

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΑΤΤΙΚ, ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΚΑΙ ΔΡΑΜΑ

Πτυχιακή εργασία της
Αικατερίνης Βασιλείου
ΑΜΦ 487

υπό την εποπτεία της
κ. Ζουμπούλη Μαρίας

Άρτα
Μάρτιος 2011

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	03
Εισαγωγή.....	05
ΚΕΦΑΛΑΙΟ I: Βιογραφία και εργογραφία	
α. Βίος.....	09
β. Έργο.....	15
γ. Δισκογραφία.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ II: Το θεατρικό στοιχείο στο έργο του Αττίκ	
α. Στίχος.....	21
β. Ερμηνεία.....	26
γ. Σκηνοθετώντας την επιτέλεση.....	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ III: Η «θεατρικότητα» στη μουσική γραφή του Αττίκ	
α. Φόρμα.....	32
β. Αρμονικό περιβάλλον.....	36
γ. Ο ρόλος του πιάνου.....	38
δ. Ρυθμός.....	39
ε. Μελωδικός κόσμος.....	45
Επίλογος.....	48
Βιβλιογραφία.....	51
Παράρτημα	
Πίνακας εργογραφίας.....	53
Κατάλογος ιδιόγραφων σχολίων.....	59
Παρτιτούρες (δείγμα).....	66

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία προέκυψε μέσα από το προσωπικό μου ενδιαφέρον για την ερμηνεία στον τομέα του τραγουδιού. Ο Αττίκ κέντρισε το ενδιαφέρον μου λόγω της ιδιαιτερότητας των επιτελέσεων που εισήγαγε στην αθηναϊκή μουσική σκηνή: οι παραστάσεις της «Μάντρας» ξεπερνούσαν τις συνηθισμένες ως τότε μορφές παράστασης και ανήγαγαν την τραγουδιστική ερμηνεία σε μια σύνθετη επιτέλεση, όπου μουσική, χορός και θέατρο συμπλέκονταν σε μια νέου τύπου ισορροπία, που στιγμάτισε μια ολόκληρη εποχή.

Η αρχική προβληματική μου επικεντρωνόταν στην περιγραφή και την ανάδειξη της «σχολής» που εισήγαγε ο Αττίκ, δρομολογώντας την μετέπειτα άνθιση των μουσικών στην αθηναϊκή κοινωνία. Καθώς η έρευνά μου προχωρούσε, ήρθα σε επαφή με πληροφορίες και τεκμήρια πολλών ειδών, από τα οποία τα πιο ελκυστικά ήταν για μένα οι παρτιτούρες του. Εκεί ανακάλυψα πως το πιο τυπικό χαρακτηριστικό του ιδιαίτερου ύφους του, η θεατρικότητα που υποτείνει όλες τις διαστάσεις του έργου του, στην πραγματικότητα υφίστατο ακόμα και στις πιο απροσδόκητες γωνιές του: στο γραμμένο μουσικό κείμενο διασώζεται η θεατρικότητα πριν την ερμηνεία. Η μουσικολογική ανάλυση, η επεξεργασία των στίχων, ο σχολιασμός των επιτελέσεων οδηγούν εύκολα τον ερευνητή στις ποικίλες εκφράσεις αυτής της θεατρικότητας. Η πρόκληση ήταν να δείξω ότι η αφετηρία της βρίσκεται στον πυρήνα της μουσικής δημιουργίας, ότι δηλαδή η δραματοποίηση εκκινεί από την πρώτη έμπνευση του καλλιτέχνη και ότι δεν πραγματώνεται απλώς κατά την ερμηνεία.

Η πρώτη δυσκολία που αντιμετώπισα ήταν στη συλλογή υλικού. Δεν στάθηκε δύσκολο να βρω δίσκους ακτίνας που να περιλαμβάνουν τραγούδια του Αττίκ, όμως γρήγορα διαπίστωσα ότι αυτοί περιοριζόταν στην ανακύκλωση των ίδιων κομματιών, οπότε το δείγμα που προέκυπτε δεν ήταν μεγάλο. Στα ένθετα των δίσκων οι πληροφορίες ήταν ελλιπείς και δεν επέτρεπαν ολοκληρωμένη εικόνα για τις συντεταγμένες της εμφάνισής τους, ήτοι για την χρονολόγηση και τους συντελεστές.

Η δεύτερη δυσκολία αφορούσε την τεκμηρίωση των πληροφοριών που σχετίζονται την ζωή και το έργο του καλλιτέχνη. Παρά την μεγάλη δημοσιότητα, που αγγίζει τα όρια της μυθολογίας σε κάποιες περιπτώσεις, η βιβλιογραφία δεν μου παρείχε πρόσβαση σε ακριβείς αναφορές, ειδικά όσον αφορά τις χρονολογίες και τις

τοποθεσίες. Η διασταύρωση δε των πηγών συχνά αναδεικνυε ασυνέχειες και αντιφάσεις.

Η τρίτη και πιο σημαντική δυσκολία ήταν η αναζήτηση παρτιτούρων. Ο εκδοτικός οίκος του Γρ. Κωνσταντινίδη (μετέπειτα Γρ. Κωνσταντινίδη - Γ. Νικολαΐδη), που τις εξέδιδε αρχικά, δεν έχει συντηρήσει παρά μόνο μικρό μέρος των σχετικών αρχείων. Ο μουσικός οίκος Φίλιππος Νάκας και προπαντός η Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών διασώζουν σήμερα έναν σημαντικό αριθμό μουσικών κειμένων του Αττίκ. Η έρευνά μου, όπως συμπληρώθηκε και από αρχεία ιδιωτών, εν απέδωσε τέλει 52 παρτιτούρες για πιάνο και φωνή.

Αν η αναζήτηση όμως ήταν επίπονη, η εξοικείωση με τον κόσμο του συνθέτη ήταν μια περιπέτεια απολαυστική. Σύντομα η εμβάθυνση στην προσωπικότητα και το έργο του μου αποκάλυψε άγνωστες πτυχές, όχι μόνο της μουσικής του παρακαταθήκης, αλλά όλης της νεοελληνικής κουλτούρας, σε μια εποχή που, αν και μας είναι οικεία, δεν είναι πραγματικά γνωστή.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτρια και επόπτρια μου κα Μαρία Ζουμπούλη για την πολύτιμη βοήθεια και καθοδήγηση της, όσον αφορά την περάτωση αυτής εργασίας. Για την εμπύχωση και την έμπνευση που μου προσέφερε, όταν βρέθηκα σε τέλμα και για την πολύτιμη εμπειρία που αποκόμισα από την διαδικασία αυτή. Ακόμη την ευχαριστώ γιατί μου έδωσε την ευκαιρία να εκφραστώ μέσα από την παρούσα εργασία και να αποτυπώσω τις δικές μου σκέψεις, παίρνοντας το βάπτισμα του ερευνητή.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή κο Γεώργιο Κοκκώνη, που μου έδειξε το μονοπάτι στο οποίο συνάντησα τον κόσμο του Αττίκ, που μου διέθεσε το χρόνο του, που με εφοδίασε με τα απαραίτητα εργαλεία, και προπαντός που με εμπιστεύτηκε σαν μουσικολόγο πολύ πριν εγώ η ίδια πιστέψω στον εαυτό μου.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την Μεγάλη Ελληνική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη για την συνεργασία και την υπομονή τους κατά την φάση συλλογής του υλικού.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου για την οικονομική και ηθική υποστήριξη, καθώς και τους φίλους που μου συμπαραστάθηκαν και με βοήθησαν με πλείστους όσους τρόπους.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το αθηναϊκό τραγούδι κάνει την εμφάνισή του στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου μέσα στον απόηχο του ιταλικού μελοδράματος. Είναι η εποχή που η αθηναϊκή επιθεώρηση (ήδη σε προϊούσα παρακμή) και το ρεμπέτικο τραγούδι κυριαρχούν στην αστική μουσική κουλτούρα¹. Είναι η εποχή που ο Κλέων Τριανταφύλλου επιστρέφει στα πατρώα του εδάφη, κουβαλώντας την σκόνη μιας μακροχρόνιας παριζιάνικης διαμονής, που έχει σημαδέψει την αισθητική του και την εν γένει κουλτούρα του. Διαμορφωμένος μέσα στον ιδιαίτερο κόσμο του γαλλικού *chanson*, όπου έχει ήδη καθιερωθεί ως Αττίκ, γρήγορα ταυτίζει την προσωπικότητά του με το νεόκοπο «ελαφρό» είδος. Το υπηρετεί με όλη του τη ζωή, γίνεται ο ίδιος ένας από τους μποέμ καλλιτέχνες που καμιά φορά περιγράφονται στους στίχους του, στίχοι γεμάτοι από αίσθημα, στοχασμό, γέλιο και κλάμα, με φόντο τις μικρές ιστορίες της συνηθισμένης ζωής. Του χτίζει ένα οίκο, τον ιδιότυπο χώρο της «Μάντρας» που είναι παριζιάνικο καμπαρέ και μιούζικ χολ μαζί, μπολιασμένο με ελληνικό ταμπεραμέντο διασκέδασης. Του αποδίδει ταυτότητα, όχι μόνο με την πρωτότυπη μουσική του δημιουργία, αλλά προπαντός με την ατμόσφαιρα της χαρμολύπης των φορτισμένων του ερμηνειών. Του διαμορφώνει τέλος ένα κοινό, διαλεγμένο ανάμεσα στα αστικά εκείνα κοινωνικά στρώματα που διψούν να κοινωνήσουν τα δυτικά πρότυπα του μοντερνισμού και που επαναπροσδιορίζουν την κουλτούρα τους μέσα στην διαρκώς μεταλασσόμενη νεοελληνική πραγματικότητα. Ο Αττίκ γίνεται εν τέλει ο ίδιος συνώνυμος με το ελαφρό τραγούδι.

Δεν είναι στους στόχους της εργασίας αυτής να αποτιμήσει την ποικιλία των εκφάνσεων της αστικής νεοελληνικής κουλτούρας του Μεσοπολέμου. Ούτε καν να επιχειρήσει τον απολογισμό της αδιαμφισβήτητης προσφοράς του Αττίκ στην ιστορία του ελληνικού τραγουδιού. Το ζητούμενο της έρευνάς μας είναι να εντοπίσουμε τις ζωτικές πηγές του φαινομένου Αττίκ, την κινητήρια δύναμη της μουσικής του, αυτό που της έδωσε εξέχουσα θέση στην ελληνική μουσική, ακόμα και όταν η σχετική μόδα είχε πλέον παρέλθει.

Στην αναζήτησή μας αυτή, το όχημα πάνω στο οποίο επιλέξαμε να περιηγηθούμε είναι το πλέον χαρακτηριστικό στοιχείο του ύφους του, η θεατρικότητα. Η θεατρικότητα αυτή είναι εμφανής ακόμα και για τον πιο ανυποψίαστο ακροατή.

¹ Κ. Μυλωνάς, *Ελληνική Μουσική-Ιστορικά Ορόσημα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2002, σελ. 92-94.

Ήταν εύκολο να την εντοπίσει κανείς στον στίχο και στην ερμηνεία. Ήταν έκπληξη όμως να βρούμε τα ίχνη της στην καθαυτή ύλη της μουσικής του, ήδη από τη στιγμή της σύλληψής της.

Στις ενότητες που ακολουθούν, προσπαθήσαμε να παρουσιάσουμε τον καλλιτέχνη και το έργο από πολλές οπτικές γωνίες, που θα επέτρεπαν την επιβεβαίωση της πρώτης μας υπόθεσης. Αρχικά, επιχειρούμε μια παρουσίαση του βίου του, με την παράλληλη εξέλιξη του έργου του. Μέσα από μια ζωή γεμάτη δράματα, πάθη, γάμους, χωρισμούς και θανάτους ξεδιπλώνεται το νήμα της έμπνευσης και της καλλιτεχνικής δημιουργίας του. Η τελευταία γίνεται το υλικό μιας όσο γίνεται αναλυτικής καταγραφής, η οποία, αν και δεν είναι εξαντλητική, προσπαθεί να δώσει μια συγχρονική εικόνα των παραστάσεων, των τουρνέ, των τακτικών του εμφανίσεων και της δισκογραφίας. Στόχος είναι αφ' ενός να αποτυπωθεί το ίχνος της μουσικής του Αττίκ όπως μπορεί να το προσεγγίσει σήμερα ο κάθε ενδιαφερόμενος, αλλά και η συνάρτησή του αφ' ετέρου με την κοσμοπολίτικη ζωή του, που ευθύνεται για μια πλειάδα επιρροών από το ευρωπαϊκό mainstream της εποχής του.

Η δεύτερη ενότητα αφιερώνεται στην ταυτοποίηση του θεατρικού στοιχείου στο έργο του Αττίκ. Ξεκινάει με την ανάλυση της στιχουργίας, που είναι γεμάτη από βιωματικές εμπειρίες, οι οποίες επηρεάζουν τόσο την θεματολογία όσο και το περιεχόμενο. Μέσα από παραδείγματα, ανακαλύπτουμε όλα τα συστατικά ενός ποιητικού κειμένου έντονα δραματοποιημένου, που αναλύεται σε εικόνες βγαλμένες από θεατρικό καλούπι. Η ερμηνεία έρχεται στη συνέχεια να σκηνοθετήσει κυριολεκτικά το υλικό αυτό, κάνοντας πράξη τον θεατρικό υπαινιγμό. Η σκηνογραφία τέλος της επιτέλεσης βρίσκει τον ιδανικό της τόπο στο ιδιόρρυθμο στέκι της περίφημης «Μάντρας», που σαν χώρος αλλά και σαν διαδραστικό μουσικό θέατρο προκύπτουν απολύτως από τις πρωτότυπες επιλογές του ίδιου του Αττίκ.

Στην τρίτη ενότητα, αναζητούμε το θεατρικό στοιχείο μέσα στην μουσική γραφή του καλλιτέχνη. Μελετώντας τις 52 παρτιτούρες για πιάνο και φωνή που απέφερε η έρευνά μας, περιγράφουμε και αναλύουμε τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις μουσικές φόρμες, το αρμονικό περιβάλλον, τον ρυθμό και τον μελωδικό κόσμο της μουσικής του Αττίκ και τα ερμηνεύουμε ως πυρηνικά θεμέλια της θεατρικότητάς της.

Η τεκμηρίωση της έρευνάς μας στηρίχτηκε σε μια ποικιλία μέσων. Η βιογράφηση του Αττίκ προκύπτει κατά κύριο λόγο από το βιβλίο της Δανάης

Στρατηγοπούλου, *Αττίκ*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1986. Στο σύγγραμμα αυτό βρίσκει κανείς αναμφισβήτητα την εκτενέστερη και πληρέστερη παρουσίαση της προσωπικότητας και του έργου του καλλιτέχνη. Είναι χαρακτηριστικό ότι όλες οι άλλες σχετικές πηγές που εντοπίσαμε παραπέμπουν ανυπερθέτως σε αυτό, και δικαιολογημένα, αφού όχι μόνο συγκεντρώνει έναν εντυπωσιακό όγκο δεδομένων, αλλά προπαντός τα συνθέτει οργανικά μεταξύ τους, υπό το καταλυτικό βάρος της προσωπικής σχέσης που η συγγραφέας ανέπτυξε με τον Αττίκ στη διάρκεια της μακρόχρονης και δημιουργικής συνεργασίας τους. Ακριβώς αυτή η προσωπική σχέση είναι συγχρόνως η δύναμη και η αδυναμία του βιβλίου: δίπλα στην εγκυρότητα της ανεκτίμητης μαρτυρίας που μεταφέρει η Στρατηγοπούλου, αναγνωρίζει κανείς πολύ συχνά τα σημάδια της εκτίμησης και του θαυμασμού της, που την οδηγούν αναπόφευκτα σε εξιδανικευμένες θεωρήσεις. Η διασταύρωση των στοιχείων που παραδίδονται δεν είναι δυστυχώς πάντα εύκολη.

Τα πολύ γνωστά βιβλία του Κώστα Μυλωνά, *Ελληνική Μουσική - Ιστορικά Ορόσημα*, Νεφέλη, Αθήνα 2002 και η *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού (1824-1960)*, τόμος 1, Κέδρος, Αθήνα 1984, αποτελούν τη μοναδική σύνθεση που υπάρχει για την ελληνική μουσική από τον 19^ο αιώνα μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}. Σε αυτά, αλλά και σε όλα τα άλλα σχετικά βιβλία του Μυλωνά, η περίπτωση του Αττίκ καταλαμβάνει συστηματικά μια ξεχωριστή ενότητα, διότι φαίνεται ότι ο συγγραφέας αξιολογεί θετικότερα την προσφορά του συνθέτη στο ελληνικό τραγούδι. Ωστόσο, παρά τις ανεκτίμητες πληροφορίες, που παρέχονται για τον καλλιτέχνη και την εποχή του, ο ανεπιφύλακτος θαυμασμός του συγγραφέα για τον Αττίκ δεν βοηθά όποιον επιχειρεί να δει τα δεδομένα με μια στοιχειώδη αποστασιοποίηση. Κατά τα άλλα, ο Μυλωνάς κυριολεκτικά παίρνει τον αναγνώστη από το χέρι, προσφέροντας μια συνολική εικόνα για τα μουσικά είδη και τα ρεύματα κάθε δεκαετίας που επισκοπεί, χωρίς να προκαλεί σύγχυση μέσα από ένα ασύνδετο συνοθύλευμα πληροφοριών.

Προκειμένου να εντάξουμε τον Αττίκ στο πλαίσιο εντός του οποίου κινείται και δημιουργεί, ανατρέξαμε σε μια σειρά από τίτλους που σκιαγραφούν την εικόνα της πρωτεύουσας την περίοδο αυτή. Πρόκειται για τα βιβλία του Γιάννη Καιροφύλα, *Η Ρομαντική Αθήνα*, Φιλιππότης, Αθήνα 1987 και *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Φιλιππότης, Αθήνα 1988, καθώς και του Γιάννη Σπανδωνή, *Στην Αθήνα της Μπελ Επόκ*, Informecanica, Αθήνα 2006. Το γενικότερο κλίμα που επικρατεί, ο τρόπος ζωής των Αθηναίων, οι αντιλήψεις και οι προκαταλήψεις τους, κυρίως δε η αγωνία τους να συνταχθούν με τις «μοντέρνες» τάσεις της εποχής είναι πολύτιμοι οδηγοί για την

ερμηνεία του φαινομένου Αττίκ. Ιδιαίτερα διαφωτιστικό είναι το λεύκωμα του Λάμπρου Λιάβα, *Το Ελληνικό Τραγούδι από το 1821 ως την δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα 2009, που πλαισιώνει έναν μεγάλο όγκο πληροφορίας (μουσικές και χορευτικές τάσεις, άρθρα κριτικής, πάσης φύσεως τεκμηριωτικό υλικό σχετικά με τα αισθητικά και κοινωνικά φαινόμενα της εποχής) με ένα πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Η ανεκτίμητη μαρτυρία που αυτό κομίζει εξισορροπεί την απουσία μιας εκτενέστερης ανάλυσης και κριτικής αποτίμησης μιας σειράς πολιτισμικών φαινομένων που παραμένουν ακόμα στην σκιά για τον σύγχρονο ερευνητή.

Μια πλειάδα άλλων βιβλιογραφικών τίτλων επιστρατεύθηκαν για να υποστηρίξουν την καθαυτή μουσικολογική προσέγγιση, η οποία έγινε πάνω στο σώμα ενός συνόλου από παρτιτούρες που εκδόθηκαν ως δίφυλλα, κατά τη συνήθεια της εποχής, προκειμένου να υπηρετηθεί η διάχυση των τραγουδιών του Αττίκ στον κόσμο των επαγγελματιών αλλά και των φιλόμουσων γενικώς. Η υπόλοιπη βιβλιογραφία αφορά τα συνήθη εγχειρίδια μουσικής ανάλυσης, αλλά και στοιχειώδεις αναλυτικές προσεγγίσεις σχετικά με ζητήματα επιτέλεσης.

Στην έξοδο από την μελέτη και αντιβολή όλων των παραπάνω, δεν είμαστε σίγουροι αν μπορέσαμε να δώσουμε μια επαρκή εικόνα της δημιουργικής προσωπικότητας του Κλέωνα Τριανταφύλλου. Η συναναστροφή ωστόσο με το έργο του αλλά και με το απήχημα αυτού του έργου μας έχει καταστήσει ασφαλώς πλουσιότερους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ I: Βιογραφία και εργογραφία

α. Βίος

Ο Αττίκ, alias Κλέων Τριανταφύλλου, (1885–1944) ήταν γόνος πλούσιας αστικής οικογένειας ομογενών της Αιγύπτου. Ο πατέρας του Δημήτρης Τριανταφύλλου ήταν επιφανής βαμβακοπαραγωγός και έμπορος, ενώ η μητέρα του Εριθέλγη Ραπτάκη ήταν κόρη του πολιτικού Δημήτριου Ραπτάκη, που για 30 χρόνια υπήρξε βουλευτής του Ριζοσπαστικού Κόμματος, με αγωνιστικό πνεύμα, καλλιτεχνικές ανησυχίες² και αγάπη για την μόρφωση, χαρακτηριστικά που κληροδότησε στην κόρη του. Το ζευγάρι απέκτησε τέσσερα παιδιά, τον Κίμωνα, τον Κλέωνα, την Νόρα και την Κορίννα, που μεγάλωσαν μέσα στο ιδιαίτερο περιβάλλον των ευκατάστατων Ελλήνων της Αιγύπτου, που, επηρεασμένο από τα γαλλικά πρότυπα, δίνει μεγάλη σημασία στην μόρφωση και μάλιστα στην μουσική παιδεία. Η Εριθέλγη, που είναι επιφορτισμένη με την ανατροφή των παιδιών, φροντίζει πολύ νωρίς να δεχτούν μαθήματα πιάνου και φλάουτου και οργανώνει τακτικά αυτοσχέδια οικογενειακά κονσέρτα μουσικής δωματίου.

Τα ειδυλλιακά αυτά παιδικά χρόνια στην Αίγυπτο σκιάζονται ωστόσο από ένα δράμα που σημαδεύει τον Αττίκ: η μικρότερη αδελφή του Νόρα σε ηλικία 4 χρονών, εμφανίζει τα πρώτα δείγματα μιας βαριάς αρρώστιας, που θα της φέρει αργότερα παράλυση και τελικώς θάνατο. Στο μεταξύ, όταν ο Κλέων είναι μόλις 8 χρονών³, χάνει τον πατέρα του και ο κόσμος του ολόκληρος καταρρέει. Μέσα σε σύντομο χρονικό διάστημα, η οικογένεια αναγκάζεται να εγκαταλείψει οριστικά την Αίγυπτο και να μετακινηθεί στην Αθήνα.

Το 1902 οι Τριανταφύλλου εγκαθίστανται στο ιδιόκτητο σπίτι τους στην Πατησίων. Η πατρική περιουσία είναι τόσο σημαντική, που τους επιτρέπει μια ζωή κοσμική, άνετη και ανέμελη. Ο Κλέων συνεχίζει τις μουσικές σπουδές στο Ωδείο Αθηνών στο πιάνο και στο φλάουτο με καθηγητή τον Κουλούκη και τιμάται με έπαινο για τις επιδόσεις του το 1904. Παράλληλα, τόσο ο ίδιος όσο και ο αδελφός του Κίμων φοιτούν στο τμήμα της Νομικής του Πανεπιστημίου Αθηνών, απ' όπου ο Κλέων αποφοιτά το 1906. Με την προτροπή της μητέρας τους, τα αδέρφια μετακινούνται στην Γαλλία, προκειμένου να συνεχίσουν τις σπουδές τους στις Πολιτικές Επιστήμες.

² Ο Δημήτριος Ραπτάκης ήταν ερασιτέχνης ζωγράφος και έπαιζε φλάουτο. Βλ. Κ. Μυλωνάς, *Ελληνική Μουσική-Ιστορικά Ορόσημα*, σελ. 99.

³ Η πληροφορία αυτή δίνεται από την Δανάη Στρατηγοπούλου *ό.π.*, σελ. 39. Δεν στάθηκε δυνατό ωστόσο να την διασταυρώσουμε με άλλες πηγές.

