζει μια ομάδα λαϊκών τύπων που δεν χάνουν ευκαιρία για γλέντι και τραγούδι. Στην παρέα που διασκεδάζει ανήκει και ο Κώστας, γνωστός και ως Πρίγκιπας λόγω της ευγενικής καταγωγής του, είναι αρραβωνιασμένος με την Τιτίκα. Στην παρέα συμμετέχουν επίσης ο Καρκαλέτσος και ο Καρούμπας που είναι φίλοι του Πρίγκιπα και τον συνοδεύουν σε κάθε του απατεωνιά.

Σκηνή 2η

Ο Κώστας εμφανίζεται σκεπτικός και μονολογεί καθώς στο μυαλό του τριγυρίζει μια άγνωστη κοπέλα την οποία έσωσε, από ένα ατύχημα με άλογο που είχε στην εξοχή, πριν δύο μήνες. Αν και είχε περάσει καιρός δεν μπορεί να ξεχάσει τον όμορφη όψη της και το χαμόγελο της, έτσι ψάχνει παντού να την βρει.

Σκηνή 3η

Εκείνη τη ανοιξιάτικη ημέρα βρέθηκε στο καφενείο και μια παρέα πλουσίων που αποτελούνταν από τον Ξενοφώντα Παράλη, την κόρη του τη Βέρα, την αδερφή του Αρετούσα, τον επίδοξο γαμπρό του Κλέων και τον φίλο του, τον Νίκο. Ο Παράλης δεν ήθελε για σύζυγο της κόρης του τον Κλέωνα διότι δεν καταγόταν από πλούσια και αριστοκρατική οικογένεια και μαζί με την Βέρα τον περιφρονούσαν.

Σκηνή 4η

Όταν ο Νίκος και ο Κλέων βρίσκονται μόνοι τους, ο Νίκος του μιλάει για μια ιδέα που έχει έτσι ώστε να δώσουν ένα μάθημα στον Παράλη και την οικογένεια του. Με αυτόν τον τρόπο οι δύο νέοι θεωρούν ότι ο Κλέων θα μπορέσει να κατακτήσει την καρδιά της Βέρας.

Σκηνή 5η

Έτσι, ψάχνουν τον Πρίγκιπα για να οργανώσουν ένα κόλπο και να του ζητήσουν να παρευρεθεί στην γιορτή που θα λάβει μέρος στην οικία του Παράλη και να παραστήσει τον πρίγκιπα δίνοντας του μεγάλη αμοιβή.

Σκηνή 6η

Στη συνέχεια μεταφερόμαστε μέσα στο καφενείο όπου η Τιτίκα συναντά τον Πρίγκιπα και με θλίψη του μιλά για τα συναισθήματα της και για την αδιαφορία που νιώθει από τον ίδιο. Αναρωτιέται αν κάποια άλλη κοπέλα υπάρχει στη ζωή του. Ο Πρίγκιπας την διαβεβαιώνει ότι τίποτα τέτοιο δεν συμβαίνει και ότι η καρδιά του της ανήκει.

Σκηνή 7η

Η Τιτίκα φεύγει ευχαριστημένη και στο καφενείο εμφανίζονται ο Κλέων και ο Νίκος. Προσεγγίσουν τον Πρίγκιπα και του εξηγούν το σχέδιο λέγοντας του ότι δεν υπάρχει τίποτα το παράνομο σε αυτό. Ο Κώστας ακούγοντας την αμοιβή δέχεται να συμμετάσχει χωρίς να ξέρει ότι το σπίτι που πρόκειται να βρεθεί είναι της κοπέλας που του έχει κλέψει την καρδιά.

Σκηνή 8η

Οι δύο νέοι αφού δίνουν μια προκαταβολή της αμοιβής φεύγουν. Εκείνη την στιγμή στο χώρο εμφανίζεται μια παρέα λαϊκών τύπων, ανάμεσα τους βρίσκονται και η Τιτίκα μαζί με τους δύο φίλους του Πρίγκιπα, τον Καρούμπα και τον Καρκαλέτσο. Ο Κώστας γεμάτος χαρά τους προσκαλεί όλους να γλεντήσουν μαζί του και να τους κεράσει. Ενώ στην αρχή όλοι

ενθουσιάζονται στην συνέχεια αρχίζουν να αναρωτιούνται για την προέλευση των χρήματων του Πρίγκιπα και να ανησυχούν μήπως μπλέξουν και οι ίδιοι συμμετέχοντας στο γλέντι. Οι δύο φίλοι και η αρραβωνιαστικιά του κατευθείαν παίρνουν θέση και τον υποστηρίζουν ενώ ο ίδιος τους διαβεβαιώνει ότι τα λεφτά ήρθαν στα χέρια του με καθόλα νόμιμο τρόπο και ότι δεν έχει κάνει καμία ατιμία. Έτσι, το γλέντι συνεχίζεται.

Μουσική Διάρθρωση:

Ορχηστρική εισαγωγή

Σκηνή 1η

«Μάη τρελέ» (όλοι)

«Δεν μπορώ να τραγουδήσω» (Καρούμπας)

Σκηνή 2η

«Μελόδραμα» (πρόζα με μουσική υπόκρουση)

Σκηνή 3η

«Είμαστ' ευγενείς» (Βέρα, Κλέων, Παραλής)

Σκηνή 4η

Σκηνή 5η

Σκηνή 6η

«Πόσο σ' έχω συμπαθήσει» (Πρίγκιπας, Τιτίκα)

Σκηνή 7η

Σκηνή 8η

«Τι συμβαίνει» (όλοι) / «Θα σας πω, υπομονή» (Πρίγκιπας) / «Μαζί μας τώρα θα ξεσκάσει» (όλοι) / «Παίρνω αμπάριζα αδερφάκι» (Καρούμπας) / «Πόσο σ' έχω συμπαθήσει» (Τιτίκα, Πρίγκιπας, Καρούμπας, χορωδία) / «Πες μας τώρα πού τα βρήκες» (όλοι) / «Θα είμαι πια ευτυχισμένη» (Τιτίκα) / «Ή του στρίψαν τα μυαλά» (όλοι) / «Ε ρε γλέντι που θα γίνει» (Καρούμπας) / «Μάη τρελέ» (όλοι)

Β΄ ΠΡΑΞΗ

Σκηνή 1η

Στο σπίτι του Παράλη έχει στηθεί μια μεγάλη γιορτή για τα γενέθλια της Βέρας, της κόρης του. Όλα είναι πολύ προσεγμένα, το σπίτι είναι στολισμένο με λουλούδια και υπάρχει άφθονο φαγητό και ποτό. Όλοι οι παρευρισκόμενοι ανήκουν στη υψηλή κοινωνική τάξη καθώς είναι φίλοι και συγγενείς της οικογένειας.

Σκηνή 2η

Η γιορτή διακόπτεται από μια επιστολή που φτάνει στο σπίτι του Παραλή. Το περιεχόμενο της αναφέρεται στον ερχομό ενός πλούσιου νέου με αριστοκρατική καταγωγή. Η Αρετούσα και η Βέρα κάνουν εικασίες για την εμφάνιση και την προέλευση του νέου.

Σκηνή 3η

Στο σπίτι μπαίνει ο Πρίγκιπας όπου παρουσιάζεται ως ευγενής. Έχει παρακαλέσει τους δυο φίλους του να μείνουν έξω από την έπαυλη και να εισέλθουν μόνο εάν ο ίδιος τους το ζητήσει. Παρόλα αυτά ο Καρούμπα και Καρκαλέτσο δεν χάνουν την ευκαιρία και τον ακολουθούν. Η υποδοχή τους είναι θερμή, όλοι οι καλεσμένοι είναι ενθουσιασμένοι με τον νεαρό αριστοκράτη.

Σκηνή 4η

Η Βέρα αντικρίζοντας τον Πρίγκιπα αντιλαμβάνεται κατευθείαν ότι ήταν ο νέος που της έσωσε την ζωή και την είχε μαγέψει με τον ηρωισμό του.

Σκηνή 5η

Καθώς του μιλάει η Βέρα ο Πρίγκιπας τα αρνείται όλα, μάταια, καθώς δεν μπορεί να κρύψει τα συναισθήματά του για αυτήν.

Σκηνή 6η

Για κακή του τύχη έρχεται στο σπίτι του Παράλη και η Τιτίκα, η οποία φέρνει μια παραγγελία λουλουδιών. Εκεί συναντά το δίδυμο Καρούμπα, Καρκαλέτσο όπου τυχαία ανακαλύπτει ότι βρίσκεται και ο Πρίγκιπας εκεί. Αργότερα, έρχεται αντιμέτωπη με μια τρυφερή σκηνή ανάμεσα στην Βέρα και στον Πρίγκιπα. Όταν φεύγει η Βέρα, η Τιτίκα μένει μόνη με τον Πρίγκιπα και του ζητά εξηγήσεις, εκείνος την διαβεβαιώνει ότι αγαπά μονάχα αυτήν.

Σκηνή 7η

Παράλληλα, αναπτύσσεται ένα ερωτικό τρίγωνο ανάμεσα στην Αρετούσα, τον Καρούμπα και Καρκαλέτσο, όπου οι ίδιοι αντιμετωπίζουν με χιουμοριστική διάθεση την όλη κατάσταση. Εν συνεχεία, στην σκηνή μπαίνει ξανά η Βέρα όπου συναντά τον Πρίγκιπα και την Τιτίκα, εκείνος αρνείται ότι διατηρεί σχέσεις με την Τιτίκα και της αποκαλύπτει ότι είναι εκείνος που την έσωσε.

Σκηνή 8η

Τότε, η Βέρα καλεί όλους τους παρευρισκόμενους αποκαλύπτοντας τους την πραγματική ταυτότητα του Πρίγκηπα και των ακολούθων του, ξεσκεπάζοντας κατά αυτόν τον τρόπο την σκευωρία. Όλοι αναρωτιούνται πως σκέφτηκε να στήσει αυτήν την πλεκτάνη και τόλμησε να τους εξαπατήσει. Ο ίδιος ζητά συγχώρεση παρόλα αυτά του ζητούν με έντονο τόνο να φύγει αυτός και η παρέα του από την δεξίωση. Έτσι, φεύγουν κακήν κακώς από το σπίτι του Παράλη.

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ:

Ορχηστρική εισαγωγή

Σκηνή 1η

«Γλέντι τρελό»

«Είμαστ' ευγενείς» (Βέρα, Παράλης, Κλέων, Αρετούσα, Νίκος)

Σκηνή 2η

Ορχηστρικό μέρος

Σκηνή 3η

«Σαν όνειρο» (Βέρα)

Σκηνή 4η

Σκηνή 5η

«Σαν όνειρο» (Βέρα, Πρίγκιπας)

Σκηνή 6η

«Μόνο με σένα» (Πρίγκιπας, Τιτίκα)

Σκηνή 7η

«Πο πο τρελάθηκα» (Αρετούσα, Καρούμπας, Καρκαλέτσος)

Σκηνή 8η

«Έξω τώρα στη στιγμή» (όλοι) / «Συγγνώμην, κύριοι, ζητώ» (Πρίγκιπας) / «Πώς ετόλμησες να'ρθεις» (όλοι) / «Σαν όνειρο» (Βέρα, Πρίγκιπας, Τιτίκα)

Γ' ΠΡΑΞΗ

Σκηνή 1η

Γυρνώντας στην γειτονιά τους την επόμενη ημέρα, ο Καρούμπας συζητά με τον Καρκαλέτσο για το χρήμα, το οποίο οι ίδιοι περιφρονούν και εκθειάζουν το ποτό, τον έρωτα και την διασκέδαση.

Σκηνή 2η

Μέσα στο καφενείο, η Τιτίκα ζητά από τον Πρίγκηπα να επιλέξει ανάμεσα στις δύο κοπέλες και να πάψει να τις κοροϊδεύει διότι την έχει πληγώσει και απογοητεύσει η όλη κατάσταση. Η κοπέλα φεύγει με σκοπό την ορθή επιλογή του Πρίγκηπα.

Σκηνή 3η

Η Βέρα με την οικογένεια της βρίσκεται πάλι στο καφενείο του κυρ Αντρέα ψάχνοντας τον Πρίγκηπα.

Σκηνή 4η

Μπαίνοντας στο καφενείο η Βέρα εξομολογείται τον έρωτα της για αυτόν μπροστά σε όλους. Ο Πρίγκηπας της εξηγεί ότι έχει συναισθήματα για εκείνη και είναι ερωτευμένος μαζί της, παρόλα αυτά έχει ηθική υποχρέωση να παντρευτεί την Τιτίκα, η οποία του έχει σταθεί και ήταν δίπλα του όλο αυτό το χρονικό διάστημα. Η Βέρα το δέχεται και εκφράζει τον θαυμασμό της για την στάση του.

Σκηνή 5η

Την στιγμή αυτή μπαίνει η Τιτίκα και ακούει τα λόγια του Πρίγκηπα. Ο Παράλης ανακοινώνει ότι θα προικίσει το ζευγάρι και η Τιτίκα παραδίνεται στην αγκαλιά του Πρίγκηπα.

Μουσική Διάρθρωση:

Ορχηστρική εισαγωγή

Σκηνή 1η

«Ρετσίνα» (Τιτίκα, Καρούμπας, Καρκαλέτσος)

Σκηνή 2η

Σκηνή 3η

Σκηνή 4η

«Γιατί, γιατί ν' αναστενάζω» (Βέρα, Πρίγκηπας)

Σκηνή 5η

«Μόνο με σένα» (όλοι)

3.5 Ο τόπος δημιουργίας του έργου: η Αθήνα του μεσοπολέμου

Για να γίνει αντιληπτή η επιτυχία των *Απάχηδων*, είναι σημαντικό να αναλυθεί από κοινωνική και πολιτική σκοπιά το ιστορικό σημείο κατά το οποίο αναδύθηκε, δηλαδή η περίοδος μετά ακριβώς από τη λήξη του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου το 1917. Τα νέα δεδομένα τότε προήλθαν από την άνιση διευθέτηση των συνόρων, αλλά και των πολεμικών αποζημιώσεων. Οι οικονομικές σχέσεις μεταξύ των κρατών ήταν πολύπλοκες και γεννούσαν νέες εντάσεις μεταξύ νικημένων και ηττημένων, οδηγώντας τους σε εξαιρετικά έντονες διεκδικήσεις ζωτικού χώρου, σε βαθμό που οι φόβοι για νέο πόλεμο ήταν υπαρκτοί ήδη από το 1920. Παράλληλα, παρατηρήθηκαν μεταφορές χρήματος από τη Γερμανία στην Αγγλία κι από εκεί στη Γαλλία με τελικό αποδέκτη τις ΗΠΑ. Αυτοί οι οικονομικοί πόροι επέστρεφαν στην Ευρώπη υπό τη μορφή δανείων. Η εν λόγω ροή χρήματος δημιούργησε σημαντικά οφέλη και κέρδη, τα οποία και τροφοδότησαν κατά τη δεκαετία του 1920 την αναβίωση της Belle Époque. Πρόκειται για μία δεκαετία ευφορίας, ξέφρενης διασκέδασης και μεγάλων προσδοκιών, που επέδρασε καταλυτικά στα θεάματα.

Η νέα τάση στη διασκέδαση με τους φρενήρεις ρυθμούς, ορμώμενη από τις ΗΠΑ, επεκτάθηκε με τη μορφή πανδημίας στην Ευρώπη, κατακτώντας ολόκληρο τον πληθυσμό, χωρίς να περιοριστεί μόνο στους καιροσκόπους. Το θλιβερό γεγονός ότι η πλειοψηφία των νέων της Ευρώπης είχε σκοτωθεί ή τραυματιστεί κατά τη διάρκεια των εχθροπραξιών του πρόσφατου πολέμου¹⁰⁷, δημιούργησε ένα περιβάλλον πρόθυμο για την εξάπλωση της νέας τάσης. Υπήρχε έντονη ανάγκη για διασκέδαση και αποστροφή στην τήρηση διαταγών για νέους πολέμους, όποιος κι αν ήταν ο στόχος ή αιτιολογία.

Η τραυματισμένη από τις θηριωδίες του πολέμου Ευρώπη είχε ανάγκη να απολαύσει τα αγαθά της ειρήνης. Ως αποτέλεσμα, η περίοδος αυτή χαρακτηρίστηκε από την απελευθέρωση του ερωτισμού, την απομυθοποίηση έργων τέχνης με υψηλούς συμβολισμούς και βαθύ περιεχόμενο, την αμφισβήτηση της θρησκείας, ενώ παράλληλα σημείωσαν τεράστια άνθηση οι χώροι τέχνης, όπως οι κινηματογράφοι, οι αίθουσες χορού, τα μουσικά θέατρα και τα music-hall. Όσοι επέζησαν του πολέμου είχαν πλέον υιοθετήσει μία φιλοσοφία ζωής συνώνυμη της διασκέδασης και του ατελείωτου γλεντιού¹⁰⁸.

Η πηγαία και έντονη ανάγκη των ανθρώπων για ψυχαγωγία, επηρέασε άμεσα κάθε είδος θεάματος. Σε αυτό συντέλεσαν και οι αυξημένες ροές χρήματος και η διακίνησή του. Όλος ο Δυτικός κόσμος κυριεύτηκε από το κύμα του νέου τρόπου διασκέδασης, το οποίο το ενίσχυε η

¹⁰⁷ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ Α΄, ό.π., σ. 27-28.

¹⁰⁸ Στο ίδιο.

ευμάρεια αφενός και αφετέρου η διάθεση για ζωή και η ανάγκη των ανθρώπων να γιορτάσουν την επιβίωση από τον πόλεμο. Μοιραία, η νεολαία αφέθηκε στις απολαύσεις και τα υλικά αγαθά, ενώ παράλληλα απελευθερωνόταν ερωτικά, αμφισβητούσε τη θρησκεία και απέρριπτε τον καθωσπρεπισμό. Συνεπεία αυτών, οι χώροι διασκέδασης, αίθουσες χορού, κινηματογράφοι, θέατρα, cabaret και music-hall, κατακλύζονταν από νέους¹⁰⁹. Επιπλέον, νέα στυλ, είδη και σχήματα διασκέδασης έκαναν την εμφάνισή τους, όπως dancing-variété, ciné-bar-concert, ciné-concert-variété, cabaret-dancing, concert, music-hall, boîte, ouzo-bar, skating-bar, roof garden και δεκάδες άλλα¹¹⁰.

