

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**

**ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ**

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΚΛΕΩΝ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ (ΑΤΤΙΚ) ΚΑΙ ΒΑΛΣ – ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ**

**Ερευνητική αναζήτηση στοιχείων της συνθετικής του ταυτότητας.**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

**της φοιτήτριας**

**ΜΟΚΚΑ ΓΕΩΡΓΙΑΣ**

**ΑΕΜ: 2056**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΜΠΙΛΙΔΗΣ ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ (Ε.ΔΙ.Π)**

**ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2022**

**ARISTOTLE UNIVERSITY OF THESSALONIKI**

**FACULTY OF FINE ARTS**

**SCHOOL OF MUSIC STUDIES**

**KLEON TRIANTAFYLLOU (ATTIC) AND WALTZ - SONGS.**

**Research on his composing identity.**

**GRADUATE DISSERTATION**

**HISTORICAL MUSICOLOGY**

**submitted by**

**MOKKA GEORGIA**

**register no.: 2056**

**SUPERVISOR: BILILIS ATHANASIOS**

**THESSALONIKI, JUNE 2022**

### Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω με ατομική μου ευθύνη και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα διπλωματική εργασία είναι εξ' ολοκλήρου αποτέλεσμα δικού μου ερευνητικού έργου, δεν αποτελεί προϊόν λογοκλοπής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλων των ειδών οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας περιλαμβάνονται στην βιβλιογραφία της εργασίας.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	1
ABSTRACT.....	1
ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	2
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	2
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	3
1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ.....	7
1.1 Τα πρώτα χρόνια (1885-1906).....	7
1.2 Παρίσι (1907-1913).....	9
1.3 Τα χρόνια 1914 – 1929.....	12
1.4 Τα τελευταία χρόνια (1930-1944).....	13
1.5 Το τέλος του Αττίκ.....	17
2. ΤΟ ΕΛΑΦΡΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ.....	19
3. ΤΟ ΒΑΛΣ.....	23
3.1 Γενικά στοιχεία του είδους.....	23
3.2 Το Βαλς στην Ελλάδα.....	26
3.3 Τα βαλς του Αττίκ.....	29
4. ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΣΥΝΘΕΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ.....	32
4.1 «ΕΙΔΑ ΜΑΤΙΑ».....	32
4.1.1 Μορφολογική δομή.....	32
4.1.2 Ρυθμική κατασκευή.....	36
4.1.3 Μελωδική κατασκευή.....	38
4.1.4 Αρμονική κατασκευή.....	42
4.2 «ΤΑ ΝΙΑΤΑ».....	44
4.2.1 Μορφολογική δομή.....	44
4.2.2 Ρυθμική κατασκευή.....	48
4.2.3 Μελωδική κατασκευή.....	50
4.2.4 Αρμονική κατασκευή.....	54
4.3 «Σ’ ΑΓΑΠΩ».....	56
4.3.1 Μορφολογική δομή.....	56
4.3.2 Ρυθμική κατασκευή.....	60
4.3.3 Μελωδική κατασκευή.....	64

4.3.4	Αρμονική κατασκευή .....	66
4.4	«ΜΗΝ ΚΛΑΙΣ» .....	69
4.4.1	Μορφολογική δομή .....	69
4.4.2	Ρυθμική κατασκευή.....	73
4.4.3	Μελωδική κατασκευή.....	75
4.4.4	Αρμονική κατασκευή .....	79
4.5	«ΑΔΙΚΑ ΠΗΓΑΝ ΤΑ ΝΙΑΤΑ ΜΟΥ».....	81
4.5.1	Μορφολογική δομή .....	81
4.5.2	Ρυθμική κατασκευή.....	85
4.5.3	Μελωδική κατασκευή.....	88
4.5.4	Αρμονική κατασκευή .....	91
5.	ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ .....	94
5.1	Μορφολογική δομή .....	94
5.2	Ρυθμική κατασκευή .....	96
5.3	Μελωδική κατασκευή.....	96
5.4	Αρμονική κατασκευή.....	99
5.4.1	Διαδοχές συγχορδιών ανά ενότητα.....	100
5.4.2	Συχνότητα χρήσης συγχορδιών .....	101
5.5	Σύνοψη συμπερασμάτων.....	105
5.5.1	Τελικό εξαγόμενο.....	108
5.6	Προτάσεις για μελλοντική εργασία.....	111
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	112
	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α: ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ - ΔΑΥΙΔ ΝΑΧΜΙΑΣ .....	117
	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ.....	124
	ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ: ΣΤΙΧΟΙ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ .....	130

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία αντικείμενο έρευνας αποτελεί το έργο του Κλέωνος Τριανταφύλλου (Αττίκ) και συγκεκριμένα τα βαλς-τραγούδια του. Στόχος της εργασίας είναι η προσπάθεια ανίχνευσης στοιχείων της συνθετικής του ταυτότητας, που να είναι ικανά να χαρακτηρίσουν το στυλ της γραφής και το μουσικό του προφίλ. Η επιλογή των βαλς-τραγουδιών που εξετάζονται έγινε με χρονολογικά κριτήρια, με σκοπό να καλυφθεί, όσο είναι δυνατόν, όλο το φάσμα της συνθετικής πορείας του Αττίκ.

Η προσέγγιση των βαλς-τραγουδιών του Αττίκ διεξάχθηκε με βάση τέσσερις κύριους άξονες, με σκοπό να προκύψουν συμπεράσματα σχετικά με τη μουσική του εξέλιξη. Οι άξονες αυτοί είναι η μορφολογική δομή, η ρυθμική, η μελωδική και η αρμονική κατασκευή των τραγουδιών. Η εξέταση των συγκεκριμένων περιπτώσεων οδήγησε στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με τα στοιχεία που συνθέτουν αυτά τα τραγούδια, φανερώνοντας σχέσεις και ομοιότητες μεταξύ τους, αλλά και διαφορές. Τα πέντε τραγούδια που τέθηκαν στο επίκεντρο της παρούσης εργασίας ήταν τα εξής: «Είδα μάτια», «Τα νιάτα», «Σ' αγαπώ», «Μην κλαις» και «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου».

## ABSTRACT

The thesis is focused on the work of Kleon Triantafyllou (Attik) and specifically on his waltz songs. The aim of the thesis is to detect elements of his compositional identity that characterize his writing style and his musical profile. The selection of the waltz-songs which were analyzed is based on chronological criteria in order to cover, as much as possible, the whole Attic's compositional career.

The analysis of the Attic's waltz songs is built around four main criteria, in order to draw conclusions of his musical development. These are the morphological structure, the rhythmic, the melodic and the harmonic construction of the songs. The analysis of these songs led to conclusions about the elements that constitute them, revealing both similarities and differences between them. The five songs that were analyzed at this thesis are: «Eida matia», «Ta niata», «S' agapo», «Min klais» and «Adika pigan ta niata mou».

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η μουσική αποτελούσε πάντα σημαντικό μέρος της καθημερινότητάς μου. Από μικρή ηλικία συνήθιζα να ακούω μελωδίες ελληνικών τραγουδιών, παιγμένες άλλοτε από τον παππού μου και άλλοτε τον πατέρα μου, στο ακορντεόν και το πιάνο. Οι μελωδίες του Αττίκ δε θα μπορούσαν να λείπουν από το ρεπερτόριό τους. Από το πρώτο άκουσμα των τραγουδιών του Αττίκ, με συνεπήρε ο ποιητικός στίχος τους και φυσικά η μουσική τους, που πλημμυρίζει από λυρισμό και ρομαντισμό. Τα τραγούδια του συνδέονται άμεσα με τα ακούσματα που έχω λάβει από την οικογένειά μου και τα οποία επηρέασαν μετέπειτα τον τρόπο με τον οποίο θα εκφραζόμουν κι εγώ, τραγουδώντας τα και παίζοντάς τα στο πιάνο. Το ενδιαφέρον κι η εκτίμησή μου για το έργο του Αττίκ αποτέλεσε και το έναυσμα που με ώθησε να ασχοληθώ με τα τραγούδια του σε ακαδημαϊκό επίπεδο, επιδιώκοντας μέσα από την έρευνα να γνωρίσω καλύτερα τη ζωή και το έργο του.

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Για την ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στην οικογένειά μου που με στήριζε καθ' όλη την διάρκεια της προσπάθειάς μου. Ακόμα, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον σύντροφό μου, Τρύφωνα, που με ενθάρρυνε διαρκώς, ώστε να φέρω εις πέρας το εγχείρημα αυτό με επιτυχία.

Θα ήθελα να απευθύνω, επιπλέον, τις ευχαριστίες μου στον καθηγητή κι επιβλέποντα της εργασίας μου, κ. Αθανάσιο Μπιλιλή, για όλη την βοήθεια που μου προσέφερε, τις υποδείξεις του και την ψυχολογική του υποστήριξη.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Δαβίδ Ναχμία που μου παραχώρησε τη συνέντευξη για τον Αττίκ, καθώς έδειξε μεγάλη προθυμία να με διαφωτίσει πάνω σ' ένα θέμα που χρόνια ειδικεύεται, ενώ ήταν μεγάλη μου τιμή να επικοινωνήσω και να συζητήσω μαζί του.

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία εστιάζει το ενδιαφέρον της στο πρόσωπο του Κλέωνος Τριανταφύλλου, ενός από τους κατεξοχήν εκφραστές του «ελαφρού» ελληνικού τραγουδιού των αρχών του 20ου αιώνα. Συγκαταλέγεται ανάμεσα στους συνθέτες που συνέβαλαν στην δημιουργία του ελληνικού ελαφρού τραγουδιού ακολουθώντας τα ευρωπαϊκά πρότυπα και προδιαγραφές. Ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο σ' αυτό διαδραμάτισε η ζωή του στο εξωτερικό, και συγκεκριμένα στη Γαλλία, η καριέρα και οι σπουδές που έκανε στο Παρίσι, η επιτυχία που γνώρισε και τα μουσικά θεάματα που πρωτοείδε εκεί.

Επιστρέφοντας, έφερε μαζί του στην Ελλάδα νέα ακούσματα καθώς και ιδέες για τη δημιουργία παρόμοιων μουσικο-θεατρικών θεαμάτων. Με τη «Μάντρα» του, που αποτελούσε για την εποχή του ένα πρωτότυπο εγχείρημα, παρόμοιο με τις γαλλικές μπουάτ και βαριετέ, κατάφερε να φέρει στην Αθήνα λίγο από το αντίστοιχο παριζιάνικο καλλιτεχνικό κλίμα. Στην «Μάντρα» γνώρισε τη μεγάλη επιτυχία στην Ελλάδα, με πολλά ονόματα της εποχής να κάνουν εκεί τα πρώτα τους βήματα στο τραγούδι.

Ο Αττίκ, κατάφερε να μετουσιώσει σε μουσική τα βιώματά και τις εμπειρίες του, συνθέτοντας τραγούδια άλλοτε ερωτικά με πηγή έμπνευσης την αγάπη για τις γυναίκες της ζωής του, άλλοτε τραγούδια μελαγχολικά με αφορμή τον χωρισμό ή τον χαμό της αγαπημένης του μητέρας, και άλλοτε σκωπτικά τραγούδια ηθογραφικού χαρακτήρα. Η ευαισθησία και το συναίσθημα αποτελούν στοιχεία των συνθέσεών του, (σχετιζόμενα ίσως και με την έως και «μυθιστορηματική» ζωή του) προβάλλοντας παράλληλα και το μεγάλο του στιχουργικό ταλέντο.

Έχει χαρακτηριστεί από τη μεγάλη ερμηνεύτρια των τραγουδιών του, Δανάη, «εφάμιλλος του Σούμπερτ»<sup>1</sup>. Η δημιουργικότητά του και το αυτοσχεδιαστικό του ταλέντο σε συνδυασμό με το ότι ακολουθούσε το κλίμα της εποχής του μ' έναν δικό του μοναδικό τρόπο, τον κάνει να ξεχωρίζει.

Τα -συχνότατα- βιωματικά τραγούδια του συνυφασμένα με αναγωγές στη ρομαντική περίοδο, φέρνουν στοιχεία από την Ευρώπη, αφήνοντας το δικό τους στίγμα στην ελληνική μουσική πραγματικότητα εκείνης της εποχής, αλλά και αργότερα. Πρόκειται άλλωστε για μια μουσική, που αγαπήθηκε μεν στο παρελθόν, αλλά εξακολουθεί να ακούγεται και να τραγουδιέται μέχρι και σήμερα.

Τα τραγούδια του Αττίκ στο σύνολό τους είναι γραμμένα σε διάφορους ρυθμούς και είδη, κάποια από τα οποία είναι τα τανγκό, βαλς, φοξ τροτ, βαρκαρόλα, πόλκα και πάσο ντόμπλε. Στην παρούσα εργασία εξετάζονται τραγούδια που ανήκουν στην

---

<sup>1</sup> Εκπομπή Ιχνηλάτες. «Αττίκ - Η ζωή και το έργο του». *EPT*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=oCprijTEJDyI>



κατηγορία του βαλς. Με βάση αυτό, προκύπτει και το ερευνητικό ερώτημα της παρούσης εργασίας το οποίο είναι:

Μέσα από τη μελέτη των βαλς-τραγουδιών του Αττίκ, μπορούν να ανιχνευθούν συγκεκριμένα στοιχεία που να χαρακτηρίζουν το συνθετικό του προφίλ;

Η μεθοδολογία που ακολουθήθηκε, ως προς την συμπερασματική διαδικασία του τεθέντος ερωτήματος, βασίστηκε στην σύγκριση των βιβλιογραφικών πηγών στα αντίστοιχα πεδία των οποίων άπτεται η εργασία και βέβαια στη λεπτομερή εξέταση του μουσικού υλικού από αντιπροσωπευτικά βαλς-τραγούδια του.

Ανάμεσα στα βιβλία και στους ιστότοπους που χρησιμοποιήθηκαν για την δόμηση της εργασίας και κυρίως του μέρους που αφορά τη ζωή και το έργο του συνθέτη, είναι τα παρακάτω:

- Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: *Εστία*.
- Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος.
- Χριστοδούλου, Γ. (2016). *Ο Αττίκ στο Παρίσι*. Αθήνα: Μικρή Άρκτος.
- Ψηφιακές Συλλογές, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη».

Επιπλέον, κάποια ακόμα που υπήρξαν ιδιαίτερα διαφωτιστικά είναι τα εξής:

- Μυλωνάς, Κ. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος Ι. Αθήνα: Κέδρος
- Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη

Ιδιαίτερη μνεία θα πρέπει να γίνει στην επικοινωνία που υπήρξε με τον κ. Ναχμία, ο οποίος με τη βαθειά γνώση του πάνω στο θέμα που αφορά τον Αττίκ, απάντησε με προθυμία στις ερωτήσεις που του έθεσα.

Όσον αφορά τη μεθοδολογία της εξέτασης των βαλς-τραγουδιών, βασικό κριτήριο για την επιλογή τους αποτέλεσε η χρονολογία έκδοσής τους. Τα τραγούδια προέρχονται από διαφορετική δεκαετία, ώστε, όσο αυτό είναι δυνατόν, να καλυφθεί όλη η έκταση της συνθετικής πορείας του Αττίκ, αλλά και να εντοπισθούν πιθανά μουσικά «ίχνη» της συνθετικής του εξέλιξης.

Τα βαλς τραγούδια που θα εξεταστούν παρακάτω έχουν τους εξής τίτλους: «Είδα Μάτια» (1909), «Τα νιάτα» (1918), «Σ' αγαπώ» (1929), «Μην κλαις» (1932), και «Αδικα πήγαν τα νιάτα μου» (1938).

Η εξέταση του μουσικού υλικού έχει σκοπό να αναδείξει τις πιθανές αποτυπώσεις «κατασκευής» της συνθετικής πράξης του Αττίκ.

Η μεθοδολογία για τη συγκεκριμένη εξέταση του μουσικού υλικού των τραγουδιών, βασίζεται στην προσπάθεια εντοπισμού πιθανών συνθετικών "μοτίβων" γραφής που

αποτυπώνονται στα υπό εξέταση τραγούδια, όπως απορρέουν από την παράθεση και συγκριτική καταγραφή των τεσσάρων ουσιαστικών δομικών στοιχείων των τραγουδιών, που είναι η μορφή, ο ρυθμός, η μελωδία και η αρμονία.

Σύμφωνα με αυτά, η εξέταση έγινε ως προς:

1. Τη μορφολογική δομή του κάθε ενός τραγουδιού
2. Τα ρυθμικά σχήματα που εμφανίζουν
3. Τη μελωδική κατασκευή τους
4. Την αρμονική κατασκευή τους

Ειδικά ως προς την αρμονική κατασκευή των εξεταζόμενων τραγουδιών, θα πρέπει από την αρχή να επισημανθεί ότι, ακριβώς επειδή αυτά εντάσσονται στην ελαφρά μουσική, η οποία αποτελεί ένα μουσικό είδος με μικτές επιρροές, δεν ήταν πάντα δυνατή-ή και πρόσφορη-η αποκωδικοποίησή τους σύμφωνα με την συλλογιστική και το πλαίσιο κανόνων της παραδοσιακής αρμονίας.

Οι παρτιτούρες που χρησιμοποιήθηκαν για την ανάλυση των τραγουδιών προέρχονται από την Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη». Τα τραγούδια θα αναλυθούν και θα παρουσιαστούν με χρονολογική σειρά.

Η παρούσα εργασία έχει δομηθεί με τέτοιο τρόπο, ώστε κάθε ένα από τα κεφάλαια να αναδεικνύει και να ασχολείται με μια πτυχή του συνολικού εγχειρήματος.

Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας παρουσιάζεται η ζωή του συνθέτη, ακολουθώντας την χρονολογική πορεία των γεγονότων. Το κεφάλαιο αυτό διαιρείται σε πέντε μέρη, που αφορούν με τη σειρά, τα πρώτα χρόνια του Αττίκ, τη ζωή του στο Παρίσι, τα χρόνια 1914-1929, τα τελευταία χρόνια της ζωής του (1930-1944) και το τέλος του.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στο ελαφρό τραγούδι, στις επιρροές που δέχτηκε, στα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα και στους βασικούς εκπροσώπους του είδους στην Ελλάδα.

Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζεται μια σύντομη ιστορική αναδρομή στο είδος του βαλς. Αρχικά, γίνεται λόγος για τα γενικά στοιχεία που εντοπίζονται στο βαλς, για τα διάφορα υποείδη που περιλαμβάνει, αλλά και για τους εκπροσώπους του βαλς στην Ευρώπη. Στη συνέχεια, το κεφάλαιο επικεντρώνεται στο βαλς στην Ελλάδα και έπειτα στα βαλς του Αττίκ, παρουσιάζοντας έναν πίνακα με τα βαλς του που παρέχουν πληροφορίες σχετικά με τον χαρακτηρισμό του κάθε ενός βαλς ξεχωριστά, αλλά και για την χρονολογία και τόπο έκδοσής τους.

Το τέταρτο κεφάλαιο αποτελεί το κύριο μέρος της εργασίας, καθώς σ' αυτό γίνεται η εξέταση των βαλς-τραγουδιών του Αττίκ. Πιο συγκεκριμένα, στο κεφάλαιο αυτό

εξετάζονται πέντε από τα βαλς που έχει συνθέσει ο Αττίκ, με γνώμονα το ερευνητικό ερώτημα που τέθηκε και αφορά την αναζήτηση των στοιχείων της μουσικής ταυτότητας του συνθέτη.

Το πέμπτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τα συμπεράσματα τα οποία προέκυψαν μέσα από την εξέταση των βαλς-τραγουδιών του Αττίκ που προηγήθηκε. Τα συμπεράσματα αυτά αφορούν τους τέσσερις άξονες, βάσει των οποίων εξετάστηκαν τα κομμάτια και απαντούν στο ερευνητικό ερώτημα της εργασίας, καθώς παρουσιάζουν στοιχεία που απαρτίζουν την συνθετική ταυτότητα του Αττίκ.

Το τελευταίο μέρος της εργασίας αποτελείται από τα παραρτήματα. Στο πρώτο απ' αυτά βρίσκεται η συνέντευξη που μου παραχώρησε ο δημοσιογράφος και μουσικός-πιανίστας, κ. Δαβίδ Ναχμίας, του οποίου η προσφορά και αφοσίωση στο ελληνικό ρετρό τραγούδι είναι αξιοσημείωτη, το ίδιο και η αγάπη και εκτίμησή του συγκεκριμένα για τον Αττίκ και το έργο του. Στο παράρτημα Β παρουσιάζεται η εργογραφία του συνθέτη, καθώς και τα ελληνικά τραγούδια του υπό μορφή καταλογράφησης, μαζί με τις χρονολογίες και τον τόπο έκδοσής τους. Στο τελευταίο παράρτημα προστίθενται κι οι στίχοι των τραγουδιών του Αττίκ που εξετάστηκαν στην παρούσα εργασία.

# 1. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ

## 1.1 Τα πρώτα χρόνια (1885-1906)

Ο Κλέων Τριανταφύλλου (Αττίκ) γεννιέται στις 19 Μαρτίου του 1885 στην Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου<sup>2</sup> μέσα στο περιβάλλον μιας εύπορης αστικής οικογένειας. Σε άλλες πηγές ως ημερομηνία γέννησής του αναφέρεται η 1<sup>η</sup> Απριλίου<sup>3</sup>, με πιθανές τοποθεσίες γέννησης, το Ζαγκαζίκ<sup>4</sup>, την Αλεξάνδρεια<sup>5</sup> της Αιγύπτου, την Τσαγκαράδα του Πηλίου<sup>6</sup> και την Αθήνα<sup>7</sup>.

Μητέρα του ήταν η Εριθέλγη Ραπτάκη, με καταγωγή από τα Κύθηρα. Ο πατέρας της, Δημήτριος Ραπτάκης, ενεργό μέλος του Ριζοσπαστικού κόμματος, εξάσκησε το επάγγελμα του ιατρού και του βουλευτή Κυθήρων στην Ιόνιο Βουλή, ενώ η μητέρα της, Κλεπάτρα Κορωναίου, ήταν η αδελφή του στρατιωτικού Πάνου Κορωναίου, γνωστού από την Κρητική Επανάσταση του 1866. Η Εριθέλγη ήταν μια βαθειά καλλιεργημένη και μορφωμένη γυναίκα, φιλομαθής, με καλλιτεχνικές ανησυχίες και γνώριζε σε άριστο βαθμό να μιλάει τα αγγλικά, τα γαλλικά, τα αραβικά, τα ιταλικά και την εσπεράντο. Κύριο μέλημά και έγνοια της αποτελούσε το να μεταδώσει στα παιδιά της την αγάπη και την αφοσίωση στις Τέχνες και στα Γράμματα με τα οποία και η ίδια γαλουχήθηκε.

Πατέρας του Κλέωνος Τριανταφύλλου ήταν ο Δημήτριος Τριανταφύλλου, ο οποίος καταγόταν από τον Βόλο και υπήρξε ένας ιδιαίτερα πλούσιος βαμβακοπαραγωγός και έμπορος στο Ζαγκαζίκ της Αιγύπτου. Παρόλο που ο βίος του ήταν σύντομος, υπήρξε άνθρωπος της προσφοράς αλλά και ευεργέτης, καθώς δεν ήταν λίγες οι φορές που έκανε δωρεές σε διάφορα κοινωφελή έργα<sup>8</sup>. Έφυγε από τη ζωή όταν ο Κλέων ήταν οκτώ χρονών, αφήνοντας πίσω του μια μεγάλη περιουσία για την οικογένειά του.

Τα τέσσερα παιδιά της οικογένειας, ο Κίμωνας, ο Κλέων, η Κορίνα και η Νόρα, μεγάλωσαν απολαμβάνοντας όλες τις ανέσεις, με υπηρέτες, δασκάλους, μάγειρες και νταντάδες μέσα στο σπίτι τους στην Αίγυπτο, σε μια εποχή που η χώρα αυτή φιλοξενούσε μεγάλο αριθμό Κυθηρίων και Ελλήνων γενικότερα<sup>9</sup>. Λίγα χρόνια

<sup>2</sup> Μόρφη, Φ. (2019). «Αττίκ: Η ζωή του, ένα γλυκόπικρο τραγούδι». *Maxmag*. Ανακτήθηκε από <https://www.maxmag.gr/afieromata/kallitexnes/attik/>

<sup>3</sup> «Ο Νεοφαληριώτης Αττίκ». (2019, Δεκέμβριος 15). *Mlp-blo-g-spot.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από <https://mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2019/12/attik.html>

<sup>4</sup> Κουφού, Α. (2011). *Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940): μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. ΕΚΠΑ, σελ. 187. Διαθέσιμο από <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27525?lang=el#page/188/mode/2up>

<sup>5</sup> Μόρφη, Φ. (2019). «Αττίκ: Η ζωή του, ένα γλυκόπικρο τραγούδι». *Maxmag*. Ανακτήθηκε από <https://www.maxmag.gr/afieromata/kallitexnes/attik/>

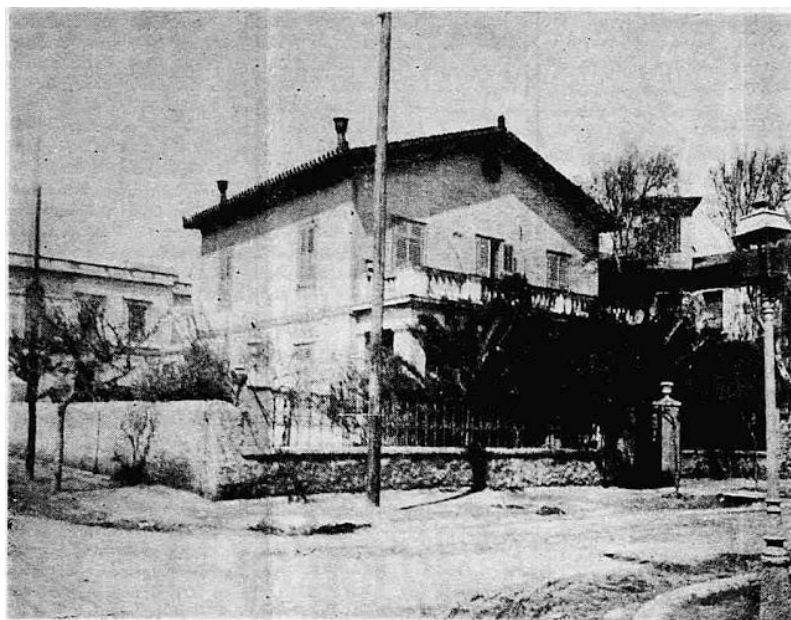
<sup>6</sup> Καλογερόπουλος, Τ. (2002). *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Γιαλλέλης, σελ. 278.

<sup>7</sup> Μίλεσης, Σ. (2021). «Ο Αττίκ, το Νέο Φάληρο και οι επιγραφές της Μάντρας του». *Pireorama*. Ανακτήθηκε από <http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ΑΤΤΙΚ.html>

<sup>8</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 39.

<sup>9</sup> Καλλίγερος, Π. Ε. (2017). «Από τους Ραπτάκηδες μέχρι τον Αττίκ». *Κυθηραϊκά*. Ανακτήθηκε από <https://www.kythiraika.gr/apo-tous-raptakides-mechri-ton-attik/>

αργότερα, η Εριθέλγη θα πάρει την απόφαση να επιστρέψουν οριστικά στην Ελλάδα. Το 1902 μεταφέρονται στην Αθήνα, εγκαθίστανται στην ιδιόκτητη οικία τους στην οδό Πατησίων, όπου διάσημοι αρχιτέκτονες και ζωγράφοι έρχονται για να σχεδιάσουν το αρχοντικό στο κέντρο της Αθήνας. Την περίοδο αυτή αποτελούν μέρος της κοσμικής ζωής σπαταλώντας αλόγιστα αρκετά χρήματα. Η οικογένεια διέθετε επιπλέον ένα αρχοντικό στο Νέο Φάληρο με τεράστιες εκτάσεις, όπου έμενε τα καλοκαίρια<sup>10</sup>. Παράδειγμα της σπατάλης αυτής αποτελεί και η ενοικίαση ολόκληρου σιδηροδρομικού συρμού από την Εριθέλγη προκειμένου να ταξιδέψει μέχρι το Παρίσι για να παρακολουθήσει το βαρύτονο Καρούζο με ολόκληρη την οικογένεια<sup>11</sup>. Στην Αθήνα ο Κλέων συνεχίζει τις σπουδές του στο πιάνο και το φλάουτο στο Ωδείο Αθηνών με καθηγητή τον Κουλούκη, κερδίζοντας επαίνους για την επίδοσή του.



Εικόνα 1. Το αρχοντικό της οικογένειας Τριανταφύλλου στο Νέο Φάληρο. Βρισκόταν στη συμβολή των οδών Πεσμαζόγλου και Γιαννοπούλου. <http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ΑΤΤΙΚ.html>

Η οικογένεια Τριανταφύλλου είχε ιδιαίτερη κλίση στη μουσική. Όλοι τους αγαπούσαν το τραγούδι, η μητέρα έπαιζε πιάνο, ο Κλέων μάθαινε φλάουτο και πιάνο, εξασκώντας συγχρόνως τις φωνητικές του ικανότητες, ο Κίμων εξελίχθηκε σε σπουδαίο ερμηνευτή μελοδράματος και δάσκαλο νέων ερμηνευτών και η Κορίνα ασχολήθηκε με το τραγούδι και τη μονωδία<sup>12</sup>. Συχνά, η μητέρα τους οργάνωνε «μουσικές ώρες» για τα παιδιά της, καθώς έδινε μεγάλο βάρος στη μουσική τους παιδεία, αλλά και βραδιές χορού που περιλάμβαναν μουσική και ποίηση. Πέρα από την αγάπη τους για τη μουσική, τόσο ο Κλέων, όσο και ο μεγαλύτερος αδερφός του Κίμων, σπούδασαν στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, από την οποία και αποφοίτησαν το 1906. Η κοσμική ζωή των δυο αδελφών μέσα στα ανάκτορα και

<sup>10</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 40.

<sup>11</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 147.

<sup>12</sup> Μύησης, Σ. (2021). «Ο Αττίκ, το Νέο Φάληρο και οι επιγραφές της Μάντρας του». *Pireorama*. Ανακτήθηκε από <http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ΑΤΤΙΚ.html>

στα σαλόνια της εποχής ήταν μόνο η αρχή, καθώς το 1907 αποφασίζουν να φύγουν για το Παρίσι αρχίζοντας εκεί μια νέα ζωή.

## 1.2 Παρίσι (1907-1913)

Το διάστημα μεταξύ 1907-1913, ο Αττίκ βρίσκεται στο Παρίσι, όπου μαζί με τον αδερφό του θα αποφασίσουν να συνεχίσουν τις σπουδές τους στις πολιτικές επιστήμες, με στόχο τους το διπλωματικό στάδιο.

Σύντομα, όμως, ο Αττίκ θα εγκαταλείψει τις σπουδές του και θα εγγραφεί στο Conservatoire de Paris, όπου γίνεται δεκτός από τον Gabriel Fauré. Πρόκειται για ένα μεγάλο βήμα, που θερμά η μητέρα του υποστήριξε. Εκεί, ο Αττίκ διδάσκεται ανώτατα θεωρητικά και αρμονία πλάι στους Penard, Georges Caussade και Camille Saint-Saëns, ενώ με την εγκατάστασή του αρχίζει να συνθέτει μανιωδώς μουσική. Γράφει σοβαρά έργα για ενόργανη μουσική, που υπογράφει ως Cleon Triantaphyl, συνθέσεις για πιάνο, για πιάνο και βιολί ή φλάουτο, καθώς και τα πρώτα του τραγούδια. Τις συνθέσεις του διατρέχει μια τελειομανία, καθώς συχνά άλλαζε πολλά από τα βασικά στοιχεία τους, αναθεωρώντας διαρκώς.

Από το 1907, εκτός από την ενασχόλησή του με τη σύνθεση, τον συναντούμε να παίζει χαρτιά, να παρακολουθεί όπερες του Πουτσίνι, τον οποίο θαύμαζε και εκτιμούσε, αλλά και να σκορπίζει τα χρήματά του στην διασκέδαση με τις αγαπημένες του, όπως η Ζανέτ<sup>13</sup>.

Τις σπουδές του συνεχίζει έως το 1913, ενώ, παράλληλα, κατά τη διαμονή του στο Παρίσι στρέφεται στο ελαφρό τραγούδι παίζοντας πιάνο στις παρισινές μπουάτ<sup>14</sup> και δουλεύοντας ως πιανίστας σε «dancings» και «café-concert»<sup>15</sup>. Επιπλέον, το συμβόλαιό του με τον μεγάλο οίκο Editions Universelles ήταν μία ακόμα από τις επιτυχίες του<sup>16</sup>.

Πολυάριθμα ήταν τα τραγούδια που έγραψε ο Αττίκ στο Παρίσι, με το πρώτο του να έχει τίτλο «Malgre tout» (1907), το οποίο γράφεται για έναν σύντομο έρωτα που έζησε με την Ζανέτ. Το γαλλικό τραγούδι του με τίτλο «Sur les bords du Gange» που γνώρισε μεγάλη επιτυχία, αποτέλεσε την αφορμή για τη σύνθεση του ελληνικού τραγουδιού «Είδα μάτια» που έγραψε λίγο αργότερα, καθιστώντας το έτσι τραγούδι γέφυρα μεταξύ της γαλλικής και της ελληνικής παραγωγής του<sup>17</sup>. Τα τραγούδια του που παρουσιάζει σε χώρους όπως οι “Music-hall”, “Le Grillon”, “Riby”, “Casino de Montmartre”, γίνονται πασίγνωστα και επιθυμία πολλών από τους καλλιτέχνες της εποχής είναι να τα τραγουδήσουν. Επιτυχία γνωρίζει επίσης στο «Gaiete

<sup>13</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 56.

<sup>14</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 147.

<sup>15</sup> Χριστοδούλου, Γ. (2016). *Ο Αττίκ στο Παρίσι*. Αθήνα: Μικρή Άρκτος.

<sup>16</sup> Ο.π.

<sup>17</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 216.

Montparnasse», όπου ακούγονται πολλά από τα πιο γνωστά τραγούδια του. Στις παρτιτούρες που κυκλοφορούσαν τότε, πληροφορούμαστε από το εξώφυλλό τους σχετικά με το πού παίζεται ζωντανά το εκάστοτε τραγούδι κι από ποιόν ερμηνευτή, ενώ η μορφή της έκδοσης είναι φτιαγμένη για φωνή και πιάνο<sup>18</sup>.

Συνολικά οι συνθέσεις του στο Παρίσι υπολογίζεται ότι φτάνουν ή και ξεπερνούν τις 300, με τραγούδια γραμμένα σε γαλλικούς στίχους και ερμηνευμένα από μεγάλες τραγουδίστριες της εποχής, όπως η Damita, η Polaire και η Dixon<sup>19</sup>. Πολλά από αυτά τα τραγούδια σώζονται στο αρχείο της Δανάης Στρατηγοπούλου και περιλαμβάνουν μελοποιημένη ποίηση, τραγούδια για καμπαρέ, φοξ τροτ, μελωδικά βαλς, τανγκό, lied, οργανικές συνθέσεις, σχέδια για μπαλέτο, οπερέτες, και μουσική δωματίου. Με βάση τον αριθμό των συνθέσεών του και την επιτυχία που γνώρισαν αυτές<sup>20</sup>, πρόκειται για τον πρώτο Έλληνα καλλιτέχνη που κάνει τόσο αξιόλογη καριέρα στο εξωτερικό την περίοδο αυτή. Πηγή έμπνευσης των στίχων που θα γράψει έπειτα για τα ελληνικά τραγούδια του, αποτέλεσαν συχνά οι δρόμοι του κέντρου της πόλης, καθώς και ο κήπος του Λουξεμβούργου<sup>21</sup>.