Το 1907 φτάνουν στο Παρίσι, όπου ξεκινά μια καινούργια σελίδα στην ζωή τους. Η μουσική ζωή της πόλης του φωτός τους εντυπωσιάζει τόσο, ώστε εγγράφονται στο Conservatoire de Paris, αποφασισμένοι να ακολουθήσουν το επάγγελμα του μουσικού. Η επιστολή με την οποία η μητέρα τους μαθαίνει πως δεν θα συνεχίσουν τις σπουδές της Νομικής, προκύπτει ως κεραυνός εν αιθρία. Παρά την αντίρρησή της όμως, δεν στέκεται εμπόδιο στην επιθυμία τους.

Έτσι ο Κίμων σπουδάζει Μονωδία και Μελοδραματική, ενώ ο Κλέων παρακολουθεί μαθήματα αρμονίας στο τμήμα του Émile Pessard και σπουδάζει ανώτερα θεωρητικά κοντά στους Penard, Georges Caussade και Camille Saint-Saëns. Ανακαλύπτει την αγάπη του για την όπερα και τον Πουτσίνι, συχνάζει στην όπερα, πράγμα που δεν τον εμποδίζει να εμπνέεται σφόδρα από την οπερέτα, το γαλλικό τραγούδι, το café-théâtre, το μιούζικ χολ. Πραγματικός bon viveur, σπαταλά πολλά χρήματα για να ζει μια έντονη ζωή με θυελλώδεις έρωτες, αλλά και με έντονη δημιουργικότητα: αρχίζει να γράφει μουσική.

Το πρώτο του γαλλικό τραγούδι ονομάζεται *Malgré tout* («Παρόλα αυτά») και εμπνέεται από τον έρωτά του για μια Jeannette, αγνώστων λοιπών στοιχείων. Ακολουθεί πλήθος έργων, όπερες, οπερέτες, επιθεωρήσεις και τραγούδια με γαλλικούς στίχους: *Lorsque*, *Nocturne*, *Sanglots*, *La dernière lettre*, *Ne fallait pas*, και πολλά άλλα, τα οποία υπογράφει ως Cléon Triandafyl⁴. Το 1908 οι Editions Universelles τον περιλαμβάνουν στους βασικούς συνθέτες με τους οποίους συνεργάζονται, και το συμβόλαιο που υπογράφει μαζί τους τον δεσμεύει για αρκετά χρόνια.

Τα χρόνια αυτά φέρνουν και τον πρώτο μεγάλο του έρωτα, την Marie-Hélène Ruf. Συζούν πανευτυχείς αρκετό καιρό, μέχρι την γέννηση του παιδιού τους, το 1909, οπότε παντρεύονται με τις ευλογίες της οικογένειας Τριανταφύλλου, που είναι έντονα θορυβημένη από την άστατη ζωή του Κλέωνα. Δυστυχώς όμως η οικογενειακή αρμονία δεν κρατά πάνω από έναν χρόνο: το μονάκριβο αυτό παιδί πεθαίνει προκαλώντας πόνο τόσο σφοδρό, που η μητέρα του το ακολουθεί στον τάφο έξι μήνες μετά. Ο Αττίκ δεν θα ξεπεράσει ποτέ αυτή τη διπλή απώλεια, ούτε και θα αποκτήσει ποτέ άλλο παιδί. Σε όλη του τη ζωή τρέφει έκτοτε μια εντελώς πατρική στάση απέναντι σε όλες τις ενζενύ με τις οποίες συνεργάζεται. Έχει την εμμονή να τις αποκαλεί «παιδιά-θαύματα», δεν

⁴ Σύμφωνα με τη Δ. Στρατηγοπούλου, (*Αττίκ, ό.π.*, σελ. 83), ο Αττίκ περικόπτει την κατάληξη του επωνύμου του διότι οι Γάλλοι τονίζουν τη λήγουσα και φίλου στα γαλλικά σημαίνει λωποδύτης.

είναι σπάνιο δε να τις περιβάλλει με λατρεία κι προσήλωση, σε σημείο που να προκαλεί την αντιζηλία των συντρόφων του⁵.

Αυτή δεν είναι όμως η μόνη συμφορά. Στην Αθήνα, η Εριθέλγη αδυνατεί να διαχειριστεί την οικογενειακή περιουσία. Τα λάθη επιβαρύνονται από την σπάταλη ζωή των αδελφών Τριανταφύλλου στο Παρίσι και το 1911 επέρχεται πλήρης οικονομική κατάρρευση. Ο Κλέων και ο Κίμων αναγκάζονται να εργαστούν, προκειμένου να καλύψουν τις προσωπικές και οικογενειακές ανάγκες.

Το μόνο θετικό στοιχείο στον σκοτεινό αυτό πίνακα είναι η επιτυχία που ο Κλέων γνωρίζει πλέον στο Παρίσι. Τα τραγούδια του (όχι λιγότερα από 300 στο διάστημα της εκεί διαμονής του, μεταξύ 1907 και 1913) είναι πασίγνωστα και όλοι οι διάσημοι καλλιτέχνες της εποχής θέλουν να τραγουδήσουν τις συνθέσεις του, που ακούγονται στις πιο δημοφιλείς μουσικές σκηνές: Le Grelot, Le Caveau de la Republique, Le Grillon, Luna Parc Cinéma, Tam-Tam, Cabaret-Concert, Music Hall, Riby, Le Cursal κ.α.

Η επιτυχία αυτή είναι παρηγοριά για την οικογένεια Τριανταφύλλου που περνά δύσκολες ώρες, καθώς η υγεία της Νόρας χειροτερεύει. Αποφασίζεται λοιπόν η μετεγκατάσταση στο Παρίσι. Ταυτόχρονα, ο Αττίκ επανασυνδέεται με την Αθήνα, συνεργαζόμενος με τον Πολύβιο Δημητρακόπουλο⁶, με τον οποίο συνυπογράφουν την επιθεώρηση «Ο Κινηματογράφος» το 1910. Εκεί γνωρίζει τον δεύτερο μεγάλο του έρωτα, την ηθοποιό Μαρίκα Φιλιππίδου, με την οποία παντρεύεται τον ίδιο χρόνο. Το θρυλικό «Είδα μάτια», που του εμπνέει ο έρωτας αυτός, εδραιώνει την καλλιτεχνική του παρουσία στην Ελλάδα.

Στο μεταξύ, στο Παρίσι η υγεία της Νόρας επιδεινώνεται και το οικογενειακό συμβούλιο αποφασίζει άμεση επιστροφή στην Ελλάδα. Στο τρένο του γυρισμού συντελείται η μοιραία συνάντηση της νεόνυμφης ακόμα Μαρίκας με τον ίλαρχο Σταμάτη Μερκούρη⁷, που θα εξελιχθεί σε σφοδρό έρωτα και θα την σπρώξει να

⁵ Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η σχέση του με την Λουίζα Ποζέλι, η οποία υπήρξε θυελλώδης και συζητήθηκε πολύ στους τότε αθηναϊκούς κύκλους. Η Δ. Στρατηγοπούλου, (*Αττίκ, ό.π.*, σελ. 137) στο βιβλίο της περιγράφει μια σχέση πατέρα-κόρη πολύ δυνατή, που τελείωσε απότομα και άδοξα όταν ο πατέρας της μικρής, την απομάκρυνε από τον θίασο, για να εργασθεί σε έναν άλλο θίασο με μεγαλύτερο κασέ. Η πράξη αυτή συγκλόνησε τον καλλιτέχνη, που από τότε δεν ξαναείδε «το παιδί της ψυχής του», όπως την αποκαλούσε.

⁶ Ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος (1864-1922) υπήρξε θεατρικός συγγραφέας, μυθιστοριογράφος, ποιητής, δημοσιογράφος και ευθυμογράφος. Θεωρήθηκε ένας από τους διαμορφωτές της Αθηναϊκής Επιθεώρησης και ήταν ένας από τους ιδρυτές της Εταιρίας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Επίσης ήταν γνωστός και με το φιλολογικό όνομα Πολ Αρκάς.

⁷ Πρόκειται για τον πατέρα της Μελίνας Μερκούρη.

εγκαταλείπει το γάμο της το 1914. Λίγο αργότερα, η Νόρα εισάγεται στο Άσυλο Ανιάτων, όπου καταλήγει, σε ηλικία 23 ετών.

Μετά το διπλό ψυχολογικό αυτό χτύπημα, ο Αττίκ επενδύει όλες του τις δυνάμεις σε μια μεγάλη τουρνέ, που ξεκινά από την Πελοπόννησο το 1914, και καταλήγει στην Ρωσία το 1917, με σημαντικούς ενδιάμεσους σταθμούς, όπως η Κωνσταντινούπολη και το Βουκουρέστι. Η επιτυχία είναι μνημειώδης, ιδιαίτερα στη Ρωσία, όπου ο καλλιτέχνης εμφανίζεται σε μεγάλα θέατρα, ακόμα και στο τσαρικό παλάτι, και αποθεώνεται από την απαιτητική και πλήρως εξευρωπαϊσμένη ρωσική ελίτ. Είναι η περίοδος που τον κερδίζει ο ελληνικός στίχος και που αναλαμβάνει ο ίδιος την ερμηνεία των συνθέσεών του, ως ολοκληρωμένος *chansonnier*. Η υπογραφή του γίνεται οριστικά ΑΤΤΙΚ⁸, ψευδώνυμο το οποίο χρησιμοποιεί στη Γαλλία από το 1913. Η ζωή του στην Ρωσία είναι και πάλι θυελλώδης, κομίζοντάς του μια νέα σύντροφο, με την οποία θα μοιραστεί το υπόλοιπο της ζωής του. Πρόκειται για τη Choura, μια νεαρή χορεύτρια που θα τον ακολουθήσει στην Ελλάδα με μυθιστορηματικές περιπέτειες: το ξέσπασμα της Ρωσικής Επανάστασης θα τον αναγκάσει να την φυγαδεύσει στην Αθήνα, ενώ ο ίδιος επιστρέφει στην Ρωσία, δεσμευμένος από τα συμβόλαια που τον κρατούν εκεί μέχρι το 1919. Ο δεσμός αυτός θα επισημοποιηθεί το 1926 και η Choura θα παραμείνει η σύντροφός του μέχρι τέλους.

Μετά την Ρωσία εγκαθίσταται πλέον μόνιμα στην Ελλάδα. Το 1928 θα σχηματίσει με τον αδερφό του Κίμωνα και την αδερφή του Κορίννα ένα μουσικό σχήμα, που το ονομάζουν *Τρίο Τριανταφύλλου*. Οι εμφανίσεις γίνονται στα κτήματα Τριανταφύλλου στο Φάληρο, όπου δημιουργούν μια μπουάτ στο σπίτι του κηπουρού. Το πρόγραμμα αποτελείται από ξενόγλωσσα Lied και τα γαλλικά τραγούδια του Αττίκ. Το σχήμα αυτό θα έχει επιτυχία, αλλά δεν θα κρατήσει για πολύ καιρό. Οι πηγές δεν διευκρινίζουν γιατί.

Ακολουθούν συνθέσεις και ζωντανές εμφανίσεις σε διάφορα μαγαζιά της Αθήνας, για τις οποίες ο Αττίκ πληρώνεται αδρά. Όμως, δεν είναι ευχαριστημένος από τις συνθήκες εργασίας και αποφασίζει το 1930 να δημιουργήσει έναν δικό του χώρο, «να κάνει ένα θεατράκι πρωτότυπο», όπως χαρακτηριστικά λέει ο ίδιος⁹. Κι έτσι σε συνεργασία με τους Δ. Ευαγγελίδη, Α. Βώττη και Π. Χόρν, ανοίγει την «Μάντρα του Αττίκ» στις 13 Αυγούστου του 1930, σε ένα υπαίθριο θέατρο της οδού Μεθύμνης

⁸ Σύμφωνα με τη Δ. Στρατηγοπούλου (ό.π., σελ. 83-84), το ψευδώνυμο έχει στόχο να ανακαλέσει την ελληνική (αττική) του καταγωγή, αποφεύγοντας ωστόσο το κακόηχο *Grec*, που ως γνωστόν ερμηνεύεται και ως κλέφτης.

⁹ *Αυτόθι*, σελ.126-127.

(Πλατεία Αμερικής). Το 1935, μετά από μια μεγάλη περιοδεία στην Αίγυπτο, ανοίγει την δεύτερη «Μάντρα» στο υπαίθριο θέατρο «Δελφοί» της οδού Αχαρνών. Η «Μάντρα» θα κλείσει οριστικά το 1940 με την κήρυξη του Ελληνοϊταλικού Πολέμου, που όπως χαρακτηριστικά λέει ο ίδιος «Έκτοτε δεν άνοιξε πλέον η Μάντρα από έλλειψη διανοούμενου κοινού, που, ως γνωστόν, αποτελούσε πάντοτε το πλήρωμα του κλυδωνιζόμενου θεάτρου μου»¹⁰.

Ο Αττίκ γνωρίζει μεγάλη επιτυχία μέσα από την «Μάντρα», τα τραγούδια του γίνονται πασίγνωστα και το σχήμα περιοδεύει σε όλη την Ελλάδα και το εξωτερικό. Από την «Μάντρα» πέρασαν πολλοί καλλιτέχνες, που αργότερα εδραιώθηκαν στον καλλιτεχνικό χώρο: Νίκος Μοσχονάς, Ορέστης Λάσκος, Μίμης Τραϊφόρος, Καλή Καλό, Πάολα, Μπέμπα Δόξα, Δανάη, Κάκια Μενδρή, Νινή Ζαχά, Καίτη Ντιριντάουα, Τάσος Βάμπαρης, Λουίζα Ποζέλι, Ζωή Νάχη, Καίτη Επισκόπου, Πύρρος Χρονίδης, Μιχάλης Κορώνης, Βέρα Βάντα και πολλοί άλλοι.

Έπειτα ακολουθεί η Γερμανική Κατοχή. Ο Αττίκ θα αναγκαστεί να υποθηκεύσει το σπίτι του και να πουλήσει προσωπικά αντικείμενα αξίας για να επιβιώσει. Παρόλα αυτά δεν σταματά να δημιουργεί. Το 1943 εμφανίζεται στο Αλκαζάρ και στα Παναθήναια. Στις αρχές του 1944 πρωταγωνιστεί και γράφει μουσική για την ταινία *Τα Χειροκροτήματα* του Γιώργου Τζαβέλλα, η οποία είναι εμπνευσμένη από την ζωή του ίδιου του Αττίκ. Αλλά φαίνεται πως η ψυχική ηρεμία του είναι δια παντός κλονισμένη: η σύζυγος φαίνεται πως αρνείται κατηγορηματικά να αποδεχτεί την μικρή Κωστέλλα που εκείνος θέλει να υιοθετήσει, ζητώντας να ανασυστήσει ένα οικογενειακό περιβάλλον που έχει στερηθεί. Αντιμάχεται μάλιστα πεισματικά τη βούλησή του να την συμπεριλάβει στην διαθήκη του. Ακόμα ένα σκοτεινό επεισόδιο της ταραγμένης του προσωπικής ζωής, για το οποίο έχουμε ελάχιστες πληροφορίες¹¹. Λίγο καιρό αργότερα θα βρεθεί νεκρός στο σπίτι του από υπερβολική δόση του υπνωτικού Βερονάλ.

Η ιατροδικαστική έκθεση αποδίδει τον θάνατο σε λάθος δοσολογίας. Η Δανάη Στρατηγοπούλου όμως είναι πεπεισμένη ότι πρόκειται για αυτοκτονία. Στο βιβλίο της αφιερώνει πολλές σελίδες για να ξετυλίξει ένα ολόκληρο κουβάρι από δυσάρεστα γεγονότα που προηγούνται του θανάτου του καλλιτέχνη. Ιδιαίτερη σημασία δίνει ανάμεσά τους στον εξευτελισμό και ξυλοδαρμό του από κάποιον Γερμανό στρατιώτη,

¹⁰ Λ. Λιάβας, *Το Ελληνικό Τραγούδι από το 1821 έως την δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα 2009, σελ.153.

¹¹ Δ. Στρατηγοπούλου, *ό.π.*, σελ.207.

αφορμή που θεωρεί ότι κλόνησε την εύθραυστη ψυχολογία του και τον οδήγησε στο απονενοημένο του διάβημα¹².

¹² *Αυτόθι*, σελ. 207, 210-211.

β. Έργο

Στο σύνολό τους τα ελληνικά τραγούδια του Αττίκ είναι 105, όπως αναφέρει και ο ίδιος¹³. Πολλά από αυτά γνώρισαν μεγάλη επιτυχία, όπως τα: *Είδα μάτια, Τα καημένα τα νιάτα, Παπαρούνα, Μαραμένα τα γιούλια κι οι βιόλες, Έρημος, βαρύς και μόνος, Ζητάτε να σας πω, Κι όμως, Ας αλλάξουμ' ομιλία, Γιατί μεθό, Ο Δημητράκης*, όπως επίσης το πολυσυζητημένο *Η Μετανοιωμένη*, που έγραψε για τον Βενιζέλο (καθότι βενιζελικός) και πολλά άλλα. Επίσης πολύ γνωστά είναι και τα κινηματογραφικά του τραγούδια *Χωρίς εσένα το μυαλό μου αργεί, Το δάκρυ το πικρότερο, Άδικα πήγαν τα νιάτα μου* για την ταινία *Τα Χειροκροτήματα*, *Τα τελευταία γιασεμιά* για την ταινία *Της μια δραχμής τα γιασεμιά* του Ανδρέα Λαμπρινού και *Τ' οργανάκι*, από το οποίο εμπνεύστηκε ο Φρίξος Ηλιάδης την ομώνυμη ταινία. Ακόμη, έγραψε μουσική για πολλές επιθεωρήσεις, όπως *Ο Κινηματογράφος* του Πολύβιου Δημητρακόπουλου, *Τι είναι ο έρωσ* του Θεόδωρου Σιναδινού, *Νέλλη* του Βασίλειου Βεκιαρέλλη, *Βελουδένια* του Αιμίλιου Δραγάτση και πολλές δικές του επιθεωρήσεις, όπως *Το Τρελό σχολείο, Λεμονάδικα και Λιποθυμία, Μπλόφες, Αφροδίτη της Μήλου, Ο Κουμπάρος* κ.α.

Πολλά από τα κομμάτια που έγραψε ο καλλιτέχνης είχαν ως βάση την προσωπική του ζωή, η οποία υπήρξε πολυσυζητημένη στους τότε αθηναϊκούς κύκλους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το κομμάτι *Τα τελευταία γιασεμιά*, που έγραψε για την απιστία της τρίτης γυναίκας του Choura, σε μια εποχή όπου φημολογείτο πως ο ίδιος, είχε ξεμυαλιστεί με την νεαρή Λουίζα Ποζέλι.

Ο Αττίκ ταξίδεψε, κάνοντας περιοδείες, σε όλη την Ευρώπη, την Αμερική και την Ασία. Υπήρξε καλλιτέχνης διεθνούς διαμετρήματος, όμως το σημαντικό του στίγμα δεν διαμορφώθηκε μόνο με το ευρύτατο μουσικό του έργο, αλλά και με τον πρωτότυπο τρόπο με τον οποίο το διέχυσε στην φτωχή ελληνική πραγματικότητα: καμιά μουσική σκηνή δεν υπήρξε τόσο πολυσυζητημένη, όσο η περιώνυμη Μάντρα του Αττίκ, με την οποία θα ασχοληθούμε εκτενέστερα πιο κάτω.

Στο παράρτημα της παρούσας πτυχιακής, παρουσιάζεται το σύνολο του έργου του συνθέτη με τη μορφή χρονολογικά ιεραρχημένου πίνακα, που στηρίζεται στην χρονολόγηση της Δανάης Στρατηγοπούλου. Τα δεδομένα του προέρχονται από το βιβλίο της Δανάης Στρατηγοπούλου, η οποία χρησιμοποιεί για το σκοπό αυτό τόσο το

¹³ *Αυτόθι*, σελ. 16.

προσωπικό της αρχείο, όσο και το αρχείο της ανηψιάς του Αττίκ, Π. Τ. Τριανταφύλλου¹⁴. Εκεί αναφέρει πως το σύνολο των κομματιών είναι 105, αλλά για λόγους που δεν αποσαφηνίζονται, στην εργογραφία παραθέτει μόνο 94 τίτλους. Προκειμένου για τον πίνακα που παραθέτουμε εδώ, τα στοιχεία της μονογραφίας αυτής διασταυρώθηκαν με τα δεδομένα των ενθέτων των δίσκων ακτίνας, όσο και με τον κατάλογο του Διονύση Μανιάτη για τους δίσκους 78 στροφών¹⁵. Εφόσον δεν καταφέραμε, μέσα από την δισκογραφική έρευνα, να βρούμε πρώτες εκτελέσεις των κομματιών, παραθέτουμε το παλαιότερο χρονικά ευρεθέν υλικό και τους αντίστοιχους ερμηνευτές. Σε κάποιες περιπτώσεις αναφέρουμε μόνο τους ερμηνευτές, διότι δεν εντοπίσαμε αναφορά για το έτος ηχογράφησης, παρά μόνον ότι προέρχονται από δίσκους 78 στροφών.

¹⁴ *Αυτόθι*, σελ. 13-15.

¹⁵ Διονύσης Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006.

γ. Δισκογραφία

Όπως προαναφέρθηκε, η εργογραφία του Αττίκ είναι ευρύτατη και φέρεται να περιλαμβάνει γύρω στους 105 τίτλους¹⁶. Η αναζήτηση του ηχητικού υλικού που επιχειρήσαμε στην δισκογραφία ωστόσο δεν απέδωσε περισσότερους από 36. Αυτοί προέρχονται από τους ακόλουθους δίσκους ακτίνας, που στην πλειονότητά τους είναι ανθολογίες:

1. Αττίκ (Εταιρία παραγωγής: PolyGram Records S.A., Έτος κυκλοφορίας: 1995)

Ο δίσκος αποτελείται από 20 κομμάτια, εκ των οποίων τα περισσότερα είναι μεταγενέστερες εκτελέσεις και χρονολογούνται από το 1959 έως το 1971. Δύο μόνο παλιότερες εκτελέσεις βρέθηκαν, που χρονολογούνται το 1925 και το 1941. Οι ερμηνευτές είναι οι εξής: Δανάη Στρατηγοπούλου, Νίκος Μοσχονάς, Νάντια Κωνσταντοπούλου, Γιοβάννα, Αδελφοί Κατσάμπα, Μούζας-Λιγνός, Στέλιος Βαρλάμος και Μαίρη Κοζάκου. Τα περισσότερα κομμάτια που συνιστούν τον δίσκο, έχουν παρθεί από τον δίσκο «*Η Δανάη στα πιο όμορφα τραγούδια του Αττίκ*». Στο ένθετο παρατίθεται ένα απόσπασμα από το βιβλίο της Δ. Στρατηγοπούλου, όπου αναφέρεται στην βιωματική της εμπειρία με τον Αττίκ και στους καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργάστηκε. Επίσης παρατίθενται σημαντικές πληροφορίες για τις εκτελέσεις των κομματιών, όπως χρονολογίες (σύνθεσης-ηχογράφησης), διευθυντές ορχήστρας κ.α.

2. Αττίκ ο τραγουδοποιός... The very best of Attic (Εκδόσεις: Αρχείου, Εταιρία παραγωγής: MINOS-EMI, Εταιρία διανομής: His Masters Voice, Έτος κυκλοφορίας: 2004)

Ο δίσκος αποτελείται από 21 κομμάτια, από τα οποία τα 8 είναι παλιές εκτελέσεις και χρονολογούνται από το 1932 έως το 1947. Η έρευνα απέδωσε και μια πρώτη εκτέλεση. Οι υπόλοιπες εκτελέσεις χρονολογούνται από το 1955 ως το 1983. Οι ερμηνευτές είναι οι εξής: Κάκια Μενδρή, Νίκος Μοσχονάς, Νινή Ζαχά, Στέλλα Γκρέκα, Ζωή Μάγκου, Πύρρος Χρονίδης, Δήμητρα Γαλάνη, Ορέστης Μακρής, Τζένη Βάνου, Τώνης Μαρούδας, Πάνος Βισδάρης, Καίτη Παρίτη, Αττίκ. Πρόκειται για έναν σημαντικό δίσκο, διότι περιέχει παλιές και σπάνιες ηχογραφήσεις, από τραγουδιστές που έχουν συνεργαστεί με τον ίδιο τον καλλιτέχνη. Επίσης περιλαμβάνονται και δυο

¹⁶ Δ. Στρατηγοπούλου, *ό.π.*, σελ. 13-15.