Σε ΗΠΑ και Ευρώπη, συμπεριλαμβανομένης και της Ελλάδας, καταγράφηκε μία μαζική εξάπλωση του χορού και της οπερέτας. Αυτό ερμηνεύεται ως απόλυτα λογικό αν αναλογιστεί κανείς ότι η καθημερινότητα των ανθρώπων κατά τη διάρκεια του πολέμου απειλούνταν από τον φόβο της επιστράτευσης, την αγωνία για όσους οικείους τους βρίσκονταν στο μέτωπο, την αμφιβολία και την καταπίεση που προκαλεί ο πόλεμος. Αντίστοιχα, μεταπολεμικά οι στερήσεις, τα τραύματα και οι απώλειες, η ανάγκη για τη συνέχιση της ζωής υπό συνθήκες ειρήνης ενέτειναν την ανάγκη των ανθρώπων για εκτόνωση και διασκέδαση.

Μία μικρογραφία των όσων συνέβαιναν στην υπόλοιπη Ευρώπη και τις ΗΠΑ, καταγράφηκε και στην Ελλάδα και μάλιστα με την ίδια ζέση. Μολονότι η χώρα μας υποδεχόταν τις νέες τάσεις, η πολεμική της εμπλοκή δεν είχε τερματιστεί ακόμη. Οι βλέψεις για μεγαλύτερα οφέλη και επεκτατισμό είχαν το ολέθριο αποτέλεσμα της Μικρασιατικής Καταστροφής το 1922¹¹¹.

Η υπογραφή της Συνθήκης των Βερσαλλιών στις 29 Ιουλίου 1919 σήμανε το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την αρχή του Μεσοπολέμου για την πλειοψηφία των ευρωπαϊκών κρατών. Αντίθετα, για την Ελλάδα, η περίοδος αυτή ξεκίνησε αργότερα και χρειάστηκε η υπογραφή μίας νέας Συνθήκης, αυτής της Λωζάνης στις 24 Ιουλίου 1923. Τα χρόνια από το 1919 μέχρι το 1923 θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν εφιαλτικά δεδομένης της αβεβαιότητας που κυριαρχούσε¹¹².

Μολονότι το 1919 αναδιαμορφώθηκε το φορολογικό σύστημα, το Δημόσιο αδυνατεί να συγκεντρώσει τους απαραίτητους οικονομικούς πόρους. Οι δυσβάσταχτοι φόροι επιφέρουν τη διαμαρτυρία του λαού που γονατίζει από την ακρίβεια, με το φαινόμενο να είναι πιο έντονο στις λαϊκές τάξεις. Αν και η Μικρασιατική Καταστροφή ενέτεινε την πολιτική αστάθεια, οι

¹⁰⁹ Ορφανού, ό.π., σ. 4.

¹¹⁰ Θωμάς Σιταράς, *Τα ανέλεκτα της παλιάς Αθήνας*, Ωκεανίδα, Αθήνα 2016, σ.43.

¹¹¹ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Α΄*, ό.π., σ. 30.

¹¹² Γιάννης Καιροφυλάς, *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Φιλιππότης, Αθήνα 2017, σ. 9.

Αθηναίοι επιλέγουν να ζήσουν και να διασκεδάζουν. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα του περιοδικού «Θησαυρός» του Φεβρουαρίου του 1923 (τεύχος 2):

«(...) όλας αυτές τας ημέρας, αν και τόσον θλιβεράς (...) εβλέπαμεν γεμάτα τα θέατρα, όπου επαίζοντο αποκριάτικαι επιθεωρήσεις με χαρτοπόλεμον, γεμάτους τους κινηματογράφους, γεμάτας τας αίθουσας των χορών (...). Δια να λησμονήσει ο δυστυχησμένος, το ρίχνει έξω και μα την αλήθεια κανείς δεν έχει το δικαίωμα να τον κατηγορήσει. Είναι μάλιστα παρατηρητέον ότι οι λαοί διασκεδάζουν τρελότερα εις εποχάς δυστυχίας.»¹¹³

Όλες αυτές οι αντιφάσεις και αντιθέσεις, ειδικά μετά το 1922, είναι εξαιρετικά δύσκολο να γίνουν κατανοητές από τους ανθρώπους της σημερινής εποχής. Φαντάζει ουτοπικό οι άνθρωποι τότε να επιλέγουν την ξέφρενη διασκέδαση έναντι της περισυλλογής, ενώ βίωναν μία παρατεταμένη περίοδο μέγιστης οικονομικής δυσπραγίας. Παράδοξο, επίσης, ήταν ότι στους ίδιους χώρους διασκέδασης συνυπήρχαν η αστική με την λαϊκή τάξη κι ενώ η χώρα διένυε το απόλυτο πένθος μετά την ήττα της Μικρασιατικής εκστρατείας, η Αθήνα συνέχιζε να γλεντά απτόητη¹¹⁴.

Η περίοδος του Μεσοπολέμου επιφύλασσε την κατάρρευση της «Μεγάλης Ιδέας», τη μικρασιατική καταστροφή, το οικονομικό κραχ του 1929 και τη πτώχευση της χώρας το 1932. Αυτά τα δραματικά ιστορικά γεγονότα «ώθησαν τον ελληνικό πνευματικό κόσμο να επαναπροσανατολιστεί μέσα στις καινούργιες πολιτικοκοινωνικές συντεταγμένες [...] Η επιτακτική απομυθοποίηση των εξιδανικεύσεων του παρελθόντος» λειτούργησε ως ανάγκη για επαναπροσδιορισμό της ελληνικότητας σε επίπεδο σκέψης και έκφρασης, αλλαγή, αλλά και παραδοχή πρότερων λαθών και απεμπολή αυτών. Όλα συντελούσαν στην τόνωση του εθνικού αισθήματος¹¹⁵.

Άξια ανάλυσης είναι η ξενομανία της εποχής. Το 1922 βρίσκει τη νεόκοπη αστική τάξη της χώρας σε μία διακαή προσπάθεια να ξεχωρίσει και να διακριθεί μέσα στον κοινωνικό ιστό. Η μόνη δίοδος, απουσία άλλων επιλογών σε κοινωνικές σταθερές, ήταν η αντίστοιχη γαλλική αστική τάξη. Ούτως ή άλλως, πάντα η γαλλική κουλτούρα είχε ιδιαίτερη επίδραση στα ελληνικά δρώμενα, συγκρινόμενη με τις κουλτούρες άλλων ευρωπαϊκών κρατών. Άλλωστε, η περίοδος από το 1850 ως το 1940 περίπου είναι ταυτισμένη με την άνοδο της αστικής τάξης

¹¹³ Στο ίδιο, σ. 18-19.

¹¹⁴ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, ό.π., σ. 33.

¹¹⁵ Γιώργος Κοκκώνης, «Η Πρώτη Συμφωνία του Γ. Α. Παπαϊωάννου». Ανακοίνωση στο: Ζητήματα Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας I, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Κέρκυρα, 26-28 Νοεμβρίου 1999. Διαθέσιμο στο: https://users.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoiseis/sum_1999.htm (τελευταία προβολή 11/11/2025)

και την επιρροή του γαλλικού παραδείγματος. Τα γαλλικά έργα, τα οποία αντιστοιχούσαν σε περισσότερα από το ένα τέταρτο του συνόλου των έργων, μεταφέρονταν με αστραπιαία ταχύτητα στο ελληνικό ρεπερτόριο. Εξαιτίας αυτής της έντονης ξενομανίας, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος το 1984 είπε ότι «φιλολογικώς αποτελούμε γαλλική επαρχία», ενώ ο Κωστής Παλαμάς το 1895, βιώνοντας την έντονη γαλλομανία, απυηδισμένος αναφώνισε: «Τρισευλόγητος ο ιψενογερμανισμός», ορμώμενος από τη λέξη «βορειομανία»¹¹⁶.

Αυτή η παντοδυναμία της γαλλικής δραματουργίας, η επιρροή της στο νεοελληνικό θέατρο, είναι εμφανής και στους *Απάχηδες*, όπως φαίνεται και στο παρακάτω απόσπασμα από τη Πράξη 2, Σκηνή 1:¹¹⁷

Παραλής: Μα πού είναι ο μπάτλερ; Έχουμε και μπάτλερ, βλέπετε.

Μπάτλερ: Διαταγάς!

Παραλής: Θα του κάνω εγώ μιαν υποδοχή, μα μιαν υποδοχή, που θα τα χάσετε! Εμπρος! Να παραταχθούν όλοι στην είσοδο του μεγάρου: Καμαριέρες, μάγειροι, παραμάγειροι, σοφέρ, πορτιέρηδες, όλοι, όλοι στις θέσεις τους! Εμείς, οι υπόλοιποι, εδώ, στην *grande salle*, στη σειρά να τον υποδεχτούμε. Ένας ένας, μην σπρώχνεστε.

3.6 Αίτια της επιτυχίας του έργου

Η επιτυχία των *Απάχηδων* δεν είχε προηγούμενο. Σε αυτή συνέβαλαν διάφορα αίτια. Αν θεωρείται πως το 1914 ήταν η χρυσή εποχή για την επιθεώρηση, η αντίστοιχη για την οπερέτα ήταν το 1918, έχοντας, μάλιστα, υπερκεράσει την επιθεώρηση στις προτιμήσεις του κοινού. Ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης και ο Νίκος Χατζηαποστόλου ήταν δύο από τους πολλούς νέους συνθέτες που ξεχώρισαν. Ο δε Χατζηαποστόλου κέρδισε το κοινό με τη «Μοντέρνα Καμαριέρα» το 1916 και από τότε ανέβαζε μία ή δύο καινούργιες οπερέτες κάθε χρόνο.

Το 1919, έξι χρόνια μετά την πρώτη οπερέτα η οποία ενέπλεξε τα ηθογραφικά θέματα, η απήχησή τους στο κοινό ήταν μεγάλη. Συνηθιζόταν εκείνη την εποχή οι οπερέτες να «δανείζονται νόμιμα» κείμενα από τις ευρωπαϊκές φαρσοκωμωδίες, με ιδιαίτερη αδυναμία στις γαλλικές. Επομένως, δεν ήταν παράδοξο το ότι ο Χατζηαποστόλου προτίμησε να ασχοληθεί

¹¹⁶ Αμαλία Κωτσάκη, «Η νέα αστική πραγματικότητα των Αθηνών ως σκηνικό οπερέτας: Το γοητευτικό παιχνίδι των επιδράσεων», στο Χατζηαποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ. 39-40.

¹¹⁷ Στο ίδιο.

με ένα έργο ήδη γνωστό. Τα αποτελέσματα απέδειξαν την οξυδέρκειά του και δικαίωσαν την επιλογή του¹¹⁸.

Αν και ο Χατζηαποστόλου βασίστηκε σε γαλλικό κείμενο, συμπεριέλαβε στην οπερέτα και «ελληνικά» στοιχεία. Έμπνευσή του αποτέλεσε η παράδοση του αθηναϊκού τραγουδιού, την οποία είχε βιώσει και ο ίδιος ως κανταδόρος¹¹⁹. Η ζωή της παλιάς Αθήνας έτυχε μιας ολοζώντανης περιγραφής από τον ίδιο και χρησιμοποιώντας τη χαριτωμένη γλώσσα που προσέφερε η λεγόμενη ελαφρά μουσική, σκιαγράφησε μία εποχή που στη μνήμη των περισσότερων που την έζησαν, είχε χαραχτεί ως η καλύτερη ανάμνηση¹²⁰. Οι ήρωές του παίρνουν σχήμα και συχνά αντιπροσωπεύουν τους απλούς ανθρώπους του λαού. Είναι φτωχοί μεν, αλλά συναισθηματικά αγνοί. Χωρίς αντιπαραθέσεις ή συγκρούσεις, επιβεβαιώνουν με έμφαση την ταυτότητά τους μέσα από την επαφή τους με την αστική τάξη, τον κόσμο του χρήματος και τον συνεκδοχικό σνομπισμό¹²¹. Κάθε στερεότυπο της εποχής εμπεριέχεται στο έργο: η αγάπη, αγνή και ανιδιοτελής, ανάμεσα σε δύο λαϊκά παιδιά, η σπιρτάδα, η απλότητα και το αθώο καλαμπούρι της λαϊκής τάξης, οι αργόσχολοι νεόπλουτοι με την κενότητα του κόσμου τους¹²².

Οι Απάχηδες είναι η απαρχή των εξελίξεων όσον αφορά στην αλλαγή ύφους της οπερέτας. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, ως έργο εξυμνούν τον νεαρό της λαϊκής τάξης που βρέθηκε να πολεμά στα μέτωπα των συνεχιζόμενων πολέμων. Επίσης, είναι χαρακτηριστικό δείγμα της μετάβασης της οπερέτας από την ηθογραφία στο κοσμοπολίτικο είδος. Τελεί το μέχρι πρότινος αδιανόητο, κάνοντας την υπέρβαση και βάζοντας για πρώτη φορά τρεις λαϊκούς τύπους να είναι κυρίαρχοι της πλοκής, τον Καρκαλέτσο, τον Καρούμπα και τον Πρίγκηπα¹²³.

Ταυτόχρονα, η ποιότητα της παράστασης προσέδωσε σε πολλαπλά επίπεδα. Εκείνη την περίοδο, οι νέοι θίασοι θεάτρου πρόζας προσπαθούσαν να κάνουν ρεπερτόριο και να ανεβάσουν παραστάσεις νέων Ελλήνων δημιουργών με τη συμβολή εμπνευσμένων σκηνοθετών. Παρόλα αυτά, όμως, η μάστιγα του ερασιτεχνισμού υποσκέλιζε κάθε προσπάθεια. Δεν ήταν λίγες οι φορές που οι ηθοποιοί δε μελετούσαν επαρκώς και ανέβαιναν στη σκηνή απροετοίμαστοι χωρίς να γνωρίζουν τα λόγια τους. Η συνήθεια αυτή πολλών ηθοποιών

¹¹⁸ Νίκος Χατζηαποστόλου, «Οι Απάχηδες των Αθηνών με μια ματιά», στο Χατζηαποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ. 3.

¹¹⁹ Νίκος Δοντάς, «Οι Απάχηδες των Αθηνών», στο Χατζηαποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ. 21.

¹²⁰ Γιώργος Καρακαντάς, *Άπαντα του Λυρικού θεάτρου, από τον 1300 έως σήμερα*, Νάκας, Αθήνα, 1973, σ. 712.

¹²¹ Γιώργος Λεωτσάκος, *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, Εκδοτική Αθηνών, 1988.

¹²² Δοντάς, «Οι Απάχηδες των Αθηνών», ό.π., σ. 22.

¹²³ Σειραγάκης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», ό.π., σ. 33.

επέβαλε την παρουσία υποβολέα ακόμα κι αν επρόκειτο για κάποιον μεγάλο δραματικό θίασο. Αυτό συντελούσε στη μειωμένη δημοτικότητα και απήχηση των έργων πρόζας, ιδιαιτέρως των δραματικών. Θίασοι αναγκάζονταν να αλλάξουν έργο πάνω στη βδομάδα, αν όχι και συντομότερα. Υπήρξε περίπτωση που έργο του Henrik Ibsen ανέβηκε μόνο για 4-5 μέρες. Συν τοις άλλοις, το αθηναϊκό κοινό θεωρούσε επιβεβλημένο να επιλέγει και να ενισχύει την εγχώρια δραματουργική παραγωγή έναντι των ξένων συγγραφέων, καθώς βρισκόταν στα σπάργανα και υπήρχαν ελπίδες ότι μία μέρα των ημερών θα μπορούσε να περηφανεύεται για μία ελληνική θεατρική παραγωγή αξιώσεων. Από την άλλη, την ίδια περίοδο, πληθώρα πρωτότυπων εγχώριων έργων, που υπέγραφαν Έλληνες επιθεωρησιογράφοι και συνθέτες οπερετών, κατακτούσαν το κοινό και ανέβαιναν για μεγάλο διάστημα. Ως γεγονός, καταγράφηκε ως κατάπτωση και δεν συμπεριλήφθηκε στους τότε απολογισμούς της θεατρικής πραγματικότητας. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 1924 οι οκτώ δημοφιλέστερες επιθεωρήσεις ανέβηκαν για 269 παραστάσεις, ενώ για 98 και 137 βραδιές παίχτηκαν οι οπερέτες των Σακελλαρίδη και Χατζηποστόλου αντίστοιχα. Οι συγκεκριμένοι δύο συνθέτες, μάλιστα, είχαν συμβάσεις με σταθερούς θιάσους, ο μεν Σακελλαρίδης με του Νίκου Μηλιάδη και ο δε Χατζηποστόλου με του Φώτη Σαμαρτζή, και είχαν παραχωρήσει την αποκλειστική παρουσίαση των έργων τους. Αυτό σηματοδοτούσε την απόλυτη εμπιστοσύνη που είχαν οι θιασάρχες στην επιτυχία τους. Κανένας άλλος δημιουργός του θεάτρου δε γνώρισε τέτοια τύχη σε όλη την ιστορία του θεάτρου στην Ελλάδα¹²⁴.

Για το ανέβασμα των Απάχηδων, ο Χατζηποστόλου συνεργάστηκε με τον θίασο του Φώτη Σαμαρτζή. Οι ηθοποιοί του, Χριστόφορος Νέζερ και Πέτρος Κυριακός, υποδύθηκαν τους χαρακτήρες του Καρούμπα και του Καρκαλέτσου. Με την πρώτη τους απόδοση συνέβαλαν σε μέγιστο βαθμό στην επιτυχία της παράστασης. Ειδικά ο Κυριακός αποτέλεσε βασική αιτία επιτυχίας του έργου. Επρόκειτο για ένα πηγαίο και αυτοδίδακτο ταλέντο, με μεγάλο έρεισμα και αναγνώριση στο κοινό, μολονότι εκείνη την εποχή την αθηναϊκή σκηνή είχαν κατακλύσει μορφωμένοι αστοί ηθοποιοί με τους αυτοδίδακτους λαϊκούς να έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Με ταπεινή καταγωγή και πρώην τσαγκάρης στο επάγγελμα, κατάφερε να τον αποθεώσει το κοινό από την πρώτη κιόλας εμφάνισή του. Ο λόγος δεν ήταν τα ωδεία και οι περγαμηνές, αλλά το πόσο χαρισματικός ήταν ερμηνευτικά και αποτελεσματικός στους αυτοσχεδιασμούς¹²⁵.

¹²⁴ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ Α', ό.π., σ. 36.

¹²⁵ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ Α', ό.π., σ. 463.