Στο «Gaité Montparnasse» θα παρουσιαστεί για πρώτη φορά ως ο τραγουδοποιός «Αττίκ», στις 13 Απριλίου 1913, ερμηνεύοντας ο ίδιος τις καντσονέτες του. Με το ξεχωριστό “διπλό του σφύριγμα” αυτοσχεδιάζει πάνω σε μελωδικά μοτίβα, απ’ τα οποία προέκυψε κι ένα από τα μεγαλύτερα παρισινά σουζέ που συνέθεσε, το «Ne pleure pas bebetes», ενώ επιπλέον πολλά υπήρξαν και τα κομμάτια «σαλονιού» που άφησε κληρονομιά στην Γαλλία. Στο Παρίσι συνέθεσε τόσο γαλλικά, όσο και ελληνικά τραγούδια, όπως τα «Τρεχαντήρι», «Να της πεις», «Παναγιά», «Το παλιό βαλσάκι», «Κι όμως-κι όμως» και άλλα.

Κάποια από τα γαλλικά τραγούδια του είναι τα «Malgre tout» (1907), «Quand l’ amour vous tient» (1908), «Barcarolle grecque» (1908), «Ne pleure pas bebetes» (1909), «Vieux refrains» (1909), «Les oiseaux d’la lune» (1912), «J’ aime» (1922), «Tan solo tu» (1922) και «Le Forcat» (1934)<sup>22</sup>. Πρόκειται για τραγούδια των οποίων οι παρτιτούρες βρέθηκαν στο Παρίσι και ηχογραφήθηκαν από τον Γιώργη Χριστοδούλου το 2016. Αποτελούν, ουσιαστικά, κάποια απ’ τα νεανικά αδισκογράφητα τραγούδια του που εντόπισε ο συγγραφέας σε βιβλιοθήκες στο Παρίσι και σε παλαιοπωλεία, ενώ είχε συλλέξει περίπου 230 από τα 300 που είχε συνθέσει ο Αττίκ εκεί.

Παρόλο που η γυναικεία φιγούρα άσκησε μεγάλη επιρροή στο έργο του, αποτελώντας πάντα τη βασική πηγή της έμπνευσής του, στην προσωπική του ζωή στάθηκε άτυχος. Το 1909 παντρεύτηκε την γαλλο-πολωνέζα αγαπημένη του Μαρί

<sup>18</sup> Χριστοδούλου, Γ. (2016). *Ο Αττίκ στο Παρίσι*. Αθήνα: Μικρή Άρκτος.

<sup>19</sup> Μαγουλά-Γαϊτάνου, Π. (2002). *Δανάη: Το αηδόνι του έρωτα*. Αθήνα: Άγκυρα, σελ. 120

<sup>20</sup> Μποζώνη, Α. (2016). «Ο Αττίκ και τα υπέροχα γνωστά και άγνωστα τραγούδια του». *Thetoc.gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.thetoc.gr/politismos/article/o-attik-kai-ta-uperoxa-gnosta-kai-agnosta-tragoudia-tou/>

<sup>21</sup> Ο.π.

<sup>22</sup> Ο.π.

Ελέν, αποκτώντας μαζί της ένα παιδί, το οποίο και χάνουν από μια ασθένεια. Η μια δυστυχία δεν άργησε να φέρει την άλλη κι ο Αττίκ χάνει μετά από έξι μήνες και τη γυναίκα του που δεν άντεξε το βάρος της θλίψης της για τον χαμό του παιδιού τους.

Παρά τον μεγάλο πόνο που βίωσε ο Κλέων από τις απώλειες των αγαπημένων του προσώπων, μετά από κάποιο καιρό, το 1910, ερωτεύεται παράφορα την Μαρίκα Φιλιππίδου, τη γυναίκα που στιγματίσει τη ζωή του. Ήταν η δεύτερη γυναίκα του, για την οποία έγραψε και το γνωστό τραγούδι «Είδα μάτια», βασισμένο στη γαλλική μελωδία «Sur le bords du Gange». Κι αυτός ο γάμος, όμως, έληξε άδοξα. Η Μαρίκα τον εγκατέλειψε για τον Σταμάτη Μερκούρη, σε μια εξαιρετική δύσκολη στιγμή για τον Αττίκ, έχοντας την αδελφή του Νόρα βαριά άρρωστη. Αυτή η ασθένειά της δεν άργησε να οδηγήσει και στον πρόωρο θάνατό της το 1914. Το τραγικό αυτό γεγονός, σε συνδυασμό με την οικονομικά δυσχερή κατάσταση στην οποία βρισκόταν η οικογένειά του, τον επηρέασαν τόσο, ώστε να αφήσει την ήδη μεγάλη καριέρα που είχε χτίσει στο εξωτερικό και να επιστρέψει στην Αθήνα<sup>23</sup>.

Η περίοδος αυτή του Παρισιού έπαιξε σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση της μουσικής νοοτροπίας του Αττίκ και στον τρόπο της παρουσίασης των τραγουδιών του<sup>24</sup>. Στο Παρίσι βίωσε το απόγειο της έως τότε καλλιτεχνικής του δραστηριότητας, έζησε ευτυχισμένες, δύσκολες και τραγικές στιγμές, ανέδειξε το στιχουργικό και συνθετικό του ταλέντο, προσφέροντας πλήθος από συνθέσεις που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία στο παριζιάνικο κοινό.



Εικόνα 2. Εξώφυλλα από παρτιτούρες τραγουδιών του Αττίκ.  
<https://www.lifo.gr/culture/music/attic-paris-sto-festival-athinon>

<sup>23</sup> «Αττίκο». (2003, Ιούλιος 5). *Musicheaven.gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=173>

<sup>24</sup> Μυλωνάς, Κ. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος Ι. Αθήνα: Κέδρος, σελ.147.



### 1.3 Τα χρόνια 1914 – 1929

Από το 1914 κι έπειτα, το Παρίσι δεν αποτελεί πια τη μόνιμη βάση του Αττίκ. Αρχίζει να ταξιδεύει όλο και συχνότερα, στην Ελλάδα, τη Ρωσία, την Ρουμανία, την Ολλανδία και αλλού, επιστρέφοντας στο Παρίσι για μεγάλα χρονικά διαστήματα<sup>25</sup>.

Το 1917 ο Αττίκ βρίσκεται στην Κωνσταντινούπολη, έπειτα περνάει στη Ρουμανία και τελικά φτάνει στη Ρωσία, δίνοντας σπουδαίες παραστάσεις, ακόμα και στο παλάτι του Τσάρου Ρομανόφ. Εκεί, μάλιστα, γνώρισε και την γοητευτική Ρωσίδα χορεύτρια, Σούρα, στο πλαίσιο κάποιων παραστάσεων μπαλέτου. Μαζί της, ο Αττίκ έζησε ένα θερμό ειδύλλιο που οδήγησε και στον τρίτο και τελευταίο του γάμο, που κράτησε μέχρι τον θάνατό του. Ένας σύντομος χωρισμός τους, που προέκυψε από μια εξωσυζυγική σχέση της Σούρας με τον Θεόδωρο Άγγλο, αποτέλεσε την αφορμή της σύνθεσης του τραγουδιού «Της μιας δραχμής τα γιασεμιά». Στη Ρωσία έζησε από το 1917 μέχρι το 1919, ενώ μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα περιοδεύει σε διάφορες πόλεις, όπως το 1921 στη Θεσσαλονίκη<sup>26</sup>.

Το 1926 εγκαθίσταται μόνιμα στην Αθήνα, όμως τα χρόνια της επιστροφής του εκεί δεν ήταν ιδιαίτερα εύκολα, καθώς η οικογένεια του Αττίκ άρχισε να οδεύει προς οικονομική κατάρρευση. Ο Αττίκ εμφανίζεται σε διάφορα μαγαζιά της εποχής εκείνης, ενώ ταυτόχρονα συνθέτει δικά του λυρικά τραγουδάκια ευρωπαϊκής μουσικής αναγωγής με ρομαντικούς στίχους<sup>27</sup>.

Στο Νέο Φάληρο έδωσε πολλές παραστάσεις ανεβάζοντας διάφορα νούμερα σε μια μικρή σκηνή που είχε διαμορφώσει στο ισόγειο του «Μέγα Ξενοδοχείου»<sup>28</sup>, ή και αλλού, όπως στο κοσμικό ζαχαροπλαστείο των Κοντογιάννη – Ρήγα. Εκεί μάλιστα, το καλοκαίρι του 1929 κατάφερε να βγάλει 3.000 δραχμές τη βραδιά<sup>29</sup>, σε μια εποχή όπου, όπως ο ίδιος ο Αττίκ σχολιάζει, 2.000 δραχμές την ημέρα δεν ήταν απλά ένας μισθός, αλλά μια μεγάλη πρόκληση<sup>30</sup>, που μπορούσε να ζήσει όλη την οικογένεια.



Εικόνα 3. 1934 - "Μέγα Ξενοδοχείο". Σε αυτό ο Αττίκ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα. <http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ATTIK.html>

<sup>25</sup> Χριστοδούλου, Γ. (2016). *Ο Αττίκ στο Παρίσι*. Αθήνα: Μικρή Άρκτος.

<sup>26</sup> «Ο Νεοφαληρώτης Αττίκ» (2019, Δεκέμβριος 15). *Mlp-blo-g-spot.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από <https://mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2019/12/attik.html>

<sup>27</sup> Ο.π.

<sup>28</sup> Μίλεσης, Σ. (2021). «Ο Αττίκ, το Νέο Φάληρο και οι επιγραφές της Μάντρας του». *Pireorama*. Ανακτήθηκε από <http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ATTIK.html>

<sup>29</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 115.

<sup>30</sup> Ο.π., σελ. 125.

## 1.4 Τα τελευταία χρόνια (1930-1944)

### Η Μάντρα του Αττίκ

«Τέσσερις τοίχοι, μια σκηνή, με μια είσοδο φθηνή. Ένας Αττίκ χωρίς φωνή, που μπρος 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, κι εν μόνο θύμα οι θεαταί, που αν κι είναι πρωταγωνισταί, τους λένε «σκάσε βρε κουτέ», μα δε θυμώνουνε ποτέ»<sup>31</sup>.

Η κορύφωση της επιτυχίας του Αττίκ στην Ελλάδα έφτασε, όταν ο ίδιος ένιωσε την ανάγκη να δημιουργήσει έναν δικό του κόσμο, μέσα στον οποίο θα ήταν ελεύθερος να αναδείξει στο κοινό όλες τις πτυχές του σπάνιου ταλέντου του<sup>32</sup>. Αυτός ο κόσμος ήταν η περίφημη Μάντρα του, ένα όνειρό του που κατάφερε να πραγματοποιήσει στις 13 Αυγούστου του 1930 στην πλατεία Αγάμων, στην οδό Μηθύμνης 20<sup>33</sup>.

Επηρεασμένος από τα γαλλικά πρότυπα και θεάματα, έστησε το δικό του θεατράκι, το μουσικοφιλολογικό του Cabaret, στην καρδιά της Αθήνας<sup>34</sup>, γεμάτο με τον αέρα των μπουάτ και των βαριετέ του Παρισιού. Πρόκειται για ένα ιδιαίτερα πρωτότυπο εγχείρημα για την Ελλάδα της εποχής εκείνης, όπου το αστικό τραγούδι γνώρισε μεγάλες στιγμές και αποθεώθηκε από το αθηναϊκό κοινό, που χορτασμένο πια από τις οπερέτες, αναζητά μια καινούργια μορφή μουσικής να το γοητεύσει<sup>35</sup>. Σε μια εποχή που κυριαρχεί η αθηναϊκή επιθεώρηση και το αρχοντορεμπέτικο τραγούδι, ο Αττίκ προτάσσει το ελαφρό τραγούδι, ταυτίζοντας έτσι τον εαυτό του με το συγκεκριμένο είδος<sup>36</sup>.



Εικόνα 3. Η Μάντρα του Αττίκ.

<https://www.maxmag.gr/afieromata/kallitexnes/attik/>

<sup>31</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 123-124.

<sup>32</sup> Μυλωνάς, Κ. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος Ι. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 144.

<sup>33</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 150.

<sup>34</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 126.

<sup>35</sup> Μυλωνάς, Κ. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος Ι. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 135.

<sup>36</sup> Ευταξία, Γ. (2018). «Η Θρυλική Μάντρα του Αττίκ». *Tar.gr*. Ανακτήθηκε από [https://www.tar.gr/thryliki\\_mantra\\_toy\\_attik\\_tis\\_giwtas\\_eytaxia-article-5691.html](https://www.tar.gr/thryliki_mantra_toy_attik_tis_giwtas_eytaxia-article-5691.html)

Από μια περιγραφή του ίδιου του Αττίκ στις 24 Ιουνίου του 1944 σχετικά με τη μάντρα και το πώς ακριβώς έμοιαζε αυτή, πληροφορούμαστε πως το βασικότερο στοιχείο της ήταν η πρωτοτυπία, καθώς αποτελούταν απλώς από πολλές σανίδες και μπογιά. Στην σκηνή της, βρισκόταν ένα ψηλό ξύλινο παράπηγμα και δίπλα σ' αυτό, η είσοδος, μπροστά απ' την οποία υπήρχαν γλάστρες με φυτεμένα μακαρόνια. Τα ζωγραφισμένα παράθυρα, το κλουβί με τη σαρδέλα, αλλά και το χαμογελαστό ανδρείκελο του Αττίκ στο μπαλκόνι, ήταν κάποια ακόμα χαρακτηριστικά στοιχεία της μάντρας του<sup>37</sup>.

Ο Αττίκ στην Μάντρα, εκτός από πιανίστας και τραγουδιστής, παρουσίαζε νούμερα ταχυδακτυλουργού, είχε τον ρόλο του χορευτή, του ακροβάτη, του στιχουργού, του ποιητή, αλλά και βιρτουόζου του διάσημου διπλού του σφυρίγματος<sup>38</sup>.

Όσα παρουσιάζονταν στην Μάντρα ήταν δικό του δημιούργημα. Συνήθως η παράσταση διαρκούσε γύρω στις δύο ώρες και παρουσίαζε ένα πρόγραμμα γεμάτο φάρσες, χιούμορ, γέλιο και συγκίνηση<sup>39</sup>. Το κοινό συμμετείχε ενεργά στα λογοπαίγνια και τα θεατρικά νούμερα, καθώς ο ίδιος ο Αττίκ επιθυμούσε την άμεση επαφή με τον κόσμο στον οποίο απευθυνόταν, συνομιλώντας μαζί του, δημιουργώντας έτσι ένα κλίμα οικειότητας και εγγύτητας<sup>40</sup>.

Οι παραστάσεις του περιλάμβαναν τραγούδι, χορό, μιμήσεις, απαγγελία και σκετς. Τα οκτάστιχα, τα οποία έγραφε ανάμεσα στα νούμερα, προέκυψαν από την εκπαίδευση που έλαβε στο Παρίσι, στις βραδιές που οι Γάλλοι διασκέδαζαν με αυτό τον τρόπο<sup>41</sup>, και φανερώνουν την έμπνευσή του στις ρίμες, αυτοσχεδιάζοντας κάθε φορά τυχαίες ομοιοκαταληξίες σε ακροστιχίδες που του πρότεινε το κοινό<sup>42</sup>.

Μεγάλη απήχηση είχαν οι διάφοροι αυτοσχέδιοι διαγωνισμοί που διοργάνωνε τις Πέμπτες στη Μάντρα και διατρέχονταν από μεγάλη φαντασία. Τέτοιοι ήταν οι διαγωνισμοί τραγουδιού, ποίησης, ψευτιάς, ταχυμακαρονοφαγίας, ανεκδότου, αλλά και της ωραιότερης γάμπας. Επιπλέον, στο διάλειμμα της παράστασης οι θεατές είχαν τη δυνατότητα να γράψουν σημειώματα, συχνά χιουμοριστικά, τοποθετώντας τα στο «κυτίον παραπόνων», ενός ακόμα εφέ που εφηύρε ο Αττίκ, που βρισκόταν στα αριστερά της ράμπας. Στη συνέχεια ο Αττίκ τα διάβαζε στην σκηνή, στο δεύτερο μέρος της παράστασης, προκαλώντας το γέλιο των θεατών.

Το κοινό της Μάντρας απαρτιζόταν κυρίως από διανοούμενους, μποέμ και καλλιτέχνες που διασκέδαζαν δημιουργικά, σ' ένα είδος δικού του πρωτότυπου θεάτρου. Για να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα, ο Αττίκ συνεργάστηκε με ορισμένους

---

<sup>37</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 119.

<sup>38</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 154.

<sup>39</sup> Πούλιος, Α. (2008). «Αττίκ και Αλέκος Σακελλάριος». *vlahopoulou.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από [https://vlahopoulou.blogspot.com/2008/08/blog-post\\_29.html](https://vlahopoulou.blogspot.com/2008/08/blog-post_29.html)

<sup>40</sup> Ευταξία, Γ. (2018). «Η Θρυλική Μάντρα του Αττίκ». *Tar.gr*. Ανακτήθηκε από [https://www.tar.gr/thryliki\\_mantra\\_toy\\_attik\\_tis\\_giwtas\\_eytaxia-article-5691.html](https://www.tar.gr/thryliki_mantra_toy_attik_tis_giwtas_eytaxia-article-5691.html)

<sup>41</sup> Μύησης, Σ. (2021). «Ο Αττίκ, το Νέο Φάληρο και οι επιγραφές της Μάντρας του». *Pireorama.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από <http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ATTIK.html>

<sup>42</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 153.