κομμάτια που τραγουδά ο ίδιος ο Αττίκ. Στο ένθετο εμπεριέχονται και συνεντεύξεις – ντοκουμέντα του ιδίου του Αττίκ και άρθρα από εφημερίδες της εποχής που μιλούν για τη μουσική του, όπως επίσης και όλες οι πληροφορίες για τις παρούσες εκτελέσεις. Την επιμέλεια του ένθετου και την παραγωγή έχει κάνει ο Ιάσων Τριανταφυλλίδης.

3. Αττίκ Αφιέρωμα (Εταιρία παραγωγής: Protasis, Έτος κυκλοφορίας: 2008)

Αυτός ο δίσκος αποτελείται από 18 κομμάτια. Πρόκειται για σύγχρονη επανεκτέλεση διαφόρων κομματιών του Αττίκ. Την διαλογή έχει κάνει ο Δαβίδ Ναχμιάς και τα κομμάτια ερμηνεύονται από σύγχρονους καλλιτέχνες, όπως Θέμης Ανδρεάδης, Νένα Βενετσάνου, Μαρία Κανελλοπούλου, Θάνος Πολύδωρας και Χρυσούλα Στεφανάκη. Το ένθετο αποτελείται από ένα σύντομο βιογραφικό για το έργο του Αττίκ, που υπογράφει ο Ηλίας Κατσούλης. Επίσης παρατίθενται και οι στίχοι των κομματιών μαζί με σχόλια που έχει κάνει ο ίδιος ο Αττίκ στις παρτιτούρες του για πιάνο και φωνή.

4. 50 Χρόνια Ελαφρό Τραγούδι 1920 – 1970 (Εταιρία παραγωγής: MINOS-EMI, Έτος κυκλοφορίας: Μάιος 2008) – κασετίνες α', β', γ', δ'

Πρόκειται για μια ανθολογία που αποτελείται από 14 κασετίνες χωρισμένες χρονολογικά από το 1920 έως το 1970, που περιλαμβάνουν παλιές εκτελέσεις ελαφρών τραγουδιών. Κάθε κασετίνα αποτελείται από 5 δίσκους ακτίνας των 10 κομματιών. Η έρευνα απέδωσε 12 τίτλους. Οι εκτελέσεις που βρέθηκαν χρονολογούνται από το 1928 έως το 1938. Ερμηνεύουν οι Μηλιάρης, Πέτρος Επιτροπάκης, Γιώργος Πέτρου, Κυριάκος Μαυρέας, Κάκια Μενδρή, Άλκης Παγώνης, Πάνος Βισδάρης, Ρένος Ταλμάς και ο Αττίκ. Τα ένθετα που παρέχονται, περιέχουν σχόλια για τα κομμάτια, όμως οι λοιπές πληροφορίες, όσον αφορά τις εκτελέσεις, είναι ελλιπείς. Η διανομή των δίσκων έγινε μέσω της εφημερίδας «ΤΟ ΒΗΜΑ» για το έτος 2008.

5. Η Νινή Ζαχά στα Ωραιότερα Τραγούδια του Αττίκ (Εταιρία Παραγωγής: LYRA, Έτος κυκλοφορίας: 1969)

Ο δίσκος αποτελείται από 10 κομμάτια. Πρόκειται για μια συλλογή κομματιών του Αττίκ, την οποία ερμηνεύει η Νινή Ζαχά. Η ηχογράφηση είναι μεταγενέστερη. Στο ένθετο υπάρχει ένα σύντομο βιογραφικό του Αττίκ και ένα κείμενο που υπογράφει η ίδια η Νινή Ζαχά, όπου μιλάει για την συνεργασία της με τον καλλιτέχνη.

6. Τα Ρομαντικά του Γραμμοφώνου Νο 3 - 8. 18 Μεγάλες επιτυχίες της Χρυσής Εποχής (Εταιρία παραγωγής: Αθηναϊκή Δισκογραφική, Έτος κυκλοφορίας: δεν αναφέρεται)

Πρόκειται για μια σειρά από ανθολογίες των 18 κομματιών, που περιέχουν μια σειρά από ελαφρά τραγούδια. Η έρευνα απέδωσε 9 παλιές εκτελέσεις (η αξιολόγηση προκύπτει εκ του ακουστικού αποτελέσματος). Ερμηνεύουν οι Κάκια Μενδρή, Πάνος Βισδάρης, Μιχάλης Θωμάκος, Πέτρος Επιτροπάκης, Νίκος Μοσχονάς, Σοφία Βέμπο, Κυριάκος Μαρέας, Μηλιάρης. Δεν ήταν δυνατό να αποσαφηνιστεί το έτος ηχογράφησης, καθότι οι πληροφορίες που περιέχονται στα οπισθόφυλλα είναι ελλιπείς και δεν περιλαμβάνεται ένθετο.

7. Καλησπέρα Κύριε Έντισον, Σπάνιοι Δίσκοι 78 Στροφών που Διάλεξε ο Γιώργος Παπαστεφάνου: Στην Αθήνα του '30 Νο1, Η Νοσταλγία όπως ήταν... Νο9. (Εταιρία Παραγωγής: MINOS EMI, Έτος κυκλοφορίας: Δεν αναφέρεται)

Πρόκειται για δυο δίσκους ακτίνας της παραπάνω συλλογής, που αποτελούνται από 14 κομμάτια ο καθένας και περιέχουν παλιές εκτελέσεις ελαφρών τραγουδιών. Η έρευνα απέδωσε 3 παλιές εκτελέσεις, οι οποίες χρονολογούνται από το 1937 έως το 1947. Ερμηνεύουν οι Δανάη, Κώστας Μπέζος και Αρίσταρχος Δημητρίου. Οι πληροφορίες που αποκόμισαμε ήταν ελλιπείς, καθώς στους δίσκους δεν περιλαμβάνονται ένθετα με περαιτέρω στοιχεία για τα κομμάτια.

8. Το Αθηναϊκό Τραγούδι 1920 – 1930, Το Ελαφρό Τραγούδι – Songs of La Belle Epoque (Εταιρία Παραγωγής και Διανομής: FM Records, Έτος κυκλοφορίας: Δεν αναφέρεται)

Πρόκειται για μια ανθολογία της σειράς *Ελλάδος Αρχαίον* που αποτελείται από 22 κομμάτια, τα οποία σύμφωνα με το ένθετο έχουν παρθεί από δίσκους 78 στροφών. Η έρευνα απέδωσε 3 παλιές εκτελέσεις (εκ του ακουστικού αποτελέσματος). Ερμηνεύουν οι Μιχάλης Θωμάκος, Διαμαντής, Γιώργος Σαβαρής, Νίκος Μοσχονάς. Το κείμενο του ένθετου έχει παρθεί από το βιβλίο του Κ. Μυλωνά *Η Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*¹⁷. Οι περαιτέρω πληροφορίες είναι ελλιπείς (έτος ηχογράφησης κλπ.).

¹⁷ Κ. Μυλωνάς, *Η Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, τόμος 1, 1984.

9. Τα Τραγούδια του Κρασιού 1926 – 1936, Το Ελαφρό Τραγούδι – Songs of La Belle Eroque (Εταιρία Παραγωγής και Διανομής: FM Records, Έτος κυκλοφορίας: Δεν αναφέρεται)

Πρόκειται για μια ανθολογία της σειράς *Ελλάδος Αρχείον* που αποτελείται από 20 κομμάτια, τα οποία σύμφωνα με το ένθετο έχουν παρθεί από δίσκους 78 στροφών. Η έρευνα απέδωσε μία παλιά εκτέλεση, την οποία ερμηνεύει ο Οδυσσέας Λάμπας. Ισχύουν τα παραπάνω σχόλια.

10. Το Παλιό Μικρόφωνο Νο2 (Εταιρία Παραγωγής: Εταιρία Γενικών Εκδόσεων Α.Ε., Έκδοση: LYRA, Έτος κυκλοφορίας: 1996)

Πρόκειται για μια συλλογή 12 κομματιών ελαφρού τραγουδιού. Βρέθηκε μόνο μία εκτέλεση. Αποτελείται από παλιές ηχογραφήσεις, πράγμα που προκύπτει εκ του ακουστικού αποτελέσματος, καθότι δεν περιέχει καθόλου πληροφορίες για το ηχητικό υλικό.

11. Αττίκ-Ο Διαβάτης της Ζωής (Εταιρία Παραγωγής: Universal, Έκδοση: Pandora Music, Έτος κυκλοφορίας: δεν αναφέρεται)

Ο δίσκος αυτός αποτελείται από μια συλλογή 13 κομματιών με παλιές εκτελέσεις, που χρονολογούνται από το 1920 έως το 1938. Ερμηνεύουν οι Νίκος Μοσχονάς, Κάκια Μενδρή, Δανάη Στρατηγοπούλου, Πέτρος Επιτροπάκης, Ρίτα Δημητρίου, Τότης Στεφανίδης, Πάνος Βισδάρης, Γεώργιος Σαβαρής, Τέτος Δημητριάδης και ο Αττίκ. Τα κομμάτια συνοδεύονται από την ορχήστρα των Ι. Ριτσιάδη, Κ. Γιαννίδη, Π. Γλυκοφρύδη, Μ. Σουγιούλ, Σ. Ιωαννίδη, Γ. Βιτάλη, Γ. Κωνσταντινίδη και Ν. Χατζηαποστόλου. Το ένθετο αποτελείται από ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα, που συνοδεύεται από φωτογραφικό υλικό και το υπογράφει ο Φλώρος Φλωρίδης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ II: Το θεατρικό στοιχείο στο έργο του Αттіκ

Αν πρέπει να αναγνωρίσουμε στα τραγούδια του Αттіκ ένα διακριτό στοιχείο ταυτότητας, αυτό σίγουρα σχετίζεται με μια ατμόσφαιρα που αποπνέουν, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «θεατρική», από την άποψη ότι εισάγει πολύ περισσότερα από όσα περιμένει κανείς από ένα είδος τόσο απλό και τόσο ευρείας αποδοχής: με την κάθε εισαγωγή, ανοίγει μια σκηνική αυλαία, εντός της οποίας εξελίσσεται ολόκληρη δραματουργία πριν να πέσουν οι νότες του φινάλε.

Η θεατρικότητα αυτή διαχέεται σε όλες τις εκφάνσεις του έργου του Αттіκ. Στις επόμενες σελίδες θα προσπαθήσουμε να την ανιχνεύσουμε σε διαφορετικά πεδία και να επισημάνουμε τις διαφορετικές της εκφράσεις.

α. Στίχος

Τα ελληνικά τραγούδια του Αттіκ γράφτηκαν την περίοδο από το 1901 έως και το 1944 σε μια πλειάδα πόλεων, όπως Παρίσι, Ροστόβ, Κισλοβότσιν, Νοβοροσίσκ, Καυκάσια, Αικατερινοδόρ, Βουκουρέστι, Βραϊλα, Αθήνα, Καβάλα, Κόρινθος, Σάμος, Αιδηψός κ.α. Όπως προαναφέρθηκε, ο καλλιτέχνης αντλεί τα ερείσματά του από το βιωματικό πεδίο: πρωταγωνιστές των τραγουδιών του είναι τα άτομα του άμεσου περιβάλλοντός του, τα γεγονότα της ίδιας του της ζωής. Η οικογένεια και ειδικά η μητέρα του υπήρξαν μεγάλη πηγή έμπνευσης, όπως άλλωστε και οι έρωτές του. Υπήρξε θυελλώδης στις σχέσεις του, και προπαντός στους τρεις γάμους του, που είναι γεμάτοι από περιπέτειες, καβγάδες, απιστίες, χωρισμούς και απύθμενο πάθος.

Στην πλειονότητά τους, τα τραγούδια του είναι ερωτικά. Ο Αттіκ αφηγείται τον έρωτα σε όλες τις εκφάνσεις του: η εξιδανίκευση της γυναίκας, η σχεδόν μεταφυσική λατρεία της, βρίσκουν την αντίστιξή τους στον απεγνωσμένο ή χωρίς ανταπόκριση έρωτα, την προδοσία της απιστίας, την άβυσσο του χωρισμού. Παντού μαρτυρείται ο ευσεβής πόθος να προβληθεί ο έρωτας ως κάτι αγνό, αληθινό και μεγαλειώδες, που διαγράφεται με στέρεα περιγράμματα πάνω στο φόντο είτε μιας αγάπης που ανατέλλει, είτε μιας αγάπης που χάθηκε, είτε κάποιας που δεν υπήρξε ποτέ. Το στοιχείο του λάγνου πόθου που περιορίζει την ιδέα της γυναίκας στο αντικείμενο του σαρκικού έρωτα, είναι εξοβελισμένο από τα τραγούδια του Αттіκ.

Η γυναίκα παίζει καθοριστικό ρόλο στο σύνολο των στίχων του. Τα πρόσωπα που παίρνει η μορφή της είναι πολλά, φαινομενικά αντιφατικά, στην πραγματικότητα όμως συμπληρωματικά:

Χαρακτηριστική είναι η φιγούρα της γυναίκας του *Από μέσα πεθαμένος* και *Αν βγουν αλήθεια*. Δυναμική, ανεξάρτητη, ωραία και νέα, δεν διστάζει να θυσιάσει την αγνή και βαθιά αγάπη που της έχει αφιερώσει ο σύντροφός της προκειμένου να γλεντήσει την ζωή της με κάποιον άλλο. Τυπικό δείγμα του είδους είναι το έντονα αυτοβιογραφικό *Ζητάτε να σας πω*, που ο Αττίκ έγραψε όταν τον εγκατέλειψε η δεύτερη γυναίκα του, Μαρίκα Φιλιππίδου.

Η βία του χωρισμού στοιχειώνει ένα μεγάλο μέρος των στίχων του Αττίκ. Ως επί το πλείστον, αυτή εκπορεύεται από την γυναίκα που εγκαταλείπει τον σύντρόφό της γιατί δεν τον αγαπά πια. Χαρακτηριστικά τραγούδια είναι τα *Η σερενάτα της μοδιστρούλας*, *Και τι μ' αυτό*, *Να ζει κανείς ή να μη ζει*, *Γιατί μεθώ*, *Είδα μάτια*, *Μαραμένα τα γιούλια κι οι βιόλες*, *Ας αλλάξωμ' ομιλία*, *Όταν μι' αγάπη*, *Κι αν μετανιώσουμε*, *Της μιας δραχμής τα γιασεμιά*, *Κάθε αγάπη* κ.α. Στα παραπάνω κομμάτια ο έρωτας παρουσιάζεται ως κινητήρια δύναμη που δίνει νόημα στην ζωή. Βαθιά ανιδιοτελής, δεν διεκδικεί, αλλά αποσύρεται και σιωπά ακόμα κι όταν υποφέρει, γιατί δεν θέλει να γίνει πρόξενος δυστυχίας. Μέσα από ιστορίες συνήθως τραγικές αναδεικνύεται μια άλλη γυναικεία φιγούρα, ένα ον εύθραυστο, αγνό, με λεπτά αισθήματα, που αξίζει αγάπη, εκτίμηση και θαυμασμό.

Είναι προφανές ότι οι βιωματικές του εμπειρίες, με την δεύτερή του σύζυγο να τον εγκαταλείπει για κάποιον άλλον και την τρίτη του σύζυγο να τον απατά, έχουν εγκαταστήσει στο κέντρο της στιχουργικής του το δίπολο της αγνής / μοιραίας συντρόφου, που διαπλάθει εν τέλει την εν γένει εικόνα της γυναίκας στο έργο του, αλλά και την άποψή του για την πολυπλοκότητα των ανθρώπινων αισθημάτων, ιδιαίτερα δε του έρωτα.

Στην πιο ώριμη περίοδο της ζωής του (1932-1944), ο έρωτας περνάει σε άλλο επίπεδο, γίνεται ιδανικό άπιαστο και απόμακρο. Αυτή η σχεδόν μεταφυσική του ανύψωση συνοδεύεται από μια καθολική υπαρξιακή αγωνία, αφού τον απασχολεί έντονα το θέμα των γηρατειών και ο θάνατος. Η γυναίκα καταλήγει να είναι σχεδόν αποκλειστικά αντικείμενο θαυμασμού, ως σύμβολο της νιότης και του κάλλους, και όχι διεκδίκησης, όπως χαρακτηριστικά φαίνεται και από τους στίχους του *Άδικα πήγαν τα νιάτα μου*:

*Μα δεν τ' αρνιέμαι είσαι το λούλουδο τ' Απρίλη
που μόλις άνοιξε στην αντηλιά
Είσαι η αυγούλα κι εγώ είμαι το δείλι
είμαι τ' αηδόνη που 'χει χάσει τη λαλιά*

*Δέξου λοιπόν στη ζωή μου τη στερνή
να σ' αγαπώ σαν εγγονή.*

Οι παραπάνω θεματικές παρουσιάζονται με έναν πολύ χαρακτηριστικό ποιητικό τρόπο, που στηρίζεται σε αφηγηματικό λόγο, ο οποίος εκφέρεται είτε σε πρώτο είτε σε τρίτο πρόσωπο. Αυτό το εύρημα δίνει εκ προοιμίου δραματική διάσταση στα αφηγούμενα. Πάνω στον καμβά μιας «προσωπικής» εξομολόγησης, ξεδιπλώνεται το θέατρο μιας «βιωμένης» ιστορίας, της οποίας το σημαντικότερο στοιχείο είναι σαφώς η δραματοποιημένη πλοκή. Σε πολλά κομμάτια, ένας ή δύο βασικοί ήρωες πρωταγωνιστούν σε μια δραματική ιστορία, η οποία αποδίδεται με μια σειρά ενσταντανέ έντονου «θεατρικού» ύφους. Μέσα από την δράση και την αντίδραση, συνήθως ο βασικός ήρωας ενσαρκώνει μια τραγική φιγούρα, την οποία η κοινωνία, η ζωή, η μοίρα, ο άνθρωπος κ.α., οδηγούν σε μια άσχημη κατάληξη. Στο *Οργανάκι* η φτωχή και αγνή νέα κοπέλα ξεμυαλίζεται από το πλούσιο ομορφόπαιδο, που γλεντά μαζί της και τελικά την εγκαταλείπει έγκυο, για να παντρευτεί μια γυναίκα της δικής του κοινωνικής τάξης. Η φτωχή απεγνωσμένη αυτοκτονεί γιατί δεν μπορεί να θρέψει το νόθο παιδί της.

Το δραματικό ανάγλυφο στις ιστορίες του Αττίκ ενισχύεται με την εισαγωγή διαλόγων, η έκταση των οποίων είναι πολλές φορές ασυνήθιστα μεγάλη για στιχουργικό πλαίσιο. Η διάδραση των πρωταγωνιστών κερδίζει έτσι σε κλιμάκωση και δυναμική, όπως στο κομμάτι *Το δάκρυ το πικρότερο*:

*Τα άσκοπά μου βήματα
με φέρανε ένα δειλινό
ως του χωριού τα μνήματα
που ασπρίζανε εκεί στο βουνό.*

*Για να ρεμβάσω απλώθηκα
το βράδυ στην ακρογιαλιά
κι εκεί 'ρθε σαν νυχτώθηκα
μια κόρη με σκόρπια μαλλιά*

*Εκεί είδα μια γριούλα που μοναχή
ψιθύριζε μια προσευχή
μπροστά σ' ένα τάφο χωρίς σταυρό
που αγάθια σκέπαζαν σωρό.*

*Στο κύμα μπρος στάθηκε γελαστή
και του 'λεγε γονατιστή:
«Μου πήρες τον αρραβωνιαστικό!
να, πάρε και το νυφικό!»*

*«Ποιόν κλαίς ακόμα», ρώτησα
«Το μόνο σου παιδί»
«Δεν κλαίω πια», μου απάντησε
σκυμμένη στο ραβδί. (...)*

*Και ξέσκιζε τα ρούχα της
γελώντας η τρελή
δεν είχε άλλα δάκρυα
θε' να 'κλαψε πολύ. (...)*

Ακόμα πιο σύνθετη είναι η δραματοποίηση στην *Κατινιώ*. Η Κατινιώ, μια ορφανή κοπέλα που ζει στο χωριό συναντά ένα βράδυ τη Λάμια που της προφητεύει ότι δεν θα γίνει νύφη, ούτε με γέρο, ούτε με νέο άντρα. Η ηρωίδα δέχεται δυο προξενιά, ενός νέου και ενός γέρου, και φυσικά διαλέγει τον νέο και όμορφο, όμως η θεία της αποφασίζει να την δώσει στον γέρο και πλούσιο. Την ημέρα του γάμου η Κατινιώ αυτοκτονεί, για να εκπληρωθεί η προφητεία της Λάμιας, η οποία εμφανίζεται και την προειδοποιεί πολλές φορές μέσα στην ιστορία, αναλαμβάνοντας έναν δυναμικό ρόλο στην δραματοποίηση της αφήγησης. Είναι προφανές ότι ο Αττίκ αποδίδει στη Λάμια τη θέση που έχει ο Χορός στην Αρχαία Τραγωδία, όταν παρεμβάλλεται κατά την διάρκεια της πλοκής, διότι γνωρίζει την μοίρα του τραγικού ήρωα και προσπαθεί να τον προειδοποιήσει.

Η θεατρικότητα υπηρετείται επίσης και από τον τρόπο με τον οποίο εισάγεται συνήθως η ιστορία. Σχεδόν πάντα στην αρχή του κομματιού, με λογική που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε «σκηνογραφική» παρουσιάζεται ο χώρος στον οποίο διαδραματίζεται η ιστορία ως το φυσικό, αλλά και συμβολικό πλαίσιο της ατμόσφαιρας που περιβάλλει τους ήρωες. Η παραστατικότητα της αφήγησης είναι τόσο έντονη, που λειτουργεί εικονοποιητικά: εύκολα μπορεί κανείς να αναπαραστήσει στο μυαλό του τον χώρο που διαδραματίζονται τα γεγονότα της ιστορίας, και την κίνηση των προσώπων που την εμπυχώνουν. Στο κομμάτι *Ακόμα ένα ταγκό* η σκηνοθεσία είναι εντελώς κινηματογραφική:

<i>Χάραζε ήταν αργά</i>	<i>Μες στις νύχτας τη σιωπή</i>
<i>Κι όλοι σιγά-σιγά φεύγαν οι καλεσμένοι</i>	<i>χωρίς λόγο να πει εχόρευε με χάρη</i>
<i>Ένας-ένας κουρασμένοι.</i>	<i>Μαγεμένο το ζευγάρι</i>
<i>Απ' αυτή την όμορφη γιορτή.</i>	<i>Μα εκεί που παύει η μουσική.</i>

<i>Άδειασε τ' αρχοντικό</i>	<i>Δυο μάτια φονικά προβάλλουν μυστικά</i>
<i>Σκοτάδι μυστικό εχύθη στο σαλόνι</i>	<i>Μια λάμψη ένας κρότος</i>
<i>Που λησμονηθήκαν μόνοι</i>	<i>Να σωριάστηκε αυτός πρώτος</i>
<i>Στο χορό ζευγάρι τρυφερό! (...)</i>	<i>Μα κι αυτή κοντά στον χορευτή.</i>

Η θεατρικότητα των στίχων του Αττίκ μπορεί να είναι ουσιαστικό στοιχείο της συγκινησιακής τους συγκρότησης, δεν είναι ωστόσο αυτοσκοπός. Δεν πρέπει να νομίζει κανείς ότι όλη η δραματοουργία τους εξαντλείται σε μια ψυχολογική / συναισθηματική θεώρηση του κόσμου και των πραγμάτων. Αντίθετα, πολύ συχνές είναι οι κοινωνικές του αναφορές, πάντα στην ίδια ιδεολογική κατεύθυνση. Ο Αττίκ ήταν γόνος αριστοκρατικής οικογένειας, αλλά είχε δημοκρατικές αντιλήψεις και ήταν ένθερμος βενιζελικός. Η *Μετανοιωμένη* είναι ένα δείγμα των πολιτικών του πεποιθήσεων. Αλλά

ακόμα και στην αμιγώς ερωτική του θεματολογία, δεν είναι λίγες οι φορές που υπογραμμίζεται το κοινωνικό μήνυμα των ταξικών διαφορών, που στέκονται εμπόδιο στον έρωτα. Τέλος, *Το χρήμα* χαρακτηρίζεται από τον Κ. Μυλωνά ως ένα από τα πρώτα νεοελληνικά πολιτικά τραγούδια¹⁸. Μολονότι υπήρξε πλούσιος, ο Αττίκ συντήρησε στη ζωή του φιλελεύθερες ιδέες και έντονο πνεύμα ανεξαρτησίας, που δεν του επέτρεπαν να δεχτεί ότι το χρήμα ορίζει την ζωή των ανθρώπων και την κατευθύνει:

*Πού τρέχει με βία το πλήθος αυτό;
Σα να 'χει σαράντα βαθμούς πυρετό
Απάνω και κάτω κινείται αενάως σα κύμα
Και λες πως είν' όλοι τους φρενοβλαβείς
Ποια είν' η αιτία της βίας αυτής;
Το χρήμα, το χρήμα (...)*

*Το χρήμα γεννάει τους πολέμους στη γη
Κι αυτοί των λαών την αλληλοσφαγή
Που κάνει τη μάνα να κλαίει σε νιόσκαφτο μνήμα
Που κείτεται μέσα πεντάμορφος νιος
Ποιος φταίει που δεν είναι κι αυτός ζωντανός;
Το χρήμα, το χρήμα (...)*

Συνοψίζοντας, είναι προφανές ότι στους στίχους του Αττίκ η θεματολογία μπορεί να αλλάζει κάθε φορά από ερωτική, σε κωμική, σατιρική και πολιτική, αλλά η «θεατρικότητα» υφίσταται πάντα, με μια ή περισσότερες από τις μορφές που περιγράψαμε παραπάνω. Δεν πρόκειται δε απλώς για μια καλλιτεχνική μανιέρα, αλλά για ουσιαστικό συστατικό χαρακτηριστικό του έργου του, που όπως θα δούμε, αφορά εν τέλει όλα τα επίπεδα της συγκρότησής του.