Η επιτυχία του Κυριακού, άρα και των Απάχηδων, ωθήθηκε ακόμη περισσότερο από την σταδιακή αλλά καθοριστική επικράτηση της ελληνικής οπερέτας έναντι της ξένης. Αυτό οδήγησε στην ανάδειξη της κωμικής τυπολογίας, η οποία άφησε στη σκιά τη δραματική. Επιθυμητοί ήταν πλέον οι ηθοποιοί που είχαν την ανάλογη διάπλαση και τις αντίστοιχες ικανότητες. Ο Κυριακός ήταν ένας από αυτούς. Μεταξύ των απαιτούμενων στοιχείων ήταν και η δεινή ικανότητα στον αυτοσχεδιασμό, την οποία εκτιμούσε δεόντως το κοινό, ειδικά από έναν ταλαντούχο του είδους όπως ο Κυριακός, ακόμα κι αν οι κριτικές δεν έδειχναν πάντα ότι την προτιμούσαν¹²⁶.

Ο εκρηκτικός συνδυασμός των συστατικών στοιχείων των Απάχηδων και οι περισσότερες από τις 600 παραστάσεις τους, επέφεραν στον Χατζηαποστόλου συμβόλαια για αποκλειστική συνεργασία με θιάσους για όσα έργα είχε ήδη γράψει, αλλά και για όσα θα έγραφε μελλοντικά. Μία τέτοια εμπιστοσύνη αποτελούσε και αποτελεί ακόμη και σήμερα φαινόμενο για τα δεδομένα του ελληνικού θεάτρου.

Η επιτυχία του ήταν τέτοια που μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '20, η αθηναϊκή, ελληνική οπερέτα είχε υποσκελίσει τη βιενέζικη που μέχρι τότε κυριαρχούσε στα συνοικιακά θέατρα κι αυτό αποτέλεσε παγκόσμια πρωτοτυπία¹²⁷.

Η μεγάλη επίδραση στο κοινό προξένησε, μάλιστα, και «αιματοκύλισμα» σε μία από τις ασφυκτικά γεμάτες παραστάσεις του θεάτρου Κοτοπούλη το 1923. Ένας κύριος, καλοντυμένος και λιγομίλητος, επί δεκαπέντε μέρες κάθε πρωί πήγαινε κι έκλεινε θέση μπροστά στη σκηνή. Στο φινάλε της Β' πράξης, στο σημείο που ο Πρίγκηπας παρέα με τον Καρκαλέτσο και τον Καρούμπα φεύγουνε από το σπίτι της Βέρας Παραλή, ο θεατής αγριεμένος πετάχτηκε στη σκηνή κι έβγαλε ένα μεγάλο μαχαίρι. Επιτέθηκε στον ηθοποιό Λυκούργο Καλαποθάκη, που υποδύοταν τον Πρίγκηπα, καταφέροντάς του τρεις μαχαιριές, φωνάζοντας: «Θα σε σκοτώσω, άτιμε, να μάθεις να μη κοροϊδεύεις!» Επικράτησε πανδαιμόνιο. Η ορχήστρα έπαιζε ακάθεκτη και οι ηθοποιοί είτε πηδούσαν κάτω από τη σκηνή, εκεί που ήταν η ορχήστρα, είτε προσπαθούσαν να αποπλίσουν τον δράστη, δεχόμενοι τραυματισμούς κι εκείνοι. Την επόμενη μέρα ο μαχαιροβγάλτης θεατής απολογήθηκε στις εφημερίδες κι έδωσε τις εξηγήσεις του. Λεγόταν Καλαπαθάκης και πίστευε ότι του είχαν κλέψει τη βιογραφία του με σκοπό να την κάνουν θεατρική παράσταση. Ισχυριζόταν ότι το όνομα του ηθοποιού ήταν παράφραση του δικού του ονόματος, μόνο και μόνο για να μοιάζει με το δικό του, κι ότι και ο ίδιος, εξαιτίας της φτώχης καταγωγής του, είχε χάσει την αστή πλούσια κόρη που ποθούσε. Όσο άδοξα

¹²⁶ Στο ίδιο, σ. 467-468.

¹²⁷ Σειραγάκης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», ό.π., σ. 34.

ξεκίνησε αυτή η ιστορία, άλλο τόσο άδοξα τελείωσε, όταν σύντομα έγινε γνωστό ότι ο Καλπαθάκης ήταν τρόφιμος του Δρομοκαΐτειου και είχε αποδράσει, ενώ λίγες μέρες αργότερα αυτοκτόνησε στο εκεί κελί του¹²⁸.

3.7 Η σημασία του Καρκαλέτσου

Για το ανέβασμα των *Απάχηδων*, ο Χατζηαποστόλου συνεργάστηκε με τον θίασο του Φώτη Σαμαρτζή. Οι ηθοποιοί του, Χριστόφορος Νέζερ και Πέτρος Κυριακός, υποδύθηκαν τους χαρακτήρες του Καρούμπα και του Καρκαλέτσου. Με την πρώτη τους απόδοση συνέβαλαν σε μέγιστο βαθμό στην επιτυχία της παράστασης. Ειδικά ο Κυριακός αποτέλεσε βασική αιτία επιτυχίας του έργου. Επρόκειτο για ένα πηγαίο και αυτοδίδακτο ταλέντο, με μεγάλο έρεισμα και αναγνώριση στο κοινό, μολονότι εκείνη την εποχή την αθηναϊκή σκηνή είχαν κατακλύσει μορφωμένοι αστοί ηθοποιοί με τους αυτοδίδακτους λαϊκούς να έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Με ταπεινή καταγωγή και πρώην τσαγκάρης στο επάγγελμα, κατάφερε να τον αποθεώσει το κοινό από την πρώτη κιόλας εμφάνισή του. Ο λόγος δεν ήταν τα ωδεία και οι περγαμηνές, αλλά το πόσο χαρισματικός ήταν ερμηνευτικά και αποτελεσματικός στους αυτοσχεδιασμούς¹²⁹.

Ο Καρκαλέτσος θεωρείται ο ιδανικός εκπρόσωπος των λαϊκών στρωμάτων. Γίνεται ο πιο αγαπητός χαρακτήρας του έργου, ίσως και ολόκληρης της εποχής, και η δημοφιλία του ξεπερνά ακόμα και τον Σταύρακα του Καραγκιόζη. Ο αυτοδίδακτος ηθοποιός Πέτρος Κυριακός θήτευσε ως αμανετζής και βοηθός των Σωτήρη Σπαθάρη και Αντώνη Μόλλα. Από τότε ξεκίνησε μαθήματα φωνητικής στο Ωδείο Αθηνών με καθηγήτρια την Νίνα Φωκά, ενώ αργότερα έδινε συμβουλές στους άλλους караγκιοζοπαίχτες να αποφεύγουν την λαρυγγοφωνή¹³⁰. Τα παραπάνω στοιχεία δείχνουν τον τρόπο που τα ταξικά στρώματα αναμιγνύονται με περισσό ενδιαφέρον τόσο στην υπόθεση της οπερέτας, όσο και στη ζωή του ίδιου του Κυριακού, ο οποίος την ενσάρκωσε και ως ρόλο και την ανέδειξε. Κατάφερε ακόμα και τον Ηλία Πετρόπουλο, συγγραφέα και ένθερμο υποστηρικτή του διαχωρισμού των κοινωνικών τάξεων που πίστευε και στη διάκριση της μουσικής που ακούνε οι εκπρόσωποί τους ή τα θεάματα που παρακολουθούν, να παραδεχτεί ότι ο Καρκαλέτσος αποτέλεσε τη «βασική μάγκικη φιγούρα του θεάτρου μας»¹³¹. Ο Καρκαλέτσος στην υπόθεση του έργου

¹²⁸ Πετράς, *Το βασιλικό θέατρο και η ελληνική οπερέτα, ιστορία και ανέκδοτα*, ό.π., σ. 89-91.

¹²⁹ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Β΄*, ό.π., σ. 463.

¹³⁰ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Α΄*, ό.π., σ. 33.

¹³¹ Ηλίας Πετρόπουλος, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σ. 152.

καταπιάνεται με διάφορα επαγγέλματα, όπως ακριβώς και ο Καραγκιόζης με αποτέλεσμα, όπως συμβαίνει με το ύφος και τη δομή του θεάτρου σκιών, να παράγεται μία σειρά τυποποιημένων κωμωδιών. Βέβαια, είναι πολύ πιθανό το μοτίβο αυτό να ήταν αποτέλεσμα της αξιοποίησης των διαφορετικών ταλέντων του Πέτρου Κυριακού, ο οποίος ενσάρκωνε τον Καρκαλέτσο το 1921. Το αφηγηματικό αυτό τέχνασμα αφήνει περιθώριο να παρεισφρήσουν μεταξύ των τραγουδιών των Απάχηδων και δύο αμανέδες με τη μορφή παρωδίας, προσδίδοντας στην ελληνική οπερέτα μοναδικότητα και καταδεικνύοντας πόσο είχε ενσωματωθεί το ελληνικό στοιχείο.

Ο Καρκαλέτσος, ως μάγκας-κουτσαβάκης, δηλαδή Απάχης, θα ήταν αναμενόμενο να έχει τρομακτικά γνωρίσματα, όπως το να είναι βίαιος, θρασύδειλος, τραμπούκος πολιτικών, ανήθικος, χαρτοπαίκτης, μικρολωποδύτης, εκμαυλιστής και εκμεταλλευτής γυναικών ή να στερείται προσωπικής υγιεινής. Αντ' αυτών όμως, παρατηρείται ότι οτιδήποτε αρνητικό εξωραϊζεται και εκμηδενίζεται. Ό,τι απομένει ενδύεται τον μανδύα της γραφικότητας. Σε αυτό συντέλεσαν δραστικά και όλα τα πατριωτικά έργα που είχαν προηγηθεί και η προεργασία που επέφεραν στο κοινό. Αυτά ήταν άλλωστε που εξαιτίας των πολέμων έκαναν προσπάθειες να ενώσουν τις κοινωνικές τάξεις για χάρη του εθνικού συμφέροντος. Ως συνέπεια, ο Καρκαλέτσος αναδεικνύεται ως «η πιο αγαπητή θεατρική φιγούρα του Μεσοπολέμου» με τη ζωντάνια, το μπρίο και το χιούμορ ως χαρακτήρας, συνεπικουρούμενη από το ταλέντο του αυτοδίδακτου Κυριακού να αυτοσχεδιάζει¹³².

Μεγάλο μέρος της επιτυχίας των Απάχηδων οφείλεται στους δύο βασικούς κωμικούς τύπους, τον Καρκαλέτσο και τον Καρούμπα. Απομονώνοντάς τους, μπορεί να εξεταστεί η προέλευση των Απάχηδων, οι επιδράσεις τους στην κοινωνία και οι επιβιώσεις τους στο ελληνικό θέατρο. Παράδειγμα της επιρροής τους στα θεατρικά δεδομένα είναι το νούμερο με τίτλο «Τα ζάρια του Καρκαλέτσου», που συμπεριλήφθηκε στην επιθεώρηση «Πειρασμός» το 1922, ένα μόνο έτος μετά την πρεμιέρα των Απάχηδων¹³³.

Το προαναφερθέν νούμερο είναι εμπνευσμένο από μία εκ των πιο αξιοσημείων σκηνών των Απάχηδων, όπου ο Καρκαλέτσος επιδιώκει να κλέψει στα ζάρια τον Καρούμπα. Στο χειρόγραφο, όμως, η συγκεκριμένη σκηνή είναι γραμμένη με διαφορετικό γραφικό χαρακτήρα, προφανώς από άλλο χέρι. Επίσης, οργανικά δεν συνάδει με τη ροή της αφήγησης και της πλοκής. Επομένως, επρόκειτο για μία σκηνή που προστέθηκε εκ των υστέρων, αφήνοντας περιθώριο για αυτοσχεδιασμό από τους δύο κωμικούς ηθοποιούς και ίσως για να

¹³² Σειραγάκης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», ό.π., σ. 33.

¹³³ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Α΄*, ό.π., σ. 45.

μπορέσει να αυτοσαρκαστεί ο Πέτρος Κυριακός, που υποδυόταν τον Καρκαλέτσο, μίας και αποκτώντας περισσότερα έσοδα με την πρόσληψή του από τον караγκιοζοπαίχτη Μόλλα, παθιάστηκε με τα ζάρια. Άλλωστε, ο ίδιος ο ηθοποιός σε κάποια συνέντευξή του είχε συνδέσει αυτές τις δύο σκηνές¹³⁴.

Άλλη μία προσπάθεια οικειοποίησης της επιτυχίας των Απάχηδων έγινε το 1922 με το ανέβασμα της παράστασης «η Απάχισσα των Αθηνών». Η μουσική δεν είναι του Χατζηποστόλου, αλλά του Μαρτίνο, κι αυτό μας δίνει την εντύπωση ότι το ενδιαφέρον του κοινού περιοριζόταν στο λιμπρέτο κι όχι τόσο στη μουσική. Εξάλλου, το κοινό που προερχόταν από τη λαϊκή τάξη είχε την προσμονή να δει ξανά στη σκηνή το γνωστό λαϊκό κωμικό δίδυμο, το οποίο ονομαζόταν Νίκουρδας και Χλαμπέχουρδας στο νέο έργο.

Το 1923 κάνει πρεμιέρα η οπερέτα «Πώς περνούν οι παντρεμένοι», για την οποία γράφει ο Σειραγάκης ότι «Ο κ. Πέτρος Κυριακός θα υποδυθεί πάρομοιον τύπο με τον Καρκαλέτσο των “Απάχηδων”». Αυτό ήταν το έναυσμα για μία σειρά νέων χρήσεων αυτών των δύο τύπων. Για παράδειγμα, αντίστοιχο δίδυμο είχαμε στο «Όνειρο Αποκριάτικης Νύχτας» με τον Τζερεμέ και τον Κλαπαδόρα του Τίμου Μωραϊτίνη ή με τον Τσίγλα στο «Κορίτσι της γειτονιάς», που τον υποδύθηκε ο Κυριακός, κ.ά.

Το 1926 ανεβαίνει η κωμωδία του Γιάννη Πρινέα «Ο Καρούμπας στην Κίνα» και το 1928 στη Νέα Υόρκη ανεβαίνει η οπερέτα «Οι γάμοι του Καρούμπα» από τον θίασο Βρυσούλας Παντοπούλου. Μάλιστα επικοινωνήθηκε ως η συνέχεια των Απάχηδων. Μοιραία γεννήθηκε κι ένα πάνθεο νέων ηρώων, όπως ο Κατσαπρόκας και ο Σορόπης ή «Κύριος Σορόπης», ο Μασούρας και το Τυφλοπόντικας «Πριγκίπισσα της ταβέρνας», ο Τσούλης και ο Σεκλέτης «Αλανάκι». Είναι δεδομένο ότι παντού υπάρχει ένας χαρακτήρας που ταυτίζεται με τον Αθηναίο μάγκα, αν όχι δίδυμο¹³⁵. Ο Καρκαλέτσος ή ο Καρούμπας αποτελούν το μέτρο σύγκρισης για να αποδειχθεί πόσο επιτυχημένος είναι ο νέος χαρακτήρας του μάγκα.

3.8 Παραστάσεις του έργου

Η πρεμιέρα έγινε από τον θίασο του Φώτη Σαμαρτζή στο Θέατρο Αλάμπρα στις 17 Αυγούστου 1921, στην οδό Πατησίων 28 από τον θίασο του Φώτη Σαμαρτζή. Το έργο σημείωσε ρεκόρ παραστάσεων με «εκατόν πενήντα βραδυές γραμμή»¹³⁶ και κατόπιν,

¹³⁴ Μιχάλης Ιερωνυμίδης, *Ο Αθηναϊκός Καραγκιόζης του Αντώνη Μόλλα*, Αρχείο Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, Δάρδανος, Αθήνα 2003, σ. 38.

¹³⁵ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, σ. 47-48.

¹³⁶ Σιδέρης, ό.π., σ. 8.

μεταφέρθηκε με αντίστοιχη επιτυχία στο Θέατρο Κοτοπούλη στην Ομόνοια και σε θέατρα σε όλη τη χώρα.

Με αφορμή τα 100 χρόνια από την πιθανολογούμενη ημερομηνία γέννησης του Νίκου Χατζηαποστόλου, η οπερέτα παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Εθνική Λυρική Σκηνή στις 11 Μαΐου 1985, μάλλον με αρκετή καθυστέρηση. Η ενορχήστρωση ήταν του Βασίλη Τενίδη, η μουσική διεύθυνση του Γιώργου Μιχαηλίδη, η σκηνοθεσία του Γιώργου Θεοδοσιάδη, ενώ τα σκηνικά έκανε ο Γιώργος Ανεμογιάννης, τη διασκευή σεναρίου ο Βασίλης Γκούφας και τη χορογραφία ο Γιάννης Φλερύ. Στους κεντρικούς ρόλους ξεχώρισαν ο Νίκος Ντουφεξιάδης και ο Γιώργος Σταφέτας (Καρκαλέτσος), ο Θέμις Σερμιέ (Καρούμπας), η Μυρτώ Δουλή και η Μάρω Νικάκη (Τιτίκα), και οι Γιάννης Ρούσσης και Θάνος Πετράκης (Κώστας ή Πρίγκηπας)¹³⁷.

Επρόκειτο για μία αρκετά ανατρεπτική εκδοχή, που περιορίστηκε αρχικά στις πέντε μόνο παραστάσεις. Στο πρόγραμμα της περιόδου εκείνης, αναγράφεται και η αγγλική μετάφραση του τίτλου, που αποδόθηκε ως *The gays of Athens*. Στη διανομή περιλαμβάνονται επιπλέον ρόλοι, όπως αυτός της χορεύτριας, η οποία αναφέρεται ως «Ερωτευμένη με Μαργαρίτα». Με δεδομένο ότι ο όρος «απάχιδες» σημαίνει «περιθωριακός», είναι πολύ πιθανό κατά την απόδοση στην αγγλική γλώσσα να μεταφράστηκε από την Λυρική με τον όρο «gay», ως μία ευθεία παραπομπή στην κυριολεκτική έννοια του «εύθυμου» και του «ανέμελου» τύπου από τη μία, και από την άλλη, να λειτουργήσει παράλληλα και ως μία έμμεση αναφορά στον σεξουαλικό προσανατολισμό και τις κοινωνικές διακρίσεις που πηγάζουν από αυτόν.

Την επόμενη καλλιτεχνική περίοδο, 1985-1986, στο πρόγραμμα της παράστασης η μετάφραση είναι αλλαγμένη και αποδίδεται πλέον ως *The guys of Athens*, αν και ο ρόλος της χορεύτριας παραμένει ως «Ερωτευμένης με Μαργαρίτα». Από τα παραπάνω προκύπτουν δύο ερμηνείες: Θα μπορούσε να επρόκειτο για τυπογραφικό λάθος που στη συνέχεια διορθώθηκε ή η εν λόγω απόδοση του όρου άλλαξε επειδή ακριβώς ενόχλησε κοινωνικά.