από τους πιο δημοφιλείς καλλιτέχνες της εποχής, όπως τον Παντελή Χορν, τον Μίμη Ευαγγελίδη, τον Αντώνη Βώτη, την Καίτη Ντιριντάουα, τον Ορέστη Λάσκο, καθώς και με πολλούς άλλους<sup>43</sup>.



Εικόνα 4. Στιγμιότυπο από τη Μάντρα του Αττίκ, με τον ίδιο στο πιάνο.

<https://christos-lekkas.webnode.gr/news/kleon-triantafylloy-1885-1944-attic/>



Εικόνα 5. 1921 - Διαγωνισμός ηχητικού φιλμήματος.  
<http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ATTIK.html>

Χαρακτηριστικό στοιχείο της «Μάντρας του Αττίκ» αποτελούσαν οι αμέτρητες επιγραφές της. Άλλες έξυπνες κι άλλες κακογραμμένες, στόλιζαν τα πρόχειρα συνήθως στημένα σκηνικά, με ατάκες όπως: «Απαγορεύεται το πτύειν προς τα άνω», «Απαγορεύεται το χειροκροτείν εις ξένην διάλεκτον», «Απαγορεύεται να ανεβαίνετε στον κάλο του γείτονά σας, για να βλέπετε καλύτερα», «Επιτρέπονται όσα απαγορεύει η αστυνομία», «Αγαπάτε τα ζώα, τον Αττίκ και αλλήλους» και άλλες πολλές ακόμα, ευρηματικώς φτιαγμένες.

Στο πλευρό του Αττίκ έκαναν τα πρώτα τους βήματα σπουδαίοι καλλιτέχνες με τις εμφανίσεις τους στην Μάντρα. Πρώτη απ' όλους, το «αηδόνι του Αττίκ»<sup>44</sup> η Δανάη, η Κάκια Μένδρη, η Νινή Ζαχά, η Καλή Καλό, η Μιτσούκο, η Λουΐζα Ποζέλι, «παιδί θαύμα» της εποχής, η Αγγέλα Λυκαρδοπούλου, η Νίτσα Μόλυ, η Καίτη Ντιριντάουα και η Ρίτα Δημητρίου. Επίσης, οι χορεύτριες Βέρα Βάντα και Ήρα Μαρκοπούλου, οι θεατρικοί συγγραφείς Παντελής Χορν, Αλέκος Σακελάριος, Τιμόθεος Μωραϊτίνης,

<sup>43</sup>Ευταξία, Γ. (2018). «Η Θρυλική Μάντρα του Αττίκ». *Tar.gr*. Ανακτήθηκε από [https://www.tar.gr/thryliki\\_mantra\\_toy\\_attik\\_tis\\_giwtas\\_eytaxia-article-5691.html](https://www.tar.gr/thryliki_mantra_toy_attik_tis_giwtas_eytaxia-article-5691.html)

<sup>44</sup> «Ο Νεοφαληρώτης Αττίκ». (2019, Δεκέμβριος 15). *Mlp-blo-g-spot.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από <https://mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2019/12/attik.html>

αλλά και πολλοί σημαντικοί στιχουργοί και κονφερανσιέ, όπως ο Μίμης Τραϊφόρος, ο Χρήστος Πύρπασος, ο Τάσος Βάμπαρης, ο Γιώργος Οικονομίδης, ο Βάσος Σεϊτανίδης, ο Φίλων Αρίας και άλλοι<sup>45</sup>.

Θλιβερά επεισόδια σημειώθηκαν χθες όλιγον μετά τὸ μεσονύκτιον εἰς τὴν «Μάντρα» τοῦ Ἀττικῆ ὑπὸ ἀμάδος κατηγανακτιζόμενων θεατῶν, ἐξ ἀφορμῆς τῆς ἀφορήτου προκλητικότητος τοῦ θιασάρχου κ. Τριανταφύλλου καταφερομένου εἰς ἀνόητα τετραστιχα ἐναντίον τοῦ Βασιλέως μας Γεωργίου καὶ ἐκφραζομένου ἀνόητως διὰ τὴν ἐπαναφορὰν αὐτοῦ.

Καθ' ἑκάστην ἀπὸ μὲνός καὶ πλέον ὁ κ. Τριανταφύλλου (Ἀττικῆ) εἰς τὸ τέλος τῆς πρώτης πράξεως τραγουδοῦς τετραστιχα, διὰ τῶν ὁποίων σατυροῦσι διάφορα πολιτικὰ πρόσωπα — μεταξὺ τῶν ὁποίων οἱ κ. κ. Κονδύλης, Μαρῆς, Βενιζέλος, ἂν κυρία Βενιζέλου, Κρώσφιλν — καὶ ἐν κατακλιθεὶς ἀπαγγέλλει ἕνα τετραστιχον εἰς ἀπάντησιν τοῦ κ. Τσαλδάρη, ἔχον ἐπὶ λέξει ὡς ἑξῆς:

**Ο ΠΕΡΙΦΗΜΟΣ ΑΤΤΙΚ ΕΚΦΡΑΣΕΙΣ ΑΝΕΥΛΑΒΩΣ ΔΙΑ ΤΟΝ ΒΑΣΙΛΕΑ ΜΑΣ ΕΓΙΝΕΝ ΗΡΩΣ ΘΛΙΒΕΡΟΥ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟΥ ΕΛΛΗΝ ΑΝΗΛΩΣ ΥΠΟ ΤΟΥ ΚΑΤΗΓΑΝΑΚΤΗΜΕΝΟΥ ΠΛΗΘΟΥΣ**

Εικόνα 6. Αποσπάσματα από την Αθηναϊκή εφημερίδα της εποχής για την επίθεση στην Μάντρα.  
<https://nikosgrafei.blogspot.com/2020/05/blog-post.html>

**ΕΝΩ ΣΥΛΛΑΜΒΑΝΟΝΤΑΙ ΚΑΙ ΕΧΤΟΠΙΖΟΝΤΑΙ ΟΙ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟΙ ΠΟΛΙΤΕΣ ΟΙ ΜΟΝΑΡΧΙΚΟΙ ΜΠΡΑΒΟΙ ΤΩΝ ΣΚΗΝΩΝ ΤΗΣ ΜΑΝΤΡΑΣ ΠΑΡΑΜΕΝΟΥΝ ΑΣΥΛΛΗΠΤΟΙ**

**ΝΕΕΣ ΤΡΟΜΟΚΡΑΤΙΚΕΣ ΔΙΩΣΕΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΑΤΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ**

Προσδοκῶντες ἕνα προσηγορικὸν ἐπιπέτυμα τῶν θεατῶν τῆς «Μάντρας» ἀπὸ τοῦ θιασάρχου κ. Τριανταφύλλου, ἐξ ἀφορμῆς τῆς ἀφορήτου προκλητικότητος τοῦ θιασάρχου κ. Τριανταφύλλου καταφερομένου εἰς ἀνόητα τετραστιχα ἐναντίον τοῦ Βασιλέως μας Γεωργίου καὶ ἐκφραζομένου ἀνόητως διὰ τὴν ἐπαναφορὰν αὐτοῦ.

Καθ' ἑκάστην ἀπὸ μὲνός καὶ πλέον ὁ κ. Τριανταφύλλου (Ἀττικῆ) εἰς τὸ τέλος τῆς πρώτης πράξεως τραγουδοῦς τετραστιχα, διὰ τῶν ὁποίων σατυροῦσι διάφορα πολιτικὰ πρόσωπα — μεταξὺ τῶν ὁποίων οἱ κ. κ. Κονδύλης, Μαρῆς, Βενιζέλος, ἂν κυρία Βενιζέλου, Κρώσφιλν — καὶ ἐν κατακλιθεὶς ἀπαγγέλλει ἕνα τετραστιχον εἰς ἀπάντησιν τοῦ κ. Τσαλδάρη, ἔχον ἐπὶ λέξει ὡς ἑξῆς:

Εικόνα 7. Ριζοσπάστης – Αθήνα, 27 Ιουλίου 1935  
<https://www.ootb.gr/madman-of-the-village/Λίγα-λόγια-για-τον-Αττικ>

Το 1935 η «Μάντρα του Αττίκ» αλλάζει τοποθεσία και μεταφέρεται στο θέατρο – κινηματογράφο «Δελφοί», επί της Αχαρνών<sup>46</sup>. Το 1938 εγκαθίσταται στην αθηναϊκή ταβέρνα «Μονμάρτη»<sup>47</sup>, στη διασταύρωση των οδών Αχαρνών και Ηπείρου, που λειτουργήσε έως την κήρυξη του ελληνο-ιταλικού πολέμου το 1940.

Ο χαρακτήρας των παραστάσεων στην Μάντρα την περίοδο αυτή, τείνει προς την επιθεώρηση, με τους διαλόγους του Αττίκ επάνω στην σκηνή να είναι περιορισμένοι και το κοινό να μην αποτελείται πια μόνο από καλλιτέχνες, αλλά κυρίως από ανθρώπους που επιθυμούσαν απλώς να διασκεδάσουν και να ξεφύγουν από την καθημερινότητα<sup>48</sup>. Παρόλα αυτά, οι οικονομικές απολαβές του Αττίκ ήταν αρκετά καλές, όπως άλλωστε και των υπόλοιπων θεάτρων επιθεώρησης.

Σύμφωνα με τον Κώστα Μυλωνά, η σημασία της Μάντρας, εκτός των άλλων, γίνεται αντιληπτή από το γεγονός πως έπαιξε μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση του γούστου του

<sup>45</sup>Κουφού, Α. (2011). *Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940): μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. ΕΚΠΑ, σελ. 190. Διαθέσιμο από <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27525?lang=el#page/188/mode/2up>

<sup>46</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 141.

<sup>47</sup>Ευταξία, Γ. (2018). «Η Θρυλική Μάντρα του Αττίκ». *Tar.gr*. Ανακτήθηκε από [https://www.tar.gr/thryliki\\_mantra\\_toy\\_attik\\_tis\\_giwtas\\_eytaxia-article-5691.html](https://www.tar.gr/thryliki_mantra_toy_attik_tis_giwtas_eytaxia-article-5691.html)

<sup>48</sup>Μίλεσης, Σ. (2021). «Ο Αττίκ, το Νέο Φάληρο και οι επιγραφές της Μάντρας του». *Pireorama.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από <http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ΑΤΤΙΚ.html>

κοινού της εποχής, τραβώντας παράλληλα την προσοχή και το ενδιαφέρον των δισκογραφικών εταιριών<sup>49</sup>.

## 1.5 Το τέλος του Αττίκ

Κατά τη διάρκεια της κατοχής, η Μάντρα κλείνει και ο Αττίκ βρίσκεται πλέον στην παρακμή του. Εξακολουθεί παρόλα αυτά να εργάζεται σε βαριετέ της Αθήνας προκειμένου να εξασφαλίσει τα προς το ζην, όπως στο κέντρο «Τα Πεύκα» απέναντι από το Παναθηναϊκό Στάδιο στην Ηρώδου του Αττικού<sup>50</sup> και στον χώρο του βαριετέ «Αλκαζάρ»<sup>51</sup>.

Εν τω μεταξύ, η οικονομική κατάσταση της μητέρας του Εριθέλγης, ήδη από το 1930 γίνεται όλο και χειρότερη, έτσι, ώστε αναγκάζεται σε μεγάλη ηλικία, να πουλήσει το πατρικό σπίτι στα Γρυπαριάνικα στον εξ Αμερικής Λειβαδίτη Εμμ. Λ. Λευθήρη, στον οποίο αργότερα θα πουληθεί και η υπόλοιπη περιουσία της οικογένειας.

Και ο Αττίκ όμως, τις δύσκολες αυτές στιγμές της κατοχής αναγκάζεται να πουλήσει προσωπικά του αντικείμενα αξίας, έχοντας δίπλα του την υπομονετική του σύζυγο Σούρα να τον στηρίζει.

Ο Αττίκ οδηγείται σταδιακά σε ψυχική κατάρρευση και πολλοί ήταν οι λόγοι που συνετέλεσαν σ' αυτό. Ο βασικότερος, ο θάνατος της μητέρας του, που πεθαίνει σε βαθειά γεράματα στην Αθήνα το 1940<sup>52</sup>, ήταν κάτι δυσβάσταχτο για τον ίδιο, καθώς του έδωσε μακριά κάθε όρεξη για καλλιτεχνική δημιουργία. Επιπλέον, η Γερμανική κατοχή σε συνδυασμό με την εκτέλεση των δύο αγοριών ενός συνεργάτη του από τη Μάντρα τον κατέβαλε, ενώ η οικονομική κατάσταση που επικρατούσε στο σπίτι του, μόνο ευχάριστη δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί.

Λίγο πριν πεθάνει, συγκεκριμένα πέντε μέρες πριν, κάνει τη διαθήκη του δαισθανόμενος πως το τέλος του μάλλον είναι κοντά. Ένα καθοριστικό περιστατικό που συνέβη στις 29 Αυγούστου του 1944 βρίσκεται η αφορμή για το οριστικό τέλος του. Χαμένος στις σκέψεις του, καθώς περπατούσε, σκόνταψε επάνω σ' έναν Γερμανό στρατιώτη, ο οποίος τον γρονθοκόπησε βαριά, σε τέτοιο σημείο που παραμορφώθηκε το πρόσωπό του. Φαίνεται πως το συμβάν αυτό επηρέασε την ήδη ψυχολογικά βεβαρημένη κατάστασή του, με αποτέλεσμα, όταν φτάνει στο σπίτι του, να πάρει μεγάλη δόση από τα υπνωτικά χάπια που χρησιμοποιούσε και τελικά να αφήσει την τελευταία του πνοή, στο σταθμό των Α' Βοηθειών του Ε.Ε.Σ, στον οποίο μεταφέρθηκε σε κωματώδη κατάσταση.

---

<sup>49</sup>Μυλωνάς, Κ. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος Ι. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 136-137.

<sup>50</sup>Μίλεσης, Σ. (2021). «Ο Αττίκ, το Νέο Φάληρο και οι επιγραφές της Μάντρας του». *Pireorama.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από <http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ATTIK.html>

<sup>51</sup>Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 156.

<sup>52</sup>Καλλίγερος, Π. Ε. (2017). «Από τους Ραπτάκηδες μέχρι τον Αττίκ». *Κυθηραϊκά*. Ανακτήθηκε από <https://www.kythiraika.gr/apo-tous-raptakides-mechri-ton-attik/>

Μετά τον θάνατο του Αττίκ και το κλείσιμο της δεύτερης Μάντρας, γνωστοί Έλληνες καλλιτέχνες δημιούργησαν μουσικο-θεατρικούς χώρους ανάλογους με εκείνον του Αττίκ. Παράδειγμα ενός τέτοιου χώρου, αποτελέσε αυτός του Φώτη Πολυμέρη το 1945, το «Άλσος», που εγκαινιάσε σε συνεργασία με την Κάκια Μένδρη, την Μ. Μελάγια, την Α. Ζωγράφου και τη Μπέσυ Μαρτέ. Κάποιοι από τους μουσικούς που συμμετείχαν ήταν ο Πόγκης στο βιολί, ο Γ. Βέλλας στο ακορντεόν και ο Κ. Σταμπόλης στη ντραμς.

Πολύ αργότερα ακόμα, το 1976, ο Αλέκος Σακελλάριος με τη «Μπουάτ Μαριάν», θέλησε να στήσει τον δικό του θεατρικό χώρο που να προσομοιάζει στην «Μάντρα του Αττίκ», έχοντας μαζί του τη Δανάη, τον Πύρπασο και άλλους<sup>53</sup>. Αυτά τα εγχειρήματα, βέβαια, υποδηλώνουν και την σημαντική απήχηση που είχε η Μάντρα, ακόμα και με το πέρασμα του χρόνου.

Τέλος, αξ σημειωθεί ότι από τα ντοκουμέντα που έχουμε για τον Αττίκ, αξίζει να αναφερθεί η δραματική μουσική ταινία του Γιώργου Τζαβέλλα με τίτλο «Χειροκροτήματα» (1943) στην οποία πρωταγωνιστεί ο ίδιος. Πηγή έμπνευσής της αποτέλεσε η ίδια η ζωή του καλλιτέχνη<sup>54</sup>. Η ταινία αυτή, πέρα από την επιτυχία που γνώρισε, αποτελεί σημαντικό ιστορικό τεκμήριο, καθώς πρόκειται για τη μόνη καταγραφή του Αττίκ, την τελευταία περίοδο της ζωής του<sup>55</sup>.



Εικόνα 8. Τα "Χειροκροτήματα" του Γ. Τζαβέλλα . <https://www.ogdoo.gr/apopseis/xristos-asimakopoulos/ta-xeirokrotimata-mia-tainia-gia-ton-attik-pou-gennise-protagonistes>

<sup>53</sup> Κουφού, Α. (2011). *Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940): μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. ΕΚΠΑ, σελ. 190. Διαθέσιμο από <https://thesis.ekt.gr/thesis/BookReader/id/27525?lang=el#page/188/mode/2up>

<sup>54</sup> Μόρφη, Φ. (2019). «Αττίκ: Η ζωή του, ένα γλυκόπικρο τραγούδι». *Maxmag.gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.maxmag.gr/afieromata/kallitexnes/attik/>

<sup>55</sup> Πούλιος, Α. (2008). «Αττίκ και Αλέκος Σακελλάριος». *Vlahopoulou.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από [https://vlahopoulou.blogspot.com/2008/08/blog-post\\_29.html](https://vlahopoulou.blogspot.com/2008/08/blog-post_29.html)

## 2. ΤΟ ΕΛΑΦΡΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Ως ελαφρά χαρακτηρίστηκε η μουσική με βασικό το χορευτικό και εύθυμο στοιχείο<sup>56</sup>. Στην Ελλάδα, και πιο συγκεκριμένα στα αστικά κέντρα, το ελαφρό ή ευρωπαϊκό τραγούδι καλλιεργήθηκε από την περίοδο του Μεσοπολέμου έως το 1960<sup>57</sup>.