¹⁸ Κ. Μυλωνάς, *Ελληνική Μουσική-Ιστορικά Ορόσημα*, Νεφέλη, Αθήνα, 2002, σελ.122.

β. Ερμηνεία

Το τυπικό πεδίο στο οποίο αποτυπώνεται η «θεατρικότητα» της μουσικής του Αττίκ είναι αυτό της φωνητικής ερμηνείας. Η φωνητική ερμηνεία είναι αυτή που σηκώνει το μεγαλύτερο βάρος της εκφραστικότητας, γι' αυτό και είναι σημαντική η καθαρότητα της φωνής, το εύρος, το ηχόχρωμα, η ευελιξία. Στόχος είναι να αποδοθεί η κατάλληλη βαρύτητα στις λέξεις, να χρωματιστούν τα νοήματα, να γεννηθούν οι έντονες εικόνες που θα προκαλέσουν συναισθηματικό *crescendo* στον ακροατή. Όλα αυτά με φόντο μελωδικές γραμμές ποικίλες, συχνά δύσκολες, αλλά πάντα δοσμένες λιτά, ώστε να μην επισκιάζουν το ποιητικό κείμενο. Είναι μάλιστα χαρακτηριστική η επιδίωξη της αντίφασης ανάμεσα στην τραγουδιστική απλότητα και την εκρηκτική εκφραστικότητα στην ερμηνεία.

Βασικός στόχος της ερμηνείας αυτής είναι η απόδοση του αισθήματος, με άλλα λόγια η δραματοποίηση. Ο ποιητικός λόγος πρέπει να μετουσιωθεί, δημιουργώντας μια ολόκληρη ψυχολογική ατμόσφαιρα, με διακυμάνσεις, εντάσεις, κορυφώσεις, που υποτείνονται κατάλληλα από τη μουσική. Για παράδειγμα στο κομμάτι *Το Οργανάκι* η Νινή Ζαχά μας αφηγείται μια δραματική ιστορία σε 5 στροφές/φάσεις. Η ερμηνεία της χαρακτηρίζεται από μια μελωδική λιτότητα, που όσο περνούν οι στροφές και κορυφώνονται τα δρώμενα της ιστορίας, αρχίζει σταδιακά να ανατρέπεται η μελωδικότητα, δίνοντας πλέον την σκυτάλη στον λόγο και την δραματοποίηση. Η κορύφωση της ιστορίας έρχεται με τον θάνατο της ηρωίδας, όπου πια η μελωδία έχει φτάσει στην απόλυτη αφαίρεση και κυρίαρχο ρόλο έχει η αφήγηση και η πρόζα. Με άλλα λόγια, για την Νινή Ζαχά η συναισθηματική κορύφωση επιτυγχάνεται στο κομμάτι μέσα από την μελωδική αφαίρεση.

Για το λόγο αυτό, οι συνεργάτες στους οποίους ο Αττίκ εμπιστεύεται τα τραγούδια του συντονίζονται γρήγορα σε μια συγκεκριμένη манιέρα: κανείς τους π.χ. δεν δίνει βάρος στα τεχνικά μέρη, ούτε προσπαθεί να αναδείξει τις φωνητικές του ικανότητες μέσα από δεξιοτεχνικά τρικ εντυπωσιασμού. Όμως ερμηνεύουν με όλη τους την υπόσταση: δεν ενδύονται απλά τον ρόλο του τραγουδιστή, αλλά αναλαμβάνουν κι αυτόν του αφηγητή, ακόμα και ηθοποιού. Στην πραγματικότητα, υποδύονται κάθε φορά έναν ήρωα, αποδίδοντας την ανάλογη συναισθηματική ένταση στους διαλόγους, ιδίως αυτούς που περνούν από την πρόζα και την τραγουδιστική παρλάτα. Η ερμηνεία τους είναι πολυδιάστατη, όσο και δυναμική.

Αυτό το στοιχείο της έντονης θεατρικότητας και της δραματικότητας συνεπάγεται μια αμεσότητα, που εμπλέκει συγκινησιακά το κοινό. Εγκαθίσταται έτσι μια διαδραστική δυναμική ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία, που μεταμορφώνει το χώρο, και δίνει σε χώρους σαν τη Μάντρα τον πλέον ιδιαίτερό τους χαρακτήρα. Ο Αττίκ «συνομιλεί» με τους ακροατές του. Τους καθιστά οργανικό κομμάτι των τραγουδιών του, τους «προϋποθέτει» με τρόπο που ζωντανεύει τον παραμικρό στίχο, την ελάχιστη νότα. Αποκορύφωση αυτής της διάδρασης, κυριολεκτικός διάλογος με το κοινό είναι η παροιμιώδης σύνθεση του *Ζητάτε να σας πω*: το κομμάτι αυτό, φημιολογείται ότι το συνέθεσε αυθόρμητα στα πλαίσια μιας παράστασης στην «Μάντρα», ανταποκρινόμενος στο αίτημα των θαμώνων, που του ζητούσαν επίμονα να τραγουδήσει το *Είδα μάτια*. Γραμμένο για την πρώην γυναίκα του Μαρίκα Φιλιππίδη, που ήταν εκεί παρούσα με τον νέο της σύζυγο, το *Είδα μάτια* ήταν ό,τι πιο επώδυνο μετά το χωρισμό, του οποίου η πίκρα ποτίζει κάθε στίχο του *Ζητάτε να σας πω*. «Απαντώντας» στο αίτημα, ο Αττίκ καταθέτει μια εξομολόγηση τόσο προσωπική, που διαχέει στην πλατεία καθαρό αίσθημα, απογειώνοντας την ερμηνεία ενός θέματος που θα μπορούσε να είναι απλό και συνηθισμένο.

Η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο είναι για τους ερμηνευτές του Αττίκ αυτό ακριβώς το εργαλείο για την ανάληψη ενός προσωπικού τόνου, που μέσα από μια έντονη συναισθηματική κλιμάκωση αγγίζει τα όρια της εξομολόγησης. Αλλά την πιο χαρακτηριστική εικόνα αυτής της «σκηνοθεσίας» την αποδίδει ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύει ο ίδιος ο καλλιτέχνης. Στο σύνολο του υλικού που εξετάσαμε, το δείγμα αυτό είναι πολύ μικρό, αλλά ιδιαίτερα εύγλωττο: Χωρίς αξιοσημείωτα τεχνικά γνωρίσματα στη φωνή, ερμηνεύει φορτισμένα, δίνοντας μια αίσθηση μάλλον απαγγελίας παρά τραγουδιού, και δίνοντας απόλυτη προτεραιότητα στο ποιητικό κείμενο. Η εσωτερικότητα και η αμεσότητα της ερμηνείας του είναι έντονη, με συγκινησιακό φορτίο που δεν εμποδίζει το σύνολο να παραμένει λιτό και απλό.

Είναι τόσο δυνατή αυτή η μανιέρα που δρομολόγησε ο Αττίκ, που κανένας από τους σύγχρονους καλλιτέχνες που ερμήνευσε τα κομμάτια του δεν αποκλίνει ουσιαστικά από τα βασικά ερμηνευτικά στοιχεία των πρώτων εκτελέσεων, παρ' όλο που μπορεί να κομίζουν σε μεγάλο βαθμό το προσωπικό τους στοιχείο και την αισθητική της εποχής τους. Η λιτότητα στις μελωδικές γραμμές, η θεατρικότητα και γενικά η δραματοποιημένη ερμηνεία είναι τελικά η ίδια η ταυτότητα της μουσικής του Αττίκ.

γ. Σκηνοθετώντας την επιτέλεση

Ο Αττίκ άνοιξε την πρώτη «Μάντρα» στα χρόνια του Μεσοπολέμου, επιδιώκοντας να δημιουργήσει έναν χώρο όπου θα μπορούσε να μεταφέρει το θέαμα των παριζιάνικων μπουάτ και μιούζικ χολ, προσαρμοσμένο στα αθηναϊκά δεδομένα της εποχής. Ταυτόχρονα αυτό του επέτρεπε να είναι το αφεντικό του εαυτού του και να διαφυλάσσει την καλλιτεχνική ποιότητα της δουλειάς του. Η επιλογή αυτή δεν ήταν δίχως τίμημα: σήμαινε ότι έπρεπε να θυσιάσει τα πλούσια μεροκάματα που του προσέφεραν τότε οι επιχειρηματίες. Όπως δηλώνει ο ίδιος, αυτά άγγιζαν τις 2.500 δραχμές, ποσό που αναλογικά αντιστοιχούσε σε μηνιαίο μισθό που θα συντηρούσε μια ολόκληρη οικογένεια¹⁹. Ωστόσο ο Αττίκ αναφέρεται απαξιωτικά στην ανάγκη «να βγει στο κλαρί του Βαριετέ»²⁰, και να παίζει για ένα κοινό που προτιμούσε να τρώει πάστα και να πίνει λεμονάδα. Η αποστροφή του αυτή εικονογραφεί σαφώς μια συγκεκριμένη αθηναϊκή κουλτούρα, γεμάτη από επαρχιώτικες έξεις και χαμηλό επίπεδο μουσικής αγωγής, αλλά είναι δηλωτική έμμεσα και της δικής του πάγιας διάθεσης «αυτοσαρκασμού», και της άρνησής του να πάρει τον εαυτό του στα σοβαρά.

Η πρώτη αυτή «Μάντρα» ως φυσικός χώρος δεν ήταν τίποτε παραπάνω από αυτό που δηλώνει το όνομά της: ένα υπαίθριο ευρυχώριο γεμάτο τραπεζάκια με καρέκλες, που περιβάλλονταν από τέσσερις τοίχους, προσανατολισμένο στην κατεύθυνση μιας απλής ξύλινης υπερυψωμένης σκηνής.

Αυτή η ακραία διακοσμητική λιτότητα αναπληρωνόταν από ένα σαρκαστικό χιούμορ που «μεταμόρφωνε» τα πράγματα, αξιοποιώντας ευρήματα, όπως πινακίδες και ταμπέλες, ξηλωμένες από αλλού ή επί τούτου φιλοτεχνημένες, που υπαγόρευαν μια συγκεκριμένη «ανάγνωση» του περιβάλλοντος. Άλλες ήταν ορθογραφημένες και καλογραμμένες με έξυπνες ατάκες, άλλες πάλι ανορθόγραφες και κακογραμμένες. Πάνω από την σκηνή δέσποζε μια μεγάλη επιγραφή ηθικοπλαστικού περιεχομένου: «*Αγαπάτε τα Ζώα, τον Αττίκ και... Αλλήλους*». Σε μία πλευρά υπήρχε ένα παλιό γραμματοκιβώτιο, με την δίγλωσση ένδειξη «*Παράπονα*» και «*Reclamations*». Το κουτί αυτό, συνοδευόμενο από ένα ξύλινο χέρι, έκανε τον γύρο της πλατείας σε κάθε παράσταση και ο καθένας μπορούσε να αποθέσει εκεί ό,τι ήθελε. Κατέληγε δε στα

¹⁹ Δ. Στρατηγοπούλου, *ό.π.* σελ. 126

²⁰ *Αυτόθι*, σελ. 125

χέρια του Αττίκ, που διάβαζε και διακωμωδούσε τα σχόλια των θεατών. Να μερικά παραδείγματα του είδους²¹:

- *Αττίκ γιατί έβαλες τη ρέγγα μέσα στο κλουβί;*

A.: Για να σου δείξω βρε χαζέ την εκ μητρός καταγωγή μου.

- *Καρέκλες είν' αυτές που έχεις βρε Αττίκ. Τσιγγούνη... Βάλε και κανένα φωτέιγ, αν θες να ζαναρθούμε.*

A.: Μα τότε φίλοι μου δεν θάταν Μάντρα, θα ήταν σαλόνη.

Κάθε φορά που ακουγόταν κάποια μη κωμική ατάκα, τότε το κοινό χτυπούσε το ξύλινο χέρι, ως ένδειξη αποδοκιμασίας.

Στο βάθος της πλατείας, την αριστερή πλευρά καταλάμβανε ο «*Σταθμός Πρώτων Βοηθειών*», δηλαδή οι τουαλέτες, ενώ την δεξιά το «*Φαρμακείον*», δηλαδή το μπαρ.

Εξωτερικά, η πρόσοψη της Μάντρας ήταν ζωγραφισμένη σε trompe-l'œil, που απέδιδε ένα φτωχικό διώροφο σπίτι με πόρτες και παράθυρα. Στον όροφο υπήρχε ένα πραγματικό μπαλκόνι, όπου δέσποζε ένα γλυπτό ομοίωμα του Αττίκ σε πόζα υποδοχής, σε φυσικό μέγεθος και ντυμένο με πραγματικά ρούχα. Στην είσοδο υπήρχαν γλάστρες που αντί για φυτά είχαν μακαρόνια, ενώ στο κλουβί που διακοσμούσε το κεντρικό υπέρθυρο, αντί για πουλί φιγουράριζε μια σαρδέλα.

Στον ανορθόδοξο αυτό χώρο, τα σκηνικά «εφέ» ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτα. Αναπληρώνονταν ωστόσο από τον έντονα διαδραστικό χαρακτήρα των τεκταινομένων: το κοινό ήταν ελεύθερο να σχολιάζει σε όλη τη διάρκεια της παράστασης αλλά ήταν εξίσου εκτεθειμένο σε έναν διαρκή σχολιασμό. Πολλές φορές ο Αττίκ χαιρέτιζε τους εισερχόμενους με καυστικά αστεία και απαντούσε σε κάθε παρατήρηση του κοινού. Η Δ. Στρατηγοπούλου δίνει μερικά σπαρταριστά παραδείγματα²²:

* *Έμπαιναν 3, μια κυρία και δύο κύριοι: «Είστε τρεις; Πολύ ωραία, αν και λίγο ντεμοντέ πια!»*

* *Έμπαινε ένας ψηλός: «Περάστε υψηλότερα». Η, «Κατέφθασε η υψηλή κοινωνία».*

* *Μπαίνει ένα αντρόγυνο: «Με άλλο καβαλιέρο απόψε βλέπω μαντάμ...»*

Η σκηνή της Μάντρας προσέφερε στον θεατή όλα τα πιθανά ήδη παράστασης: κωμικά και χορευτικά σκετς, απαγγελία ποίησης, παρλάτες, παντομίμες, ζωντανή μουσική διαφόρων ειδών, διαγωνισμοί, καλαμπούρια, ανέκδοτα, όλα πάντα σε

²¹ *Αυτόθι*, σελ. 170-171.

²² *Αυτόθι*, σελ. 169.

διάδραση με το κοινό. Τα σκηνικά ήταν από υποτυπώδη έως ανύπαρκτα, οι σκηνογραφίες αυθόρμητες.

Στην Μάντρα φιλοξενούνταν τα πιο αναπάντεχα ευρήματα. Ένα από τα πιο συνηθισμένα ήταν οι διαγωνισμοί. Ο Αττίκ οργάνωνε διαφόρων ειδών διαγωνισμούς, τραγουδιού, χορού, ποίησης, αλλά και κάποιους πιο ευφάνταστους όπως ψευτιάς, ταχυγλωσσίας, ταχυμακαρονοφαγίας, ανεκδότου, μουσικών οργάνων, ανθρωποζωοφονίας, κινοφαγίας και τον πιο δημοφιλή όλων, τον διαγωνισμό της ωραιότερης γάμπας. Σε αυτό, προκειμένου να μην επηρεάζονται οι κριτές από το υπόλοιπο παρουσιαστικό των διαγωνιζόμενων, οι γάμπες ξεπρόβαλαν από τρύπες της αυλαίας.

Ένα τυπικό είδος, που δεν έλειπε ποτέ από τις βραδιές της Μάντρας, ήταν τα περίφημα *οκτάστιχα* και η μανία της τέλειας ρίμας (*rime-riche*). Συγγραφείς και ποιητές έγραφαν *οκτάστιχα* που απήγγειλαν οι ίδιοι, άλλοτε δραματικά και άλλοτε κωμικά, ανάλογα με τις ανάγκες της εκάστοτε παράστασης. Συνήθως παρεμβάλλονταν ανάμεσα από τα μουσικά και χορευτικά νούμερα σαν μικρά διαλλείματα. Το κοινό ήταν ελεύθερο να συμμετέχει στην διαδικασία μέσα από το *Κουτί των Παραπόνων*. Πολλές φορές μάλιστα απαιτούσε από τον Αττίκ να σκαρφιστεί επί τόπου ένα *οκτάστιχο*, του οποίου το θέμα και τις ρίμες τα διάλεγαν οι ίδιοι οι θεατές. Για παράδειγμα:

Ο κόσμος βρυχάται... οινόφυλξ στην πλατεία.

- Δώστε μου το θέμα... διακόπτει ο Αττίκ, για να αποκαταστήσει την τάξη.
- Αδειανό κεφάλι, γεμάτο πορτοφόλι, απαντάει μια φωνή από τα έγκατα της αιθούσης.
- Τώρα οι ομοιοκαταληξίες...

- Πρόδρομος - τρίχα - σιδηρόδρομος - ψίχα - κουκούτσι - μπεκρής - μαρκούτσι - ακρίς!
(...) Σφίγγει το κρανίο του, γουρλώνει τα μάτια του και το, συνεργασία πολλών λογίων, *οκτάστιχο* παρασκευάζεται και μας το σερβίρει παραχρήμα. Και νάτο:

Αδειανό κεφάλι – Γεμάτο πορτοφόλι

Το θέμα αυτό το δίκωπο, χωρίς να είμαι ΠΡΟΔΡΟΜΟΣ

θαρρώ πως απευθύνεται σ' εμένανε τον ΤΡΙΧΑ.

Μα το μολύβι στο χαρτί δεν τρέχει ως ΣΙΔΗΡΟΔΡΟΜΟΣ

για νάχει το οκτάστιχον την Αττική του ΨΙΧΑ.

Λοιπόν, κεφάλι αδειανό με κύτταρα ΚΟΥΚΟΥΤΣΙ

βρίσκεται στο τραπέζι αυτό, γλετζές ή και ΜΠΕΚΡΗΣ.

Κι ο διπλανός του που κρατεί τσιγάρο όπως ΜΑΡΚΟΥΤΣΙ

γεμάτο έχει βαλάντιον. Οι ρέστοι είναι... ΑΚΡΙΣ!²³

Πολύ δημοφιλείς ήταν και οι παντομίμες. Ο Αττίκ συνήθιζε να αναγγέλλει τους καλλιτέχνες που επρόκειτο να ανέβουν στην σκηνή μέσω παντομίμας, την οποία το κοινό έπρεπε να ερμηνεύσει. Συνήθως τα στοιχεία που έδινε στους θεατές ήταν σατιρικά μάλλον παρά πραγματικά, πράγμα που προκαλούσε γέλιο.

²³ *Αυτόθι*, σελ. 203.

Η πρωτοτυπία και η δημοτικότητα της Μάντρας δεν έχει να κάνει τόσο με την ποικιλία των παραστατικών ειδών, μέσων και τρόπων, αλλά με την ακαταμάχητη επικοινωνία με το κοινό. Ο θεατής βγαίνει από τον ρόλο του αμέτοχου παρατηρητή της παράστασης και γίνεται ο ίδιος το πρώτο συστατικό της. Η γνώμη του έχει χώρο να εκφραστεί και να δρομολογήσει εξελίξεις, συχνά μάλιστα αυτή καθοδηγεί την έκβαση. Με αυτόν τον τρόπο το συγκινησιακό πεδίο παραμένει διαρκώς ανοιχτό και κάθε παράσταση είχε την δική της ταυτότητα και μοναδικότητα.

Το θέαμα που προσέφερε η Μάντρα έχει χαρακτηριστεί πολλές φορές μεταγενέστερα ως «ένα είδος μουσικοφιλολογικής στοάς»²⁴, που απαιτούσε «διανοούμενο κοινό»²⁵. Στην πραγματικότητα, μουσικό θέατρο, θέατρο του δρόμου, λαϊκή όπερα, vaudeville, επιθεώρηση, μουσάτ, ρεσιτάλ ερμηνείας..., όλες οι δυνατές επιρροές είχαν επιστρατευτεί για να συγκροτήσουν το «περίεργον αυτό θεατρικόν είδος»²⁶, όπως το αποκαλούσε ο ίδιος ο Αττίκ.

²⁴ *Αυτόθι*, σελ. 150.

²⁵ Λ. Λιάβας, *Το Ελληνικό Τραγούδι από το 1821 έως την δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα 2009, σελ.153.

²⁶ Δ. Στρατηγοπούλου, *ό.π.*, σελ. 124.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: Η «θεατρικότητα» στη μουσική γραφή του Αττίκ

Στο προηγούμενο κεφάλαιο προσπαθήσαμε να ανιχνεύσουμε την θεατρική διάσταση στα τραγούδια του Αττίκ και να δείξουμε πόσο χαρακτηριστική είναι για την ταυτότητα του έργου του. Σε δεύτερο επίπεδο, θα προσπαθήσουμε να δείξουμε ότι έχει τη θέση της όχι μόνο στο επιτελεστικό στάδιο, αλλά στην καθαυτή σύλληψη των τραγουδιών. Για το λόγο αυτό αναζητήσαμε μουσικά κείμενα του Αττίκ, προκειμένου να επιχειρήσουμε μια μουσικολογική ανάλυση εντοπισμένη στα βασικά σημεία της «γραμματικής» του: φόρμα, αρμονία, ρυθμό και μελωδία.

Η έρευνά μας απέδωσε ένα σύνολο από 52 παρτιτούρες για πιάνο και φωνή, οι οποίες μας αποκάλυψαν με τον δικό τους τρόπο τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου του Αττίκ.

α. Φόρμα

Οι φόρμες που χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι δυο: η *μονομερής* και η *διμερής*. Στη μουσική μορφολογία, με τον όρο μονομερή (A) περιγράφουμε την φόρμα που αποτελείται από ένα μόνο από τα πρωταρχικά στοιχεία μουσικής, όπως φράση, περίοδο, ομάδα φράσεων, διπλή περίοδο²⁷. Στην ουσία δηλαδή έχουμε μόνο ένα ολοκληρωμένο θέμα, οπότε η σύνθεση είναι μονοθεματική. Αντίστοιχα, η διμερής φόρμα (AB) αποτελείται από δυο τμήματα ή μέρη, που το καθένα χρησιμοποιεί διαφορετικό υλικό και δεν επανέρχεται η αρχική ιδέα του πρώτου μέρους²⁸. Εδώ έχουμε επομένως δύο θέματα και διθεματική σύνθεση.