Στο θέατρο Ακροπόλ και στη νέα παραγωγή της Νέας Σκηνής, η διανομή πλέον αλλάζει. Ακολουθεί ρητά τα όσα είναι «σύμφωνα με την πρωτότυπη διανομή της πρώτης παράστασης από τον ίδιο τον συνθέτη του έργου, Νίκου Χατζηαποστόλου», και οι ρόλοι «Ερωτευμένη με Μαργαρίτα», «Γείτονες, Τακτικοί θαμώνες ταβέρνας» και «Προσκεκλημένοι» αφαιρούνται¹³⁸.

¹³⁷ Δοντάς, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», ό.π., σ. 10-22.

¹³⁸ Κουτρομάνου, ό.π., σ. 16.

Από το 1921, οπότε και πρωτοανέβηκαν οι *Απάχηδες* μέχρι και το τέλος του Μεσοπολέμου το 1940, που σηματοδότησε την απαρχή μίας καταστροφικής περιόδου για την Ελλάδα, σώζονται πληροφορίες για διάφορες παραγωγές της παράστασης¹³⁹. Η πρεμιέρα των *Απάχηδων* αλλά και οι περισσότερες παραγωγές κατά τα χρόνια που ακολούθησαν έγιναν από το θίασο του Φώτη Σαμαρτζή.

Από το 1940 και μέχρι το 1985, οπότε και ανέβηκε από την Εθνική Λυρική Σκηνή, η μοναδική παράσταση των *Απάχηδων* ανέβηκε το 1971 επί Χούντας, στο Φεστιβάλ Ελληνικής Οπερέτας, από τον αντίστοιχο θίασο του Περοκέ, στο ομώνυμο θέατρο, με σκηνοθέτη τον Κώστα Μανιατάκη¹⁴⁰.

Μετά την καθυστερημένη παράσταση της Λυρικής, η παράσταση έκανε περιοδεία την ίδια χρονιά σε Κεφαλλονιά, Μακεδονία και Ιωάννινα, ενώ στην Αθήνα δόθηκε άγνωστος αριθμός παραστάσεων κατά τις καλλιτεχνικές περιόδους 1985-1986, 1986-1987, 1990-1991 και 1991-1992. Μετά το 2000-2001 και αφού είχε ιδρυθεί το θέατρο Ακροπόλ, που ειδικευόταν στις οπερέτες, οι *Απάχηδες* άρχισαν να δίνουν δεκάδες παραστάσεις σε ένα έντονα ανταποκρινόμενο κοινό. Λίγο αργότερα, ανέβηκαν για 43 παραστάσεις την καλλιτεχνική περίοδο 2005-2006 και για 96 την περίοδο 2008-2009. Στην παραγωγή του 2000-2001 οι βασικοί ρόλοι δόθηκαν σε γνωστούς ηθοποιούς του ελληνικού κινηματογράφου των δεκαετιών '60 και '70. Συγκεκριμένα, ο ανδρικός και θρυλικός ρόλος του «Καρκαλέτσου» δόθηκε στην Άννα Φόνσου, ο Παύλος Κοντογιαννίδης και ο Γιώργος Παπαζήσης είχαν τη διπλή διανομή του ρόλου του «Καρούμπα», με τον Γιώργο Μούτσιο να ερμηνεύει τον «Παραλή», ο οποίος Μούτσιος ως βαρύτονος ήταν ήδη μόνιμο στέλεχος της Ε.Λ.Σ. Με την παραπάνω διανομή, η παράσταση πραγματοποίησε μεγάλη περιοδεία το καλοκαίρι σε πολλές περιοχές της χώρας, παρόλο που δεν προβλήθηκε ιδιαίτερα από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης¹⁴¹.

Δύο από τις μεταγενέστερες παραγωγές που έτυχε το έργο είναι:

- 2012: από τη λυρική ομάδα «Ραφή» στο Ίδρυμα Μιχάλη Κακογιάννη¹⁴²
- 2017: από την ομάδα Μ.Ο.Ν.Κ. στο θέατρο «Κνωσός»¹⁴³

¹³⁹ <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/listres.aspx?lsid=124021&fcode=s704a&ftext=%CE%A3%CE%A5%CE%93%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%95%CE%91%CE%A3%20%CE%98%CE%A0&fval=%CE%A0%CF%81%CE%B9%CE%BD%CE%AD%CE%B1%CF%82,%20%CE%93%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82&form=300009> (τελευταία πρόσβαση 10/09/21).

¹⁴⁰ https://www.europeana.eu/el/item/2051943/data_euscreenXL_EUS_57A0287CE47A453689C2204601BB5EC8 και http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3371 (τελευταία πρόσβαση 10/09/21).

¹⁴¹ Κουτρομάνου, ό.π., σ. 168-169.

¹⁴² <https://www.youtube.com/watch?v=KRzQuZBcHgA&t=2139s> (τελευταία πρόσβαση 06/10/22).

¹⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=rXIIUjq50hM> (τελευταία πρόσβαση 07/10/22).

3.9 Κινηματογραφικές παραγωγές των *Απάχηδων*

Η εταιρεία Dag-Film του Δημήτρη Γαζιάδη το 1930 παρουσίασε μία σειρά από ταινίες. Τα σενάρια τους υπέγραφαν γνωστοί συγγραφείς και οι πρωταγωνιστές τους ήταν μία επιλογή ανάμεσα από τους καλύτερους ηθοποιούς του Βασιλικού Θεάτρου. Εκείνη την περίοδο, όμως, ο κινηματογράφος βρισκόταν στο μεταίχμιο της αλλαγής από τον βωβό στον ηχητικό κινηματογράφο και το κοινό υποδεχόταν τα νέα δεδομένα με ενθουσιασμό. Ήταν εκείνη η περίοδος που η Νταγκ Φιλμ παρουσίασε τη βωβή ταινία *Οι Απάχηδες των Αθηνών* με πρωταγωνιστές τον τενόρο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Πέτρο Επιτροπάκη, και μία από τις πρώτες καλλιτέχνιδες του Βασιλικού Θεάτρου, την Μαίρη Σαγιάνου. Μαζί τους συμμετείχαν ο ίδιος ο συγγραφέας, ο Γιάννης Πρινέας, η γνωστή και επιτυχημένη ηθοποιός Μαρίκα Μαντινείου και άλλοι εκ του εθνικού θεάτρου. Από εκείνη την ταινία, δυστυχώς, δε σώζεται καμία κόπια της¹⁴⁴.

Η δεύτερη κινηματογραφική παραγωγή έγινε από την εταιρεία Ολύμπια Φιλμς το 1950. Σκηνοθετούσε ο Ηλίας Παρασκευάς και πρωταγωνιστούσαν οι Λάμπρος Κωνσταντάρας στον ρόλο του Πρίγκηπα, Ντίνος Ηλιόπουλος και Αιμίλιος Βεάκης. Στους ρόλους του κωμικού διδύμου των Καρούμπα και Καρκαλέτσου, εμφανίστηκαν ο Μίμης Φωτόπουλος και Φραγκίσκος Μανέλλης. Η Άννα Καλουτά υποδύθηκε την κληρονόμο Βέρα Παραλή. Ένα από τα πολλά στοιχεία που διατήρησε η ταινία, τόσο από το θέατρο όσο και από τον κινηματογράφο του Μεσοπολέμου, είναι η μουσική. Η τελική απόδοση προσομοιάζει σε μιούζικαλ. Ειδικά στα σημεία που οι χαρακτήρες τραγουδούν για να επικοινωνήσουν με το κοινό τις μύχιες σκέψεις και τις επιθυμίες τους. Σε άλλα τραγούδια οι ηθοποιοί τραγουδούν οι ίδιοι και σε άλλα ντουμπλάρονται, χωρίς να επιδιώκεται κάποια αληθοφάνεια. Ο σκοπός των δημιουργών ήταν να ακολουθήσουν πιστά και να αποδώσουν ικανοποιητικά τα μουσικά μέρη της ταινίας¹⁴⁵. Οι ίδιοι οι ηθοποιοί επαναλαμβάνουν την εμφάνισή τους ως ένα τέτοιο εξαθλιωμένο κωμικό δίδυμο και γίνονται πλέον, “comic character”¹⁴⁶ δηλαδή καρατερίστες¹⁴⁷. Το τέχνασμα του

¹⁴⁴ Γιάννα Αθανασάτου, Ελίζα-Άννα Δελβερούδη, Νίκος Κολοβός, *Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος, Τόμος Β΄, «Ο Ελληνικός Κινηματογράφος»*, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα 2002, σ. 29.

¹⁴⁵ Στο ίδιο, σ. 63-64.

¹⁴⁶ Ο *comic character* αποτελεί κεντρικό δομικό στοιχείο της εικονογραφημένης αφήγησης. Πρόκειται για έναν φανταστικό ή ρεαλιστικό χαρακτήρα, ο οποίος αποκτά ταυτότητα και προσωπικότητα μέσα από την αλληλεπίδραση λόγου και εικόνας. Η σχεδιάσή του βασίζεται σε χαρακτηριστικά σχήματα, επαναλαμβανόμενα μοτίβα και εκφραστικούς κώδικες που επιτρέπουν την άμεση αναγνώριση και την αφήγηση μέσα από διαδοχικά καρέ. Ως αφηγηματικός φορέας, ο *comic character* λειτουργεί τόσο σε επίπεδο πλοκής όσο και ως πολιτισμικό σύμβολο. βλ. Thierry Groensteen, *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007, σ. 103-105.

¹⁴⁷ Οι *καρατερίστες* αποτελούν χαρακτήρες με σαφώς διακριτά και αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά, που τους καθιστούν άμεσα αναγνωρίσιμους από το κοινό. Η σχεδιάσή τους βασίζεται σε σταθερά σωματικά, εκφραστικά ή

διδύμου, που εκτόξευσε την επιτυχία των Απάχηδων το 1921, αναγεννιέται και πετυχαίνει και στον κινηματογράφο. Η πλειοψηφία των κωμικών σκηνών της ταινίας περιστρέφεται γύρω από αυτό το δίδυμο. Τα “buffonique”¹⁴⁸ οπτικά αστεία τους κυριαρχούν. Χρησιμοποιούν διάφορα μικροατυχήματα, γλίστρες, πτώσεις, ανταλλάσσουν φάπες, κακοπαθαίνουν σωματικά και δημιουργούν αναστάτωση στους τριγύρω τους. Τα λεκτικά τους αστεία περιστρέφονται γύρω από την άστοχη χρήση της καθαρεύουσας. Είναι άλλωστε η γλώσσα που χρησιμοποιεί η Ελληνοαμερικάνικη πλούσια, αλλά λόγια, γεροντοκόρη, ένας χαρακτήρας που παραπέμπει στην γεροντοκόρη αδελφή του Παραλή στο πρωτότυπο έργο, που κι εκείνη είναι φιλολογίζουσα. Με αυτόν τον τρόπο, ένα γνώριμο μεσοπολεμικό μοτίβο, αυτό της σάτιρας των υπερφίλων νεόπλουτων Ελλήνων εξ Αμερικής, επαναλαμβάνεται. Πάνω σε έναν τέτοιο χαρακτήρα έκαναν καριέρα ορισμένοι ηθοποιοί, όπως η Γεωργία Βασιλειάδου, κι έγιναν γνωστοί καρατερίστες¹⁴⁹.

Οι Απάχηδες έτυχαν και ραδιοφωνικής σκηνοθεσίας, για την οποία παράσταση, δυστυχώς, έχουν χαθεί οι πληροφορίες¹⁵⁰.

Επιπλέον, ήταν η πρώτη ελληνική οπερέτα που έγινε βωβή ταινία το 1930, ενώ 20 χρόνια μετά έγινε νέα παραγωγή ομιλούσας ταινίας αυτή τη φορά, καταδεικνύοντας τη δημοφιλία, αλλά και τη σημαντικότητα του έργου για το κοινό.

ψυχολογικά μοτίβα, τα οποία συχνά παρουσιάζονται έντονα για να ενισχύσουν το κωμικό ή δραματικό αποτέλεσμα. Λειτουργούν τόσο στην εξέλιξη της πλοκής όσο και ως πολιτισμικά σύμβολα, αντιπροσωπεύοντας κοινωνικές ομάδες, στάσεις ή αξίες, ενώ επιτρέπουν στον αναγνώστη να αφομοιώσει άμεσα τον χαρακτήρα και τον ρόλο του μέσα στην αφήγηση. βλ. Thierry Groensteen, *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007, σ.107.

¹⁴⁸ Τα buffonique *στοιχεία* στην κωμωδία αναφέρονται σε σωματικά και λεκτικά αστεία που βασίζονται στην υπερβολή και την παραμόρφωση της πραγματικότητας για να προκαλέσουν γέλιο. Οι χαρακτήρες που τα χρησιμοποιούν εμπλέκονται σε γλίστρες, πτώσεις, φάπες και μικροατυχήματα, ενώ η λεκτική τους συμπεριφορά περιλαμβάνει άστοχη χρήση της γλώσσας ή παρανοήσεις. Επιπλέον, τα μπουφόνικα αστεία συχνά λειτουργούν ως μέσο κοινωνικής σάτιρας, σατιρίζοντας συμπεριφορές ή στερεότυπα συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων, όπως οι υπερφίλοι νεόπλουτοι. βλ. Jacques Copeau, *Le Théâtre et son Bouffon*, Éditions Gallimard, Paris, 1922, σ. 45–52.

¹⁴⁹ Αθανασάτου, ό.π., σ. 64.

¹⁵⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ZKNABnVa02g> (τελευταία πρόσβαση 30/08/22).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΚΗ-ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Η παρούσα μουσικολογική ανάλυση βασίστηκε μεθοδολογικά στην έρευνα του Αθανάσιου Τρικούπη, με τίτλο Θεοφράστου Σακελλαρίδη (1882-1950): *Οπερέτα Βαφτιστικός*.¹⁵¹ Η τροπικότητα, το λιμπρέτο και τα ρυθμικά μέρη, αποτελούν τα βασικά στοιχεία που δομείται η υπόψη μελέτη, με σκοπό την ανάδειξη των ελληνικών στοιχείων που είναι οικεία στο αθηναϊκό κοινό.

Στο χορωδιακό τραγούδι *Ζωή χρυσή* ο στίχος αναφέρεται στην πρωτομαγιά και την διάθεση που έχει η λαϊκή τάξη για γλέντι και διασκέδαση καθώς μπαίνει η άνοιξη. Η εναλλαγή στίχων με συλλαβικές επαναλήψεις *τραλαλα* παραπέμπει στην ελαφρά ελληνική μουσική των αρχών του 20ού αιώνα, η οποία είχε δεχθεί ισχυρή επιρροή από την ιταλική “*canzonetta*”¹⁵² και τις ευρωπαϊκές οπερέτες. Το ελληνικό στοιχείο ενισχύεται από το περιεχόμενο των στίχων, που σχετίζονται με τη χαρά, το κρασί και τη συντροφικότητα.

Με χαρά γλύκα τραγούδια και με γλέντια ζωηρά
Μεσ’ της νιότης τα λουλούδια πλάι ανθίζει η χαρά
Στης πρωτομαγιάς το πλάι όλοι και όλες ας βρεθούν
Και το μυρωμένο Μάη με χαρά ας τραγουδούν

Φέρε παιδί, πολύ κρασί είναι η μέρα που γλεντούμε
Για μας θε ναί’ ζωή χρυσή απ’ τον καλό μας ν’ αγαπηθούμε
Κρασί! Κρασί!

Τρα λα λα λα λα! Τρα λα λα λα λα λα
Εμπρός μεθύσι γλέντι και κρασί
Τρα λα λα λα λα! Τρα λα λα λα λα λα!
Για να’ χουμε ζωή χρυσή!

Σχήμα 1: Απόσπασμα χορωδιακού τραγουδιού, Πράξη 1, Σκηνή 1.

¹⁵¹ Τρικούπης, ό.π.

¹⁵² Η *canzonetta* είναι ένα σύντομο λυρικό τραγούδι, συνήθως με απλή μελωδική γραμμή και χαλαρή μορφή, που εμφανίστηκε στην Ιταλία του 16ου αιώνα. Χαρακτηρίζεται από ευκολομνημόνευτες μελωδίες, περιοδική φρασεολογία και επαναλαμβανόμενα μουσικά μοτίβα, τα οποία την καθιστούν άμεσα προσβάσιμη για το κοινό και ιδανική για ψυχαγωγία. Συχνά συνοδεύεται από απλή αρμονική και ρυθμική υποστήριξη, δίνοντας έμφαση στην καθαρότητα της φωνής και την εκφραστικότητα των στίχων βλ. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, University Press, Princeton 1949, σ. 215-217.

Παρατηρούμε ότι καθ' όλη την πορεία του έργου εμφανίζεται ένα καθοδικό ποίκιλμα ημιτονίου συνήθως στην αρχή των μουσικών φράσεων όπου το συναντάμε είτε σε χορωδιακά τραγούδια είτε σε μονωδίες. Το συγκεκριμένο μουσικό μοτίβο ταυτίζεται περισσότερο με τους λαϊκούς χαρακτήρες της οπερέτας. (βλ. Σχήμα 2)

(α)

Tempo di Polka

Voice

Με χα - ρά γλυ - κά τρα - γού - δια και με γέ - λια ζω - η - ρά ,

Piano

mf

(β)

Voice

Έ - χω ντέ - ρτι και μα - ρά ζι που μου τρώ - ει την κα - ρδιά

Piano

tr

Σχήμα 2: Καθοδικό ποίκιλμα, Πράξη 1, Σκηνή 1.

Το θέμα του τραγουδιού *Ζωή χρυσή* που έχει ένα ζωηρό και ανάλαφρο χαρακτήρα, καθώς είναι μια γρήγορη πόλκα έχει ιδιαίτερο αρμονικό ενδιαφέρον μέσω της χρήσης αλλοιωμένων συγχορδιών. Χαρακτηριστικά, χρησιμοποιεί αλλοιωμένη συγχορδία 7ης βαθμίδας σε ευθεία κατάσταση με βεβαρημένη την 3η βαθμίδα, έτσι ώστε να απομονώνει στις πάνω φωνές μια τριφωνία ναπολιτάνικης συγχορδίας (μείζονα συγχορδία της 2ης βεβαρημένης βαθμίδας) όπου προσδίδει ένα μεσογειακό ταπεραμέντο στην απευθείας σύνδεση της με την 1η βαθμίδα, ενώ στο μπάσο διατηρεί τον προσαγωγέα για την ουσιαστική διατήρηση της δεσπόζουσας λειτουργίας (μετρό 21). Ενώ ξεκινάει σε τονικότητα Φα Μείζονα στο μέτρο 21 πηγαίνει στην 5η της παρουσιάζοντας ένα μουσικό μοτίβο από την αντρική χορωδία και μετά

περνάει στις γυναικείες φωνές μια τρίτη πάνω, κάνοντας μια αρμονική αλυσίδα στο μέρος της χορωδίας. (βλ. Σχήμα 3).