Τα ελαφρά τραγούδια ακολουθούσαν τα δυτικά πρότυπα σύνθεσης και προβάλλονταν κυρίως μέσα από το θέατρο, τις επιθεωρήσεις, το κωμειδύλλιο και την οπερέτα<sup>58</sup>. Το στυλ των τραγουδιών αυτού του είδους ήταν κατάλληλο για χορό και κοσμικές συγκεντρώσεις<sup>59</sup>, χρησιμοποιώντας ρυθμούς που τότε άρχισαν να γίνονται γνωστοί, προερχόμενοι από την Ευρώπη. Κάποιοι απ' αυτούς ήταν οι ρυθμοί του τανγκό, του βαλς, του φοξ-τροτ και της πόλκα<sup>60</sup>. Οι ξενόφερτοι αυτοί χορευτικοί ρυθμοί κατακτούν το ελληνικό αστικό κοινό της εποχής, προσφέροντας διασκέδαση και ψυχαγωγία<sup>61</sup>.

Οι παραστάσεις ιταλικών και γαλλικών θιάσων ήταν αυτές που έθεσαν τις βάσεις για την ανάπτυξη του ελληνικού μουσικού θεάτρου, αποτελώντας πρότυπο. Επίσης, οι οπερέτες του F. Lehár, του E. Kalman και του O. Straus συνέβαλαν στην διαμόρφωση της ταυτότητας της ελαφράς ελληνικής μουσικής<sup>62</sup>. Στην Ελλάδα κύριοι συνθέτες της οπερέτας ήταν ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης (1882-1950), καθώς και ο Νίκος Χατζηαποστόλου (1879 ή 1884 -1941), οι οποίοι χρησιμοποίησαν σ' αυτές πρωτότυπη μουσική, κοντά στο ύφος των δυτικών μελωδιών<sup>63</sup>. Στα έργα τους προσάρμοζαν τις γαλλικές και βιεννέζικες επιρροές στα ελληνικά δεδομένα, προσθέτοντας συχνά στοιχεία από το κωμειδύλλιο που αποτελούσε ένα κράμα της τοπικής θεατρικής παραγωγής και του ευρωπαϊκού μουσικού θεάτρου<sup>64</sup>, αλλά και την επτανησιακή και αθηναϊκή καντάδα<sup>65</sup>.

Μέσα στους σημαντικότερους συνθέτες της οπερέτας συγκαταλέγεται και ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης (1896-1979), με καταγωγή από την Κέρκυρα και με παραγωγή που έφτανε τις πενήντα οπερέτες. Επιπλέον, συνθέτες που έκαναν το ξεκίνημα της

<sup>56</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 167.

<sup>57</sup> Κούρση, Μ. (2007). *Μουσική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 361.

<sup>58</sup> «Το ελαφρό τραγούδι κι οι καταβολές του». (2009, Δεκέμβριος 18).

*rembetikoidialogoigmail.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από [http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.com/2009/12/19-20\\_18.html](http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.com/2009/12/19-20_18.html)

<sup>59</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 167.

<sup>60</sup> Κασσάπη, Ζωντανού, Μ. (2015). «Το αθηναϊκό μεσοπολεμικό ελαφρό: σύνδεση με άλλα είδη, προέλευση και διασκευές». Σελ. 1. Ανακτήθηκε από [https://www.researchgate.net/publication/280559029\\_to\\_athenaiko\\_mesopolemiko\\_elaphro\\_syndese\\_me\\_alla\\_eide\\_proeleuse\\_kai\\_diaskeues](https://www.researchgate.net/publication/280559029_to_athenaiko_mesopolemiko_elaphro_syndese_me_alla_eide_proeleuse_kai_diaskeues)

<sup>61</sup> Κούρση, Μ. (2007). *Μουσική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 361.

<sup>62</sup> Παπαστεφάνου, Γ. «Εκατό χρόνια ελληνικού τραγουδιού». Σελ.55. Ανακτήθηκε από

<https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/14-8.pdf>

<sup>63</sup> Σακαλλιέρης, Γ. (2021). «Ειδικοί Τομείς Νεοελληνικής Μουσικής. Όψεις και στάδια νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας: Γιάννης Κωνσταντινίδης». Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΑΠΘ, σελ.15.

<sup>64</sup> Ο.π. σελ.14

<sup>65</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 102.



καριέρας τους στο ελαφρό τραγούδι από την οπερέτα, ήταν ο Κλέων Τριανταφύλλου με το «Τρελλό σχολείο», ο Χρήστος Χαιρόπουλος (1909-1992) με την «Ντόλλυ αν μ' αγαπούσες», καθώς και ο Κώστας Γιαννίδης (1903-1984) με την «Κουμπάρα»<sup>66</sup>. Ανάμεσα στους συνθέτες που ξεχώρισαν βρίσκονται, επίσης, οι Μ. Κατριβάνος, Θ. Παπαδόπουλος, Τ. Στεφανίδης, Γ. Βέλλας, Μ. Σουγιούλ, Κ. Καπνίσης, Γ. Μουζάκης και άλλοι<sup>67</sup>.

Τόσο οι επιθεωρήσεις, όσο και οι οπερέτες, περιλάμβαναν τραγούδια ελαφρού χαρακτήρα, που γίνονταν δημοφιλή και αγαπητά από τους θεατές των παραστάσεων. Όσον αφορά το περιεχόμενο των στίχων των ελαφρών τραγουδιών, αυτό παρουσιάζει ποικιλία. Κυρίως, αφορούσε την αγάπη και τον έρωτα δίχως ανταπόκριση, ενώ συχνά συναντούμε ως θέμα τα νιάτα και τα χρόνια που περνούν χωρίς επιστροφή. Η διασκέδαση και η εξύμνηση του κρασιού που προβάλλεται ως μια διέξοδος από τα προβλήματα, αλλά και ως βοηθός στη λησμονιά, αποτελεί επίσης ένα ακόμα θέμα των τραγουδιών αυτών, με τα λεγόμενα τραγούδια του κρασιού, τα οποία ερμηνεύονταν από άντρες<sup>68</sup>. Η ελαφρά μουσική είχε απήχηση τόσο στην ανώτερη και τη μεσαία αστική τάξη, αλλά και στα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα<sup>69</sup>.



Εικόνα 9. Εξώφυλλα από οπερέτες του Κλ. Τριανταφύλλου, του Χρ. Χαιρόπουλου και του Στ. Μάστορα. Ψηφιακές συλλογές ΕΛΙΑ. <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/Iselia/res.aspx>

Στη διάδοση των τραγουδιών αυτών συνέβαλε η δημοσίευσή των στίχων τους στα μουσικά περιοδικά της εποχής, αλλά και η άμεση έκδοσή τους σε έντυπη μορφή παρτιτούρας<sup>70</sup>. Προτού δημιουργηθεί το ραδιόφωνο και ξεκινήσουν να παράγονται

<sup>66</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 117.

<sup>67</sup> Κούρση, Μ. (2007). *Μουσική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, σελ. 361.

<sup>68</sup> «Το ελαφρό τραγούδι». Κέντρο Μουσικής Πληροφόρησης ΙΕΜΑ. Ανακτήθηκε από [http://www.musicportal.gr/light\\_song\\_music/?lang=el](http://www.musicportal.gr/light_song_music/?lang=el)

<sup>69</sup> Κουτελιέρης, Φ. «Αστικό λαϊκό τραγούδι και διαχωριστικές γραμμές». *Tar.gr*. Ανακτήθηκε από [https://www.tar.gr/peri\\_ellinikis\\_moyzikis\\_astiko\\_laiko\\_tragoydi\\_kai\\_diaxwristikes\\_grammes-article-485.html?category\\_id=123](https://www.tar.gr/peri_ellinikis_moyzikis_astiko_laiko_tragoydi_kai_diaxwristikes_grammes-article-485.html?category_id=123)

<sup>70</sup> Τόμπρας, Σ.Δ. «Η ελληνική μουσική στην σύγχρονη Ελλάδα». *Kostasbeys.gr*. Ανακτήθηκε από <http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=3&mid=1096&mmu=1&id=23185>

δίσκοι, οι επιτυχίες δημιουργούνταν μέσα από το μουσικό θέατρο της οπερέτας και της επιθεώρησης<sup>71</sup>.

Σταδιακά όμως, το τραγούδι αρχίζει να ανεξαρτητοποιείται από το θέατρο. Κατά τη δεκαετία του 1920, με την εξέλιξη της τεχνολογίας, κάνει την εμφάνισή του το γραμμόφωνο, που είχε όμως υψηλό κόστος. Οι δίσκοι 78 στροφών, προσέφεραν τη δυνατότητα διάδοσης της μουσικής με ακόμα πιο γρήγορους ρυθμούς<sup>72</sup>. Όσοι δεν είχαν τη δυνατότητα πρόσβασης σε δίσκους γραμμοφώνου, απολάμβαναν τη μουσική από τις λατέρνες και τις ρομβίες<sup>73</sup>. Επιπλέον, μέσο προβολής των τραγουδιών αποτέλεσε λίγο αργότερα το νεοσύστατο ελληνικό ραδιόφωνο, αλλά και οι κρατικές μουσικές εκδηλώσεις<sup>74</sup>. Πρόκειται, άλλωστε, ίσως για την αρχή μιας εμπορευματοποίησης των τραγουδιών, με την παραγωγή τους να ακολουθεί τη ζήτηση που υπήρχε, δημιουργώντας συγχρόνως ανταγωνισμό ανάμεσα στις δισκογραφικές εταιρίες<sup>75</sup>.

Οι ξενόφερτες και συχνά περίτεχνες μελωδίες των τραγουδιών σε συνδυασμό με τους ελληνικούς στίχους, προσέδιδαν μια αίσθηση ρομαντισμού και νοσταλγίας μιας άλλης εποχής, με τα κοινωνικο-πολιτικά θέματα να απουσιάζουν από το συγκεκριμένο είδος τραγουδιών. Ορισμένοι από τους στιχουργούς της εποχής αναφέρονται οι Μ. Τραϊφόρος, Ν. Φατσέας, Α. Σακελλάριος, Γ. Οικονομίδης, Ν. Μάτσας, Κ. Πύρπασος και άλλοι. Σπουδαίοι ερμηνευτές υπήρξαν οι Σ. Βέμπο, Τ. Μαρούδας, Δ. Στρατηγοπούλου, Μ. Λω, Ρ. Βλαχοπούλου, Φ. Πολυμέρης, Ν. Ζαχά και άλλοι<sup>76</sup>.

Η επιρροή που άσκησε η γαλλική σχολή στα ελληνικά τραγούδια ελαφρού ύφους τη δεκαετία του 1920 είναι εμφανής, σε αντίθεση με την επιρροή του ιταλικού μπελ-κάντο που αρχίζει να φθίνει. Η μουσική παρουσιάζει στοιχεία γαλλικά ή και ανατολίτικα, αναμειγνύοντάς τα, ενώ άλλοτε γίνεται χρήση ελληνικών ρυθμών όπως τα 7/8<sup>77</sup>. Μετά την Μικρασιατική καταστροφή του 1922 το ελαφρό ελληνικό τραγούδι συνυπάρχει με το λαϊκό, διατηρώντας τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα,

---

<sup>71</sup> Παπαστεφάνου, Γ. «Εκατό χρόνια ελληνικού τραγουδιού». *Archaiologia.gr*. Σελ. 55. Ανακτήθηκε από <https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/14-8.pdf>

<sup>72</sup> «Το ελαφρό τραγούδι κι οι καταβολές του». (2009, Δεκέμβριος 18). *rembetikoidialogoigmail.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από [http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.com/2009/12/19-20\\_18.html](http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.com/2009/12/19-20_18.html)

<sup>73</sup> Κιούση, Β. (2020). «Η Ελληνική Μουσική τα νεώτερα χρόνια». *Fractalart*. Ανακτήθηκε από <https://www.fractalart.gr/elafro-tragoydi/>

<sup>74</sup> Κουτελιέρης, Φ. «Αστικό λαϊκό τραγούδι και διαχωριστικές γραμμές». *Tar.gr*. Ανακτήθηκε από [https://www.tar.gr/peri\\_ellinikis\\_moyssikis\\_astiko\\_laiko\\_tragoydi\\_kai\\_diaxwristikes\\_grammes-article-485.html?category\\_id=123](https://www.tar.gr/peri_ellinikis_moyssikis_astiko_laiko_tragoydi_kai_diaxwristikes_grammes-article-485.html?category_id=123)

<sup>75</sup> Βουλιάκης, Π. (2008). «Το ελαφρό τραγούδι». *Musicheaven.gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=1840>

<sup>76</sup> «Το ελαφρό τραγούδι». Κέντρο Μουσικής Πληροφόρησης ΙΕΜΑ. Ανακτήθηκε από [http://www.musicportal.gr/light\\_song\\_music/?lang=el](http://www.musicportal.gr/light_song_music/?lang=el)

<sup>77</sup> Ο.π.

ενώ παράλληλα εμφανίζονται και κάποιες ξένες επιτυχίες μεταγλωττισμένες στα ελληνικά<sup>78</sup>.

Το στυλ και το ύφος της ερμηνείας των τραγουδιών μέχρι το 1930, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως «οπερατικό», ενώ η εμφάνιση της Κίτσα Κορίνας αργότερα θα αλλάξει τα δεδομένα, τραγουδώντας σε χαμηλότερους τόνους<sup>79</sup>. Στα τέλη της δεκαετία του 1930 η τζαζ εισχωρεί στην ελληνική μουσική και γίνεται δημοφιλής, ενώ η επιρροή της αμερικάνικης μουσικής γίνεται αισθητή τη δεκαετία του 1940 με ερμηνεύτριες όπως η Μ. Λω και η Στέλλα Γκρέκα. Κάποιοι από τους νέους ρυθμούς που εισβάλλουν στη μουσική την εποχή αυτή είναι οι σουίνγκ, μπούκι-γούγκι, ρούμπα και κόγκα<sup>80</sup>. Κατά τη δεκαετία του 1950 και μετά την ομιλία του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο τραγούδι, γίνεται μια μεγάλη στροφή στην ελληνική μουσική με το έντεχνο λαϊκό τραγούδι να βρίσκεται στο προσκήνιο.

---

<sup>78</sup> Παπαστεφάνου, Γ. «Εκατό χρόνια ελληνικού τραγουδιού». *Archaiologia.gr*. Σελ. 56. Ανακτήθηκε από <https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/14-8.pdf>

<sup>79</sup> Παπαστεφάνου, Γ. «Εκατό χρόνια ελληνικού τραγουδιού». *Archaiologia.gr*. Σελ. 56. Ανακτήθηκε από <https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/14-8.pdf>

<sup>80</sup> Κιούση, Β. (2020). «Η Ελληνική Μουσική τα νεώτερα χρόνια». *Fractalart*. Ανακτήθηκε από <https://www.fractalart.gr/elafro-tragoydi/>

### 3. ΤΟ ΒΑΛΣ

#### 3.1 Γενικά στοιχεία του είδους

Το βαλς ήταν ένα ιδιαίτερα δημοφιλές είδος χορού κατά τα τέλη του 18<sup>ου</sup> και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Ο όρος «βαλς», προέρχεται από το γερμανικό ρήμα walzen (λατινικό volvere) που δηλώνει την περιστροφή. Ο χορός αυτός ήταν επίσης γνωστός με τις ονομασίες Dreher, Weller ή Schleifer<sup>81</sup>. Αυτό που σήμερα αποκαλούμε βαλς, θεωρείται η εξελιγμένη μορφή του παλαιότερου παραδοσιακού χορού της Αυστρίας, που ονομαζόταν ländler και γνώρισε επιτυχία στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Η δημοτικότητα του κλιμακώθηκε γύρω στο 1786, όταν μεταφέρθηκε στην όπερα «Una cosa rara» του Ισπανού συνθέτη Vicente Martin y Soler (1754-1806)<sup>82</sup>.

Η πρώτη εμφάνιση του βαλς στις χορευτικές αίθουσες προκάλεσε έντονες αντιδράσεις, ενώ χαρακτηρίστηκε πολλές φορές ως ένας χορός απαγορευμένος, ανάρμοςτος και ανήθικος, καθώς καθιστούσε απαραίτητη την οπτική και σωματική επαφή μεταξύ του ζευγαριού<sup>83</sup>. Θεωρήθηκε, επίσης, επικίνδυνος εξαιτίας της γρήγορης ταχύτητάς του, πάνω στην οποία στροβιλίζονταν οι χορευτές. Αυτοί ήταν κι οι λόγοι που σε κάποιες περιοχές της Γερμανίας και της Ελβετίας ο συγκεκριμένος χορός είχε απαγορευτεί<sup>84</sup>.

Παρόλα αυτά, στη Βιέννη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, το βαλς βρίσκεται στην πρώτη θέση των προτιμήσεων του κόσμου, καθώς πρόκειται για έναν χορό ιδιαίτερα αγαπητό από τα λαϊκά στρώματα που δεν άργησε να μπει στα ευρωπαϊκά αριστοκρατικά σαλόνια<sup>85</sup>. Στις χοροεσπερίδες που διοργανώνονταν στη Βιέννη, το βαλς κατείχε σημαντική θέση, ενώ αργότερα δημιουργήθηκαν αίθουσες χορού, όπως το Apollosaal<sup>86</sup>. Στις

---

<sup>81</sup> Lamb, A. (2003). "Waltz" (i). *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881>

<sup>82</sup> Phan, B. (2012). *The 20th Century Viennese Waltz: Nostalgia and Decadence*. : Oregon State University.