Φυσικά, στην περίπτωση του Αττίκ οι ορισμοί αυτοί δεν εφαρμόζονται επακριβώς, αφού πρόκειται για τραγούδια και όχι για μεγάλες μουσικές φόρμες. Ωστε θα μπορούσαμε να προσαρμόσουμε τους παραπάνω ορισμούς ως εξής:

Μονομερής: Η πιο συνηθισμένη μορφή μονομερούς φόρμας που συναντάμε στα τραγούδια του Αττίκ είναι *Εισαγωγή – Μέρος Α*. Μια δεύτερη περίπτωση είναι *Εισαγωγή – Μέρος Α – Γέφυρα*. Σε αυτή την περίπτωση, η γέφυρα είναι μια σύντομη προσθήκη ενός νέου μουσικού θέματος (συνήθως από 2 έως 4 μέτρα), το οποίο είτε επαναλαμβάνεται ανάμεσα στις στροφές για να προετοιμάσει το μέρος Α, είτε

²⁷ W. C. Walton, *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, Νικολαΐδης, Αθήνα 1990, σελ. 19.

²⁸ *Αυτόθι*, σελ. 21.

λειτουργεί ως coda στο τελείωμα του κομματιού. Παραδείγματα τέτοιων περιπτώσεων είναι τα εξής: *Η Σερενάδα*, *Ας αλλάζωμ' ομιλία* και *Τ' οργανάκι*.

Διμερής: Η βασική δομή με την οποία εμφανίζεται είναι *Εισαγωγή – Μέρος Α – Μέρος Β*. Πολύ συχνά όμως έχουμε και την δομή *Εισαγωγή – Μέρος Α – Γέφυρα – Μέρος Β*, οπότε η Γέφυρα είναι μια σύντομη παρένθεση του συνθέτη αποτελούμενη από 2 έως 4 και πιο σπάνια 6 μέτρα, που σκοπό έχει να κορυφώσει την μελωδία του μέρους Α ή να προετοιμάσει την εισαγωγή του μέρους Β. Στις περισσότερες περιπτώσεις της διμερούς φόρμας το μέρος Α είναι το κουπλέ του τραγουδιού και το μέρος Β είναι το ρεφρέν²⁹. Υπάρχουν όμως και κάποιες περιπτώσεις στις διμερείς φόρμες, όπου τα μέρη αποτελούνται από δυο ανεξάρτητα μουσικά θέματα, ξεφεύγοντας από τα κλασικά πρότυπα του ρεφρέν. Αυτό συμβαδίζει με αλλαγή στίχου, ώστε να εξυπηρετείται η αφήγηση του ποιητικού κειμένου. Παρατηρούμε επίσης και μια ακόμη παραλλαγή της βασικής δομής της διμερούς φόρμας: *Εισαγωγή – Μέρος Α (ρεφρέν) – Μέρος Β (κουπλέ) – Μέρος Α (ρεφρέν)*. Ουσιαστικά πρόκειται για την προσθήκη του ρεφρέν στην αρχή του τραγουδιού, χωρίς να επηρεάζεται η υπόλοιπη δομή του, η συμμετρία και η κατάληξή του. Παραδείγματα τέτοιων περιπτώσεων είναι *Ο διαβάτης της ζωής* και *Χωρίς εσένα*.

Είναι αξιοσημείωτο ότι στο μεγαλύτερο ποσοστό τους, που αγγίζει το 80%, τα τραγούδια του Αττίκ ανήκουν στη διμερή φόρμα, η οποία φαίνεται να εξυπηρετεί καλύτερα τον αφηγηματικό χαρακτήρα των στίχων του, επιτρέποντας την ακουστική απόδοση των «παραγράφων» της αφήγησης αυτής. Μάλιστα, η απόδοση αυτή δεν ακολουθεί απλώς την νοηματική «κατάτμηση», αλλά αναδεικνύεται ακόμη πιο πολύτιμη όσον αφορά την υποβολή της εκάστοτε «ατμόσφαιρας» που συνοδεύει τα μέρη της. Έτσι, στο μεγαλύτερο μέρος των κομματιών έχουμε μια χαρακτηριστική εναλλαγή του τονικού κέντρου ανάμεσα στα μέρη. Για παράδειγμα στο κομμάτι *Τ' αποκριάτικα φιλάκια* η εισαγωγή ξεκινά στην G³⁰ κλίμακα για 4 μέτρα, έπειτα περνά στην Gm για τα 4 τελευταία, το μέρος Α συνεχίζει στην Gm, ενώ το μέρος Β

²⁹ Το *Κουπλέ* προέρχεται από το γαλλικό couplet, που σημαίνει ζεύγος. Στη φόρμα του τραγουδιού ταυτίζεται με το βασικό μελωδικό θέμα. Συνήθως αποτελεί μαζί με το ρεφρέν την απλή φόρμα του τραγουδιού. Η βασική διαφορά του από το ρεφρέν είναι ότι σε κάθε επάνοδο του έχουμε την ίδια μελωδία με διαφορετικούς στίχους. Η λέξη *ρεφρέν* προέρχεται επίσης από το γαλλικό refrain. Πρόκειται για το τμήμα του τραγουδιού που επαναλαμβάνεται συχνά κατά την εκτέλεση. Αντιπαρατίθεται στο κουπλέ και σε κάθε επάνοδο του τραγουδιέται με την ίδια μελωδία και τους ίδιους στίχους. Βλ. τα σχετικά λήμματα στον Γ. Μπαμπινιώτη, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, β' έκδοση, Κέντρο Λεξολογίας, Αθήνα 2002.

³⁰ Ακολουθούμε τον συμβολισμό Α, Β, C, D, E, F, G, όπου σημαίνει διαδοχικά Λα, Σι, Ντο, Ρε, Μι, Φα, Σολ. Ο μείζων τρόπος σημειώνεται με κεφαλαία γράμματα, ενώ ο ελάσσων με το αγγλικό m εκ του minor.

ξαναγυρνά στην αρχική G, πράγμα που σχηματικά μπορεί να αποδοθεί ως εξής: Εισαγωγή (G-4 μέτρα, Gm-4 μέτρα) – Μέρος A (Gm) – Μέρος B (G).

Στο σώμα του υλικού μας, μόνο σε μια περίπτωση δεν ακολουθείται αυτή η αναλογία, στο κομμάτι *Χωρίς εσένα*. Η εισαγωγή του κομματιού και το μέρος A βρίσκονται στην Eb, ενώ το μέρος B βρίσκεται στην Bb και όχι στην ομώνυμη μινόρε.

Αυτή η διάθεση για εναλλαγές μέσα στα κομμάτια επηρεάζει έντονα την συνολική τους αισθητική, που εμφανίζεται «ποικιλμένη», με διάθεση ανάπτυξης, ακόμα και εκζήτησης. Το αντίστοιχο φαινόμενο παρατηρείται άλλωστε και στο ρυθμό, όπου έχουμε περιπτώσεις που το κομμάτι ξεκινά με μια ρυθμική αγωγή π.χ. 4/4 και στο B μέρος γίνεται 6/8.

Τα κομμάτια που εξετάσαμε χαρακτηρίζονται από απόλυτη συμμετρία. Αυτή η αρχιτεκτονική πειθαρχία είναι τυπική των συνθέσεων του Αττίκ, ανεξαρτήτως των επιμέρους μορφολογικών του επιλογών.

Στις μονομερείς φόρμες συνήθως συναντάμε τη δομή Εισαγωγή (4 μέτρα) – Μέρος A (8 μέτρα). Στο μέρος A τα 4 πρώτα μέτρα είναι η παρουσίαση του βασικού θέματος, ενώ τα 4 επόμενα είναι η επανάληψή του με κάποιες παραλλαγές. Το κάθε τετράμετρο είναι μια μουσική φράση που αποτελείται από 2 μοτίβα, όπου το πρώτο είναι το κυρίαρχο και το δεύτερο μια παραλλαγή του πρώτου. Είναι δυνατές επίσης και πιο σύνθετες μορφές, με κάποιες προσθήκες, που όμως δεν επηρεάζουν το μέτρημα των κομματιών. Για παράδειγμα στο κομμάτι *η Σερενάδα* η δομή είναι Εισαγωγή (4 μέτρα) – Μέρος A (16 μέτρα) και μια προσθήκη 6 μέτρων στο τελείωμα του κομματιού (coda), που αποτελείται από 4 μέτρα του βασικού αρχικού μοτίβου και 2 μέτρα ενός καινούργιου μοτίβου, που καταλήγει σε κορώνα για το κλείσιμο. Και σε αυτή την περίπτωση όμως ισχύει η βασική μας παρατήρηση: τα 16 μέτρα του μέρους A χωρίζονται σε δυο μουσικές φράσεις των 8 μέτρων και αυτές με τη σειρά τους σε 2 μοτίβα των 4 μέτρων.

Στις διμερείς φόρμες, η συμμετρία είναι ακόμα πιο εμφανής: τα δυο μέρη δομούνται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Κατ' αρχήν, αποτελούνται από τον ίδιο αριθμό μέτρων, για παράδειγμα εάν το A μέρος αναπτύσσεται σε 16 μέτρα, το ίδιο θα ισχύει και για το B. Η ίδια ανάγκη συμμετρικότητας είναι εμφανής στον τρόπο με τον οποίο ο συνθέτης διαχειρίζεται την δομή της εισαγωγής: αν τα μέτρα της είναι 8, τα μέτρα που επαναλαμβάνονται κατά τη διάρκεια του κομματιού είναι ακριβώς ισόποσα με αυτά που δεν επαναλαμβάνονται, δηλαδή 4, προκειμένου να διατηρηθεί ένα «κανονικό»

μέτρημα του κομματιού. Για τον ίδιο λόγο, σε περιπτώσεις όπου η εισαγωγή δεν επαναλαμβάνεται κατά τη διάρκεια του κομματιού, ο συνθέτης πάντα προσθέτει από 2 έως 4 μέτρα στο τέλος του Β μέρους, που λειτουργούν ως «υποκατάσταση» της εισαγωγής.

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα βασικά σχήματα διαχείρισης της φόρμας και οι παραλλαγές τους αποκαλύπτουν ότι ο Αττίκ συντάσσει τη μουσική σύμφωνα με τις επιταγές του ποιητικού κειμένου.

Η χρήση της μονομερούς φόρμας υπηρετεί τις ανάγκες της απρόσκοπτης αφήγησης μιας ιστορίας, χωρίς να διακόπτεται η ροή της από κάποιο ρεφρέν. Την ίδια λειτουργικότητα εντοπίζουμε και στην περίπτωση της διμερούς φόρμας, όταν αυτή δεν χρησιμοποιείται με την μορφή κουπλέ-ρεφρέν. Ο στόχος είναι τα δύο της μέρη να υποστηρίζουν την «σκηνοθεσία» μιας αφήγησης σε δυο χρόνους, εκ των οποίων ο πρώτος αφορά την παρουσίαση των χαρακτήρων της ιστορίας, ενώ ο δεύτερος την εξέλιξη της πλοκής, με την όποια της κατάληξη. Η χρήση του ρεφρέν σε αυτή την περίπτωση καθίσταται περιττή.

Ανάλογα λειτουργικός αποδεικνύεται και ο ρόλος της γέφυρας, που χρησιμοποιείται μεν για την κορύφωση της μελωδίας, αλλά παράλληλα γίνεται το μέσο για να αποδοθεί μια αποστροφή του ποιητικού κειμένου, χωρίς να εμποδίζεται το «κανονικό» μέτρημα του κομματιού.

Με άλλα λόγια, αυτό που οργανώνει την φόρμα στα κομμάτια του Αττίκ είναι η ίδια η δραματικότητα του κειμένου, η συγκρότησή του δηλαδή με βάση τις επιταγές των κινήσεων και των πράξεων που επιβάλλει η αφήγηση.

β. Αρμονικό περιβάλλον

Οι παρατηρήσεις που ακολουθούν είναι συνολικού χαρακτήρα, δεν εξετάζουν δηλαδή τις επιμέρους περιπτώσεις ενός εκάστου των κομματιών, αλλά συνοψίζουν το αρμονικό περιβάλλον μέσα στο οποίο αναπτύσσεται το υλικό το οποίο εξετάσαμε.

Τα κομμάτια του Αττίκ χαρακτηρίζονται από μια αρμονική δομή που παραπέμπει σε ρομαντικές και μεταρομαντικές νοοτροπίες. Η περίοδος μέχρι το 1919, η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «πρώιμη», περιλαμβάνει κομμάτια μάλλον απλά, όπου η λιτότητα της μορφής συμβαδίζει με μια συμβατική χρήση των εν γένει εκφραστικών μέσων, χωρίς έντονη χρωματικότητα, εναλλαγές και εξεζητημένες αρμονικές κινήσεις. Από το τέλος του 1919 και έπειτα, οι συνθέσεις του αποκτούν μεγαλύτερη ελευθερία. Είναι πλέον χαρακτηριστική η κυριαρχία των ξένων φθόγγων χωρίς προετοιμασία και λύση, καθώς και η μελωδική και αρμονική χρωματικότητα. Στην ώριμη αυτή φάση, τα μελωδικά αναπτύγματα των τραγουδιών του Αττίκ είναι πλούσια σε ανιούσες και κατιούσες χρωματικές γραμμές, διαβατικούς φθόγγους, έλξεις, καθυστερήσεις κλπ., πάντα στο πλαίσιο μιας σταθερής τονικότητας, καθώς και στις όποιες μετατροπίες. Προκειμένου δε να ενισχυθεί αυτή η αίσθηση της χρωματικότητας πολλές φορές χρησιμοποιούνται οι κλίμακες στην φυσική τους μορφή (φυσικές κλίμακες) και στις ελάσσονες η χρωματική τους άνοδος (μελωδική ελάσσων). Χρησιμοποιείται η τεχνική της αρμονικής αλυσίδας, καθώς και πολλές μετατροπίες σύντομες και μη. Η έντονη χρωματικότητα που επικρατεί στα κομμάτια λειτουργεί πολλές φορές ως στοιχείο εντυπωσιασμού, αφού δίνει την αίσθηση ότι πρόκειται για μετατροπία, χωρίς αυτό να συμβαίνει πραγματικά. Θα μπορούσαμε να δούμε σ' αυτήν μια «σκηνογραφικού» τύπου πρακτική, που διαστέλλει το ηχητικό φάσμα μέσα στο οποίο συντελούνται οι επιμέρους μελωδικές κινήσεις.

Μέχρι και το 1938, η χρήση ελαττωμένων συγχορδιών καθώς και το ιδιαίτερο αρμονικό περιβάλλον που δημιουργούν οι ξένοι φθόγγοι που χρησιμοποιούνται στα κομμάτια είναι τα μόνα στοιχεία «μοντερνισμού» στη γραφή του Αττίκ. Για το διάστημα από το 1938 έως το 1944 δεν εντοπίσαμε κάποιο δείγμα γραφής, που θα επέτρεπε να αποτιμήσουμε το προσωπικό ύφος που είχε διαμορφώσει ο συνθέτης στη δύση της ζωής του. Αυτό κάνει ακόμα πιο έντονη την εντύπωση που αφήνει το *Χωρίς εσένα*, το τελευταίο κομμάτι που γράφει το 1944, σύμφωνα με την εργογραφία της Στρατηγοπούλου. Εδώ εμφανίζεται ένας εντελώς διαφορετικός τρόπος γραφής. Τα μελωδικά αναπτύγματα κινούνται με αρπές που καταλήγουν στην 7^η και 9^η και

στέκονται εκεί χωρίς λύση. Επίσης επικρατεί ένας καταγιγισμός από χρωματικές κινήσεις και οι συγχορδίες από τρίφωνες και τετράφωνες γίνονται πεντάφωνες και εξάφωνες. Η μεγάλη αυτή χρωματική και αρμονική κινητικότητα μπορεί να ερμηνευθεί ως αποτέλεσμα ιμπρεσιονιστικών, καθώς και jazz επιρροών. Και πάντως σε καμιά περίπτωση δεν εμπίπτουν στην κλασική ή ρομαντική αρμονία³¹.

Αν εστιάσουμε την προσοχή μας στην εναρμόνιση των θεμάτων των εισαγωγών των τραγουδιών του Αττίκ παρατηρούμε ότι είναι πλούσια σε μετατροπίες, χρωματικές κατιούσες φράσεις και συστηματική χρήση δευτερευουσών βαθμίδων. Οι συνθέσεις ξεκινούν σχεδόν πάντα με ελλιπές μέτρο και αναπτύσσονται σε δομές από 4 έως 16 μέτρα. Ένα σύνηθες φαινόμενο στις διμερείς φόρμες που έχουν δυο τονικά κέντρα, είναι η διάκριση του εισαγωγικού μέρους σε «προεισαγωγή» και εισαγωγή, όπου τα μέτρα της «προεισαγωγής» εισάγουν μεν το κομμάτι, αλλά δεν επαναλαμβάνονται κατά την διάρκεια της ανάπτυξης του. Για παράδειγμα, σε μια εισαγωγή 8 μέτρων, τα 4 πρώτα μέτρα της «προεισαγωγής» βρίσκονται στην ματζόρε κλίμακα, ενώ τα 4 επόμενα βρίσκονται στην ομώνυμη μινόρε, πράγμα που διασφαλίζει το ομαλό πέρασμα της μελωδίας στο Α μέρος του κομματιού, το οποίο βρίσκεται πάντα στην ομώνυμη μινόρε κλίμακα. Η αρμονική αυτή αντίστιξη προβάλλει ως ένα από τα χαρακτηριστικότερα στοιχεία του μουσικού συντακτικού του συνθέτη. Τα μέτρα της «προεισαγωγής» κινούνται συμβατικά γύρω από την I και την V βαθμίδα, η οποία πολλές φορές στο τελευταίο μέτρο δίνεται και ως Vm, προκαλώντας ένα αίσθημα αιφνιδιασμού και μια επίκληση της τροπικότητας (modal harmony), καθότι για την ομαλή μετάβαση στην μινόρε κλίμακα θα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί V ή V7. Στα μέτρα 5-8, που είναι ουσιαστικά η πραγματική εισαγωγή του κομματιού, παρατηρούμε ότι η μελωδική-αρμονική δομή είναι πιο πολύπλοκη, με μετατροπίες, χρωματικές καθόδους και με χρήση pedal στην V ή στην I, όπου η μελωδία κινείται βηματικά πάνω σε διάφωνα διαστήματα.

Με άλλα λόγια, η αρμονία στα τραγούδια του Αττίκ δεν επιδιώκει την κανονικότητα, αλλά αντίθετα αναζητεί το ανάγλυφο και την έκπληξη που μπορούν να υποστηρίξουν την αντίστοιχη κίνηση του συγκινησιακού υπόβαθρου που προσφέρουν οι στίχοι.

³¹ Ulrich Michels, *Ατλας της Μουσικής*, τομ. II, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα, 1995, σελ. 439.

γ. Ο ρόλος του πιάνου

Από το 1901, που έχουμε το πρώτο δείγμα σύνθεσης, μέχρι το 1917 οι συνθέσεις του Αττίκ είναι πιο συντηρητικές, δομημένες κατά κανόνα σε κάθετα συμπλέγματα. Το αριστερό χέρι συνοδεύει με κάθετες συγχορδίες, ενώ το δεξί αποδίδει την μελωδία του τραγουδιού στον οριζόντιο άξονα. Από το 1917 και μετά παρατηρούμε σταδιακά όλο και περισσότερη ελευθερία στις συνθέσεις. Στο κομμάτι *Χηρινοί Έρωτες* (1917) έχουμε τον πρώτο σημάδι οριζόντιας γραφής, όπου το δεξί χέρι σχεδόν σε όλο το πρώτο μέρος λειτουργεί αντιστικτικά, αποδίδοντας μια μελωδία ανεξάρτητη από αυτήν του τραγουδιού.

Στο μεγαλύτερο μέρος των κομματιών, ο ρόλος του δεξιού χεριού είναι να κρατά την βασική μελωδία, είτε σε μία φωνή, είτε με σεκόντο. Όταν στην πρώτη φωνή, όπου βρίσκεται η μελωδία, υπάρχει μια νότα μεγάλης διάρκειας, στη δεύτερη φωνή παρατίθεται ένα ανεξάρτητο μοτίβο, προκειμένου να εξισορροπήσει την στασιμότητα της πρώτης.

Η μεγαλύτερη ελευθερία επιφυλάσσεται στο αριστερό χέρι. Χάνεται σταδιακά η αυστηρότητα στον ρυθμό και τα κομμάτια εμπλουτίζονται με τρίλιες και αποτζιατούρες. Πολλές είναι οι περιπτώσεις όπου ο ρυθμός, στις διμερείς φόρμες, εναλλάσσεται από το ένα μέρος στο άλλο, χωρίς να αλλάζει η ρυθμική αγωγή. Για παράδειγμα η απόδοση ενός χαρακτηρισμού όπως *Ταγκό-Φοξ Αργό*, δεν σημαίνει ότι επηρεάζεται ο εσωτερικός ρυθμός, αλλά ότι απλώς το τέμπο ρευστοποιείται.

Σε μεταγενέστερα κομμάτια παρατηρούμε σταδιακά να αναπτύσσεται μια διαφορετικού τύπου ανταπόκριση ανάμεσα στα δυο χέρια: το αριστερό δανείζεται μοτίβα της μελωδίας από το δεξί, εγκαθιστώντας ένα διαλογικό παιχνίδι, σαν ακολουθία σύντομων ερωτήσεων και απαντήσεων. Η συνοδεία τότε αποδρά από τις κάθετες συγχορδίες και επιδίδεται σε αρπές και οκτάβες.

Αυτή η «εξέλιξη» δεν είναι διόλου σχηματοποιημένη ωστόσο: πολύ συχνά συναντά κανείς μια διάθεση συνδυασμού των παραπάνω, ανάλογα με το πόσο παιχνιδιάρικη ή ατμοσφαιρική είναι η διάθεση που θέλει να προσδώσει ο συνθέτης στο έργο. Και σ' αυτή την περίπτωση, με μοναδικό όχημα ένα όργανο, ο Αττίκ καταφέρνει να αναπτύξει τους εσωτερικούς εκείνους «διαλόγους» που δίνουν ζωή στους ήχους σύμφωνα με το κλίμα που δημιουργούν οι στίχοι.

δ. Ρυθμός

Το έργο του Αττίκ χαρακτηρίζεται από μεγάλη ποικιλία ρυθμών. Σχεδόν συστηματικός μάλιστα είναι ο τρόπος με τον οποίο σημειώνονται αυτοί στα μουσικά του κείμενα. Χαρακτηριστικό ωστόσο είναι ότι σε καμία παρτιτούρα του συνθέτη δεν αναγράφεται συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή. Συνήθως δίνονται οδηγίες για το γενικό τέμπο που θα πρέπει να διατηρηθεί στην απόδοση, χωρίς να λείπουν οι περιπτώσεις που και αυτές απουσιάζουν.

Τα μουσικά μέτρα που προτιμά ο συνθέτης είναι 4/4, 2/4, 2/2 και 3/4, τα μέτρα δηλαδή που κατά τεκμήριο χρησιμοποιεί η λεγόμενη «ευρωπαϊκή» μουσική. Σπανιότερη είναι η χρήση επιλογών όπως 6/8, 9/8 και 12/8. Η Δανάη Στρατηγοπούλου ισχυρίζεται ότι η μοναδική προσπάθεια του Αττίκ να γράψει «ελληνικό» κομμάτι ήταν η Κατινιώ. Δυστυχώς, δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε τη σχετική παρτιτούρα, η ακρόαση ωστόσο παραπέμπει σαφώς σε σούστα, «όχι και τόσο επιτυχημένη», αν αποδεχτούμε το σχόλιο της συγγραφέως³².