Παρατηρούμε ότι κάθε φορά που προβάλλεται η λαϊκή τάξη ακούγεται το ρεφρέν του τραγουδιού *Ζωή χρυσή*. Η μελωδία του αποσπάσματος είναι συμμετρική και περιοδική, οργανωμένη σε φράσεις των 4+4 μέτρων, γεγονός που προσδίδει ισορροπία και σαφήνεια στη δομή. Η θεματολογία που αφορά το γλέντι, το κρασί και ο ζωηρός χαρακτήρας της μελωδίας παραπέμπουν άμεσα στην ατμόσφαιρα των ελληνικών γλεντιών, ακόμη και αν η μουσική γλώσσα είναι δυτικότερη. Το τραγούδι αυτό έχει ανάλαφρο ύφος θέλοντας να αποδώσει την ανεμελιά και την διάθεση για γλέντι των λαϊκών χαρακτήρων. Τέλος, η διφωνία ανάμεσα στις φωνές Soprano και Tenor σε συνδυασμό με τη συνοδεία του πιάνου θυμίζει έντονα την επτανησιακή καντάδα¹⁵³, όπου η δυτική αρμονία συνδυάζεται με ελληνικό στίχο και την τοπική μουσική. Ερμηνεύεται από μικτή χορωδία σε πολλά σημεία κατά τη διάρκεια της Πράξης 1. Πιο συγκεκριμένα, στην αρχή της Πράξης 1, Σκηνή 1 έπειτα στην ίδια Σκηνή μετά από το τραγούδι *Δεν μπορώ να τραγουδήσω* ενώ τέλος κλείνει και η Πράξη 1, Σκηνή 8, με το ίδιο μουσικό θέμα. (βλ. Σχήμα 4).

Μια ακόμη αναφορά για την δημιουργία ενός οικείου ακούσματος του αθηναϊκού κοινού, είναι η χρήση του ρυθμού του τσάμικου στο σολιστικό τραγούδι *Δεν μπορώ να τραγουδήσω* το οποίο ερμηνεύει ο Καρούμπας. Το απόσπασμα αυτό για πιάνο είναι η εισαγωγή του τραγουδιού και είναι γραμμένο σε μέτρο 3/4, το οποίο εδώ λειτουργεί με τον ιδιαίτερο τονισμό και την αγωγή που χαρακτηρίζουν τον ρυθμό του τσαμικού (βλ. Σχήμα 5).

Στο τραγούδι *Μάη Τρελέ*, παρουσιάζονται νέοι που ανήκουν στα χαμηλότερα στρώματα της κοινωνικής τάξης να τραγουδούν εύθυμα και να γλεντούν για τον ερχομό της άνοιξης. Ο συνθέτης καταφέρνει να αποδώσει τα συγκεκριμένα αισθήματα χρησιμοποιώντας το ρυθμό *marcia*¹⁵⁴. Επίσης, στο ορχηστρικό μέρος οι βασικοί χαρακτήρες του έργου, αλλά και η μικτή χορωδία σφυρίζουν και έχουν έντονο βηματισμό (βλ. Σχήμα 6).

¹⁵³ Η επτανησιακή καντάδα αποτελεί ένα είδος λυρικό τραγούδι που αναπτύχθηκε στα Επτάνησα κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, με ισχυρές επιρροές από την ιταλική καντάτα και την καντσονέτα. Διακρίνεται για την πολυφωνική του υφή και τις απλές, μελωδικές γραμμές που αναδεικνύουν τους στίχους και την εκφραστικότητα των φωνών. Συχνά περιλαμβάνει ανταλλαγές φράσεων μεταξύ των φωνών, ενώ οι στίχοι καλύπτουν θέματα όπως ο ρομαντισμός, η κοινωνική ζωή και η σάτιρα. Η καντάδα αυτή υπήρξε σημαντικό μέρος της μουσικής κουλτούρας των Επτανήσων, επηρεάζοντας την εξέλιξη του ελληνικού τραγουδιού και της οπερέτα. βλ. Χρήστος Κωνσταντόπουλος, *Η Μουσική Παράδοση των Επτανήσων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1995, σ. 87- 92.

¹⁵⁴ Ο ρυθμός *marcia* χαρακτηρίζεται από ρυθμική σταθερότητα και επαναλαμβανόμενα μοτίβα, κατάλληλο για πορεία ή παρέλαση, και εμφανίστηκε στην Ευρώπη από τον 16ο αιώνα, κυρίως σε στρατιωτικά πλαίσια. Χαρακτηρίζεται από σαφές μέτρο, περιοδική φρασεολογία και ευκολομνημόνευτα θέματα, τα οποία διευκολύνουν τον συγχρονισμό της ομάδας που παρελαύνει ή κινείται σε ρυθμικά πλαίσια. Συχνά συνοδεύεται από έντονα πνευστά και κρουστά όργανα, δίνοντας έμφαση στην ρυθμική πειθαρχία και την ηχητική ενέργεια. Ο ρυθμός *marcia* διατήρησε σημαντική θέση στη στρατιωτική μουσική, επηρεάζοντας τη σύνθεση ποικίλων εορταστικών και σκηνικών έργων. βλ. Blumenfeld Harold, *The March in European Music*, Routledge, London, 1980, σ. 45–52.

Voice

Piano

8

Pno.

15

Pno.

©

Piano accompaniment for the first system, starting at measure 21. The score includes a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The music features rhythmic patterns with triplets and chords.

Σχήμα 3: Ζωή χρυσή, Πράξη 1, Σκηνή 1.

Vocal and piano accompaniment for the second system, starting at measure 7. The score includes staves for Soprano, Tenor, and Piano. The lyrics are in Greek.

Soprano
τραλαλα' λα λα λαλαλα λα λα λα εμπρός με-θύ - σι

Tenor
τραλαλα' λα τραλαλαλα λα λα λαλα λα λα τραλαλαλα εμπρός με-θύ - σι

Piano

S
7 γλέ-ντι και κρασί τραλαλα' λα λα λαλαλα λα λα λα για να'χου-

T
8 γλέ-ντι και και κρα-σι τραλαλα'λα τραλαλαλα λα λα λαλα λα λα τραλαλαλα λαγια να'χου-

Pno.

S
T
Pno.

14
8

με ζω - ή χρυ - σή

Σχήμα 4: Μοτίβο ξεγνοιασιάς, Πράξη 1, Σκηνή 1.

Piano

Σχήμα 5: Τσάμικος, Πράξη 1, Σκηνή 1.

Tempo di Polka

Voice
Piano

Με χα - ρά γλυ - κά τρα - γού - δια και με γέ - λια ζω - η - ρά ,

mf

Σχήμα 6: Μάη Τρελέ, Πράξη 1, Σκηνή 1.

Ακολούθως, επαναλαμβάνεται η τελευταία στροφή του τραγουδιού *Ζωή χρυσή* (βλ. Σχήμα 7).

Soprano
τραλαλα' λα λα λαλαλα λα λα λα εμπρός με-θύ - σι

Tenor
τραλαλα' λα τραλαλαλα λα λα λαλα λα λα τραλαλαλαλα εμπρός με-θύ - σι

Piano

S
7 γλέ-ντι και κρασί τραλαλα' λα λα λαλαλα λα λα λα για να'χου-

T
8 γλέ-ντι και και κρα-σι τραλαλα'λα τραλαλαλα λα λα λαλα λα λα τραλαλαλα λαγια να'χου-

Pno.
7

S
14 με ζω - ή χρυ - σή

T
8 με ζω - ή χρυ - σή

Pno.
14

Σχήμα 7: Ζωή Χρυσή, Πράξη 1, Σκηνή 1.

Στη συνέχεια, έχουμε πρόζα από τον Πρίγκιπα με μουσική υπόκρουση δημιουργώντας ένα χαλί προκαλώντας εικόνες, καθώς περιγράφεται μια ρομαντική ιστορία. Στην αρχή της παρτιτούρας είναι γραμμένος ο μουσικός όρος *Andante Appassionato* δηλαδή, ότι το τέμπο του μελοδράματος είναι περπατητό και παθιασμένο θέλοντας να μας βάλει σε αυτό το ερωτικό κλίμα. Επίσης, έχουμε περιγραφή εικόνων τόσο με την μελωδία όσο και με τις τεχνικές που

χρησιμοποιούν τα όργανα, καθώς τα βιολιά εμφανίζονται στην αρχή του μελοδράματος να παίζουν ‘Pizzicat’¹⁵⁵ ενώ στη συνέχεια παίζουν ‘legato’¹⁵⁶. Ακόμη, από το μέτρο 1 έως 30 η μουσική υπόκρουση είναι πιο ρευστή και ατμοσφαιρική όμως στην συνέχεια, από το μέτρο 31 έως 48, όπου είναι και το φινάλε του μελοδράματος, χρησιμοποιείται σαν μουσική υπόκρουση η μελωδία από το τραγούδι *Σαν όνειρο αληθινό* το οποίο θα ακούσουμε ολοκληρωμένο στην Πράξη 2, Σκηνή 3 (βλ. Σχήμα 8).

(α)

(β)

Σχήμα 8: Μελοδράμα, Πράξη 1, Σκηνή 2.

Στο τραγούδι *Είμαστ' ευγενείς* γίνεται χρήση του ρυθμού fox-trot¹⁵⁷ ενώ από τα κρούστα ακούμε ζωηρά ρυθμικά σχήματα δίνοντας ένα παιχιδιάρικο ύφος στο τραγούδι. Οι

¹⁵⁵ Το *pizzicato* είναι τεχνική εκτέλεσης που χρησιμοποιείται κυρίως στα έγχορδα με δοξάρι (βιολί, βιόλα, βιολοντσέλο, κοντραμπάσο), κατά την οποία ο εκτελεστής παράγει ήχο τσιμπώντας τη χορδή με τα δάχτυλα αντί να χρησιμοποιεί το δοξάρι. Ο ήχος που προκύπτει είναι βραχύς, ξηρός και συχνά χρησιμοποιείται για ρυθμική υποστήριξη ή για ειδικά χρωματικά εφέ. Η τεχνική σημειώνεται στις παρτιτούρες με την ένδειξη *pizz.* (για την έναρξη) και *arco* (για επιστροφή στο δοξάρι). βλ. Willi Apel, «Pizzicato», *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969, σ. 643.

¹⁵⁶ Η τεχνική του *legato* ορίζεται ως η ομαλή και αδιάλειπτη σύνδεση των φθόγγων, χωρίς διακοπές στον ήχο, ώστε η μελωδία να αποκτή τη ροή μιας συνεχούς φράσης. Στη σημειογραφία δηλώνεται συνήθως με δεσμούς φράσης (*slurs*) ή με την ένδειξη *legato*. βλ. Willi Apel, «Legato», *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969, σ. 452.

¹⁵⁷ Ο *fox-Trot* αναπτύχθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες γύρω στο 1914 και χαρακτηρίζεται από τετράσημο μέτρο, με εναλλαγή αργών και γρήγορων βημάτων· συνδέθηκε στενά με τη jazz και τα big bands του Μεσοπολέμου. βλ.

χαρακτήρες οι οποίοι τραγουδούν σε αυτό το σημείο είναι ο Παραλής, ο Κλέων και η Βέρα. Το συγκεκριμένο τραγούδι ακούγεται κάθε φορά που έχουμε αναφορά στην υψηλή κοινωνική τάξη θέλοντας να συνδέσει τους πλουσίους με ρυθμούς φερμένους από την Ευρώπη. Πράξη 1, Σκηνή 3 και στη συνέχεια Πράξη 2, Σκηνή 1. (βλ. Σχήμα 9)

Σχήμα 9: Fox-Trot, Πράξη 1, Σκηνή 3.

Στο συγκεκριμένο τραγούδι παρατηρούμε ότι ο λιμπρετίστας χρησιμοποιεί κάποιες λέξεις στο ποιητικό κείμενο και ειδικότερα στην τελευταία στροφή, έτσι ώστε να μας αποδώσει τον τρόπο διασκέδασης αλλά και το είδος μουσικής που ακούει η υψηλή τάξη.

Τζαζ-μπαντ μα και καπρίτσια και στον τρελό χορό
 Ντυμένα στα φρουφρού να είναι τα κορίτσια
 Και να χορεύουνε Φόξ- Τρότ και Μπολερό

Σχήμα 10: *Είμαστ' ευγενείς*, Πράξη 1, Σκηνή 3.

Στο τραγούδι σε στυλ Tango *Πόσο σ' έχω συμπαθήσει* η συνοδεία με αρπισμούς στο πιάνο, παρότι παραπέμπει σε ευρωπαϊκό ύφος, διατηρεί την απλότητα των συγχορδιών και το σταθερό ρυθμικό μοτίβο. Η χρήση της δημοτικής γλώσσας και η θεματολογία, όπως η εικόνα του πουλιού ως ποιητικού συμβόλου, συνδέονται με το δημοτικό ιδίωμα. Το συγκεκριμένο

John Shepherd, David Horn κ.ά. (επιμ.), «Foxtrot», *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production*, Continuum, London, 2003, «Foxtrot», σ. 152–153.

τραγουδι ακούγεται και σε άλλα σημεία μέσα στην οπερέτα. Πράξη 1, Σκηνή 6. Πράξη 1, Σκηνή 8. Επιπλέον, το τραγουδι αυτό ακούγεται και στην αρχή της Πράξης 2, Σκηνή 1 μόνο από την ορχήστρα. (βλ. Σχήμα 11)

Piano

p *fp* *pizz.*

Voice

Λό-για που-λί μου μην α-κούς του κό-σμου πάν-τα_ σ'α-γα - πω.

Piano

Voice

Πόσο σ'έχω σύμπα-θήσει_ αχ αυτή μα-τια_ τομωαλόμουέχειζαλίσει

Piano

Voice

και μου α - να - ψες φω - τιά.

Pno.

Σχήμα 11: Πόσο σ'έχω συμπαθήσει, Πράξη 1, Σκηνή 6.

Στο τραγούδι *Τι συμβαίνει, τι φωνάζεις* στο μέτρο 20 με 23 έχουμε μουσική απαγγελία από το Πρίγκιπα που αναπτύσσεται σε ελάσσονα τρόπο του Σολ. (βλ. Σχήμα 12)

The image shows a musical score for the song 'Τι συμβαίνει, τι φωνάζεις'. It consists of two staves: Voice and Piano. The Voice staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: 'Θα σας πω υ-πο-μο - νή κι ακουστε-με με προ-σο - χή.' The Piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady bass line and chords.

Σχήμα 12: *Τι συμβαίνει, τι φωνάζεις*, Πράξη 1, Σκηνή 8.

Ακούμε μια σύντομη μελωδία από τους Καρούμπα, Καρκαλέτσο όπου παρουσιάζεται έντονο ελληνικό χρώμα στη μελωδία στη ρυθμική δομή. Η χρήση του μέτρου 3/4 εδώ παραπέμπει σε ρυθμό τσάμικου, με τη χαρακτηριστική του μεγαλοπρέπεια και την έμφαση στο πρώτο τέταρτο κάθε μέτρου, στοιχείο που προσδίδει βαρύτητα και παραδοσιακή δυναμική. (βλ. Σχήμα 13)

The image shows a musical score for the song 'Πέρνω αμπάριζα αδερφάκι'. It consists of two staves: Voice and Piano. The Voice staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Πέ-ρνω αμπάριζα 'δε-ρφα - κι να μου φύ-γει το με - ρά ___κι.' The Piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature, featuring a steady bass line and chords.

Σχήμα 13: *Πέρνω αμπάριζα αδερφάκι*, Πράξη 1, Σκηνή 8.

Ακολουθεί επανάληψη του τραγουδιού *Πόσο σε έχω συμπαθήσει*, από τους Τιτίκα, Πρίγκιπα, Καρούμπα, Καρκαλέτσο και μικτή χορωδία. (βλ. Σχήμα 14)

Voice

Πόσο σ'έχω σύμπα-θήσει αχ αυτή μα-τια τομυαλόμουέχειζαλίσει

Piano

7 και μου α - να - ψες φω - τιά.

Pno.

Σχήμα 14: *Πόσο σε έχω συμπαθήσει*, Πράξη 1, Σκηνή 8.

Το μουσικό απόσπασμα κινείται στην τονικότητα της Ρε ελάσσονα αλλά η παρουσία του Φα# εισάγει έναν ιδιαίτερο χρωματισμό. Ο λόγος είναι κυρίως η παρουσία, στο δεύτερο μέτρο του αποσπάσματος, της ακολουθίας φθόγγων Ρε – Μι \flat – Φα# – Σολ, αν ξεκινήσουμε τη φράση νοητά από Ρε, μας δίνει ένα τετράχορδο Χιτζάζ¹⁵⁸, δημιουργώντας ένα ανατολίτικο ηχόχρωμα. Επίσης, η φωνητική κίνηση και οι έλξεις, ιδίως από το Φα# προς το Σολ και από το Μι \flat προς το Ρε, ενισχύουν αυτήν την αίσθηση. Η μελωδία, βασισμένη σε βηματική κίνηση με μικρές αναβάσεις και καταβάσεις, αξιοποιεί χρωματικές περάσεις και έλξεις που δημιουργούν μια αίσθηση τροπικής έκφρασης, στοιχείο οικείο στην ελληνική λαϊκή και παραδοσιακή μουσική. Ο ρυθμός σε 4/4 παραμένει λιτός, με την αρμονική υποστήριξη του πιάνου να είναι στατική και σταθερή, αφήνοντας έτσι τη φωνή να κυριαρχήσει εκφραστικά. (βλ. Σχήμα 15)

¹⁵⁸ Το μακάμ Χιτζάζ είναι ένα μακάμ με ανιούσα κίνηση όπου η πορεία του ξεκινάει με ένα τετράχορδο χιτζάζ και στη συνέχεια ένα πεντάχορδο ράστ. βλ. Βούλγαρης Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρνέικα και Πειραιωτικά ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto, ΤΕΙ Ηπείρου, 2006, σ.39.