<sup>83</sup> «Βαλς, ο χορός που απαγορεύτηκε επειδή θεωρούνταν προκλητικός». *Μηχανή του χρόνου*. Ανακτήθηκε 5 Απριλίου 2022 από <https://www.mixanitouxronou.gr/vals-o-choros-pou-iche-apagorefti-epidi-theorountan-proklitikos-posapo-sinithia-ton-agroton-egine-o-agapimenos-choros-tis-ipsilis-kinonias-ke-kathierothike-me-ti-mousiki-tou-giochan-straous/>

<sup>84</sup> Phan, B. (2012). *The 20th Century Viennese Waltz: Nostalgia and Decadence*. : Oregon State University. [https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors\\_college\\_theses/08612q55k](https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors_college_theses/08612q55k)

<sup>85</sup> «Βαλς, ο χορός που απαγορεύτηκε επειδή θεωρούνταν προκλητικός». *Μηχανή του χρόνου*. Ανακτήθηκε 5 Απριλίου 2022 από <https://www.mixanitouxronou.gr/vals-o-choros-pou-iche-apagorefti-epidi-theorountan-proklitikos-posapo-sinithia-ton-agroton-egine-o-agapimenos-choros-tis-ipsilis-kinonias-ke-kathierothike-me-ti-mousiki-tou-giochan-straous/>

<sup>86</sup> Lamb, A. (2003). "Waltz" (i). *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881>

αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το βαλς εξαπλώθηκε στους βασιλικούς οίκους της Γερμανίας, της Γαλλίας και της Αγγλίας<sup>87</sup>.

Τα βιεννέζικα βαλς διαφέρουν από τα πρώιμα παραδοσιακά βαλς ως προς τα βήματα αλλά και τον χαρακτήρα, που είναι πιο χαρούμενος κι ανάλαφρος. Ως είδος σύνθεσης, γίνεται διαδεδομένο και στην υπόλοιπη Ευρώπη τόσο με έργα για πιάνο, όσο και για ορχήστρα. Το βιεννέζικο βαλς σε γρήγορο ρυθμό θα κυριαρχήσει έως το 1910, ενώ σταδιακά αποκτά πιο αργό τέμπο, με βήματα που μοιάζουν περισσότερο στο φοξ-τροτ<sup>88</sup>.

Κάποιοι από τους συνθέτες που συνδέθηκαν με το βαλς στις αρχές του 19ου αιώνα ήταν οι Αυστριακοί συνθέτες Johann Strauss (1804-49) και ο Joseph Lanner (1801-43), οι οποίοι συνέβαλαν στη διαμόρφωση και την καθιέρωση του είδους γύρω στο 1830. Ο πρώτος, έδινε περισσότερη έμφαση στη ρυθμική ποικιλία των βαλς, ενώ ο δεύτερος στη μελωδική. Με τον Johann Strauss τον νεότερο, το βιεννέζικο βαλς γίνεται ακόμα πιο δημοφιλές, με το ύφος του να βρίσκεται πιο κοντά σ' αυτό του Lanner, παρά στον πατέρα του<sup>89</sup>. Με τις συνθέσεις του να φτάνουν τις 500, ανάμεσα στις οποίες βρίσκεται και το γνωστό βαλς «Γαλάζιος Δούναβης», κατάφερε να μείνει γνωστός ως ο «Βασιλιάς» του είδους<sup>90</sup>.



Εικόνα 10. Παράδειγμα waltz ρυθμού. Blatter, Alfred (2007). *Revisiting music theory: a guide to the practice*. σελ. 28.



Εικόνα 11. Παραδείγματα ρυθμών Βιεννέζικου Βαλς. Mcke, Eric. (2013). *Joseph Lanner, Johann Strauss Sr and 'The Future of Rhythm'*, σελ. 316

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα το βαλς εισχώρησε και σε άλλα μουσικά παραστατικά είδη. Υπήρξε σημαντικό στοιχείο του θεάτρου και της οπερέτας, όπως φαίνεται από το έργο «La belle Héléne» (1864) του Offenbach, την «Die schöne Galatea» (1865) του Suppé, καθώς και αλλού. Σημαντική θέση κατείχε, επιπλέον, και στον χώρο του μπαλέτου, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τα έργα του Tchaikovsky (1840-1893) «η Λίμνη των

<sup>87</sup> Κογκαλίδης, Λ. (2011). «Η Ιστορία του Βαλς». *Nostos-music.blogspot.com*. Ανακτήθηκε από [http://nostos-music.blogspot.com/2011/08/blog-post\\_4050.html](http://nostos-music.blogspot.com/2011/08/blog-post_4050.html)

<sup>88</sup> Ο.π.

<sup>89</sup> Lamb, A. (2003). “Waltz” (i). *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881>

<sup>90</sup> Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021). “Johann Strauss II”. *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε από <https://www.britannica.com/biography/Johann-Strauss-II>

Κύκνων» και «Καρυοθραύστης»<sup>91</sup>. Επιπλέον, βαλς για πιάνο έχουν συνθέσει πολλοί από τους συνθέτες του 19<sup>ου</sup> και του 20<sup>ου</sup> αιώνα, όπως ο Schubert, ο Chopin με βαλς διαφόρων στυλ, αλλά και ο Liszt σε έργα, όπως τα τέσσερα Mephisto Waltzes. Αργότερα, την αγάπη τους για τα βαλς έδειξαν συνθέτες, όπως ο Saint-Saëns και ο Ravel στη Γαλλία.

Κύριο χαρακτηριστικό των βαλς είναι ο ρυθμός τους που είναι κυρίως τα 3/4. Στην Ευρώπη από το βαλς προέκυψαν κι άλλες μορφές χορού, ως παραλλαγή του αρχικού είδους. Κάποια απ' αυτά είναι το schottisch στην Γερμανία και η αργή παραλλαγή του βαλς της Βοστώνης στην Αμερική. Το αργό αυτό βαλς, σε αντίθεση με το βιεννέζικο, απαιτούσε μαλακές και συρόμενες κινήσεις, καθώς και αργές στροφές, δημιουργώντας την αίσθηση της έλλειψης της βαρύτητας<sup>92</sup>.



Εικόνα 12. . Παράδειγμα από τον ρυθμό Scottish waltz. <https://www.rscds.org/learn/music-resources/types-tunes/waltz>



Εικόνα 13. Παράδειγμα αργού βαλς ρυθμού. <https://www.virtualdrumming.com/drums/drums-basic-beats/drums-waltz-beats.html>

Ένα ακόμα είδος βαλς που έγινε γνωστό γύρω στο 1910, ήταν το βαλς hesitation. Σε αυτή την μορφή βαλς, οι χορευτές κάνουν ένα διακριτικό σταμάτημα, σαν παύση που μοιάζει με δισταγμό, μέσα στη διάρκεια ενός μέτρου 3/4.

Μια γαλλική παραλλαγή του βαλς αποτελεί ο χορός java. Το συγκεκριμένο είδος χορεύεται σε μέτριο τέμπο, έχει στοιχεία από τη μαζούρκα και κύριο χαρακτηριστικό του είναι η ελαφριά αναπήδηση που εκτελούν οι χορευτές σε κάθε βήμα, μαζί με την κίνηση των γοφών<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Lamb, A. (2003). "Waltz" (i). *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881>

<sup>92</sup> «Slow Walz - Vienneze Waltz». (Απρίλιος 14, 2022). Ανακτήθηκε από <https://dancestation.gr/el/eidi-xorou/slow-walz-vienneze-waltz>

<sup>93</sup> «La Java (French Waltz Variation)». (Απρίλιος 14, 2022). Ανακτήθηκε από <http://www.walernelson.com/dr/java-danse>

Επιπλέον, ο όρος «χαβανέζικο βαλς» πιθανότατα σχετίζεται με τα όργανα που χρησιμοποιούνται, δηλαδή οι χαβανέζικες κιθάρες (Hawaiian Guitar), αλλά και με τον τρόπο παιξίματός τους<sup>94</sup>.

Άλλα είδη που απέκτησαν μεγάλη δημοτικότητα εκτός του βαλς τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ήταν η πόλκα, προερχόμενη από τη Βοημία, η redowa, καθώς και η μαζούρκα<sup>95</sup>.

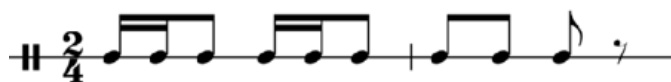


Εικόνα 14. Παράδειγμα από τον ρυθμό της Μαζούρκας. Blatter, Alfred (2007). Revisiting music theory: a guide to the practice, p.28



Εικόνα 15. Παράδειγμα ρυθμού redowa.

[https://en.wikisource.org/wiki/A\\_Dictionary\\_of\\_Music\\_and\\_Musicians/Redowa](https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Redowa)



Εικόνα 16. Παράδειγμα από τον ρυθμό πόλκα. <https://www.semanticscholar.org/>

Μέχρι το 1870 κάποιος από τους συνθέτες αυτού του είδους μουσικής που γνώρισαν επιτυχία, ήταν οι J.Labitzky, J. Gung'l, Béla Kéler, Emile Waldteufel στο Παρίσι, Dan Godfrey στο Λονδίνο και C.M. Ziehrer στη Βιέννη<sup>96</sup>.

Κατά το 1920 κάνουν την εμφάνισή τους νέα στυλ χορού προερχόμενα από την Αμερική, ενώ κέντρο της ευρωπαϊκής ελαφριάς μουσικής γίνεται πλέον το Βερολίνο. Τέλος, ορισμένοι από τους Σοβιετικούς συνθέτες του 20<sup>ου</sup> αιώνα που ασχολήθηκαν με το βαλς, ήταν ο A. Khachaturian, ο S. Prokofiev, καθώς και ο D. Shostakovich<sup>97</sup>

### 3.2 Το Βαλς στην Ελλάδα

Το βαλς εισχώρησε στην Ελλάδα μαζί με άλλους «ευρωπαϊκούς χορούς», με τη μορφή της «ελαφριάς» μουσική. Το βαλς και το τανγκό ήταν οι χοροί που γνώρισαν

<sup>94</sup> Μούστος, Σ. (1999). «Ο Αμερικάνικος ήχος του Ειρηνικού και Ινδικού Ωκεανού». *Tar.gr*.

Ανακτήθηκε από [https://www.tar.gr/exi\\_xordes\\_san\\_mia\\_orxistra-article-389.html?category\\_id=68](https://www.tar.gr/exi_xordes_san_mia_orxistra-article-389.html?category_id=68)

<sup>95</sup> Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2021). "Western Dance: Dance in colonial America". Ανακτήθηκε από <https://www.britannica.com/art/Western-dance/Dance-in-colonial-America>

<sup>96</sup> Lamb, A. (2003). "Waltz" (i). *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε από <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881>

<sup>97</sup> Ο.π.

τη μεγαλύτερη διάδοση στην ελληνική επικράτεια. Αυτή η απήχηση που είχαν οι συγκεκριμένοι χοροί στο κοινό κράτησε έως τη δεκαετία του 1920-30, όταν χοροί όπως το φοξ-τροτ, το τσάρλεστον, καθώς και χοροί «λατινοαμερικάνικης» καταγωγής ή τεχνοτροπίας εισάγουν τα δικά τους στοιχεία στη μουσική<sup>98</sup>.

Ανάμεσα στους συνθέτες που έγραψαν βαλς στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα συγκαταλέγεται κι ο Ιωσήφ Καίσαρης (1845-1923). Πρόκειται για έναν Κερκυραίο συνθέτη, που σπούδασε μουσική με δάσκαλο τον Νικόλαο Μάντζαρο στην Φιλαρμονική Εταιρεία Κέρκυρας. Ο ίδιος μάλιστα, λόγω των βαλς που είχε συνθέσει, είχε ονομαστεί «ο Έλληνας Γιόχαν Στράους»<sup>99</sup>.

Ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης (1882-1950), μαζί με τον Νίκο Χατζηποστόλου (1884-1941), ήταν οι κύριοι εκπρόσωποι της ελληνικής οπερέτας, που έδωσαν ουσιώδη ρόλο στα βαλς τραγούδια. Ο πρώτος συνέθεσε περισσότερες από ογδόντα οπερέτες, αλλά και κινηματογραφική μουσική<sup>100</sup>. Στις οπερέτες του Σακελλαρίδη, το βαλς έχει κυρίαρχο ρόλο, κάτι που συναντούμε και στην βιεννέζικη οπερέτα. Πρόκειται για τον χορό που εκπροσωπεί την αστική τάξη της εποχής, εκφράζοντας συγχρόνως το ερωτικό στοιχείο<sup>101</sup>. Η πιο γνωστή από τις οπερέτες του ήταν ο «Βαφτιστικός» που γράφτηκε το 1918 και αποτέλεσε μια από τις μεγάλες επιτυχίες στο είδος του «ελαφρού» τραγουδιού. Αυτή η οπερέτα, εκτός των άλλων, περιλάμβανε και αρκετά βαλς τραγούδια με τίτλους, όπως «Το βαλς θ' αρχίσουν», «Συ μου πήρες πια το νου μου» και «Στο στόμα, στο στόμα».



Εικόνα 17. Εξώφυλλα από τα τραγούδια "Το βαλς θ' αρχίσουν" και "Σφίξε με" του Θ. Σακελλαρίδη και "Ισως..Μ'αγαπήσεις" του Ν. Χατζηποστόλου. Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος "Λίλιαν Βουδούρη", <https://www.mmb.org.gr/>

<sup>98</sup> Λυκέσας, Γ., Τυροβολά, Β. (2009). «Ο χορός στη μεταπολεμική Ελλάδα: Ιστορικές-κοινωνικές προεκτάσεις και συνιστώσες». Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σελ. 91. <http://ikee.lib.auth.gr/record/263234?ln=e1>

<sup>99</sup> Καρνάβας, Β. «Καίσαρης Ιωσήφ». *Photodentro.edu.gr*. Ανακτήθηκε από <http://photodentro.edu.gr/cultural/r/8526/5026>

<sup>100</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 103

<sup>101</sup> Τρικούπης, Α. (2011). «Θεόφραστου Σακελλαρίδη (1882-1950): Οπερέτα Βαφτιστικός. Δομή και ποιητικό περιεχόμενο». Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, σελ. 6. [https://www.academia.edu/36786142/Θεόφραστου\\_Σακελλαρίδη\\_1882\\_1950\\_Οπερέτα\\_Βαφτιστικός\\_Δομή\\_και\\_ποιητικό\\_περιεχόμενο](https://www.academia.edu/36786142/Θεόφραστου_Σακελλαρίδη_1882_1950_Οπερέτα_Βαφτιστικός_Δομή_και_ποιητικό_περιεχόμενο)



Ο Νίκος Χατζηαποστόλου, επίσης μεγάλος συνθέτης της οπερέτας, συνέθεσε περισσότερες από τριάντα που αγαπήθηκαν ιδιαίτερα από το κοινό, με χαρακτήρα πιο δραματικό από εκείνες του Σακελλαρίδη. Στις οπερέτες του συναντάμε τραγούδια σε διάφορους ρυθμούς, ανάμεσα στους οποίους και το βαλς, όπως τα «Σ' αγαπώ», «Ένα βαλς είν' η ζωή μας», «Αχ έβγα» και «Ίσως!! μ' αγαπήσεις».

Επιπλέον, ο Χρήστος Χαιρόπουλος (1901-1992) συνθέτει τραγούδια ακολουθώντας διαφορετικό δρόμο από αυτόν του Αττίκ. Προβάλλει κυρίως τη ρυθμική ελευθερία και τον αυτοσχεδιασμό και συνθέτει τραγούδια αφηγηματικά κι ερωτικά σε διάφορους ρυθμούς, ανάμεσα στους οποίους και το βαλς<sup>102</sup>.



Εικόνα 18. Εξώφυλλα από τα τραγούδια του Χρ. Χαιρόπουλου "Το βαλς της ρουτίνας" και "Je pars, θα φύγω". Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη <https://vmrebetiko.gr/>, <https://www.labyrinthos.net/>

Ένας από τους κατεξοχήν συνθέτες του «ελαφρού» τραγουδιού με μεγάλη συνθετική παραγωγή είναι ο Κώστας Γιαννίδης (1903-1984) με τραγούδια γραμμένα σε ρυθμούς τανγκό, σλόου φοξ, ρούμπα και βαλς, που γνώρισαν μεγάλη επιτυχία. Κάποια από τα βαλς του ήταν τα τραγούδια «Πόσο λυπάμαι», «Τα δικά σου τα μάτια», «Λες κι ήταν χτες», «Χαμένα φιλιά» και άλλα πολλά, τραγουδισμένα από την Σ. Βέμπο καθώς και άλλους.



Εικόνα 19. Εξώφυλλα από τα τραγούδια βαλς του Κώστα Γιαννίδη "Λες κι ήταν χτες", "Πόσο Λυπάμαι" και "Χαμένα Φιλιά". <https://digital.mmb.org.gr/digma>, [https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/ELIA/000100-31\\_380648](https://www.searchculture.gr/aggregator/edm/ELIA/000100-31_380648), Ψηφιοποιημένες Συλλογές ΕΛΙΑ

<sup>102</sup> Σακαλλέρος, Γ. (2021). «Ειδικοί Τομείς Νεοελληνικής Μουσικής. Όψεις και στάδια νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας: Γιάννης Κωνσταντινίδης». Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΑΠΘ, σελ.16.

Τέλος, άλλος ένας σημαντικός εκπρόσωπος του «ελαφρού» τραγουδιού, ανάμεσα στους συνθέτες της περιόδου που εκπροσωπούν το είδος του βαλς είναι ο Μιχαήλ (Μιχάλης) Σουγιούλ (1906-1958)<sup>103</sup>.



Εικόνα 20. Εξώφυλλα από παρτιτούρες των τραγουδιών "Ας τα μαλλάκια σου" και "Τόσο καιρό που ήσουνα" του Μ. Σουγιούλ. Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη Λίλιαν Βουδούρη - Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη.

### 3.3 Τα βαλς του Αттіκ

Η συνθετική παραγωγή του Αттіκ χρονολογικά κράτησε τριάντα χρόνια. Το έργο του πλούσιο και μεγάλο σε όγκο, περιλαμβάνει συνθέσεις διαφορετικών στυλ και περιεχομένου. Τα τραγούδια του τα συναντάμε σε ρυθμούς, όπως τανγκό, φοξ-τροτ, βαρκαρόλα, χαμπανέρα, πόλκα, ρούμπα, ragtime, αλλά και σε διάφορες ποικιλίες του βαλς, όπως μελωδία βαλς, βαλς εξιτασιόν, βαλς αργό, χαβανέζικο βαλς και τραγουδιστό βαλς.