Σε μεγάλο βαθμό οι ρυθμοί στις παρτιτούρες που εξετάσαμε αποδίδονται με επίκληση χορών. Στον τομέα αυτό, ο Αττίκ ακολουθεί πιστά την τάση της εποχής του, που θέλει τα αστικά κέντρα σε Ευρώπη και Αμερική να κατακλύζονται από ταγκό, fox-trot, polka και άλλους δημοφιλείς «μοντέρνους» χορούς. Στο σύνολο των κομματιών που συλλέξαμε, πολλά και χαρακτηριστικά είναι τα βαλς³³, όμως το μεγαλύτερο μέρος αφορά ταγκό σε 2/4 (εκτός από το κομμάτι *Κι όμως* που είναι σε 4/4) καθώς και fox-trot, συνήθως σε 2/2 αλλά και σε 2/4. Και τα δυο είδη συναντώνται σε μορφή απλή ή σύνθετη, δεδομένου του ότι και στο επίπεδο αυτό ο Αττίκ συχνά «παντρεύει» διαφορετικά μεταξύ τους στοιχεία.

Η μελέτη των μουσικών κειμένων του Αττίκ έδειξε ότι η σχετική ονοματολογία ποικίλλει και παραλλάσσεται. Η προσπάθεια κατηγοριοποίησης των ονομάτων που επιλέγει κάθε φορά ο συνθέτης ανέδειξε μια σύνθετη εικόνα, την οποία προσπαθήσαμε να αποτυπώσουμε σε μια σειρά από πίνακες, τους οποίους παρουσιάζουμε παρακάτω. Στους πίνακες αυτούς, τα δεδομένα μεταφέρονται με την ακριβή μορφή με την οποία σημειώνονται στο πρωτότυπο μουσικό κείμενο, δίχως καμιά απολύτως προσπάθεια ομογενοποίησής τους.

³² Δ. Στρατηγοπούλου, *ό.π.* σελ. 72.

³³ Για τα χρόνια του Αττίκ, το βαλς είναι ήδη ντεμοντέ, όπως χαρακτηριστικά φαίνεται από σχετικό σχόλιο του Γρηγόριου Ξενόπουλου. Βλ. Α. Λιάβας, *Το Ελληνικό Τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα 2009, σελ. 151.

Πίνακας 1: *H ονοματολογία του ταγκό*

	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΤΕΜΠΟ
1.	Κάθε αγάπη	Ταγκό – Φοξ Αργό	2/4	di tango
2.	Παπαρούνα	Ταγκό – Μπλουζ Αργό	2/4	di tango
3.	Μη ζηλεύεις	Λαϊκό Ταγκό	2/4	di tango
4.	Τόσοι σου 'παν σ' αγαπώ	Ρωμέϊκο Ταγκό	2/4	di tango
5.	Κι όμως	Διωδία – Ταγκό Ελληνικό	4/4	di Habanera - tango
6.	Τ' αποκριάτικα φιλάκια	Τραγουδάκι – Ταγκό	2/4	di tango
7.	Θαρρώ	Μελωδία – Ταγκό	2/4	di tango
8.	Ζητάτε να σας πω	Μελωδία – Ταγκό	2/4	
9.	Κι αν μετανιώσουμε	Μελωδία – Ταγκό	2/4	di tango
10.	Να ζει κανείς ή να μην ζει	Μελωδία – Ταγκό	2/4	di tango
11.	Ακόμη ένα ταγκό	Δραματάκι εις δυο στροφάς	2/4	di tango
12.	Εκείνο το ταγκό		2/4	di tango Argentino
13.	Μαραμένα τα γιούλια	Μουσικό Ποίημα	2/4	di tango
14.	Ποιος σου πε να 'χεις	Τραγούδι... Τσαγκό	2/2	

Όπως φαίνεται στον πίνακα αυτό, ταγκό χαρακτηρίζονται τα 14 από τα 52 κομμάτια τα οποία μελετήσαμε. Από το υποσύνολο αυτό, τα κομμάτια 1 και 2 εμφανίζουν σύνθετες μορφές του ρυθμού, που εφαρμόζονται στις διμερείς φόρμες. Σε αυτές τις περιπτώσεις η εισαγωγή και το Α μέρος είναι όντως ταγκό. Στο Β μέρος όμως η διάθεση αλλάζει: ενώ το τέμπο παραμένει ως έχει, εισάγεται διαφορετικό ρυθμικό μοτίβο, έτσι ώστε να δίνεται η αίσθηση του φοξ ή του μπλουζ. Στα κομμάτια 3 έως 5 οι προσδιορισμοί «ρωμέϊκο», «ελληνικό» και «λαϊκό» δεν παραπέμπουν σε κάποιο ξεχωριστό είδος ταγκό, ούτε καν σε κάποια αλλαγή του ρυθμού που να παραπέμπει σε συγκεκριμένη υφολογική κατεύθυνση. Προφανώς, πρόκειται για επινοήματα του καλλιτέχνη, στο πνεύμα των οικείων του εφυολογημάτων, πράγμα εμφανές στην περίπτωση 5, όπου ενώ το κομμάτι χαρακτηρίζεται «ελληνικό ταγκό», ουσιαστικά είναι μια αργή εκδοχή του ρυθμού habanera σε 4/4.

Στις περιπτώσεις 6 έως 10 η ονοματολογία είναι επίσης πρωτότυπη: οι σύνθετες ονομασίες «τραγουδάκι – ταγκό» και «μελωδία – ταγκό» δεν αντιστοιχούν σε κάποια ιδιαίτερη μορφολογία. Αποδίδουν απλώς κάποια διαφοροποίηση στο ρυθμό, που συνίσταται στην συνήθη εσωτερική «ποικιλία» των συνθέσεων του Αττίκ: στο Α μέρος το ταγκό αποδίδεται πιο ελεύθερα, χωρίς αυστηρή δομή, ενώ στο Β μέρος πιο αυστηρά και μετρημένα. Στα τραγούδια 11 και 13 οι χαρακτηρισμοί έλκονται προφανώς από το ποιητικό κείμενο. Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για αφήγηση μιας τραγικής ιστορίας, «δραματάκι της ζωής», κατά τον χαρακτηρισμό του συνθέτη, ενώ στην δεύτερη για ένα «μουσικό ποίημα» με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Και τα δυο είναι ταγκό, πράγμα που φανερώνεται και από το προτεινόμενο τέμπο. Τέλος, το 14ο κομμάτι γίνεται αφορμή για ένα έξυπνο λογοπαίγνιο: το «τραγούδι... τσαγκό» αποδίδει

ένα κράμα «τσάμικου» και «ταγκό», επινοώντας μια ανύπαρκτη χορευτική φόρμα που σατιρίζει χαριτωμένα τις ίδιες του τις μορφολογικές επιλογές. Η ρυθμική αγωγή δεν ακολουθεί ωστόσο την κράση αυτή: το μέτρο είναι 2/2, όμως δεν δίνεται τέμπο. Δυστυχώς, δεν βρήκαμε ηχητικό τεκμήριο που να φωτίσει περισσότερο την πρωτότυπη αυτή ρυθμική υπόσταση.

Πίνακας 2: Η ονοματολογία του βαλς

	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΤΕΜΠΟ
1.	Χαβάγια	Χαβανέζικο Βαλς	3/4	di Valse Hésitation
2.	Μην κλαις	Βαλς Αργό	3/4	di Valse Hésitation
3.	Τ' όνομά σου	Valse Hésitation	3/4	
4.	Σ' αγαπώ	Τραγούδι - Βαλς	3/4	di Valse Hésitation
5.	Άδικα πήγαν τα νιάτα μου	Τραγούδι - Βαλσάκι	3/4	di Valse
6.	Τα νιάτα	Μελωδία - Βαλς	3/4	di Valse

Αντίθετα με τον προηγούμενο πίνακα, στα βαλς παρατηρούμε ότι ο συνθέτης αποφεύγει τους σύνθετους χαρακτηρισμούς, εκτός από την περίπτωση 1, που το επίθετο «χαβανέζικο» έρχεται να προσδιορίσει το «βαλς». Με βάση την ρυθμική αγωγή που προτείνει ο ίδιος και την δομή του κομματιού όπως αυτή αποτυπώνεται στην παρτιτούρα, συμπεραίνουμε ότι πρόκειται για *valse hésitation*. Ο επιθετικός προσδιορισμός πιθανότατα αναφέρεται στο στιλ παιξίματος και στις χαβάγιες κιθάρες³⁴ που χρησιμοποιούνται στο κομμάτι. Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται και από την αφιέρωση του καλλιτέχνη, η οποία απευθύνεται στους χαβαγίστες μουσικούς της «Μάντρας». Η απουσία ηχητικού τεκμηρίου και εδώ ωστόσο αφήνει να πλανάται μια απορία.

Το *valse hésitation* είναι ένας ρυθμός που φαίνεται να κερδίζει δημοτικότητα στην Ευρώπη της δεκαετίας του '20. Αποτελεί παραλλαγή του boston valse και χαρακτηρίζεται από μια αργή αγωγή, με διακυμάνσεις της ταχύτητας, που αποπνέει νωθρότητα, αλλά και αίσθημα εγκατάλειψης³⁵. Θεωρείται την εποχή αυτή η «μοντέρνα» εκδοχή ενός χορού παλιού και συντηρητικού, την οποία προφανώς ο Αττίκ χρωστάει στην ευρωπαϊκή του εμπειρία.

³⁴ Η χρήση της χαβάγιας κιθάρας και γενικά η επιρροή της χαβανέζικης μουσικής προέρχεται από την Αμερική της δεκαετίας του 1920. Η εισβολή της ως νέο, «μοντέρνο» είδος μουσικής, αρχικά στην Αγγλία και έπειτα σε όλη την Ευρώπη είναι τόσο δυναμική, που επισκιάζει την δημοτικότητα του ταγκό, η οποία είχε ως τότε την πρωτοκαθεδρία. Βλ. Στέλιος Μούστος, «Έξι χορδές, σαν μια Ορχήστρα- Steel guitar, Ο Αμερικάνικος Ήχος του Ειρηνικού και Ινδικού Ωκεανού», διαδικτυακό περιοδικό *Tar* (www.tar.gr/content/content/print.php?id=389), πρόσβαση της 10/3/2011.

³⁵ Βλ. *Grove dictionary of music and musicians* (online edition), λήμμα «boston waltz».

Πίνακας 3: Ο χαρακτηρισμός «τραγουδάκι»

	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΤΕΜΠΟ
1.	Χωρίς φιλί	Τραγουδάκι	2/4	di tango
2.	Είδα μάτια	Τραγουδάκι	3/4	di Valse
3.	Τι περίφημος καιρός	Τραγουδάκι	2/4	
4.	Τζένη τι σου συμβαίνει;	Τραγουδάκι (Scottish blue)	4/4	«Χορεύεται και ως Tango ελαφρώς επιβραδυσμένου του χρόνου»
5.	Κάνε την πάπια!	Τραγουδάκι – Συμβουλή	4/4	di fox
6.	Ο διαβάτης της ζωής	Τραγούδι– Μοιρολόι	4/4	
7.	Γιατί μεθώ	Τραγουδάκι για μερακλήδες	4/4	
8.	Φαληράκι	Τραγουδάκι γραμμένο στην ξενιτιά	2/4	
9.	Ας αλλάξοιμ' ομιλία	Τραγουδάκι	2/2	
10.	Τα τελευταία γιασεμιά	Τραγουδάκι	2/2	

Από τον παραπάνω πίνακα μπορούμε εύκολα να διαπιστώσουμε πως η λέξη «τραγουδάκι» δεν αντιπροσωπεύει κάποιο συγκεκριμένο ρυθμό ή είδος, καθότι για κάθε περίπτωση έχουμε διαφορετικό τέμπο και διαφορετικό μέτρο. Στην περίπτωση 4, ο όρος *Scottish blue* δεν αποσαφηνίστηκε μέσω της έρευνας, οπότε μπορούμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για έναν ρυθμό, που έχει στοιχεία *Scottish* μουσικής, με διάθεση μάλλον ακουστική παρά χορευτική, αν ερμηνεύουμε σωστά το δεύτερο συνθετικό, *blue*. Για τις περιπτώσεις 6 έως 10 μπορούμε να συμπεράνουμε ότι πρόκειται για ακουστικά κομμάτια, εφόσον δεν δηλώνεται κάποιος χορός μέσα από το τέμπο.

Πίνακας 4: Ο χαρακτηρισμός «μελωδία»

	ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ	ΡΥΘΜΟΣ	ΤΕΜΠΟ
1.	Όταν σημάν' η ώρα	Μελωδία	4/4	
2.	Καινούργιο τραγούδι	Μελωδία	4/4	
3.	Το δάκρυ το πικρότερο	Μελωδία	12/8	

Από τον τέταρτο αυτό πίνακα προκύπτει ένα συμπέρασμα ανάλογο με αυτό που προέκυψε για την σημασία της λέξης «τραγουδάκι»: και η «μελωδία» αφορά κατά βάση ακουστικά τραγούδια. Το ερώτημα που γεννάται είναι τι είναι αυτό που την διαφοροποιεί από το «τραγουδάκι». Και στα τρία κομμάτια του παραπάνω πίνακα υπάρχει το εξής κοινό στοιχείο: βάση τους είναι το ρετσιτατίβο και η παρλάτα. Πιθανόν βέβαια να πρόκειται περί συμπτώσεως, παρόλα αυτά είναι το μόνο «ειδοποιό» τους χαρακτηριστικό. Μια άλλη πιθανή ερμηνεία είναι η επιλογή της ονοματοδοσίας να προκύπτει από το στίχο, όπως είδαμε να συμβαίνει και παραπάνω.

Πέρα από την οργάνωση σε πίνακες που επιχειρήσαμε, υπάρχει και μια σειρά άλλων ονομάτων που χρησιμοποιεί ο συνθέτης στις παρτιτούρες προκειμένου να δηλώσει συγκεκριμένους χορούς ή παραλλαγές τους:

- Polka (στα 2/2 ή 2/4)
- Φοξ (στα 4/4)
- Φοξ Αργό (στα 4/4. Ο Αττίκ σημειώνει ότι χορεύεται και ως ταγκό)
- Φοξ-Κ...Ροτ!! (στα 2/2. Η γνωστή σατιρική διάθεση που εκδηλώνεται με λογοπαίγνια)
- Καντάδα (στα 4/4)
- Βαρκαρόλλα (στα 6/8)
- Σερενάτα (στα 4/4)
- Ελληνική Αμπανέρα (στα 4/4. Προφανής παραφθορά του Habanera)
- Ελληνικό-Ισπανικό Τραγούδι (στα 2/4)
- Ρούμπα, Ταγκό, Φοξ Αργό... κλπ. (στα 2/2)

Η παράθεση αυτή ολοκληρώνει το φάσμα των ρυθμικών επιλογών που ο Αττίκ δανείζεται ελεύθερα από τα σύγχρονά του ευρωπαϊκά ήθη. Στην Αθήνα της εποχής του, η γραμματική τους αρθρώνεται σαν ξένη γλώσσα, που έλκει ζωνηρά το κοινό που θέλει να μυηθεί στον μοντερνισμό. Ο συνθέτης φαίνεται να προσπαθεί να «εξελληνίσει» τη μουσική αυτή γλώσσα, να της αποδώσει μια ταυτότητα οικεία για τους συμπατριώτες του. Στο πλαίσιο αυτό είναι κατανοητοί και οι «εθνικοί» επιθετικοί προσδιορισμοί, αλλά και τα προσφιλή του λογοπαίγνια.

Μέσα από τις κριτικές και τα σχόλια άλλων καλλιτεχνών για τον Αττίκ, όπως μεταφέρονται στο βιβλίο της Δανάης Στρατηγοπούλου, είναι τακτική η αναγωγή σε δυο θεμελιώδη γνωρίσματα που καθορίζουν την ζωή και το έργο του: η χιουμοριστική διάθεση και η αγάπη στην λεπτομέρεια. Σε μια από τις σχετικές μαρτυρίες³⁶, αναφέρεται πως όταν ο Αττίκ προχωρούσε στον δρόμο και άκουγε κάποιον περαστικό να αποδίδει τα τραγούδια του με λάθος τρόπο, τον σταματούσε για να του υποδείξει το σωστό. Ήταν λοιπόν λεπτολόγος με την μουσική του ακόμα και όταν δεν είχε τον έλεγχό της. Και μόνο αυτό αποδεικνύει σε ποιο βαθμό επένδυε στις προσωπικές του μουσικές επιταγές και εξηγεί γιατί τίποτε στις δημιουργίες του δεν ήταν τυχαίο. Η πειθαρχία του αυτή θα ήταν εμμονή, αν δεν την διασκέδαζε με την ιδιαίτερη σατιρική

³⁶ Δ. Στρατηγοπούλου, *ό.π.*, σελ. 49-50.

του διάθεση, γεμάτη ζουμερά σχόλια, αγαθή ειρωνεία και πολύ αυτοσαρκασμό. Είναι εντυπωσιακό να βρίσκει κανείς τα ίχνη της στις παιγνιώδεις ονοματοθεσίες που διασώζονται στα μουσικά του κείμενα.

Ακόμα και αν, με μια πρώτη ματιά όλη η σχετική σημασιολογία μοιάζει πληθωρική και φλύαρη, σε δεύτερο επίπεδο αποδεικνύεται άρρηκτα συνδεδεμένη με το συνολικό ύφος του εκάστοτε κομματιού. Αυτό είναι ιδιαιτέρως εμφανές όπου επιστρατεύονται ζεύγη λέξεων, όπως «μελωδία-βαλς», «λαϊκό ταγκό» ή «τραγούδι-μοιρολόι», που τελικώς δεν έχουν να κάνουν με το μέτρο, αλλά με αυτή καθαυτή την αισθητική των κομματιών. Εύστοχα υπαγορεύουν την επιθυμητή ατμόσφαιρα, μέσα από ένα staccato παίξιμο, από ρετσιτατίβο μελωδίες ή αναπάντεχους χρωματισμούς και γενικά μέσα από ερμηνευτικά τεχνάσματα, για τα οποία η γλώσσα της μουσικής δεν διαθέτει τυποποιημένο λεξιλόγιο. Έτσι το μουσικό κείμενο πλαισιώνεται από προσδιορισμούς που μπορούν όχι μόνο να καθοδηγήσουν τους ερμηνευτές και εκτελεστές, αλλά και να δια φωτίσουν τον ακροατή για τον χαρακτήρα που ο συνθέτης προσέδωσε στο εκάστοτε κομμάτι.

Πρόκειται για μια ακόμα έκφανση της «σκηνογραφικής» λογικής μέσα στην οποία εντάσσεται ο δημιουργικός οίστρος του Αττίκ, που μηχανεύεται λύσεις και επινοήματα παντός τύπου προκειμένου να ανεβάσει στη σκηνή όχι απλά ένα τραγούδι, αλλά έναν ολόκληρο κόσμο εντυπώσεων και αισθημάτων.

ε. Μελωδικός κόσμος

Όπως συμβαίνει και στην Ευρώπη, το ελαφρό τραγούδι θεμελιώνεται πάνω σε δυνατές μελωδίες. Ο Αττίκ είναι ιδιαίτερα προικισμένος σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο συλλαμβάνει και δομεί το μελωδικό σκελετό των τραγουδιών του, πράγμα που εξηγεί σε μεγάλο βαθμό και την εξαιρετική δημοτικότητά τους.

Όσον αφορά στην κίνηση της μελωδίας, το μεγαλύτερο μέρος των κομματιών χαρακτηρίζεται από μια έντονη χρωματικότητα. Στις περισσότερες περιπτώσεις η μελωδία κινείται βηματικά, όμως έχουμε και περιπτώσεις όπου το κομμάτι βασίζεται στην κίνηση αρπές. Κάποιες φορές βλέπουμε και ένα πιο σύνθετο σχήμα, όπου το Α μέρος κινεί την μελωδία βηματικά και το Β μέρος με αρπές και αντίστροφα. Εντυπωσιακό είναι ότι στη βηματική αυτή κίνηση μπορούμε να συναντήσουμε τα όχι και τόσο αναμενόμενα διαστήματα 7^{ης} (μικρής - μεγάλης) και 9^{ης}.

Η βηματική αυτή κίνηση θα μπορούσε να μας οδηγήσει να χαρακτηρίσουμε τα μελωδικά αναπτύγματα του Αττίκ ως «απλά» στην συγκρότησή τους. Σε καμιά περίπτωση όμως αυτό δεν τα καθιστά απλοϊκά. Αντίθετα, με δεδομένο το ότι το τραγουδιστικό μέρος είναι ένα πολύ σημαντικό εργαλείο για τον συνθέτη, βλέπουμε να επενδύεται εκεί μεγάλο μέρος της εσωτερικής δύναμης των κομματιών του, και να συσσωρεύει τον συγκινησιακό φόρτο που τα χαρακτηρίζει.

Ένα μεγάλο μέρος των συνθέσεων του Αττίκ έχει ως βάση του το ρετσιτατίβο και ιδιαίτερα την παρλάτα. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα μελωδικά αναπτύγματα αποτελούνται από όγδοα και τα τόξα τους συνήθως είναι μικρά (από 3 έως 6 νότες). Στις μονομερείς φόρμες, συνήθως το ρετσιτατίβο εφαρμόζεται σε όλο το κομμάτι και αποτελείται από μικρά τόξα, ενώ στις διμερείς συνήθως εφαρμόζεται στο Α μέρος και αποτελείται από μεγάλα τόξα (7-8 νότες).

Λίγες είναι οι περιπτώσεις που στις παρτιτούρες συναντάμε ρητές οδηγίες του συνθέτη περί αυτών. Στο κομμάτι *Το δάκρυ το πικρότερο*, όπου όλο το Α μέρος είναι ρετσιτατίβο, στα τελευταία μέτρα της παρτιτούρας σημαίνεται η χρήση της παρλάτας με την αναγραφή της φράσης: «Με απαγγελία». Ένας άλλος τρόπος που χρησιμοποιεί ο συνθέτης είναι το σύμβολο \equiv που εμφανίζεται π.χ. στα κομμάτια *Κάνε την πάπια* και *Χωρίς εσένα*. Στο πρώτο κομμάτι, το σύμβολο διακόπτει την κίνηση της μελωδίας, ως μια παρενθετική «ψευδονότα», που είναι στη κρίση του ερμηνευτή αν θα την αποδώσει ως πρόζα ή θα την πραγματώσει ως φθόγγο με ακριβές τονικό ύψος, ενώ στο δεύτερο

κομμάτι δίνεται ως οδηγός, ένα είδος «ρυθμικής αγωγής» πριν την έναρξη του κουπλέ. Ο χαρακτηρισμός που σημειώνεται είναι «Απαγγελία ρυθμική».

Ένα ακόμη στοιχείο που υπαγορεύει την χρήση της παρλάτας, ακόμη και όταν ο συνθέτης δεν την περιλαμβάνει στις οδηγίες της παρτιτούρας, είναι ο ίδιος ο στίχος. Όπως προαναφέραμε, η αφηγηματική διάθεση, οι ρόλοι και πάνω απ' όλα οι διάλογοι, αφήνουν στον ερμηνευτή τον χώρο να χρησιμοποιήσει την πρόζα, χωρίς να αλλοιώνει τον χαρακτήρα του κάθε κομματιού.

Μπορούμε εδώ να συμπεράνουμε πως ο συνθέτης αφήνει κάποια ερμηνευτική ελευθερία στον τραγουδιστή, δίνοντας του την δυνατότητα να διαλέξει τον τρόπο που θα εκφραστεί. Στην πραγματικότητα όμως πρόκειται για μια πλασματική ελευθερία, καθότι στα κομμάτια του Αττίκ υπάρχει μια σχέση εξάρτησης ανάμεσα στην μουσική και τον στίχο, που οδηγεί και καθοδηγεί τελικά την ερμηνεία. Το ποιητικό κείμενο είναι αυτό που διαμορφώνει το μουσικό αποτέλεσμα, το οποίο, στις περισσότερες περιπτώσεις, είναι να έχουμε μελωδίες ρετσιτατίβο. Η αφήγηση, που στο μεγαλύτερο μέρος του στίχου έχει καταλυτικό ρόλο, δημιουργεί τελικά μια οριακότητα ανάμεσα στην μουσική και τον λόγο, την οποία ο ερμηνευτής δεν μπορεί να αποφύγει. Με άλλα λόγια, το τραγούδι γίνεται κυριολεκτικά *τραγώδι*.