The image shows a musical score for a voice and piano. The top system is labeled 'Voice' and 'Piano'. The voice part is in a 4/4 time signature, starting with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand. The second system is labeled 'Pno.' and shows a continuation of the piano part with a measure rest in the vocal line.

Σχήμα 15 *Πες μας τώρα που τα βρήκες*, Πράξη 1, Σκηνή 8.

Το τραγούδι *Ε ρε γλέντι που θα γίνει* ακούγεται επίσης από το δίδυμο Καρούμπα, Καρκαλέτσο σε ρυθμό Τσάμικο παρουσιάζοντας την πρόθεση του συνθέτη να συσχετίσει την λαϊκή τάξη με τους λαϊκούς ρυθμούς. Κλείνει με το τραγούδι *Ζωή χρυσή* όπου συμμετέχει και η χορωδία. (βλ. Σχήμα 16)

The image shows a musical score for a voice and piano. The top system is labeled 'Voice' and 'Piano'. The voice part is in a 3/4 time signature, with lyrics: 'Ε ρε γλέ-ντι που θα γί νει φο-βε-'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes in the right hand and bass notes in the left hand. The second system is labeled 'Pno.' and shows a continuation of the piano part with a measure rest in the vocal line. The lyrics continue: 'ρό και τρο - με - ρο.'

Σχήμα 16: *Ε ρε γλέντι που θα γίνει*, Πράξη 1, Σκηνή 8.

Στο ντουέτο *Ε ρε γλέντι που θα γίνει* ο λιμπρετίστας προσπαθεί να συνδέσει τους λαϊκούς χαρακτήρες του έργου με λαϊκές μουσικές και ορχήστρες του περιθωρίου¹⁵⁹. Στην πρώτη στροφή του τραγουδιού ακούγεται ο στίχος:

Με βιολιά και με λατέρνες
Με μπουζούκι μπαγλαμά
Μέσα σ' όλες τις ταβέρνες
Θα τα κάνουμε κιμά

Σχήμα 17: Λαϊκή ορχήστρα, Πράξη 1, Σκηνή 8.

Στο τέλος του τραγουδιού *Ε ρε γλέντι που θα γίνει* θα ακουστεί από τον Καρούμπα:

Αμάν Θεέ μου, τα μεγαλεία σου
εγώ θα τα ρημάξω. Αμάν!

Το τελευταίο αμάν το τραγουδάει σε στυλ αμανέ,¹⁶⁰ ενώ ακολουθεί ο Καρκαλέτσος με τη φράση: «Ε ρε γλέντια!», που είναι ταυτισμένη με το θέατρο σκιών¹⁶¹.

Ακολουθεί επανάληψη του τραγουδιού *Είμαστ' ευγενείς*, τραγουδημένο από τη Βέρα, την Αρετούσα, τον Παράλη, τον Κλέων και το Νίκο (βλ. Σχήμα 18).

Piano

f

Καστανιέτσος

¹⁵⁹ Οι ορχήστρες του περιθωρίου αναφέρονται σε μικρές μουσικές ομάδες που δραστηριοποιούνταν εκτός των επίσημων μουσικών θεσμών, όπως το Ωδείο κυρίως στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Πρόκειται για σύνολα που συνήθως λειτουργούσαν σε λαϊκά στέκια, καφενεία, μπουάτ ή άλλα ψυχαγωγικά περιβάλλοντα, προσφέροντας μουσική που ανταποκρινόταν στις κοινωνικές και πολιτισμικές ανάγκες των μη προνομιούχων στρωμάτων. βλ. Χρήστος Κωνσταντόπουλος, *Η Μουσική Ζωή στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2001, σ. 145-152.

¹⁶⁰ Αναφερόμενος στους αμανέδες, ο Παναγιώτης Κουνάδης σε σχετικό του κείμενο αναφέρει πως «αποτελούν συνήθως μια κραυγή απόγνωσης, αγωνίας, απελπισίας, έκφραση κάποιου ανεκπλήρωτου καημού ή αζεπέραστου πάθους» ενώ υποστηρίζει πως η μουσικολογική βάση τους είναι τα «Αραβοπερσικά μακάμ, οικεία στους Έλληνες λόγω της συγγενείας τους με τους μουσικούς δρόμους (ήχους) της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσική». Βλ. Παναγιώτης Κουνάδης, *Ο μανές*, Εικονικό Μουσείο Αρχείο.

¹⁶¹ Κώστας Στεφ. Τσιπτήρας, *Ο ήχος του Καραγκιόζη*, Συμβολή στη μελέτη της δημιουργίας και της εξέλιξης του Ελληνικού λαϊκού Θεάτρου Σκιών, Εκδοτικός οργανισμός Λιβάνη, Αθήνα 2001, σ. 82-90.

Voice *p* Εί - μα - στ' ευ - γε - νείς και ξα - κου - σμέ - νοι και μας σέ - βωντ' ό - λοι τρο - με - ρα
 Piano

Σχήμα 18: *Είμαστ' ευγενείς*, Πράξη 2, Σκηνή 1.

Κατά την είσοδο του Πρίγκιπα στην σκηνή ως ευγενής, παρατηρούμε ότι ο Χατζηποστόλου επιλέγει εμβληματικό χαρακτήρα για την ορχηστρική εισαγωγή σε Ρε μείζονα, θέλοντας να δώσει στο σημείο αυτό ένα αριστοκρατικό ύφος. (βλ. Σχήμα 19)

Marziale
 Piano Tamburo

Σχήμα 19: Είσοδος Πρίγκιπα, Πράξη 2, Σκηνή 2.

Το τραγούδι *Σαν όνειρο*, στο συγκεκριμένο σημείο αποδίδεται από τη Βέρα. Στη συνέχεια θα ακολουθήσει το ίδιο σε Duetto από τη Βέρα και τον Πρίγκηπα πλέον σε διαφορετικό τονικό ύψος.

Από την ορχήστρα ακούμε το τραγούδι *Σαν όνειρο*, στο κουπλέ όμως οι δύο χαρακτήρες εκτελούν μουσική απαγγελία δημιουργώντας έναν μουσικό διάλογο ανάμεσα στις φωνές και στην ορχήστρα. Στην εισαγωγή το βιολοντσέλο έχει σόλο σε 3/4 στη συνέχεια, στο μέτρο 6 έχουμε αλλαγή του ρυθμού σε 2/4 όπου μπαίνουν και τα βιολιά, ενώ στο μέτρο 7 ακούμε σόλο από το όμποε κάνοντας μουσικές ερωτήσεις στις οποίες απαντούν οι δύο φωνές. Το κόντρα μπάσο παίζει πιτσικότο ενώ τα βιολιά εκτελούν τρέμολο δημιουργώντας ένα χαλί. Στο ρεφρέν οι φωνές τραγουδούν την βασική μελωδία σε *primo secondo*¹⁶² (βλ. Σχήμα 20).

¹⁶² Ο όρος *primo secondo* χρησιμοποιείται στη μουσική δωματίου και στη φωνητική πρακτική για να δηλώσει τη διάκριση ανάμεσα στο κύριο και στο δευτερεύον εκτελεστικό μέρος. Το *primo* αποδίδεται συνήθως στο μελωδικό ή τεχνικά απαιτητικότερο μέρος, ενώ το *secondo* αναλαμβάνει κυρίως υποστηρικτικό ρόλο, προσφέροντας αρμονικό ή ρυθμικό υπόβαθρο. Η διάκριση αυτή συναντάται χαρακτηριστικά σε έργα για πιάνο τεσσάρων χεριών

Piano

Pno.

Voice

Piano

Pno.

Κιόμωστο πεί-σμα φαί-νε-ται

Στα μά - τια σας α - κό - μα.

Σχήμα 20: Duetto Βέρας - Πρίγκιπα, Πράξη 2, Σκηνή 5.

και σε φωνητικά ντουέτα. βλ. Willi Apel, «Primo, Secondo», *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969, σ. 698.

Στο συγκεκριμένο τραγούδι συναντάμε ένα μοτίβο γραφής του συνθέτη όπου έχουμε παρατηρήσει και σε άλλο σημείο μέσα στην οπερέτα. Το τραγούδι *Μόνο με σένα* η εισαγωγή και το κουπλέ είναι σε Λα ελάσσονα, ενώ στο ρεφρέν υπάρχει μεταφορά στη Λα μείζονα. (βλ. Σχήμα 21)

The image displays three systems of musical notation for the song "Μόνο με σένα".

- System 1:** Features a Voice line and a Piano line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Σ'α-γά__πη-σα με την κα-". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand.
- System 2:** Continues the piano accompaniment from the previous system. The lyrics are: "ρδιά μου.". It features a triplet of eighth notes in the right hand.
- System 3:** Features a Voice line and a Piano line. The key signature changes to two sharps (F# and C#) and the time signature remains 3/4. The lyrics are: "Μόνο με σένα να να". The piano accompaniment consists of block chords in both hands.

Σχήμα 21: *Μόνο με σένα*, Πράξη 2, Σκηνή 6.

Ένα ακόμη τραγούδι που πρέπει να σταθούμε είναι το *Πω! Πω! Τρελάθηκα*, είναι ένα τρίο που εκτελείται από τους χαρακτήρες Αρετούσα, Καρούμπας και Καρκαλέτσος σε στυλ Polka Marcia με ζωηρό και εύθυμο χαρακτήρα όπου αναπτύσσεται σε Mi ύφεση μείζονα. Παρατηρούμε, ότι στο μέτρο 21 έχουμε μια πτώση στη Ντο ελάσσονα, με όξυνση του προσαγωγέα. Ενώ στην συνέχεια στο μέτρο 24 επαναφέρει τη Σι ύφεση. Δηλαδή, θα

μπορούσαμε να πούμε ότι έχουμε τη χρήση της Ντο ελάσσονας αρμονικής¹⁶³. Η ίδια μελωδική γραμμή επαναλαμβάνεται στο μέτρο 36 με 39 με διαφορετικό στίχο. (βλ. Σχήμα 22)

21

Voice

Δεν α - ντέ - χω στις τρε - λές σας τις μα - τιές

Piano

Σχήμα 22: *Πω! Πω! τρελάθηκα*, Πράξη 2, Σκηνή 7.

Όπως είπαμε και παραπάνω το τραγούδι *Πω! Πω! Τρελάθηκα* έχει ζωνρό και εύθυμο χαρακτήρα, το ίδιο ζωνρό μπορούμε να χαρακτηρίσουμε και τον στίχο του τραγουδιού. Απευθύνεται στο ερωτικό τρίγωνο που αναπτύχθηκε ανάμεσα στην Αρετούσα, τον Καρούμπα και τον Καρκαλέτσο. Εντοπίζουμε, ότι ο λιμπρετίστας επιλέγει να χρησιμοποιήσει κάποιες λέξεις όπως το επιφώνημα «μωρή» και το επίθετο «χαζή» θέλοντας πιθανότατα να αποδώσει στη συγκεκριμένη κατάσταση χιουμοριστική διάθεση αλλά επίσης να μας παρουσιάσει το μορφωτικό επίπεδο της χαμηλής τάξης. Σε όλη αυτή την διαδικασία ο Πρινέας δεν χάνει την τήρηση του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας.

Δεν μπορώ να αγαπήσω και τους δυο μαζί

Ασ' τα αστεία και μην γίνεσαι χαζή

Πως ανάβω κοίταξέ με και πετώ φωτιές

Δεν αντέχω στις τρελές σας τις ματιές

Πέτα 'δω στην αγκαλιά μου, φτάνει πια, μωρή

Μπαρμπουνάρα μου θα λιώσω σαν κερι

Δεν αντέχω, σαν παρθένος που 'μ' εγώ δειλή

Έλα βούτα το λεβέντικο φιλή. Ματς! Ματς!

¹⁶³ Η αρμονική ελάσσονα χρησιμοποιείται συχνά σε δημοτικά τραγούδια, προσφέροντας βάθος και συναισθηματική ένταση στην ερμηνεία. Η χρήση της ελάσσονας κλίμακας επιτρέπει στους μουσικούς να εκφράσουν συναισθήματα λύπης, νοσταλγίας και πόθου, χαρακτηριστικά που διακρίνουν πολλά παραδοσιακά ελληνικά τραγούδια.

Πω! Πω! Τρελάθηκα, για δεξ απ' την αγάπη σου καίω, πω πω πω πω
 Αχ, σβήσε την φωτιά που έχω στην καρδιά, γιατί με τρέλα σε αγαπώ
 Πω! Πω! Μεράκι μου, μελανουράκι μου, τι άλλο θέλεις ακόμη να πω
 Αφού ζαλίστηκα και τσιρτσιρίστηκα απ' τον καημό σου, πω πω πω πω!

Σχήμα 23: Λιμπρέτο, *Πω! Πω! τρελάθηκα*, Πράξη 2, Σκηνή 7.

Στο τραγούδι *Έξω τώρα στη στιγμή* βλέπουμε μια ιδιαιτερότητα στην ενορχήστρωση της μελωδίας. Στο μέτρο 13 όπου μπαίνει η χορωδία τραγουδάει όγδοα μαζί με το τρομπόνι, την τούμπα και το ταμπούρο ενώ το φλάουτο και το κλαρινέτο παίζουν τρίηχα μέχρι το μέτρο 18. Από το μέτρο 19 και μετά η χορωδία αλλά και όλη η ορχήστρα εκτελούν όγδοα. (βλ. Σχήμα 24)

The image shows a musical score for the song 'Έξω τώρα στη στιγμή'. It consists of two systems. The first system has a Voice part and a Piano part. The Voice part is in 4/4 time and has the lyrics: 'Έ - ζω τώ - ρα στη σι - γμή κι μην κά - θε - σαι κα - θό - λου δεν μας κά - νεις πια τι - μή, πή - γαι - νε κα - τα οια'. The Piano part has a treble clef and a bass clef, with triplets in the right hand and chords in the left hand. The second system also has a Voice part and a Piano part. The Voice part has the lyrics: 'βό - λου, ή - ρθες να μας α - πα - τή - σεις με ψευ - τες χω - ρίς ντρο - πή, τώ ρα α - μέ - σως έξι'. The Piano part continues with triplets and chords.

Σχήμα 24: *Έξω, τώρα στη στιγμή*, Πράξη 2, Σκηνή 8.

Ακολουθεί ένα τρίο όπου συμμετέχουν η Τιτίκα, ο Καρούμπας και ο Καρκαλέτσος. Συναντάμε το ίδιο μουσικό συγγραφικό μοτίβο που συναντήσαμε και σε άλλα σημεία μέσα στο έργο, καθώς η εισαγωγή και το κουπλέ είναι σε Φα ελάσσονα ενώ στο ρεφρέν μεταφερόμαστε στην Φα μείζονα. Είναι η τρίτη φορά μέσα στην οπερέτα που ο Χατζηαποστόλου επιλέγει το συγκεκριμένο στυλ γραφής (βλ. Σχήμα 25).

Voice

Το χρή - μα το πε - ρι - φρο - νό.

Piano

Voice

Ρε - τσί - να μου ρε - τσί - να μου

Piano

Σχήμα 25: Ρετσίνα μου, Πράξη 3, Σκηνή 1.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Αναφορικά με τη μουσική και το λιμπρέτο τους, οι *Απάχηδες* απευθύνονται σε δύο διαφορετικές ομάδες θεατών μέσω δύο συνδυαζόμενων κωδίκων. Η μουσική προορίζεται για το αστικό κοινό, το οποίο τείνει να είναι εξευγενισμένο και έχει δυτικών προτύπων καλλιέργεια και ακολουθεί την ήδη διαμορφωμένη παράδοση του ευρωπαϊκού μουσικού θεάτρου. Το κείμενο, όμως, είναι δομημένο με τρόπο που στοχεύει στην προσέλκυση του λαϊκού κοινού, το οποίο νιώθει την απόσταση μέχρι την αστική τάξη και αποδοκιμάζει τα ήθη της. Η γεφύρωση των τάξεων συντελείται μέσω της ιδεολογίας του έργου, η οποία ικανοποιεί και τα δύο στρώματα θεατών.

Οι νεόπλουτοι και οι περιθωριακοί, φτωχοί είναι δύο κόσμοι σε σύγκρουση στους *Απάχηδες*. Τα αποκαλούμενα «αλάνια», ταξικά εγκλωβισμένοι, χωρίς χρήματα και δυνατότητα για κοινωνική ανέλιξη, είναι τίμιοι και αγνοί, καλόκαρδοι και αληθινοί «πρίγκηπες», στη συμπεριφορά τουλάχιστον, οι οποίοι ξέρουν να γλεντούν. Εκ διαμέτρου αντίθετοι είναι οι νεόπλουτοι, οι λεγόμενοι «παραλήδες», οι οποίοι κυριεύονται από μεγαλομανία και ξενομανία, είναι φαντασμένοι και κενόδοξοι κι έχουν εμμονή με τις διασκεδάσεις και τις πολυτέλειες, αν και στερούνται της γνήσιας αριστοκρατικής καταγωγής. Τα αλάνια, εισβάλλουν και σαρώνουν τον κόσμο των νεόπλουτων, γελοιοποιώντας τους τραπεζίτες, απογυμνώνοντας την κενοδοξία των κοσμικών και εξευτελίζοντας τους δήθεν και τους καθωσπρέπει. Η ισορροπία επέρχεται μέσω της ίδιας της σύγκρουσης που, όμως, είναι ανώδυνη, είναι μία φάρσα. Το τέλος βρίσκει όλους στην κοινωνική τους τάξη, χωρίς αναδιατάξεις. Ο κόσμος του χρήματος παραμένει απρόσιτος, απαραβίαστος και ερμητικά κλειστός για όσους δεν έχουν θέση. Ακόμη κι όταν ο δεσμός του Πρίγκηπα με τη Βέρα δείχνει να δημιουργεί τριγμούς, ο Πρίγκηπας, διακατεχόμενος από το έντονο αίσθημα του καθήκοντος, επεμβαίνει και αποτρέπει την όποια δυσαρμονία ή ανισορροπία των σχέσεων.

Ως κυρίως εμπορικό είδος του ελαφρού μουσικού θεάτρου η οπερέτα είχε τις προδιαγραφές να απευθύνεται σε ευρύ κοινό. Δεν είχε στόχο μόνο τα πλατιά αστικά στρώματα, αλλά και το κάθε ξεχωριστό μέλος μιας οικογένειας. Επομένως, βασίστηκε σε μελωδίες που ήταν εύκολες να τραγουδηθούν από όλους. Χρησιμοποίησε δημοφιλείς χορούς της εποχής, όπως το “valse”, το “fox-trot”, το “tango” και το “charleston”, ενώ τα στροφικά τραγούδια της με την επαναλαμβανόμενη μελωδία την έκαναν πιο προσιτή. Ακόμα και άνθρωποι χωρίς κάποια μουσική καλλιέργεια μπορούσαν να την απολαύσουν και να σιγοτραγουδήσουν τα έργα της. Επιπλέον, η οπερέτα ήταν ευέλικτη, καθώς δε χρειαζόταν μεγάλη συμφωνική ορχήστρα

και μπορούσε να πλαισιωθεί από τις συνηθισμένες ορχήστρες των θεάτρων, δηλαδή μικρές ή μεσαίες¹⁶⁴.