Στην εν λόγω εργασία, τα βαλς του Αттіκ αποτελούν το επίκεντρο και το αντικείμενο προς μελέτη. Στην παρούσα ενότητα, παρουσιάζονται στον παρακάτω πίνακα, υπό μορφή καταλογράφησης, τα βαλς του Αттіκ, με την χρονολογία έκδοσης και την τοποθεσία τους, καθώς και τον χαρακτηρισμό που προστίθεται κάτω από τον τίτλο του τραγουδιού στην παρτιτούρα, για το κάθε ένα τραγούδι ξεχωριστά.

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ	ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΜΟΣ	ΣΥΝΘΕΤΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ - ΤΟΠΟΣ
1.Είδα μάτια	1909	Τραγουδάκι M. de valse	Αθήνα
2.Τρελλό τραγούδι	1916	Βαλσάκι Tempo di walzer ma sostenuto	Βραΐλα

<sup>103</sup> «Μιχάλης Σουγιούλ». (Απρίλιος 3, 2011). *Το Βήμα*.. Ανακτήθηκε από.  
<https://www.toivima.gr/2011/04/03/culture/mixalis-soygioul-o-synthetis-poy-tha-melopoioyse-tin-agiagrafi/>

3.Τα νιάτα	1918	Μελωδία – Βαλς Tempo di Valse	Κισλοβότσιν
4.Το φαρμάκι	1924	Tempo di Valzer sostenuto	Κισλοβότσιν
5.Χρόνια Μαγεμμένα	1924	Tempo di Walzer - normale	Αθήνα
6.Το φουσαρμόνικα	1924	Tempo di Java	Αθήνα
7.Το παληό βαλσάκι	1924	Tempo di Valzer quasi sostenuto	Παρίσι
8.Από μέσα πεθαμένος	1925	Τραγούδι παράπονο	Κισλοβότσιν
9.Τ' οργανάκι	1926	Τραγουδάκι Tempo di Java	Αθήνα
10.Σ' αγαπώ	1929	Βαλς εξιτασιόν τραγουδιστό	Αθήνα
11.Μην κλαις	1932	Βαλς αργό Tempo di valse -hesitation	Αθήνα
12.Χαβάγια	1934	Χαβανέζικο Βαλς Tempo di valse -hesitation	Αθήνα
13. Μέσα στην καρδιά μου κλαίει κάποια μουσική	1934	Μελωδία - Βαλς	Αθήνα
14.Άδικα πήγαν τα νιάτα μου	1938	Τραγούδι – Βαλσάκι Tempo di Valse quasi sostenuto	Αθήνα
15.Σ' αγαπώ ή σε μισώ	1939	Τραγούδι- Βαλς Tempo di valse -hesitation	Αθήνα
16.Τ' όνομά σου	1939	Valse Hesitation	Αθήνα

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, η παρούσα εργασία θα επικεντρωθεί σε 5 βάλς του Αττίκ, τα οποία επιλέχθηκαν με κύριο κριτήριο την χρονική πορεία εμφάνισής τους, ώστε απ' αυτό να εξαχθούν-όσο είναι δυνατόν-συμπεράσματα που να αφορούν το μεγαλύτερο μέρος της συνθετικής διαδρομής του συνθέτη.

Τα πέντε βάλς-τραγούδια είναι:

1. «Είδα μάτια» (1909)
2. «Τα νιάτα» (1918)
3. «Σ' αγαπώ» (1929)
4. «Μην κλαις» (1932)
5. «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» (1938)

## 4. ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΣΥΝΘΕΤΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑΣ

### 4.1 «ΕΙΔΑ ΜΑΤΙΑ»

Το πρώτο τραγούδι που θα εξεταστεί είναι γραμμένο το 1909 και αποτελεί ουσιαστικά την ελληνική μεταφορά του γαλλικού τραγουδιού του Αττίκ με τίτλο «Sur les bords du Gange». Έχει ερωτική θεματολογία, εφόσον αφορμή για την σύνθεσή του υπήρξε ο έρωτας του Αττίκ για την Μαρίκα Φιλιππίδου. Στην παρτιτούρα αναγράφεται επιπλέον ο χαρακτηρισμός «τραγουδάκι», όρος που δεν παραπέμπει σε κάποιο συγκεκριμένο είδος βαλς, καθώς συναντάται και σε άλλα είδη ρυθμών των τραγουδιών του Αττίκ. Στο τραγούδι «Είδα μάτια», εκτός από τη μουσική, οι στίχοι είναι επίσης γραμμένοι από τον Αττίκ, ενώ είναι αφιερωμένο στην Α.Υ. τον Πρίγκιπα Χριστόφορον.

#### 4.1.1 Μορφολογική δομή

Το τραγούδι είναι γραμμένο σε Σι ύφεση μείζονα κλίμακα με βάση την συγκεκριμένη παρτιτούρα. Σε ηχογραφήσεις του τραγουδιού τόσο από την Δανάη όσο και από την Στέλλα Γκρέκα η κλίμακα αλλάζει σε Μι ύφεση μείζονα, ενώ σε μια σπάνια ηχογράφηση του ίδιου του Αττίκ η κλίμακα είναι η Σι μείζονα.

Το τραγούδι αποτελείται αρχικά από μια εισαγωγή, ενώ ακολουθούν δύο ενότητες, έχει δηλαδή ουσιαστικά διμερή μορφή. Η πρώτη ενότητα αποτελείται από το κουπλέ με την επανάληψή του και η δεύτερη από το ρεφραίν που επίσης επαναλαμβάνεται. Τις δύο αυτές ενότητες συνδέει μια μικρή γέφυρα, ενώ το κομμάτι τελειώνει με μια coda.

# ΕΙΔΑ ΜΑΤΙΑ...

(ΤΡΑΓΟΥΔΑΚΙ)

**Bb**

Στίχοι και Μουσική

ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ (c. ΑΠΙΟ)

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

PIANO

Midi Valse (modéré)

Riten. Misteriosa Poco ritard.

I I I I V2/IV V-vio7/ii ii fi2 ii

molto

ii vio7 I V7 I I I I

Ε-νας νε-α-πρ-ωίος γιά 'μέ-ρα  
Ε-φτα-χί γαι-το-νιά μα-κρ-νή

I . . . V7 V7 V7 V7 V7

με-λα-χρ-ο-νή

v7 I I I I I I I iii

Θά σι πά-ρω μέ σσι-φά-νι

V7/iii iii iv6/IV - I6/4/IV - V7/IV V V V7

**d**

**F**

**ΓΕΟΥΡΑ**

**B** **Bb** po Très chantant et lié

τά γα-λα-νά Kai τὰ σκο-τει-νά εἶ-δα μά-τια πολ-λά

Γα-λα-νά στή ζυ-ή σου Νά νηρ-τούν ἀ-πα-λά Kai νά-νά-βούν

τήν ψυ-χή μου Μά τό-σο μα-γι-κά Νά μι-λοῦν πρὸ γλυ-κά

À demi voix et en retenant de plus en plus al fine

Δὲν εἶδ' ἀλ-λά Kai τό-σο μι-γά-λα Στὸ λε-γά-λη-θῆ-νά

**Bb** **CODA**

**CODA**

**B1** **c**

**Bb** **CODA**

Rit. Doux et lié.

**V7** **V7** **I** **I** **I**

**I** **V7** **V7** **V7** **V7**

**V7** **I** **I** **V2/IV V7-vio7/II** **ii**

**ii2** **ii** **ii vio7** **I** **V7** **I**

**I** **I** **I**

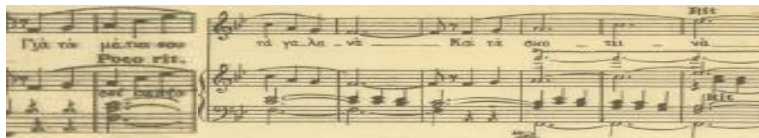
Πιο συγκεκριμένα, το τραγούδι ξεκινάει με μια εισαγωγή που παρουσιάζει το βασικό θέμα του τραγουδιού και εκτείνεται από τα μέτρα 1-16. Τα μέτρα 14-16, όπου και τοποθετείται το *segno*, λειτουργούν ως προετοιμασία για την επανάληψη του τραγουδιού και έχουν τον ρόλο της ανάσας πριν ξεκινήσει η μελωδία από την αρχή.



Στη συνέχεια, εμφανίζεται η Α ενότητα που αποτελεί το κουπλέ του τραγουδιού και βρίσκεται στα μέτρα 17-48. Στη συνέχεια ακολουθεί η Α1 ενότητα στα μέτρα 33-48, που αποτελεί και επανάληψη, με μια τροποποίηση στο τέλος της, που οδηγεί στην γέφυρα.



Η γέφυρα που αποτελεί επέκταση του τέλους της Α1 ενότητας, εκτείνεται στα μέτρα 49-56 και οδηγεί με την σειρά της στην Β ενότητα του τραγουδιού.



Η Β ενότητα που αποτελεί και το ρεφραίν του τραγουδιού, καταλαμβάνει συνολικά τα μέτρα 57-88. Η εμφάνιση της Β1 ενότητας στα μέτρα 73-88, αρχικά γίνεται με την χρήση ίδιων ρυθμικών και μελωδικών σχημάτων με αυτά που προηγήθηκαν, ενώ στη συνέχεια η μελωδία διαφοροποιείται και οδηγεί στο τέλος.





Ανάμεσα στα δύο μέρη Α-Β παρατηρείται συμμετρία, καθώς και τα δύο αποτελούνται από δύο τμήματα των 4 τετράμετρων φράσεων το καθένα. Οπότε κάθε ενότητα αποτελείται από 8 τετράμετρες φράσεις. Το τραγούδι κλείνει με την coda που βρίσκεται στα μέτρα 90-97, με το θέμα της κύριας μελωδίας του.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	Α ΕΝΟΤΗΤΑ	ΓΕΦΥΡΑ	Β ΕΝΟΤΗΤΑ	CODA
μ. 1-16	μ.17-48	μ. 49-56	μ. 57-89	μ. 90-97
μ.1-13	μ.17-20		μ.57-60	
μ.14-16	μ.21-24		μ.61-64	
	μ.25-28		μ.65-68	
	μ.29-32		μ.69-72	
	<b>Α1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>		<b>Β1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>	
	μ.33-48		μ.73-89	
	μ.33-36		μ.73-76	
	μ.37-40		μ.77-80	
	μ.41-44		μ.81-84(85)	
	μ.45-48		μ.86-89	

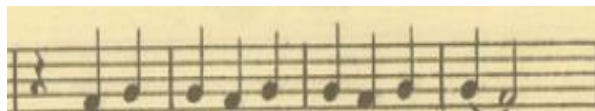
#### 4.1.2 Ρυθμική κατασκευή

Το τραγούδι «Είδα μάτια» έχει ρυθμό 3/4, ενώ η ένδειξη *modéré* που αναγράφεται στην παρτιτούρα δηλώνει την μέτρια ταχύτητά του.

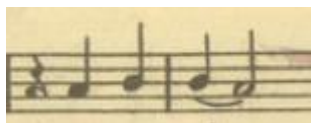
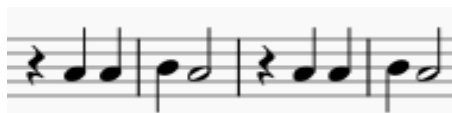
Η εισαγωγή του τραγουδιού ξεκινάει με ελλιπές μέτρο κι έπειτα εισάγει τη μελωδία, που βρίσκεται στο δεύτερο οκτάμετρο της Β1 ενότητας του ρεφραίν.



Το βασικό ρυθμικό σχήμα που δομεί την Α ενότητα κι εμφανίζεται σε όλες τις τετράμετρες φράσεις της ξεκινάει με παύση κι έπειτα ακολουθεί μια σειρά από τέταρτα που καταλήγουν σ' ένα μισό. Το ρυθμικό σχήμα έχει την εξής μορφή:



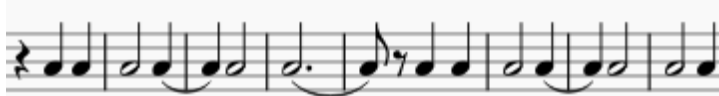
Προς το τέλος της A1 ενότητας, εμφανίζεται αντί για το αρχικό σχήμα, μια παραλλαγή του, που έχει την παρακάτω μορφή:



Με βάση αυτά τα ρυθμικά σχήματα χτίζεται και η γέφυρα, καθώς πάλι προηγείται παύση πριν αρχίσουν οι στίχοι. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα βασικό στοιχείο της ρυθμικής δομής του τραγουδιού της A ενότητας, καθώς και της γέφυρας. Το ρυθμικό σχήμα της γέφυρας εμφανίζεται με τον παρακάτω τρόπο:



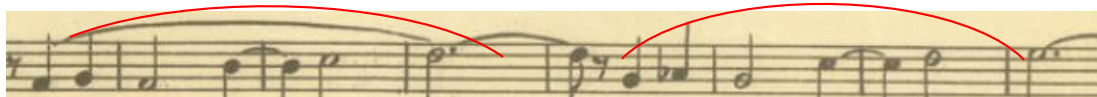
Στην B ενότητα που ξεκινάει το ρεφραίν του τραγουδιού, συναντάμε πάλι το φαινόμενο όπου η παύση βρίσκεται στον πρώτο χρόνο της αρχής των φράσεων, κάτι που όμως δεν συμβαίνει στα μέτρα 86-88. Έτσι, με βάση το κυρίαρχο ρυθμικό σχήμα, στον πρώτο χρόνο βρίσκεται η από το προηγούμενο μέτρο κρατημένη νότα μαζί με μια παύση ογδού, κι έπειτα ακολουθούν τέταρτα και μισά ή μισά με στιγμή διαρκείας. Το ρυθμικό σχήμα που εντοπίζουμε στο πρώτο οκτάμετρο έχει την εξής μορφή:



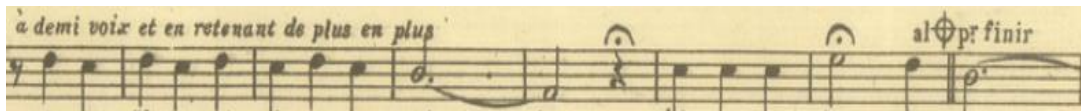
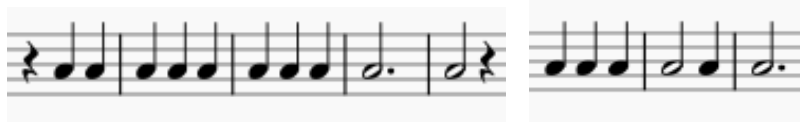
Με παρόμοιο τρόπο συνεχίζει το τραγούδι στο επόμενο οκτάμετρο, παρουσιάζεται όμως τροποποιημένο στο δεύτερο τμήμα του. Έτσι προκύπτει το ρυθμικό σχήμα:



Στην συνέχεια χρησιμοποιεί το αρχικό ρυθμικό σχήμα της ενότητας στο ίδιο τονικό ύψος στα μέτρα 73-76 και το επαναλαμβάνει σε διαφορετικό τονικό ύψος στα μέτρα 77-80.



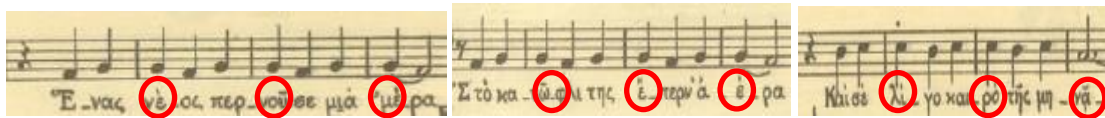
Το κομμάτι κλείνουν οι φράσεις του τελευταίου οκτάμετρου που εμφανίζουν στοιχεία από το ρυθμικό σχήμα της Α ενότητας. Η πρώτη φράση στα μέτρα 81-85 χρησιμοποιεί την παύση, με τον ίδιο τρόπο που χρησιμοποιήθηκε και στις προηγούμενες περιπτώσεις, στην αρχή του μέτρου, ενώ στη συνέχεια ακολουθούν τέταρτα, μισά και μισά παρεστιγμένα. Αντίθετα, η τελευταία φράση στα μέτρα 86-88 δεν ξεκινάει με παύση, αλλά με μια σειρά από τέταρτα που οδηγούν σ' ένα μισό το οποίο και καταλήγει σε μισό παρεστιγμένο.



Χαρακτηριστική, επίσης, είναι η χρήση των συγκοπών σε όλη την Β ενότητα, καθώς και του *levare* που δίνει τον ρυθμικό χαρακτήρα του τραγουδιού.

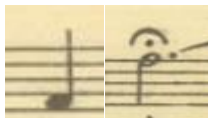


Οι παύσεις που χρησιμοποιούνται στην αρχή των μέτρων, αφενός λειτουργούν ως αναπνοή για τον ερμηνευτή, αφετέρου σχετίζονται με τον τονισμό των λέξεων, ώστε η τονισμένη συλλαβή να συμπίπτει με τον δυνατό χρόνο του μέτρου.