Σε ό,τι αφορά τις εκτάσεις των φωνών, το δείγμα που μελετήσαμε είναι γραμμένο για γυναικεία φωνή. Σε όλες τις περιπτώσεις παρατηρήσαμε ότι τα κομμάτια είναι γραμμένα για mezzo. Η μικρότερη έκταση που συναντήσαμε είναι μια οκτάβα (συνήθως μέσα στα όρια της κλίμακας) και η μεγαλύτερη μια 13η (βλ. πρώτο μέτρο του κάτωθι παραδείγματος). Η μέση έκταση που χρησιμοποιείται στα περισσότερα κομμάτια είναι 9η ή 10η (βλ. δεύτερο μέτρο του κάτωθι παραδείγματος).



Η συστηματική επιλογή της συγκεκριμένης έκτασης δεν μπορεί να είναι τυχαία. Αν προσπαθούσαμε να την ερμηνεύσουμε, θα λέγαμε ότι ο Αττίκ δεν χρησιμοποιεί σοπράνο φωνές ακριβώς διότι τα κομμάτια του είναι πάνω απ' όλα εμμελείς δραματοποιημένες αφηγήσεις. Για την απόδοσή τους, είναι σημαντικό να διασφαλιστεί η απαλότητα και το ρετσιτατίβο, και όχι η λαμπρότητα μιας σοπράνο, ούτε η τεχνική επίδειξη.

Γενικά, τα κομμάτια του Αττίκ δεν είναι εύκολο να τραγουδηθούν από τον μέσο ακροατή. Έχουμε όμως κάποιες περιπτώσεις που τα μελωδικά αναπτύγματα

παρουσιάζουν μια λιτή δομή, που επιτυγχάνεται μέσα από την μικρή έκταση της φωνής, τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα, την βηματική κίνηση, τις μικρές και ομαλές εναλλαγές διαστημάτων και την έλλειψη έντονης χρωματικότητας. Παρόλα αυτά, τα παραπάνω στοιχεία δεν χαρακτηρίζουν επί συνόλου το έργο του καλλιτέχνη. Οι μελωδίες συνήθως είναι εμπλουτισμένες με χρωματικά περάσματα, έντονες εναλλαγές διαστημάτων, αρπές και όλα αυτά υπό το πρίσμα του ρεσιτατίβο και της παρλάτας. Όλα αυτά μας ωθούν να εννοήσουμε το μουσικό είδος που υπηρετεί ο Αττίκ, παρά τη μεγάλη δημοτικότητά του που θα το κατέτασσε στην οικογένεια του «λαϊκού», σε μια μάλλον λόγια κατηγορία.

Αν παρατηρήσουμε τον «γραφικό χαρακτήρα» του Αττίκ, την προσωπική σφραγίδα του δηλαδή πάνω στις παρτιτούρες, βλέπουμε ότι η εκρηκτική του προσωπικότητα βρίσκει και εδώ τρόπο να εκφραστεί. Ο μελλοντικός εκτελεστής εφοδιάζεται με λεπτομερείς και ακριβείς οδηγίες σχετικά με το μέτρο, τον τρόπο παιξίματος και τους χρωματισμούς που πρέπει να επιλεγούν, προκειμένου να υποστηριχθεί το γενικότερο ύφος.

Με την ίδια σχολαστικότητα αντιμετωπίζεται και το τραγουδιστικό μέρος. Για τον Αττίκ δεν είναι αρκετές οι γενικές οδηγίες που αφορούν τους χρωματισμούς της μελωδίας. Δεν θα ήταν υπερβολή να ισχυριστούμε πως αντιμετωπίζει τα κομμάτια του σαν μικρά μονόπρακτα, που κατευθύνονται από το ποιητικό κείμενο, αφού σε όλες τις παρτιτούρες εντοπίζουμε οδηγίες που αφορούν το θεατρικό στοιχείο μάλλον παρά το τραγουδιστικό. Με εκφράσεις όπως «Καθαρά, εκφραστικά και χωρίς βίαν», «Με πόνο», «Μελαγχολικά» και άλλες, πιο εξεζητημένες, όπως «Με συγκρατημένη λύπη», «Χτυπητά και χωρίς βίαν», «Με έκφρασιν – αλλά ψυχρά» και άλλα τέτοια σχόλια που βρίσκονται στην αρχή κάθε τραγουδιστικού μέρους, εξασφαλίζει την ερμηνευτική διάσταση των κομματιών. Η όλη σύλληψη ορίζει την επιδιωκόμενη θεατρικότητα και δραματικότητα, αλλά και ορίζεται μέσα από αυτές.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ο Αττίκ υπήρξε προσωπικότητα έντονη και πολυδιάστατη, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί έως και αντιφατική. Ήταν πάντα εκρηκτικός στις σχέσεις του, παθιασμένος και εξωστρεφής, και συγχρόνως απλός, ανιδιοτελής και με ειλικρινή αισθήματα. Η εύπορη συνθήκη της οικογένειάς του τού είχε επιτρέψει να αφοσιωθεί στην αγάπη για την μουσική και να καλλιεργήσει μια καλλιτεχνική φύση, της οποίας σεβάστηκε την πολυτέλεια, ακόμα και όταν η έχασε την οικονομική του άνεση. Μαζί με την παριζιάνικη φινέτσα, υιοθέτησε και την κουλτούρα του bourgeois boème, ευπατρίδης και συγχρόνως αντικομοφορμιστής κι ελεύθερος.

Σαν καλλιτέχνης υπήρξε τελειομανής και λεπτολόγος, πράγμα που δεν τον εμπόδιζε να αυτομαστιγώνεται με χιούμορ, αντλώντας από την αυτοκριτική του το δικαίωμα στη σάτιρα και την κριτική στην οποία υπέβαλε και το περιβάλλον του. Η ζωή, σαν μια μεγάλη σκηνή από την οποία ανλεί έμπνευση, και ιδιαίτερα η προσωπική ζωή του, τροφοδοτούν διαρκώς την τέχνη του. Οι έρωτες, οι απιστίες, ο χωρισμός και ο θάνατος, ξεδιπλώνονται σαν ταινία μέσα στο έργο του, που δονείται από τον συναισθηματικό τους αντίκτυπο. Σε όλη του την πορεία το συναίσθημα κινεί την ζωή του και με τη σειρά της, η ζωή του κινεί την μουσική του. Όλη η ιδιοσυγκρασία του εμφανίζεται μέσα στο ίδιο του το έργο.

Βασικό συστατικό της ιδιοσυγκρασίας αυτής είναι η θεατρικότητα, μια εκφραστική ατραπός μέσω της οποίας εκδηλώνεται η τέχνη του, αλλά μέσω της οποίας βιώνεται και η ίδια του η ζωή. Είναι χαρακτηριστικό το επεισόδιο που περιγράφει η Δανάη Στρατηγοπούλου: σε μια φάση έντονης ψυχικής αναστάτωσης, μετά τον χωρισμό του με την δεύτερη γυναίκα του Μαρίκα Φιλιππίδη, ο Αττίκ πήγε κάτω από το σπίτι της και πέταξε μπροστά στην πόρτα της ένα στεφάνι κηδείας με μωβ κορδέλα, στην οποία αναγραφόταν «Απέθανεν σήμερα η Μαρίκα Κλέωνος Τριανταφύλλου!»³⁷. Χρειάστηκε μια τέτοια μεγάλη δραματική χειρονομία για να δώσει συμβολικά τέλος σε έναν μεγάλο έρωτα. Το θεατρικό στήσιμο προσφέρει το θεμέλιο στο οποίο στηρίζεται η ζωή και το έργο του.

Ο Αττίκ είχε ένα όραμα: να δημιουργήσει ένα «μουσικοφιλολογικό στέκι», όπως το ονόμαζε ο ίδιος, που να στεγάζει την μουσική του και πάνω απ' όλα το δαιμόνιο πνεύμα του. Η Μάντρα προσέφερε τον τόπο για να ανθίσουν όλες οι

³⁷ *Αυτόθι*, σελ. 78.

καλλιτεχνικές του πτυχές, τις οποίες πολύ εύστοχα απαριθμεί η Δανάη Στρατηγοπούλου: «κομφερανσιέ, πιανίστας, τραγουδιστής, στιχοπλόκος, ποιητής, μίμος, ηθοποιός»³⁸. Αυτό το «στέκι διανοούμενων» έγινε ο καθρέφτης όλου του φάσματος της τέχνης του αλλά και της σύνθετης περσόνας του, με την τόσο πολύπλοκη ψυχοσύνθεση. Το αθηναϊκό κοινό βρήκε εκεί «λίγη παριζιάνικη μπουάτ, λίγη αθηναϊκή επιθεώρηση, ύφος βαριετέ ή ταβέρνας, (...) όπου σαφής διαχωριστική γραμμή μεταξύ πλατείας και σκηνής δεν υπήρχε»³⁹. Στο ερώτημα «Τι εστί Μάντρα;» ο Αττίκ απαντά με χιούμορ ως δεινός στιχοπλόκος⁴⁰:

*Τέσσερες τοίχοι, μια σκηνή,
με μια είσοδο φτηνή.
Ένας Αττίκ χωρίς φωνή,
που μπρός ή πίσω απ' το πανί
πότε γελά πότε πονεί
πότε μιλά μ' ένα χωνί
επάνω κάτω όλο κουνεί
ιδρώνει κι οίκτον προξενεί.*

*Τρεις συγγραφείς ή ποιηταί
παντός στραβού σατιρισταί
είκοσι δυό τραγουδισταί
σαχλαμαρών εκτελεσταί
και έν μόνο θύμα οι θεαταί
που αν κι είναι πρωταγωνισταί
τους λένε «σκάσε βρε κουτέ»
μα δεν θυμώνουνε ποτέ.*

Η παρουσίαση και μόνο της Μάντρας δείχνει σε ποιο βαθμό το θεατρικό στοιχείο και μάλιστα στη διαδραστική του εκδοχή, συνέχει την τέχνη του. Αναλύοντας συστηματικά τα δομικά συστατικά της τελευταίας, παρατηρήσαμε πως η δραματοποίηση λειτουργεί τελικώς σαν αλυσιδωτή αντίδραση, όπου το θεατρικό στοιχείο οργανώνει την δομή του ποιητικού κειμένου, που με την σειρά του ορίζει αναλόγως την σύσταση της μουσικής φόρμας, για να καταλήξει πλέον ως «σενάριο» στα χέρια του ερμηνευτή. Με άλλα λόγια, το στοιχείο της θεατρικότητας στο έργο του Αττίκ δεν περιορίζεται στην επίκληση ή/και την ανατροφοδότηση του συναισθήματος μέσα από εκφραστικά τεχνάσματα, αλλά αποτελεί το καθαυτό δομικό υλικό του. Είμαστε πεπεισμένοι ότι αυτό είναι εν τέλει που του προσδίδει την πρωτότυπή του ταυτότητα.

Η ιδιαιτερότητα αυτή δεσμεύει τον εκάστοτε ερμηνευτή, που χρειάζεται με τη σειρά του να επιστρατεύσει την καθολική του προσωπικότητα για να την διαχειριστεί. Οι καλλιτέχνες που πέρασαν από την Μάντρα δεν ήταν απλά «αγωγοί» της ερμηνείας μιας μουσικής σύνθεσης, αλλά δυναμικές παρουσίες, με στιβαρή υπόσταση που άγγιζε τα όρια της ντίβας. Οι περισσότεροι δεν υποστήριζαν μόνο την πρωτογενή σύλληψη, αλλά έχτισαν πάνω της, ανεβάζοντας την επιτέλεση σε ένα επόμενο επίπεδο. Δεν είναι

³⁸ *Αυτόθι*, σελ. 150.

³⁹ *Αυτόθι*, σελ. 150.

⁴⁰ *Αυτόθι*, σελ. 123-124.

τυχαίο το γεγονός ότι πολλοί από τους καλλιτέχνες που ξεκίνησαν στο πλευρό του Αττίκ, εδραιώθηκαν αργότερα στον χώρο του ελαφρού τραγουδιού με το δικό τους στίγμα. Μέσα από τις αφιερώσεις και τα σχόλια στις παρτιτούρες παρατηρούμε πως ο συνθέτης ταυτιζόταν με κάποιους από τους ερμηνευτές του, εμπνέεται από αυτούς και αφήνεται να καθοδηγηθεί από τις δυνατότητες και την προσωπικότητά τους.

Ωστόσο τα ρετσιτατίβο και οι παρλάτες που χρησιμοποιεί, μαζί με τις οδηγίες που δίνει μέσα στα μουσικά κείμενα, αφήνουν χώρο στον καλλιτέχνη να αποδώσει το κείμενο με ελευθερία, στον δικό του χρόνο και χωρίς συμβατικότητα. Η ελευθερία που δίνει στην συνοδεία του πιάνου και ο τρόπος που εναλλάσσεται η ρυθμική αγωγή μέσα στα κομμάτια, δείχνει μια παιχιδιάρικη διάθεση παρά την αυστηρή δομή. Στο υλικό που μελετήσαμε, όλα τα κομμάτια χαρακτηρίζονται από μια δυναμική ρευστότητα. Αυτή δεν αφορά όμως αποκλειστικά το ρυθμό, αλλά το εν γένει μελωδικό και αρμονικό περιβάλλον. Είναι π.χ. χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο διαχειρίζεται ο συνθέτης την χρωματικότητα, δίνοντας την εντύπωση ότι πρόκειται για μετατροπία χωρίς πραγματικά να είναι. Η ρευστότητα έτσι διαβιβάζεται στη διάθεση, που μένει ανοιχτή στην αλλαγή, στις μεταπτώσεις, στην κίνηση δηλαδή που αποτελεί τον θεμελιώδη μηχανισμό της δραματουργίας. Όπως ακριβώς και στη θεατρική πράξη ωστόσο, η πλοκή μπορεί να ενέχει τις πιο εντυπωσιακές εναλλαγές, χωρίς ο μαέστρος να χάνει τη διαύγεια, που στηρίζεται σε μια λιτή δομή και στην αγάπη της συμμετρίας.

Οι παρτιτούρες του Αττίκ δεν είναι μόνο οδηγοί για την εκτέλεση της μουσικής αυτής. Μέσα από την γραμματική και το συντακτικό της γλώσσας που χρησιμοποιεί, αποκαλύπτεται ο ίδιος γενετικός κώδικας που συνέχει όλο του το ύφος: η θεατρικότητα είναι εκεί, πολύ πριν από την επιτέλεση, πολύ πριν ακουστεί καν ο ήχος.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό ανοίγεται πλατύ πεδίο για να αναπτυχθεί η συγκινησιακή βεντάλια από την οποία εκκινεί και στην οποία καταλήγει ο καλλιτέχνης και ο άνθρωπος Αττίκ. Σαν πίνακας των Φώβ, των οποίων τα έργα αναμφίβολα γνώρισε στο Παρίσι, διερμηνεύει το αίσθημα και το κάνει φυσικό νόμο, κινητήρια ενέργεια του σύμπαντος και αποκλειστικό ιδανικό του. Σαν γνήσιος κοσμοπολίτης, στην Ελλάδα, τη Γαλλία, την Ρουμανία ή τη Ρωσία, στα Βαλκάνια και στην Αμερική, κάνει κτήμα του ό,τι μεταλαμβάνει, με ανεξάντλητο ενθουσιασμό. Σαν μεγάλος μουσικός, δεν μιμείται και δεν αναμασά, αλλά αξιοποιεί έναν υφολογικό συγκρητισμό για να φέρει στα πόδια των Αθηναίων του Μεσοπολέμου όλη τη Δύση. Με τον προσωπικό του, ανεπανάληπτο τρόπο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Dahlhouse Carl, *Αισθητική της Μουσικής*, Στάχυ, Αθήνα 2000
2. Furtwängler Wilhelm, *Μουσική και Λόγος*, Printa, Αθήνα 1998
3. Hiroshi-Garrett Charles, *Struggling to define a nation: American Music and the Twentieth Century*, University of California Press Ltd., London England 2008
4. Jackson H. Jeffrey, *Making Jazz French: Music and Modern Life in Interwar Paris*, Duke University Press, USA 2004
5. Machlis Joseph & Forney Kristine, *Η Απόλαυση της Μουσικής, Εισαγωγή στην Ιστορία-Μορφολογία της Δυτικής Μουσικής*, Fagotto, Αθήνα 1993
6. Merriam P. Alan, *The anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston Illinois 1964
7. Michels Ulrich, *Άτλας της Μουσικής*, τομ. I και II, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 1994
8. Schoenberg Arnold, *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης*, Νάσος, Αθήνα 1988
9. Stehman Jacques, *Ιστορία της Ευρωπαϊκής Μουσικής από τις Πηγές της Μέχρις τις Μέρες μας*, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 2004
10. Stravinsky Igor, *Μουσική Ποίηση*, Νεφέλη, Αθήνα 1980
11. Walton W. Charles, *Βασικές Μουσικές Φόρμες*, Νικολαΐδης, Αθήνα 1990
12. Williams Nicola & Berry Oliver & Fallon Steve, *France*, Lonely Planet, 2009
13. Αθανασιάδης Δημήτρης, *Σύγχρονη Μουσική – Διεύρυνση της τονικότητας από τον Ρομαντισμό ως τις Αρχές του 20^{ου} Αιώνα*, Έκδοση Μακεδονικού Ωδείου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1993
14. Βεντούρας Παύλος, *Η Μορφολογία της Μουσικής και Αναλύσεις, «Γαϊτάνου» Κοκονέτση*, Αθήνα 1995
15. Καιροφύλας Γιάννης, *Η Ρομαντική Αθήνα*, Φιλιππότης, Αθήνα 1987
16. Καιροφύλας Γιάννης, *Η Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Φιλιππότης, Αθήνα 1988
17. Κακουλίδης Γιάννης, *Το Ελληνικό Τραγούδι*, Περγαμηνή, Αθήνα 1971
18. Καλογερόπουλος Τάκης, *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής από τον Ορφέα ως Σήμερα*, τομ. 1, Γιαλλέλη, Αθήνα 1998
19. Κοκκόρης Ευάγγελος, *Η Μουσική και η Ιστορία της*, Φίλιππος Νάκας, Αθήνα 2002
20. Λιάβας Λάμπρος, *Το Ελληνικό Τραγούδι από το 1821 έως την Δεκαετία του 1950*, Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, Αθήνα 2009
21. Μαγουλά-Γαϊτάνου Πόπη, *Δανάη το Αηδόνι του Έρωτα*, Άγκυρα, Αθήνα 2002

22. Μυλωνάς Κώστας, *Ελληνική Μουσική-Ιστορικά Ορόσημα*, Νεφέλη, Αθήνα 2002
23. Μυλωνάς Κώστας, *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού (1824-1960)*, τομ. 1, Κέδρος, Αθήνα 1984
24. Μυλωνάς Κώστας, *Μουσικά Θέματα και Πορτρέτα*, Κέδρος, Αθήνα 2005
25. Ρώτας Νικηφόρος, *Πώς Ακούμε Μουσική*, Κέδρος, Αθήνα 1986
26. Σειραγάκης Μανώλης, *Το Ελαφρό Μουσικό Θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα - Οι Ανθρωποι και τα Έργα*, τομ. 2, Καστανιώτη, Αθήνα 2009
27. Σπανδωνής Γιάννης, *Στην Αθήνα της Μπελ Επόκ*, Informecanica, Αθήνα 2006
28. Στρατηγοπούλου Δανάη, *Αττίκ*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1986
29. Στρατηγοπούλου Δανάη, *Τραγουδώντας*, Αετός, Αθήνα 1954
30. Συναδινός Ν. Θεόδωρος, *Το Ελληνικό Τραγούδι: Πέντε διαλέξεις-συναυλίες*, Εκδοτικά Καταστήματα Ακροπόλεως, Αθήνα 1922
31. Χατζηπανταζής Θεόδωρος, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τομ. 1, Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, Αθήνα 1977

Griffins Paul, λήμμα «Lied», Hickman Roger, λήμμα «Romance», Smith L. Richard, λήμμα «Impressionism», στο *Grove Dictionary of Music and Musicians* [online]

Μανιάτης Διονύσιος, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006 [online]

Εφημερίδα Καθημερινή, ένθετο 7 Ημέρες 14/08/05: *Το Ελαφρό Ελληνικό Τραγούδι - Από τις απαρχές ως το 1940*

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1:

ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚ

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΤΟΠΟΣ	ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ - ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ	ΣΧΟΛΙΑ
(;)	<i>Τζένη τι σου συμβαίνει;</i>	Άγνωστο		
(;)	<i>Το... φουσαρμόνικα</i>	Άγνωστο		
(;)	<i>Γιές, εκεί που λες</i>	Άγνωστο		
(;)	<i>Θαρρώ – θαρρώ</i>	Άγνωστο	Μ. Θωμάκος	Δίσκος 78 στροφών
(;)	<i>Της Ντόλλως το φιλί</i>	Άγνωστο		
(;)	<i>Μην κλαις που 'χεις άσπρα μαλλιά</i>	Άγνωστο		
(;)	<i>Ήρθες πίσω</i>	Αθήνα		
(;)	<i>Κατινιώ!</i>	Αθήνα		
(;)	<i>Μαραμένα τα γιούλια</i>	Αθήνα	Κάκια Μενδρή (1935) ¹	
1901	<i>Η Σερενάτα της μοδιστρούλας²</i>	Αθήνα		
1902	<i>Μη μ' αγαπάς, μη μ' αγαπάς δε στο ζητώ ποτέ</i>	Αθήνα		
1902 (;)	<i>Αφού δε συμφωνούμε</i>	Αθήνα		
1915	<i>Ναι, είναι αγάπες</i>	Καβάλα		
1915	<i>Είδα μάτια</i>	Αθήνα	Χορωδία Ελληνική Εστουδιαντίνα (1926)	Γράφτηκε για την δεύτερη γυναίκα του, Μ. Φιλίππιδου
1916	<i>Τρελό τραγούδι</i>	Βραίλα (Ρουμανία)		
1917	<i>Η Ελίτσα και Σερενάδα</i>	Ροστόβ (Ρωσία)		
1917	<i>Το φαρμάκι</i>	Κισλοβότσιν (Ρωσία)		
1917	<i>Στις Σπέτσες το καλοκαίρι</i>	Ροστόβ		
1917	<i>Και τι μ' αυτό (Μελωδία)</i>	Ροστόβ		
1917	<i>Μεράκι</i>	Κισλοβότσιν		
1917	<i>Από μέσα πεθαμένος</i>	Κισλοβότσιν		
1918	<i>Ανοιξιάτικο τραγούδι</i>	Νοβορροσίσκ		

¹ Με βάση την ημερομηνία της α' εκτέλεσης, πιθανολογούμε ότι το κομμάτι γράφτηκε την περίοδο 1934-35.