Η επιθεώρηση της δεκαετίας του 1910, με τις βαθιές ρίζες της στην ηθογραφία, τον Καραγκιόζη και το κωμειδύλλιο, είχε ήδη συστήσει στο κοινό το κεντρικό κωμικό ντουέτο, όπως ο Καρκαλέτσος και ο Καρούμπας. Η επιτυχία των Απάχηδων προέρχεται και από τον θρίαμβο του ντουέτου επί των πλουσίων και, συγκεκριμένα, επί της οικογένειας Παραλή. Το μαύρο επίσημο ένδυμα που φορούν ως νεκροθάφτες ξεγελά πρόσκαιρα τους αριστοκράτες κι έτσι καταφέρνουν να θεωρηθούν καλεσμένοι στα γενέθλια της κόρης, να φάνε και να πιούν. Φλερτάρουν με την Αρετούσα, την ευάλωτη γεροντοκόρη της οικογένειας και η οποία ερωτεύεται και τους δύο. Η διαφορετική εξέλιξη που προσφέρει ο Πρινέας με το έργο του είναι η απεμπολή όλων των αρνητικών χαρακτηριστικών που συνόδευαν τον μάγκα της εποχής. Η βιαιότητα, η θρασυδειλία, η ανηθικότητα και η πολιτική διαφθορά, στοιχεία που ύφαιναν το προφίλ του μάγκα στην πρώτη κωμωδία που εμφανίστηκε στην παράσταση «Ο υποψήφιος βουλευτής και οι τραμπούκοι» του Κουρτέσης, εκλείπουν στους Απάχηδες¹⁶⁵.

Και ο κινηματογράφος επηρεάστηκε από τους Απάχηδες. Το κωμικό δίδυμο, ως μέσο για εξυπηρέτηση της υπόθεσης, ενσαρκώθηκε και από τους Φωτόπουλο και Μανέλλη στην ταινία του 1950, ενώ από το 1950 ως το 1965 επιλέγεται συχνά σε λαϊκές κωμωδίες ως μοτίβο.

Οι όποιες μικροδιαφορές υπήρχαν μεταξύ της οπερέτας και της κωμικής τυπολογίας της επιθεώρησης οξύνθηκαν ακόμη περισσότερο μετά την επιτυχία των Απάχηδων. Γραμμένοι από την αρχή της περιόδου, κατάφεραν να επηρεάσουν ολοκληρωτικά το εμπορικό θέατρο, αλλά και τον κινηματογράφο αργότερα για πάνω από σαράντα χρόνια. Ήταν τέτοια η επιρροή του έργου στο κοινό που όταν το 1926 ανέβηκε και πάλι η παράσταση στο θέατρο Κεντρικών, πολλοί το είχαν παρακολουθήσει τόσες φορές, ώστε φώναζαν ολόκληρες φράσεις ως υποβολείς. Συνολικά, το έργο έκανε περισσότερες από 650 παραστάσεις κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου. Όπως αναφέρθηκε ήδη, η επιτυχία συνεχίστηκε και μεταπολεμικά και η σταδιοδρομία του ακόμη δεν έχει σταματήσει.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Δοντάς, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», ό.π., σ. 25.

¹⁶⁵ Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τόμ. Α', ό.π., σ. 48.

¹⁶⁶ Στο ίδιο, σ. 45.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνική

1. Βεργόπουλος, Κωνσταντίνος, «Ο ανανεωμένος εθνισμός», στο: Γ.Χριστόπουλος και Ι. Μπαστιάς (εκδ), Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. ΙΔ', 1977.
2. Καλομοίρης, Μανώλης, *Η ζωή μου και η τέχνη μου. Απομνημονεύματα 1883-1908*, Νεφέλη, Αθήνα, 1988.
3. Αθανασάτου, Γιάννα, Δελβερούδη, Ελπίδα-Άννα, Κολοβός, Νίκος , «Νεοελληνικό θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος», τόμ. Β΄, Ο Ελληνικός Κινηματογράφος, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Πάτρα, 2002.
4. Βασιλείου, Αρετή, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004.
5. Βούλγαρης, Ευγένιος, Βανταράκης Βασίλης, *Το αστικό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρνέικα και Πειραιωτικά ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto, ΤΕΙ Ηπείρου, 2006.
6. Γεωργοπούλου, Βαρβάρα, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Τόμος Β΄, Αιγόκερως, Αθήνα, 2009
7. Δημαράς, Κωσταντίνος Θ., «Η διακόσμηση της ελληνικής ιδεολογίας», στο: Γ.Χριστόπουλος και Ι. Μπαστιάς (εκδ), Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Τόμος ΙΔ΄, 1977.
8. Δοντάς, Νίκος, «Νίκος Χατζηποστόλου, αγαπητός όσο και άγνωστος», στο Χατζηποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ.13-15.
9. Δοντάς, Νίκος, «Οι Απάχηδες των Αθηνών», στο Χατζηποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ.21-24.
10. Δοντάς, Νίκος, «Οπερέτα, ένα ταξίδι σε όλο τον κόσμο», στο Χατζηποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ. 25-30.
11. Έξαρχος, Θόδωρος, *Έλληνες ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες – Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899*, Δωδώνη, Αθήνα, 1995.
12. Καιροφυλάς, Γιάννης, *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Φιλιπότης, Αθήνα 2017.
13. Καλομοίρης, Μανώλης, «Πρόλογος» στην όπερα *Ανατολή*, 1953.

14. Καρακαντάς, Γιώργος, *Άπαντα του Λυρικού Θεάτρου, από του 1300 έως σήμερα*, Νάκας, Αθήνα, 1975.
15. Κοκκώνης, Γιώργος, «Η Πρώτη Συμφωνία του Γ.Α. Παπαϊωάννου». Πρακτικά συνεδρίου https://users.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoiseis/sum_1999.htm (τελευταία πρόσβαση 1/11/2025)
16. Κουνάδης, Παναγιώτης, Ο μανές. Εικονικό Μουσείο Αρχείο Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/collection/?id=amanes> (τελευταία πρόσβαση 1/11/2025)
17. Κουτρουμάνου, Χρυσούλα, «Οι ελληνικές όπερες και οπερέτες στην Εθνική Λυρική Σκηνή», διπλωματική εργασία Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Κρήτης, Ρέθυμνο 2015.
18. Κωνσταντόπουλος, Χρήστος, *Η Μουσική Ζωή στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2001.
19. Κωνσταντόπουλος, Χρήστος, *Η Μουσική Παράδοση των Επτανήσων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1995.
20. Κωνσταντοπούλου, Χριστίνα, Μαράτου-Αλιπράντη, Λάουρα, (επιμ), *Εμείς και οι Άλλοι: Αναφορές στις τάσεις και τα σύμβολα*, Τυπωθήτω - Γ. Δαρδανός / Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών, Αθήνα, 1999.
21. Λαμπελέτ, Γεώργιος, «Η εθνική μουσική», Παναθήναια Β', τεύχ. 15 και 30, 1901
22. Μυλωνάς, Κωνσταντίνος, *Ελληνική Μουσική—ιστορικά ορόσημα*, Νεφέλη, Αθήνα 2002.
23. Ορφανού, Ελένη, «Η ελληνική οπερέτα και η προσφιλής της θεματολογία», πτυχιακή εργασία, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης, Θεσσαλονίκη, 2014,.
24. Πετράς, Σώτος, *Το βασιλικό θέατρο και η ελληνική οπερέτα, ιστορία και ανέκδοτα*, Καλλιτεχνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα, 1960.
25. Πετρόπουλος, Ηλίας, *Υπόκοσμος και Καραγκιόζης*, Νεφέλη, Αθήνα, 2013.
26. Ράπτης, Μιχάλης, *Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888-1988*, Κτηματική Τράπεζα, Αθήνα, 1989.
27. Ρωμανού, Καίτη, «Σπύρος Φιλ. Σαμάρας», στο Σπύρος Σαμάρας, *Φλόρα Μιράμπιλις: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 1978-1979, σ. 5-12.
28. Σειραγάκης, Μανώλης, «Ελληνική οπερέτα: Ένα αχαρτογράφητο είδος», σε «θεατρικό περιοδικό Δρώμενα», Περίοδος Β΄, τεύχος 1, 2007
29. Σειραγάκης, Μανώλης, «Η οπερέτα στην Ελλάδα έως το 1922, στο: Η Κρητικοπούλα», έντυπο πρόγραμμα καλλιτεχνικής περιόδου 2011-2012, Ιστορικό Αρχείο Ε.Λ.Σ.

30. Σειραγάκης, Μανώλης, «Το λαϊκό στοιχείο στην ελληνική οπερέτα», στο Χατζηαποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ. 31-38.
31. Σειραγάκης, Μανώλης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Α΄, Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2009.
32. Σειραγάκης, Μανώλης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα, τόμ. Β΄, Οι άνθρωποι και τα έργα*, Καστανιώτη, Αθήνα, 2009.
33. Σιδέρης Γιώργος, «Οι Απάχηδες των Αθηνών», στο Χατζηαποστόλου Νίκος, *Οι απάχηδες των Αθηνών: οπερέτα σε τρεις πράξεις*, πρόγραμμα παραστάσεων, Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Αθήνα 2008-2009, σ. 4-13
34. Σιταράς, Θωμάς, *Τα ανέλεκτα της παλιάς Αθήνας*, 2016, Ωκεανίδα, Αθήνα, 2016.
35. Σιώπη, Αναστασία, «Γιγάντιος κόσμος δε θα γκρεμιστεί, δε θα φκιαστεί: Εκδηλώσεις εθνικισμού μέσω της υποδοχής της όπερας του Μανώλη Καλομοίρη *Το Δακτυλίδι της Μάνας* (1917) στην Ελλάδα της εποχής του Μεσοπολέμου», https://users.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoseis/siopsi.htm?fbclid=IwAR0p1uv9WoPCBF_BAf7wzU7weSsmC_4HbbLCg8pufJwlexrDaSKUXxiHEqo
36. Σκανδάλη, Αγγελική, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου*, Gutenberg, Αθήνα, 2001.
37. Σπανάκου, Ζώη, «Η ελληνική εθνική ιδεολογία στο μεσοπόλεμο, όψεις διαμόρφωσης», στο: Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων (επιμ.), *Εθνική συνείδηση και ιστορική παιδεία*. Σεμινάριο 17, 1994.
38. Στιβανάκη, Ευανθία, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 ως το 1900*, Περί Τεχνών, Πάτρα, 2001.
39. Τζιόβας Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Οδυσσέας, Αθήνα, 1989.
40. Τζιόβας, Δημήτρης, «Ελληνικότητα και γενιά του '30», περιοδικό Cogito <https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/PHIL873/%CE%94%CE%B7%CE%BC.%20%CE%A4%CE%B6%CE%B9%CE%BF%CC%81%CE%B2%CE%B1%CF%82.pdf> (τελευταία πρόσβαση 1/11/2025)
41. Τρικούπης, Αθανάσιος, «Θεόφραστου Σακελλαρίδη (1882-1950): Οπερέτα Βαφτιστικός, Δομή και ποιητικό περιεχόμενο», ανακοίνωση στην Ημερίδα «Οπερέτα: Ο χαμένος θησαυρός της ελληνικής τέχνης», Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 3/4/2011.

42. Τσερπέ, Γεωργία, «Μουσικοποιητική μορφή στα τραγούδια για φωνή και πιάνο του Μανώλη Καλομοίρη», διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα μουσικών σπουδών, Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 247-252.
43. Τσέτσος, Μάρκος, *Εθνικισμός και λαϊκισμός στη Νεοελληνική Μουσική*, Ίδρυμα Σάκη Καράγιωργα, Αθήνα, 2011.
44. Τσουκαλάς, Κωνσταντίνος, «Παράδοση και εκσυγχρονισμός: μερικά γενικότερα ερωτήματα», *Ελληνισμός και ελληνικότητα, Εστία*, Αθήνα, 1983.
45. Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Όλγα, *Η Εθνική Σχολή Μουσικής, Προβλήματα Ιδεολογίας*, Ίδρυμα Μεσογειακών Μελετών, Αθήνα, 1990.
46. Χατζηπανταζής, Θεodorής, *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1977.
47. Χατζηπανταζής, Θεodorής, *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί*, Στιγμή, Αθήνα 1986
48. Χατζηπανταζής, Θεodorής, *Το κωμειδύλλιο, τόμ. Α΄*, Ερμής, Αθήνα 1981.

Ξενόγλωσση

1. Apel, Willi, “Pizzicato”, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.
2. Apel, Willi, “Legato”, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.
3. Apel, Willi, “Primo, Secondo”, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.
4. Bermel, Albert, “Farce”, *The New Grove Dictionary of Theatre*, Macmillan, London, 1983.
5. Copeau, Jacques, *Le Théâtre et son Bouffon*, Éditions Gallimard, Paris, 1922.
6. Einstein, Alfred, *The Italian Madrigal*, University Press, Princeton, 1949.
7. Groensteen, Thierry, *The System of Comics*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007.
8. Harold, Blumenfeld, *The March in European Music*, Routledge, London, 1980.
9. Lamb, Andrew, “Cancan”, *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, τελευταία προβολή 16/8/2025.
10. Lamb, Andrew, “Galop”, *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, τελευταία προβολή 16/8/2025.
11. Lamb, Andrew, “Operetta”, *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, 20386, τελευταία προβολή 7/08/2022.

12. McKee, Eric, “Waltz”, Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com, τελευταία προβολή 16/8/2025.
13. Samson, Jim, “Mazurka”, Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com, 20386, τελευταία προβολή 7/08/2022.
14. Shepherd, John, Horn, David κ.ά. (επιμ.), “Foxtrot”, *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World, Volume II: Performance and Production*, Continuum, London, 2003.
15. Tyrrell, John, “Polka”, *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, τελευταία προβολή 16/8/2025.
16. Webber, Christopher, “Género chico”, *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com, τελευταία προβολή 16/8/2025.
17. Yannou, Demetre, (1996). “The idea of national music in Greece at the end of the 19th and the beginning of the 20th century: some remarks on its conceptual consistency”, ανακοίνωση στο συνέδριο Music and Lifeworld – Otherness and Transgression in the Culture of the 20th century. In memoriam Fernando Lopes-Graca (1906-1994), Cascais (Πορτογαλία), 17/02/2022 (διαθέσιμη στην ιστοσελίδα του συγγραφέα: www.yannou.gr, με τη βοήθεια του εργαλείου web archive καθώς το σάιτ είναι ανενεργό, <https://web.archive.org/web/20141218131941/http://yannou.gr/>)

Ηλεκτρονικές Πηγές

1. E.A.I.A.
<http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/listres.aspx?lsid=124021&fcode=s704a&ftext=%CE%A3%CE%A5%CE%93%CE%93%CE%A1%CE%91%CE%A6%CE%95%CE%91%CE%A3%20%CE%98%CE%A0&fval=%CE%A0%CF%81%CE%B9%CE%BD%CE%AD%CE%B1%CF%82,%20%CE%93%CE%B9%CE%AC%CE%BD%CE%BD%CE%B7%CF%82&form=300009> 07/09/22
2. https://www.europeana.eu/en/item/2051943/data_euscreenXL_EUS_57A0287CE47A453689C2204601BB5EC8 09/09/22
3. http://www.avarchive.gr/portal/digitalview.jsp?get_ac_id=3371 09/09/22
4. <https://www.youtube.com/watch?v=rXIIUjq50hM> 07/10/22
5. <https://www.youtube.com/watch?v=KRzQuZBcHgA&t=2139s> 06/10/22
6. <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=353838> 07/10/22
7. <https://www.kathimerini.gr/culture/562142956/sotiria-sto-para-pente-gia-to-elliniko-odeio/07/10/22>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΟΠΟΙΗΤΙΚΗΣ ΔΙΑΡΘΡΩΣΗΣ ΤΗΣ ΟΠΕΡΕΤΑΣ *ΟΙ ΑΠΑΧΗΛΕΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ*

ΛΙΜΠΡΕΤΟ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΠΡΙΝΕΑΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ: ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΤΙΤΛΟΣ	ΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΠΟΙΗΤΙΚΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ	ΤΟΝΙΚΟΤΗΤΑ	ΜΕΤΡΑ	ΔΟΜΗ
Ορχηστρική εισαγωγή		ΦΑ+	μ.1-17	
		ΣΟΛ+	μ.18- 54	
Ζωή χρυσή	3 στροφές. Δεν υπάρχει ομοιομορφία ούτε στον αριθμό των συλλαβών ούτε στην ομοιοκαταληξία. 1 ^η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δυο 15συλλαβα ομοιοκατάληκτα ιαμβικά δίστιχα. 2 ^η στροφή: Δίστιχη στροφή όπου ο πρώτος στίχος έχει 17 συλλαβές και ο δεύτερος 18. 3 ^η στροφή: Έχει πλεκτή ομοιοκαταληξία.	ΦΑ+		Πράξη 1, Σκηνή 1 Μικτή χορωδία
			μ.01-04	4μετρη ορχηστρική εισαγωγή
			μ.05-21	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού δίστιχου. Δόμηση περιόδου 8μ+8μ.
			μ.22-30	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού δίστιχου. Δόμηση περιόδου 4μ+4μ.
			μ.31-32	Κατιούσα γέφυρα, μελοποίηση του επιφωνήματος Α! Δόμηση μουσικής φράσης 2μ.
			μ.33-48	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού δίστιχου. Δόμηση περιόδου 8μ+8μ.
			μ.49-54	6μετρο ορχηστρικό μέρος
μ.55-58	Επανάληψη 4μετρης μουσικής φράσης και χρήση του τελικού στίχου της τελικής στροφής.			
Δεν μπορώ να τραγουδήσω	2 δίστιχες στροφές που αποτελούνται από δυο ομοιοκατάληκτα 15σύλλαβα σε μέτρο τροχαϊκό.			Πράξη 1, Σκηνή Καρούμπας
		ΛΑ- ΡΕ-	μ. 01-05 μ. 06-07	Ορχηστρική εισαγωγή

			μ. 08-15	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου 4μ+4μ.
			μ. 16	Ορχηστικό μέρος
			μ. 17-24	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου 4μ+4μ.
			μ. 25-26	Αντιστοίχιση 2μετρης μουσικής φράσης με 8σύλλαβο ποιητικό στίχο.
			μ. 28-29	Πρόζα και ορχηστρικό μέρος
			μ.29-44	Επανάληψη της τελευταίας στροφής του τραγουδιού <i>Ζωή χρυσή</i> .
Μάη τρελέ	2 δίστιχες στροφές που αποτελούνται από δύο ομοιοκατάληκτά 17σύλλαβα.	ΦΑ+		Πράξη 1, Σκηνή 1 Μικτή χορωδία
			μ. 01-08	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου 4μ+ 4μ.
			μ. 09-16	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου 4μ+ 4μ.
			μ.17-24	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου 4μ+ 4μ.
			μ.25-32	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση περιόδου 4μ+ 4μ.
			μ. 33-48	Ορχηστρικό μέρος
			μ. 49- 64	Επανάληψη τελευταίας στροφής. Δόμηση 8+8.
			μ. 65-68	Ορχηστρικό μέρος
Ζωή Χρυσή		ΦΑ+	μ. 01-18	Επανάληψη της τελευταίας στροφής του τραγουδιού <i>Ζωή χρυσή</i> .
Πρόζα και μουσική υπόκρουση		ΜΙb+		Πράξη 1, Σκηνή 2 Πρίγκηπας
			μ. 01-48	Πρόζα
		ΜΙ+		Πράξη 1, Σκηνή 3

Είμαστ' ευγενείς	2 ομοιοκατάληκτες στροφές που είναι διαμορφωμένες ως εξής. 1 ^η στροφή: Τετράστιχη τροχαϊκή ομοιοκατάληκτη στροφή. 2 ^η στροφή: Εξάστιχη στροφή που αποτελείται από τέσσερις 13σύλλαβους και δυο 12σύλλαβους στίχους με ομοιοκαταληξία 1 ^{ου} με 3 ^{ου} , 2 ^{ου} με 5 ^{ου} και 4 ^{ου} με 6 ^{ου} στίχου.			Βέρα, Παράλης, Κλέων
			μ. 01-17	Ορχηστρική εισαγωγική
			μ. 18-29	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση 4μ+4μ+4μ.
			μ. 30-41	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση 4μ+4μ+4μ.
			μ. 42-57	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση 4μ+4μ+4μ+4μ.
	μ. 58-73	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση 4μ+4μ+4μ+4μ .		
Πόσο σ'έχω συμπαθήσει	2 ομοιοκατάληκτες στροφές που είναι διαμορφωμένες ως εξής. 1 ^η στροφή: Τετράστιχη ομοιοκατάληκτη στροφή αποτελούμενη από τέσσερις 11σύλλαβους δακτυλικούς στίχους. 2 ^η στροφή: Τετράστιχη τροχαϊκή ομοιοκατάληκτη στροφή που αποτελείται από δύο 13σύλλαβους, έναν 15σύλλαβο και έναν 14σύλλαβο στίχο.			Πράξη 1, Σκηνή 6 Τιτίκα, Πρίγκιπας
		MI-	μ. 05-12	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση 4μ+4μ.
		MI+	μ.13-20	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού στίχου. Δόμηση 4μ+4μ.
			μ. 21-22	Ορχηστρικό μέρος
			μ. 23-38	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού στίχου. Δόμηση 8μ+8μ.
			μ. 39-50	Ορχηστρικό μέρος
μ. 51-54	Επανάληψη του τελευταίου στίχου της τελευταίας στροφής.			
5 ομοιοκατάληκτες τροφές σε τροχαϊκό μετρό χωρίς να υπάρχει ομοιομορφία στις συλλαβές. Πιο συγκεκριμένα	ΣΟΛ+			Πράξη 1, Σκηνή 8 Πρίγκιπας, Τιτίκα, Μικτή χορωδία
		μ. 01-07	Ορχηστρική εισαγωγή	

Τι συμβαίνει, τι φωνάζεις	<p>1^η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δυο ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Σε κάθε δίστιχο ο πρώτος στίχος έχει 15σύλλαβες και ο δεύτερος 16σύλλαβες.</p> <p>2^η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δυο ομοιοκατάληκτα 7σύλλαβα τροχαϊκά δίστιχα.</p> <p>3^η στροφή: Δίστιχη στροφή που αποτελείται από ένα ομοιοκατάληκτο 7σύλλαβο και 8σύλλαβο τροχαϊκό δίστιχο.</p> <p>4^η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δυο πλεκτά ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Σε κάθε δίστιχο ο πρώτος στίχος είναι 18σύλλαβος και ο δεύτερος 15σύλλαβος.</p> <p>5^η στροφή: Τετράστιχη στροφή με ίδια χαρακτηριστικά με την προηγούμενη.</p>		μ. 08-15	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 16-22	Αντιστοίχιση 7μέτρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 23-25	Αντιστοίχιση 3μετρης απαγγελίας και μουσικής υπόκρουσης
			μ. 26-33	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 34-41	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 42-49	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 50-57	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 58-62	Αντιστοίχιση 4μετρης απαγγελίας και πρόζας με μουσική υπόκρουση.

Πέρνω αμπάριζα αδερφάκι	1 τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δυο ομοιοκατάληκτα 8σύλλαβα τροχαϊκά δίστιχα.	PE-		Καρούμπας, Καρκαλέτσος, Τιτίκα
			μ. 01-08	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 09-10	Αντιστοίχιση 2μετρης μουσικής υπόκρουσης και πρόζας.
Πόσο σ' έχω συμπαθήσει		MI+		Τιτίκα, Καρκαλέτσος, Καρούμπας, Πρίγκιπας, Μικτή χορωδία
			μ. 01-16	Επανάληψη τελευταίας στροφής του τραγουδιού <i>Πόσο σ' έχω συμπαθήσει</i> .
			μ. 17-18	2μετρη μουσική φράση
Πες μας τώρα που τα βρήκες	4 ομοιοκατάληκτες τροφές σε τροχαϊκό μετρό χωρίς να υπάρχει ομοιομορφία στις συλλαβές. Πιο συγκεκριμένα. 1 ^η στροφή: Δίστιχη στροφή που αποτελείται από ομοιοκατάληκτα 15σύλλαβα τροχαϊκά δίστιχα. 2 ^η στροφή: Δίστιχη στροφή που αποτελείται από ένα ομοιοκατάληκτο 6σύλλαβο και ένα 8σύλλαβο τροχαϊκό δίστιχο. 3η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δυο πλεκτά ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Σε κάθε δίστιχο ο πρώτος στίχος είναι 18σύλλαβος και ο δεύτερος 15σύλλαβος. 4η στροφή δίστιχη στροφής που αποτελείται από 15σύλλαβα τροχαϊκά	ΣΟΛ+		Πρίγκιπας, Μικτή χορωδία
			μ. 01-04	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου. Η μελωδική γραμμή είναι κοινή με το τραγούδι <i>Τι συμβαίνει, τι φωνάζεις</i> .
			μ. 05-06	Αντιστοίχιση μουσικής πρότασης και μουσικής απαγγελίας.
		ΦΑ+	μ. 07- 14	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 15-18	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 19-23	Αντιστοίχιση 5μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
		PE-	μ. 24-28	Αντιστοίχιση 5μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 29-38	Πρόζα με μουσική υπόκρουση
				PE-

Ε, ρε, γλέντι που θα γίνει	Τετράστιχη ομοιοκατάληκτη στροφή που αποτελείται από δυο ομοιοκατάληκτα 15σύλλαβα τροχαϊκά δίστιχα.		μ. 01-2	Εισαγωγικό ορχηστικό μέρος.
			μ. 03-10	Αντιστοίχιση 7μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 11-12	2μετρο ορχηστικό μέρος.
			μ. 13-22	Αντιστοίχιση 10μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 23-24	2μετρο ορχηστικό μέρος.
			μ. 25-40	Επανάληψη του τελευταίου στίχου του τραγουδιού <i>Ζωή χρυσή</i> .
			μ. 41-45	Πρόζα με μουσική υπόκρουση
			μ. 46-114	Επανάληψη ολόκληρου του τραγουδιού <i>Μάη τρελέ</i> .
Ορχηστικό μέρος				Πράξη 2, Σκηνή 1 Ορχηστικό μέρος
			ΣΟΛ+	
			ΜΙ+	μ.23-38
Είμαστ' ευγενείς				Πράξη 2, Σκηνή 1 Βέρα, Παραλής, Κλέων, Νίκος, Αρετούσα, Μικτή χορωδία
				Επανάληψη τραγουδιού <i>Είμαστ' ευγενείς</i> .
Είσοδο Πρίγκιπα		ΡΕ+		Πράξη 2, Σκηνή 1 Ορχηστικό μέρος
				μ. 01-18
Σαν όνειρο	2 τετράστιχες στροφές που αποτελούνται από δυο ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Με την ιδιαιτερότητα ότι ενώ όλοι οι στίχοι είναι 15σύλλαβοι ο τελευταίος στίχος σε κάθε στροφή διαφέρει. Στην πρώτη στροφή είναι 14σύλλαβος και στην δεύτερη 17σύλλαβος.	ΜΙ-		Πράξη 2, Σκηνή 3 Βέρα
			μ. 01-11	Ορχηστικό εισαγωγικό μέρος
			μ.12-25	Αντιστοίχιση 14μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου. Δόμηση 8μ+6μ.
			μ. 26-27	2μετρο ορχηστικό μέρος
			μ. 28- 39	Αντιστοίχιση 12μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου. Δόμηση 7μ+5μ.

			μ. 40-43	4μετρο ορχηστρικό μέρος
			μ. 44-51	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 52-59	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 60-63	4μετρο ορχηστρικό μέρος.
			μ. 64-67	Επανάληψη του τελευταίου ημιστιχίου της τελευταίας στροφής.
Σαν όνειρο (Duetto)	2 τετράστιχες στροφές που αποτελούνται από δυο ομοιοκατάληκτα 15σύλλαβα ιαμβικά δίστιχα. Στη δεύτερη στροφή ο τελευταίος στίχος έχει 17 συλλαβές.	ΛΑ-		Πράξη 2, Σκηνή 5 Βέρα, Πρίγκιπας
			μ. 01-07	Πρόζα με μουσική υπόκρουση.
			μ. 08-20	Υπάρχει διαφοροποίηση του τραγουδιού στο Duetto. Έχουμε αντιστοίχιση 13μετρης μουσικής πρότασης και μουσικής απαγγελίας. Δόμηση 8μ+5μ.
			μ. 21-23	4μετρο ορχηστρικό μέρος
		ΣΟΛ+	μ. 24-31	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 32-40	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 41-44	Πρόζα με μουσική υπόκρουση.
			μ. 45-47	Επανάληψη του τελευταίου στίχου της τελευταίας στροφής.
			μ. 48-49	2μετρο ορχηστρικό μέρος.
		Μόνο με σένα	4 τετράστιχες ομοιοκατάληκτες τροφές σε τροχαϊκό μετρό χωρίς να υπάρχει ομοιομορφία στις συλλαβές. Πιο συγκεκριμένα. 1 ^η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δύο	ΛΑ-
μ. 01-03	Εισαγωγικό μέρος			
μ. 04-11	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.			
μ. 12-19	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.			

	τροχαϊκά ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Ο πρώτος και ο δεύτερος στίχος έχουν 18 συλλαβές ενώ ο τρίτος και ο τέταρτος 17. 2 ^η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δυο 11σύλλαβα τροχαϊκά ομοιοκατάληκτα δίστιχα. 3 ^η στροφή: Όμοια με την 1 ^η . 4 ^η στροφή: Όμοια με την 2 ^η .		μ. 20-27	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.		
			μ. 28-35	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.		
			μ. 36-38	3μετρο ορχηστρικό μέρος		
		ΛΑ+		μ. 39-46	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.	
				μ. 47-54	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.	
				μ. 55-62	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.	
				μ. 64-70	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.	
				μ. 71-102	32μετρο ορχηστρικό μέρος.	
		Πω! Πω! Τρελάθηκα	4 ομοιοκατάληκτες στροφές χωρίς να υπάρχει ομοιομορφία στις συλλαβές αλλά και στο μέτρο. Πιο συγκεκριμένα.	ΜΙb+		Πράξη 2, Σκηνή 7 Αρετούσα, Καρούμπας, Καρκαλέτσος
					μ. 01-07	7μετρο ορχηστρικό μέρος.
1 ^η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δυο ομοιοκατάληκτα δίστιχα. Ο πρώτος και ο τρίτος στίχος είναι 18συλλαβος. Ενώ ο δεύτερος και ο τέταρτος 11συλλαβος. 2 ^η στροφή: Όμοια με την 1 ^η .	Ντο-		μ. 08-11	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.		
			μ. 12-15	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.		
			μ. 16-19	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.		
			μ. 20-23	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.		
			μ. 24-27	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.		

	3 ^η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δυο ομοιοκατάληκτα τροχαϊκά δίστιχα. Ο πρώτος, ο δεύτερος και ο τρίτος στίχος έχουν 12 συλλαβές ενώ ο τέταρτος 9 συλλαβές. 4 ^η στροφή: Όμοια με την 3 ^η .		μ. 28-31	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 32-35	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 36-39	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 40-43	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 44-47	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 48-51	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 52-55	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 56-59	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 60- 63	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 64-67	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 68-71	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.
		μ. 72-104	32μετρο ορχηστικό μέρος.	
Έξω τώρα στη στιγμή	1 τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δύο 15σύλλαβα ομοιοκατάληκτα τροχαϊκά δίστιχα.	PE-		Πράξη 2, Σκηνή 8 Πρίγκιπας, Βέρα, Μικτή χορωδία
			μ. 01-13	Πρόζα με μουσική υπόκρουση που λειτουργεί ως εισαγωγή του τραγουδιού.
			μ. 14-21	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου. Δόμηση 2μ+2μ+2μ.
			μ. 22-23	Επανάληψη τελευταίου στίχου.

			μ. 24-25	Μελοποίηση της λέξης <i>Έξω</i> και επανάληψη του τελευταίου πρώτου ημιστιχίου.
			μ. 26-27	Μελοποίηση της λέξης <i>Έξω</i> και επανάληψη του τελευταίου δεύτερου ημιστιχίου.
			μ. 28-30	Μελοποίηση της λέξης <i>Έξω</i> .
Συγνώμη, κύριοι, ζητώ	2 ομοιοκατάληκτες στροφές χωρίς να υπάρχει ομοιομορφία στις συλλαβές αλλά και στο μέτρο. Πιο συγκεκριμένα. 1 ^η στροφή: Δίστιχη στροφή που αποτελείται από ομοιοκατάληκτο 17συλλαβο ιαμβικό δίστιχο. 2 ^η στροφή: Δίστιχη στροφή που αποτελείται από ομοιοκατάληκτο 15συλλαβο τροχαϊκό δίστιχο.	PE-		Πρίγκιπας
			μ. 01-08	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου. Δόμηση 4μ+4μ.
			μ. 09-16	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου. Δόμηση 4μ+4μ.
Πρόζα με μουσική υπόκρουση				Τιτίκα, Καρκαλέτσος, Καρούμπας, Παράλης
			μ. 01-10	Πρόζα με μουσική υπόκρουση
Μόνο με σένα				Τιτίκα, Βέρα, Πρίγκιπας, Μικτή χορωδία
Πρόζα και μουσική απαγγελία				Καρκαλέτσος, Καρούμπας, Κλέων, Νίκος, Πρίγκιπας
			μ. 01-28	Πρόζα και μουσική απαγγελία με μουσική υπόκρουση
Μουσική απαγγελία				Πρίγκιπας
		ΣΟΛ+	μ. 01-09	Μουσική απαγγελία με μουσική υπόκρουση.
		ΣΟΛ-	μ. 10-18	Μουσική απαγγελία με μουσική υπόκρουση.
		ΣΟΛ+		Μικτή χορωδία

Πως ετόλμησες να 'ρθεις	1 δίστιχη στροφή που αποτελείται από δύο 15σύλλαβους ομοιοκατάληκτους τροχαϊκούς στίχου.		μ. 01-04	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.	
			μ. 05-06	Μελοποίηση της λέξης <i>Έξω</i> και επανάληψης του τελευταίου πρώτου ημιστιχίου.	
			μ. 07-10	Πρόζα με μουσική υπόκρουση	
Σαν όνειρο				Τιτίκα, Βέρα, Πρίγκιπας	
				Επανάληψη του τραγουδιού <i>Σαν όνειρο</i> .	
Εισαγωγικό μέρος		ΛΑ-	μ. 01-38	Ορχηστρικό μέρος	
		ΛΑ+	μ. 39-70		
Ρετσίνα μου, ρετσίνα μου	3 ομοιοκατάληκτες στροφές που διαμορφώνονται ως εξής. 1 ^η στροφή: Τετράστιχη στροφή που αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτα 15συλλαβιαμβικά δίστιχα 2 ^η στροφή: Δίστιχη στροφή που αποτελείται από ομοιοκατάληκτο 15συλλαβο τροχαϊκό δίστιχο. 3 ^η στροφή: Όμοια με την 1 ^η .	ΦΑ-		Πράξη 3, Σκηνή 5 (τελευταία σκηνή) Καρούμπας, Καρκαλέτσος, Μικτή χορωδία	
			μ. 01-05	5μερτο ορχηστρικό μέρος	
			μ. 06-09	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.	
			μ. 10-13	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.	
			μ. 14-17	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.	
			μ. 18-21	Αντιστοίχιση 4μετρης μουσικής φράσης και ποιητικού κειμένου.	
			ΦΑ+	μ. 22-29	Αντιστοίχιση 8μετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
				μ. 30-60	Επανάληψη από την αρχή του τραγουδιού με διαφορετικό στίχο.
				μ. 61- 98	Ορχηστρικό μέρος
Μόνο για σένα		ΛΑ+		Πρίγκιπας, Τιτίκα, Καρούμπας, Καρκαλέτσος, Παράλης, Αρετούσα, Κλέων, Νίκος, Μικτή χορωδία	
			μ. 01-02	Εισαγωγικό μέρος.	

			μ. 03-10	Αντιστοίχιση δμετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 11-18	Αντιστοίχιση δμετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 19-26	Αντιστοίχιση δμετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 27-34	Αντιστοίχιση δμετρης μουσικής πρότασης και ποιητικού κειμένου.
			μ. 35-38	Ορχηστρικό μέρος.