² Σύμφωνα με τον Δ. Μανιάτη το έτος δημιουργίας του κομματιού είναι το 1951. Πρόκειται προφανώς για λάθος, εκτός αν ο συγγραφέας αναφέρεται σε χρονολογία έκδοσης της συγκεκριμένης ηχογράφησης. (Διονύσης Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006)

1918	<i>Τα νιάτα</i>	Κισλοβότσιν ³	Λ. Μηλιάρης	Δίσκος 78 στροφών - άγνωστο το έτος ηχογράφησης
1918	<i>Καινούργιο τραγούδι</i>	Κισλοβότσιν		
1918	<i>Έβγα σελήνη</i>	Νοβοροσίσκ		
1918	<i>Όταν ήμουνα μικρούλης</i>	Καυκάσια (Ρωσία)		
1918	<i>Φεγγαράκι</i>	Νοβοροσίσκ		
1918	<i>Τι περίφημος καιρός!</i>	Νοβοροσίσκ		
1919	<i>Χηρινοί έρωτες</i>	Κισλοβότσιν		
1919	<i>Το χρέμα</i>	Αικατερινοδόρ		
1919	<i>Την ώρα που περνούσε τ' οργανάκι (I)</i>	Κων/πολη		Ενέπνευσε το σενάριο της ομώνυμης ελληνικής ταινίας του Φρίξου Ηλιάδη (1955)
1919	<i>Αράπικο τραγούδι</i>	Αθήνα		
1919	<i>Γιατί μεθώ</i>	Αθήνα	Οδυσσέας Λάππας (1935)	Το κομμάτι είναι γνωστό και με το όνομα «Το στυμμένο το σταφύλι»
1919	<i>Δε μ' αρέσει</i>	Αθήνα		
1920	<i>Αν βγουν αλήθεια</i>	Ατιμόπλοιο «Μηλιτιάδης»	Σαβαρής Γιώργος, Βιδάρης Γιώργος	Γράφτηκε για τον χωρισμό του με την Μ. Φιλιππίδου Δίσκος 78 στροφών - άγνωστο το πότε ηχογραφήθηκε
1920	<i>Τ' αποκριάτικα φιλάκια</i>	Αθήνα		
1922	<i>Η μετανοιωμένη</i>	Άγνωστο το πού γράφτηκε		Κατά τη Δανάη Στρατηγοπούλου γράφτηκε για τον Ελ. Βενιζέλο
1923	<i>Τρεχαντήρι</i>	Κύθηρα – Παρίσι		
1923	<i>Να της πεις</i>	Κύθηρα – Παρίσι		
1924	<i>Παναγιά</i>	Κύθηρα – Παρίσι		
1925	<i>Ακόμα ένα tango</i>	Αθήνα		
1925	<i>Στερνή βαρκάδα</i>	Αθήνα		
1925	<i>Το παλιό βαλσάκι</i>	Παρίσι		
1925	<i>Ποιος σου πε να 'χεις</i>	Αθήνα		
1925 (:)	<i>Χρόνια μαγεμένα</i>	Αθήνα		
1925	<i>Τόσοι σου 'παν σ' αγαπώ</i>	Παρίσι	Βισδάρης Πάνος – Ταλμάς Ρένος (1937)	

³ Σύμφωνα με την παρτιτούρα του κομματιού γράφτηκε στην Κωνσταντινούπολη.

1925	<i>Μωρή Πεπίτα!</i>	Παρίσι	Βρέθηκε ορχηστρική εκτέλεση (έτος ηχογράφησης 1941)	Στον δίσκο «Αττίκ» αναφέρεται πως το έτος σύνθεσης είναι το 1941
1925	<i>Οι πέντε αισθήσεις</i>	Αθήνα		
1925	<i>Όταν σημάνει η ώρα</i>	Αθήνα		
1925	<i>Κάτι – κάτι</i>	Αθήνα		
1927	<i>Αλλό – αλλό</i>	Αθήνα		
1928	<i>Φαληράκι</i>	Παρίσι	Σαβαρής Γιώργος	Μ' αυτό το τραγούδι ξεκίνησε την καριέρα της η Λουίζα Ποζέλι στη Μάντρα το 1934 Δίσκος 78 στροφών - άγνωστο το πότε ηχογραφήθηκε
1928	<i>Μάργα – Μαργαρώ</i>	Αθήνα		Σύμφωνα με τον κατάλογο του Δ. Μανιάτη το κομμάτι γράφτηκε το 1927
1929	<i>Κι όμως - κι όμως</i>	Παρίσι	Πέτρος Επιτροπάκης (1930)	Σύμφωνα με τον κατάλογο του Μανιάτη το κομμάτι γράφτηκε το 1930
1929	<i>Σ' αγαπώ</i>	Άγνωστο		Στην παρτιτούρα αναγράφεται ότι οι στίχοι είναι του Κώστα Κοφινιώτη.
1930	<i>Ζητάτε να σας πω</i>	Άγνωστο ⁴	Πέτρος Επιτροπάκης (1931)	Φημολογείται ότι γράφτηκε ως απάντηση στους θαμώνες της Μάντρας, που ζητούσαν επίμονα το «Είδα μάτια»
1930	<i>Ο Δημητράκης</i>	Αθήνα	Μαυρέας Κυριάκος (1930)	Ένας από τους «κύμους» της «Μάντρας»
1931	<i>Αλήθεια σου το λέω Περσεφόνη</i>	Άγνωστο		
1932	<i>Εσύ γελάς κι εγώ πονώ</i>	Αθήνα		
1932	<i>Chanson</i>	Αθήνα		
1932	<i>Κι αν μετανιώσουμε</i>	Άγνωστο ⁵	Πύρρος Χρονίδης (1932)	Σε άλλες εκτελέσεις εμφανίζεται και με τον τίτλο «Ας ξαναπάρωμε μ' αδιαφορία»

⁴ Στο ένθετο του cd «Αττίκ ο Τραγουδοποιός» αναφέρεται ως τόπος δημιουργίας το Παρίσι.

⁵ Στο ένθετο του cd «Αττίκ ο Τραγουδοποιός» αναφέρεται ως τόπος δημιουργίας η Αθήνα.

1932	<i>Μόλις πιω</i>	Αθήνα		
1932	<i>Το δάκρυ το πικρότερο</i>	Αθήνα	Αττίκ (1944)	Γράφτηκε για την ταινία του Γιώργου Τζαβέλα «Τα Χειροκροτήματα». Στην συγκεκριμένη εκτέλεση ο Αττίκ παίζει και το πιάνο
1932	<i>Κάθε αγάπη</i>	Αθήνα (ίσως)	Πέτρος Επιτροπάκης (1933)	Είναι γνωστό και με τον τίτλο «Δυο χειλάκια λένε σ' αγαπώ»
1934	<i>Αχ! Αραπινούλα!</i>	Αθήνα		Σύμφωνα με την παρτιτούρα η χρονολογία έκδοσης είναι το 1933.
1934	<i>Χαβάγια</i>	Αθήνα		
1934	<i>Μη ζηλεύεις</i>	Αθήνα		
1934	<i>Να ζη κανείς ή να μη ζη</i>	Βουκουρέστι	Κάκια Μένδρη (1934)	Σύμφωνα με τον κατάλογο του Δ. Μανιάτη το κομμάτι γράφτηκε το 1936
1934	<i>Αγάπες με δίχως γινάτια</i>	Αθήνα		
1934	<i>Μέσα στην καρδιά μου κλαίει κάποια μουσική</i>	Αθήνα		
1934	<i>Εκείνο το τανγκό</i>	Αθήνα		
1934	<i>Είν' η αγάπη Χίμαιρα</i>	Αθήνα	Δανάη Στρατηγοπούλου (1937)	
1935	<i>Ας αλλάξουμ' ομιλία</i>	Σάμος		Σύμφωνα με τον κατάλογο του Δ. Μανιάτη το κομμάτι γράφτηκε το 1937
1935	<i>Ρωμά</i>	Αθήνα		
1935	<i>Όταν ένα σύκο μένει</i>	Αθήνα		
1935	<i>Χωρίς φιλί</i>	Αθήνα	Δανάη Στρατηγοπούλου (1947)	Το κομμάτι εμφανίζεται και με τον τίτλο «Όταν μι' αγάπη»
1935	<i>Τι να την κάνω την ομορφιά σου</i>	Αθήνα	Κάκια Μενδρή (1936)	

1936	<i>Άδικα πήγαν τα νιάτα μου</i>	Αθήνα	Αττίκ (1944)	Επίσης από την ταινία « <i>Τα Χειροκροτήματα</i> ». Το πιάνο παίζει ο Αττίκ
1936 ⁶	<i>Παπαρούνα</i>	Αθήνα	Κάκια Μενδρή	Δίσκος 78 στροφών - άγνωστο το πότε ηχογραφήθηκε
1937	<i>Αφεντικό!</i>	Αθήνα		
1937	<i>Κάνε την πάπια!</i>	Αθήνα		
1938	<i>Δεν κατόρθωσα να σε ξεχάσω</i>	Αθήνα		
1938	<i>Ζανίνα</i>	Αθήνα		
1938	<i>Κίττω</i>	Αθήνα		
1938	<i>Η απονήρευτη</i>	Αθήνα		
1938	<i>Ακόμα</i>	Αθήνα		
1938	<i>Το όνομα σου</i>	Αθήνα		
1939	<i>Εσύ κι εγώ, εγώ κι εσύ</i>	Αιδηψός		Σύμφωνα με τον κατάλογο του Δ. Μανιάτη το κομμάτι γράφτηκε το 1940
1939	<i>Κέρκυρα</i>	Αιδηψός		
1944	<i>Χωρίς εσένα (το μυαλό μου αργεί)</i>	Αθήνα	Α΄ εκτέλεση Αττίκ – Καίτη Παρίτση (1944)	Επίσης για την ταινία « <i>Τα Χειροκροτήματα</i> ». Στο πιάνο ο Αττίκ. Αναφέρεται ότι το έγραψε για τον χαμό της μητέρας του
1925-1927	<i>Το οργανάκι (II)</i>	Αθήνα		
1932-1934	<i>Ο διαβάτης της ζωής</i>	Αθήνα	Νίκος Μοσχονάς (1933)	Παιγμένο από την ορχήστρα του Ιωσήφ Ριτσιάδη. Το κομμάτι είναι γνωστό και με τον τίτλο « <i>Ερημος, βαρύς και μόνος</i> »
1934-1935	<i>Χωρισμός</i>	Κόρινθος		
1935-1941 ⁷	<i>Τα τελευταία γιασεμιά</i>	Αθήνα	Α΄ εκτέλεση Ορέστης Μακρής – Τζένη Βάνου (1960)	Από το κομμάτι αυτό εμπνεύστηκε ο Ανδρέας Λαμπρινός την ταινία « <i>Της μιας δραχμής τα γιασεμιά</i> ». Το κομμάτι γράφτηκε για τον προσωρινό χωρισμό του από την τρίτη του γυναίκα Shura

⁶ Στο ένθετο του cd «*Αττίκ αφιέρωμα*» παρατίθεται ο σχολιασμός του ίδιου του Αττίκ για το κομμάτι, όπου αναφέρει ότι παίχτηκε πρώτη φορά στην Μάντρα στις 13/06/1935.

Μέσα από τον κατάλογο του Διονύση Μανιάτη⁸ προέκυψαν εννέα επιπλέον τίτλοι, που δεν αναφέρονται στην εργογραφία της Δανάης Στρατηγοπούλου:

1. *Το βύσσινο*
2. *Μακιγιαρισμένη*
3. *Κουκλίτσα*
4. *Η χήρα, 1925*
5. *Ασεβές τροπάριο προς Αδάμ*
6. *Το παράδειγμα της γάτας*
7. *Μια νύχτα στο βουνό,*
8. *Καουμπόης να' ναι ο δικός μου*
9. *Κωκό και Κική 1916*

⁷ Στο ένθετο του cd «*Αττίκ Αφιέρωμα*» αναφέρεται ότι το χειρόγραφο φέρει σφραγίδα από την επιτροπή λογοκρισίας με ημερομηνία 14/04/1943. Το κομμάτι γράφτηκε το 1935 αλλά για λόγους τακτ παίχτηκε το 1943.

⁸ Διονύσης Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2:

**ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΩΝ ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΩΝ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚ
ΠΟΥ ΑΝΑΛΥΟΝΤΑΙ ΣΤΗΝ ΠΑΡΟΥΣΑ ΠΤΥΧΙΑΚΗ**

ΕΤΟΣ	ΤΙΤΛΟΣ	ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ	ΠΡΩΤΗ ΕΚΤΕΛΕΣΗ	ΑΦΙΕΡΩΣΗ	ΆΛΛΑ ΣΧΟΛΙΑ
1901	<i>Η Σερενάτα της μοδιστρούλας</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Τω αγαπητό Σ.Π</i>	
1915	<i>Είδα μάτια</i>	εμπόριο			
1917	<i>Η Ελήτσα</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Τω αγαπητω μοι φίλω Κων. Κωνσταντινίδη (Εν Αμισώ)</i>	
1917	<i>Η Σερενάδα</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Στη Μάγγη Τριανταφύλλου αδελφικώς</i>	
1918	<i>Τα νιάτα</i>	εμπόριο		<i>Τω αγαπητό μοι ζεύγει κω και κα Ιορδ. Κεβεντζόγλου (εν Κωνσταντιβουπόλει)</i>	
1918	<i>Καινούργιο τραγούδι</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη			
1918	<i>Όταν ήμουνα μικρούλης</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Εις τόν αγαπητόν μου φίλον Δάνον Πολάτ.</i>	Κάτω από την επικεφαλίδα αναγράφεται: <i>Αναμνήσεις ξεμωραμένου.</i>
1918	<i>Τι περίφημος καιρός!</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Εις τόν αγαπητόν μου φίλον Δάνον Πολάτ, αφιερώ την επωδόν, προς χρήσιν του!</i>	

1919	<i>Χηρινοί Έρωτες</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Τω αγαπητό μοι φίλω Αριστοτέλει Ζαροκίλλη (Εν Εκατερινοδόρ Ρωσσίας)</i>	
1919	<i>Το χρήμα</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Αφιερούται εις τους μη έχοντας... για παρηγοριά!</i>	Στο κάτω μέρος της παρτιτούρας αναγράφεται ⁹ : Σημειώσεις του συνθέτου: Τα δυο αυτά τραγούδια παιζόμενα συγχρόνως (à 4 mains) αποτελούν...
1919	<i>Δεν μ' αρέσει</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Εις τόν αγαπητόν μου Τίμον Μωραϊτίνην.</i>	...πρότυπον μελλοντιστικής μουσικής αλλ' οι δύο τίτλοι των απαγγελομένοι ομού, ήσαν, είναι και θα ήναι το μεγαλύτερον ψεύδος του κόσμου.
1919	<i>Την ώρα που περνούσε τ' οργανάκι</i>	εμπόριο			Κάτω από την επικεφαλίδα αναγράφεται: Δραματάκι της ζωής.
1919	<i>Γιατί μεθώ</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Τω προσφιλεστάτω μοι Ανδρ. Λάζαρη, κρηπίδι του Ελληνισμού εν Ρουμανία, εις ένδειξιν τιμής και αγάπης.</i>	Κάτω από την επικεφαλίδα αναγράφεται: Τραγουδάκι για μερακλήδες.
1920	<i>Αν βγουν αλήθεια</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Εις την συντροφιά του ατελιέ οδός Διογένους 4 των φίλων Π.Β, Π.Κ και Φ.Ρ.</i>	
1920	<i>Τ' αποκριάτικα φιλάκια</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη			Κάτω από την επικεφαλίδα αναγράφεται: Επί των θεμάτων του διάσημου αργεντινού ταγρό "Tan solo tu" του αυτού συνθέτου.

⁹ Τα κομμάτια *Το χρήμα* και *Δεν μ' αρέσει* βρίσκονται στην ίδια παρτιτούρα.

(άγνωστο)	<i>Τζένη!... τι σου συμβαίνει; ...</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Σ' την Άννα και Θεόδωρο Συνοδινό, αδελφικώς.</i>	
1923	<i>Τρεχαντήρι</i>	εμπόριο		<i>Εις τόν Κίμωνα και την Μάγγην αελφικώς.</i>	
1925	<i>Ακόμη ένα ταγκό</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Εις την καν Όλγαν Παντελίδου, μετά πολλής αγάπης.</i>	
1925	<i>Στερνή βαρκάδα</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Εγράφη δια την Δα. Ρ.Μ.</i>	
(άγνωστο)	<i>Το... φουρασμόνικα</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη			
1925	<i>Ποιος σου πε ναχης; ...</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη			Κάτω από την επικεφαλίδα αναγράφεται: <i>Αι πέντε αισθήσεις του Μιστοκλή.</i>
1925	<i>Τόσοι σου παν σ' αγαπώ</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Στη Μαρίκα Κοτοπούλη, με θαυμασμό και φιλία.</i>	
1925	<i>Μωρή Πεπίτα!</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Εις το αγαπητό μου ζευγάρι Λόλον και Ελένη Μομφεράτου.</i>	
1925	<i>Όταν σημάν' η ώρα...</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Εις τον φίλτατόν μου κ. Θ. Λεκατσάν.</i>	
1926	<i>Φαληράκι</i>	εμπόριο	<i>Εξετελέσθη δια πρώτην φοράν υπό του συνθέτου την 17^{ην} Ιουλίου του 1929, εις την Λέσχην των Καλλιτεχνών Ατελιέ.</i>	<i>Εις τον Γιαννάκη και Σέμην Κοντολέοντος.</i>	Κάτω από την επικεφαλίδα αναγράφεται: <i>Τραγούδι γραμμένο στην ξηνητεία.</i>

1929	<i>Κι όμως...</i>	εμπόριο		<i>Εις την καν Μιράνταν Θεοχάρη, με αγάπην.</i>	Στο πάνω μέρος της σελίδας αναγράφεται: <i>Δια τον πιστόν διερμηνέα των έργων μου Χρ. Λαμπρινούδην.</i>
1929	<i>Σ' αγαπώ ή σε μισώ;</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη			
1930	<i>Ζητάτε να σας πω</i>	εμπόριο		<i>Εις την θείαν μου Πελείαν Ιζαϊλώφ, μετ' αγάπης.</i>	
1930	<i>Ο Δημητράκης (Δεν σου πάει το πάχος, Δημητράκη!..)</i>	εμπόριο		<i>Εις τους συνεργάτας μου της «Μάνδρας». Συγγραφείς Παντελή Χόρν, Α. Βώττιν και Δ. Ευαγγελίδην.</i>	Στο εξώφυλλο: <i>Αφιερούται εις τους εντός και εκτός της «Μάνδρας» τζαμπατζήδες. Τραγουδάκι που καντήνησε ύμνος της «Μάνδρας».</i>
(άγνωστο)	<i>Θαρρώ...</i>	εμπόριο			
1932-34	<i>Ο διαβάτης της ζωής</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Αφιερωμένο στον εαυτό μου.</i>	
1932	<i>Κι αν μετανιώσωμε</i>	εμπόριο	<i>Εξετελέσθη δια πρώτην φοράν εις την Μάνδραν του Αττίκ υπό του ιδίου (περίοδος 1932)</i>	<i>Στην τρίτη μου σύζυγο.</i>	
1932	<i>Το δάκρυ το πικρότερο</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Στους αγαπητούς Αλεξανδρεινούς μου φίλους Νίκον και Ντόραν Λυκιαρδοπούλου.</i>	Στην πρώτη σελίδα αναφέρεται επίσης: <i>Γραμμένο για τον λεπτόν ερμηνευτήν των τραγουδιών μου Χριστόφορον Αμπρινούδην.</i>
(άγνωστο)	<i>Μην κλαίς... (που χεις άσπρα μαλλιά)</i>	εμπόριο	<i>Εξετελέσθη δια πρώτην φοράν στην Μάνδραν του Αττίκ υπό της κας Ισμήνης Πέτρον (Περίοδος 1932)</i>	<i>Αφιερωμένο στη Μάνα μου.</i>	

1932	<i>Κάθε αγάπη (Δνο χειλάκια λένε «Σ' αγαπώ»)</i>	εμπόριο	<i>Εξετελέσθη δια πρώτην φοράν εις την «Μάντραν του ΑΤΤΙΚ» Θεάτρου Λούνα-Πάρκ (Αλεξανδρείας) υπό του ιδίου (Περίοδος 1933)</i>		
1934	<i>Η αραπινούλα</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Αφιερωμένο με αγάπη στον Ζοζέφ Κορίνθιο και το συγκρότημά του.</i>	
1934	<i>Χαβάγια</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Αφιερούται στους χαβαγιστάς της «Μάντρας»</i>	
1934	<i>Μη ζηλεύης!</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Εις τον γλυκύτετον «Μαντρόσκυλόν» μου Ανδρ. Αθανασιάδην.</i>	
1934	<i>Να ζη κανείς ή να μην ζη</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Στην μικρότερή μου μαθήτριά, την καλλίτερη μου έκτελέστριά, το δημιούργημα μου, το παιδί της ψυχής μου, το παιδί της ψυχής μου, το Λουιζάκι, το Λουζάκι.</i>	<i>Κάτω από την επικεφαλίδα αναγράφεται: Μελωδία-Ταγκό (Που... «δεν θα την ξεχάσης!... σου το λέω!»)</i>
1934	<i>Εκείνο το ταγκό (Τ' αργεντινό...)</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Αφιερωμένο σ'τη γυναίκα μου.</i>	<i>Στο πάνω μέρος της πρώτης σελίδας αναγράφεται: Γραμμένο για την Λουίζα και την Κάκια. Η Δανάη το πρωτοτραγουδίασε.</i>
1934	<i>Ειν' η αγάπη χίμαιρα</i>	εμπόριο	<i>Εξετελέσθη δια πρώτην φοράν εις την Μάνδραν του ΑΤΤΙΚ την 10η Ιουνίου 1937 υπό της Σόνιας Κουρτίδου</i>	<i>Αφιερώθηκε: Στον Αλέκο και τη Ζωή Ευσταθιάδου εξαδελφικώς Medani (Sudan)</i>	<i>Γράφτηκε: για την Σόνια Κουρτίδου. Πρωτοτραγουδήθηκ ε: από την Κάκια Μενδρή. Αποτείνεται: Σ' όσους από τον έρωτα χτυπιούνται και θρηγούνε, μα έχουν κράσι δυνατή και δεν αυτοκτονούνε.</i>

1935	<i>Ας αλλάζωμ' ομιλία</i>	εμπόριο			
1935	<i>Ρωμιά</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Στην κα Κλεοπάτρα Π. Γνεφτού, με αγάπη.</i>	Στο πάνω μέρος της ίδιας σελίδας αναφέρεται: <i>Γραμμένο για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο.</i>
(άγνωστο)	<i>Μαραμένα... τα γιούλια κι οι βιόλες...</i>	εμπόριο		<i>Αφιερωμένο στη Λουΐζα και γραμμένο για την Κάκια Μενδρή.</i>	
1935	<i>Χωρίς φιλί...</i>	εμπόριο	<i>Εξετελέσθη για πρώτη φορά στη Μάντρα του ΑΤΤΙC υπό του ιδίου την 19-6-36</i>	<i>Αφιερωμένο στην Κάκια Μενδρή.</i>	Στο πάνω μέρος της ίδιας σελίδας επίσης αναφέρεται: <i>Γραμμένο για τη Λουΐζα.</i>
1935	<i>Τι να την κάμω την ωμορφιά σου</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη			Στο πάνω μέρος της πρώτης σελίδας αναφέρεται: <i>Για παρηγοριά στις άσχημες. Κάκια Μενδρή το πρωτοτραγούδησε.</i>
1936	<i>Αδικα πήγαν τα νειάτα μου</i>	εμπόριο	<i>Εξετελέσθη δια πρώτην φοράν στην Μάντραν του Αττίκ υπό του ιδίου. 17-6-38</i>		
1936	<i>Παπαρούνα</i>	εμπόριο	<i>Εξετελέσθη δια πρώτην φοράν εις την «Μάντραν» του Αττίκ υπό του ιδίου. 13-6-35</i>	<i>Το τραγούδι αυτό τ' αφιερώνω στις ψυχής μου το παιδί που αποκληρώνω.</i>	Στο πάνω μέρος της πρώτης σελίδας αναφέρεται: <i>Γραμμένο για το Βάσο Σεϊτανίδη.</i>
1937	<i>Κάνε την πάπια!</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Αφιερωμένο στον Πομόνη. Γραμμένο για την Λίλη Λυς.</i>	Κάτω από την επικεφαλίδα αναγράφεται: <i>Τραγουδάκι-Συμβουλή. Από την «Υπερθαιώρησιν» της Μάντρας Αττίκ «Το Ξεσχολιό»</i>
1935-41	<i>Τα τελευταία γιασεμιά</i>	εμπόριο			

1938	<i>Τ' όνομά σου</i>	εμπόριο		<i>Αφιερούται στη θεία μου Πέλια Ιζαϊλώφ, με αγάπη κ.τ.</i>	Στο πάνω μέρος της πρώτης σελίδας αναφέρεται: <i>Η τελευταία επιτυχία της Κάκιας Μενδρή.</i>
1944	<i>Χωρίς εσένα (το μυαλό μου αργεί...)</i>	Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Λίλιαν Βουδούρη		<i>Αφιερωμένο στην ψυχή της μητέρας μου.</i>	Στο πάνω μέρος της πρώτης σελίδας αναφέρεται: <i>Στον κο Μίμη Πετσόπουλο, με φιλία</i>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 3:

**ΠΑΡΤΙΤΟΥΡΕΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΤΟΥ ΑΤΤΙΚ
(ΕΠΙΛΟΓΗ)**