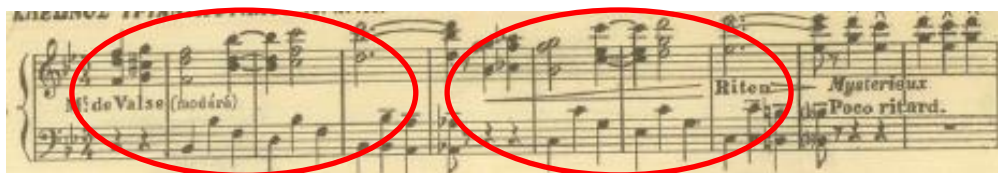


#### 4.1.3 Μελωδική κατασκευή

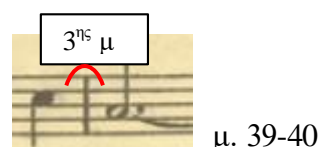
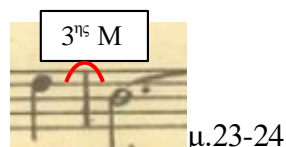
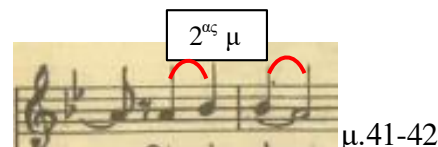
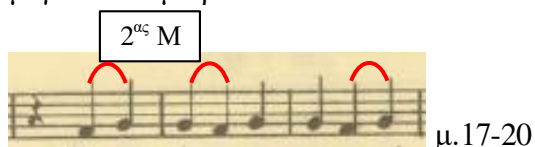
Η έκταση του τραγουδιού καλύπτει το διάστημα της 8<sup>ης</sup>, καθώς το τραγούδι ξεκινάει από την νότα φα στο πρώτο διάστημα του πενταγράμμου, που είναι και η χαμηλότερη νότα που εμφανίζεται και φτάνει έως την ψηλότερη νότα, τη φα στην πέμπτη γραμμή.



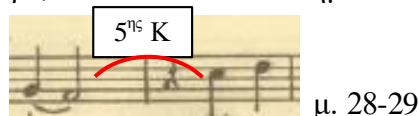
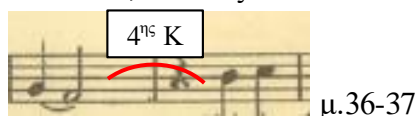
Η εισαγωγή ξεκινάει μ' ένα χαρακτηριστικό μελωδικό σχήμα, με τις νότες να κάνουν αρχικά ένα ποίκιλμα κι έπειτα να συνεχίζουν με ανοδική πορεία. Το σχήμα αυτό στη συνέχεια επαναλαμβάνεται σε άλλο τονικό ύψος, ενώ παράλληλα, δίνεται και η αίσθηση της καθυστέρησης της λύσης προς τα πάνω.



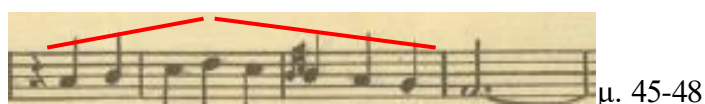
Στην Α ενότητα παρατηρούνται κυρίως βηματικές κινήσεις, χρησιμοποιώντας διαστήματα 2<sup>ας</sup> μεγάλο και μικρό, ενώ επιπλέον συναντούμε και το διάστημα 3<sup>ης</sup> μεγάλο και μικρό.



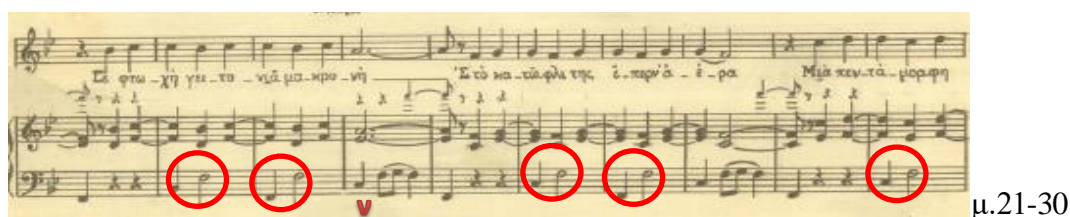
Επιπλέον, εντοπίζεται το διάστημα 4<sup>ης</sup> καθαρό, αλλά και το διάστημα 5<sup>ης</sup> καθαρό.



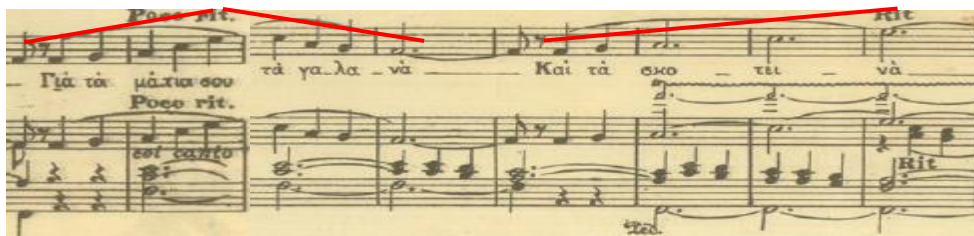
Στο τμήμα αυτό, που αποτελεί και το κουπλέ, χρησιμοποιείται κυρίως ως μελωδικό υλικό ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο σε διαστήματα 2<sup>ας</sup>. Η μελωδία εμφανίζει μόνο ανοδική κι έπειτα καθοδική βηματική πορεία στο τελευταίο τετράμετρο της Α ενότητας που οδηγεί στην γέφυρα.



Όσον αφορά τη συνοδεία του πιάνου, εμφανίζει τη δεσπόζουσα σε δεύτερη αναστροφή, κάτι που αποτελεί και χαρακτηριστικό παράδειγμα εναλλαγής του μπάσου, που δημιουργεί την αίσθηση της κίνησης. Επιπλέον, ο τονισμός βρίσκεται στον δεύτερο χρόνο (φα), κάτι που επαναλαμβάνεται κι έτσι αποκτά τον χαρακτήρα του οστινάτο.



Η γέφυρα που ακολουθεί λειτουργεί ως μετάβαση από την Α στην Β ενότητα. Αποτελείται από βηματικές ανοδικές και καθοδικές κινήσεις σε διαστήματα 2<sup>ας</sup> και 3<sup>ης</sup> σαν ένα αρπάζ πάνω στην V βαθμίδα της κλίμακας, ενώ φτάνει από τη χαμηλότερη στην ψηλότερη νότα του κομματιού.

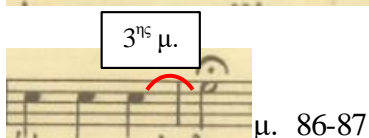


μ. 49-56

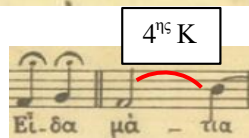
Στην Β ενότητα χρησιμοποιούνται τόσο οι βηματικές κινήσεις με άλλοτε ανοδική κι άλλοτε καθοδική πορεία με διαστήματα 2ας μεγάλο και μικρό, καθώς και διαστήματα 3ης μεγάλο και μικρό, 4ης και 5ης καθαρό.



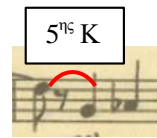
μ. 64-66



μ. 86-87

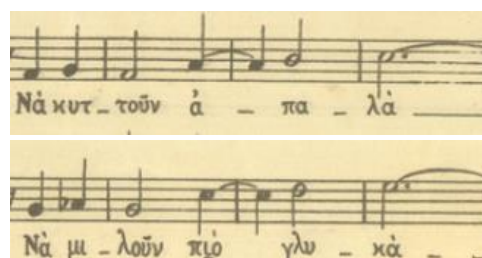


μ. 57-58

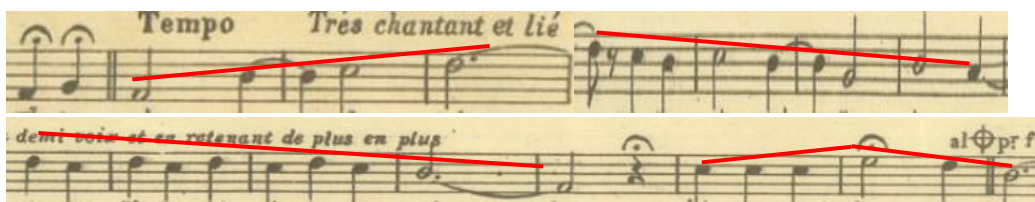


μ. 77

Στη Β ενότητα που βρίσκεται το ρεφραίν, υπάρχει ένα μελωδικό θέμα με ανοδική πορεία που εμφανίζεται, ίδιο ή και με ορισμένες τροποποιήσεις, τέσσερις φορές.



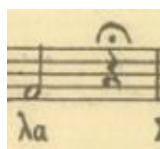
Η μελωδία στο πρώτο τμήμα της Β ενότητας εμφανίζει πρώτα μια ανοδική μελωδική γραμμή στον πρώτο στίχο κι έπειτα καθοδική στον επόμενο. Στο Β1, εμφανίζεται το κύριο θέμα δύο φορές κι έπειτα η μελωδική γραμμή ακολουθεί καθοδική πορεία που οδηγεί στην τελευταία φράση, που κλείνει και το τραγούδι.



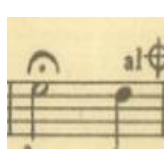
Χαρακτηριστικές είναι επίσης οι κορώνες που εμφανίζονται στην Β ενότητα, που αποτελούν εκφραστική ένδειξη για την ερμηνεία του τραγουδιού.



μ. 57

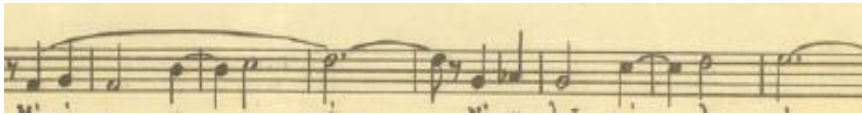


μ. 85

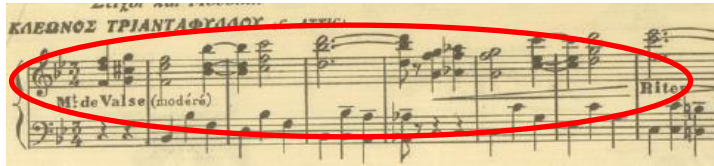


μ. 87

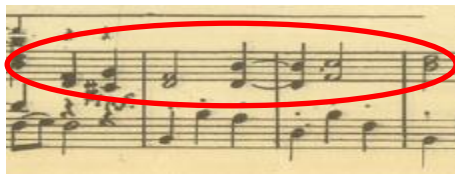
Επιπροσθέτως, η μελωδική γραμμή που εμφανίζεται τόσο στην εισαγωγή όσο και στην Coda αποτελεί το πρώτο οκτάμετρο της Β1 ενότητας.



Β1 ενότητα

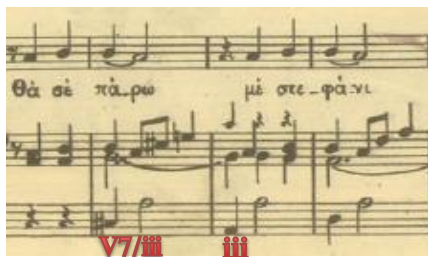


Εισαγωγή



Coda

Ένα μελωδικό-αρμονικό στοιχείο που παρουσιάζει ενδιαφέρον βρίσκεται στην Α1 ενότητα και στα μέτρα 41-44. Εκεί, εμφανίζεται για πρώτη φορά μια απόκλιση στην ρε ελάσσονα, καθώς μέχρι το σημείο αυτό οι συγχορδίες είναι η I και η V στην κλίμακα της Σι ύφεση μείζονας. Η απόκλιση αυτή σε συνδυασμό με τους στίχους που λένε «Θα σε πάρω με στεφάνι», πιθανώς στοχεύουν στο να δοθεί έμφαση στο νόημα του τραγουδιού και στην διαφοροποίησή του από όσα προηγήθηκαν μέχρι αυτό το σημείο.

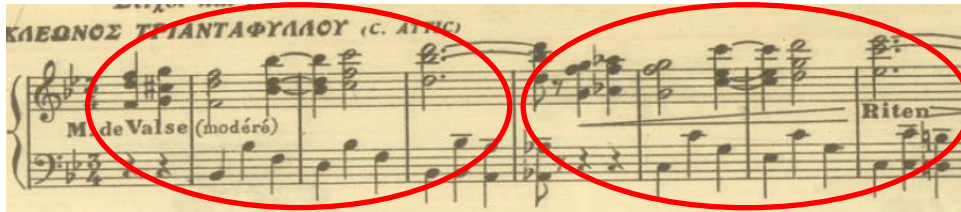


Επιπλέον, μια μελωδική-αρμονική φράση, που βρίσκεται στην Β1 ενότητα και στα μέτρα 77-80, φαίνεται να συσχετίζει το νόημα του στίχου με τη μουσική. Στο σημείο αυτό, όπου οι στίχοι λένε «Να μιλούν πιο γλυκά», η μελωδία μετατρέπεται σε ντο ελάσσονα, ανταποκρινόμενη κατάλληλα στο νόημα του στίχου, μεταφέροντας το τρυφερό και το ρομαντικό συναίσθημα.



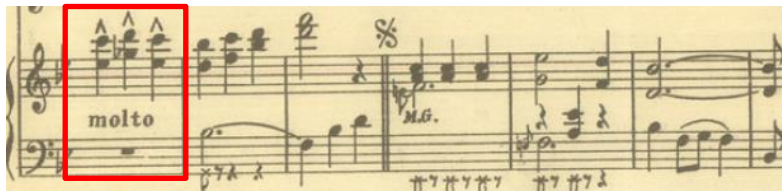
#### 4.1.4 Αρμονική κατασκευή

Το τραγούδι «Είδα μάτια» είναι γραμμένο στην Σι ύφεση μείζονα κλίμακα. Στην εισαγωγή του τραγουδιού το μελωδικό και αρμονικό υλικό που παρουσιάζεται, προέρχεται από την Β ενότητα του ρεφραίν. Αρχικά, χρησιμοποιείται ένα μελωδικό σχήμα που εμφανίζεται πρώτα στην τονική κι έπειτα στην δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας.



μ.1-8

Χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός πως η εισαγωγή ξεκινάει με ελλιπές μέτρο, οκτάβες και με ελλιπή αρμονία, κάτι που στοχεύει στην ανάδειξη της μελωδικής κίνησης. Επίσης, στο πρώτο και το πέμπτο μέτρο βρίσκονται συγχορδίες που έχουν χαρακτήρα ποικίλματος.



μ.11

Στο μέτρο 11 της εισαγωγής η πρώτη συγχορδία έχει χαρακτηριστεί ως  $\text{ii}$  και οι δύο επόμενες ως  $\text{vii}^{\circ}7$ , με το ρε να λειτουργεί ως καθυστέρηση 4-3 στο ντο που καταλήγει έπειτα στην τονική.

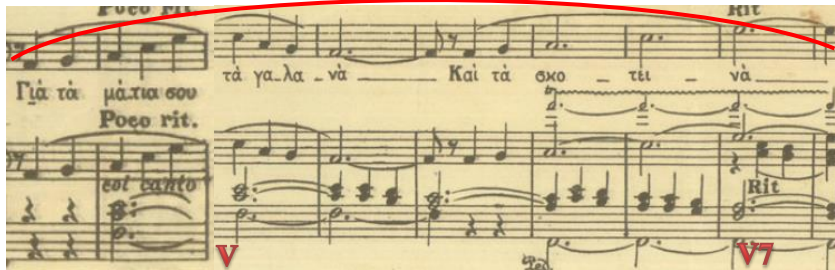
Στο κουπλέ της Α ενότητας οι βασικές συγχορδίες που χτίζουν το τραγούδι είναι η I και η V της κλίμακας. Από την συνοδεία του πιάνου υπονοούνται και άλλες συγχορδίες που έχουν κυρίως χαρακτήρα ποικίλματος, όπως και στην εισαγωγή.



Στην Α1 ενότητα γίνεται μια τονική απόκλιση προς τη ρε ελάσσονα κι έπειτα ακολουθεί άλλη μία που οδηγεί στην δεσπόζουσα της τονικής, κάτι που εξυπηρετεί και στην ανανέωση του τονικού αισθήματος.



Η γέφυρα αποτελεί ουσιαστικά μια επέκταση της A1 ενότητας και χρησιμοποιεί την V7 σαν βαθμίδα, με τη μελωδία να κινείται με αρπάζ.



Το ρεφραίν στην Β ενότητα αρμονικά κινείται, επίσης, γύρω από την τονική και την δεσπόζουσα της, με μοναδική απόκλιση στην δεύτερη βαθμίδα της, ντο ελάσσονα, όπως παρουσιάστηκε και στην εισαγωγή. Το χαρακτηριστικό στοιχείο του ποικίλματος που διατρέχει το κομμάτι, υπάρχει και σ' αυτό το σημείο. Η μελωδική γραμμή του μπάσου είναι με τέτοιο τρόπο γραμμένη, ώστε να ενισχύει τη βασική μελωδία δημιουργώντας, παράλληλα, κίνηση.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ	A ΕΝΟΤΗΤΑ	ΓΕΦΥΡΑ	B ΕΝΟΤΗΤΑ	CODA
Bb 1-4	Bb 17-39	Bb	Bb 57-76	Bb
Cm 5-11	Dm 40-44		Cm 77-83	
Bb 11-16	F 45-48		Bb 84-89	



## 4.2 «ΤΑ ΝΙΑΤΑ»

Το τραγούδι με τίτλο «Τα νιάτα» το συνέθεσε ο Αττίκ το έτος 1918 στο Κισλοβότσιν της Ρωσίας, γράφοντας πάνω στην παρτιτούρα την αφιέρωση «Τω, αγαπητώ, μοι ζεύγει κο και κα Ιορδ. Κεβεντζόγλου (εν Κωνσταντινουπόλει)». Πρόκειται για ένα από τα τραγούδια του Αττίκ που συγκαταλέγεται στην συλλογή «Αττικά τραγούδια», με τον ίδιο να αποτελεί δημιουργός τόσο των στίχων, όσο και της μουσικής. Το τραγούδι αυτό είναι ένας ύμνος στα νιάτα και ερμηνεύτηκε από διάφορους καλλιτέχνες. Κάτω από τον τίτλο προστίθεται ο χαρακτηρισμός «Μελωδία-βαλς». Αυτός ο όρος φαίνεται να σχετίζεται περισσότερο με την αισθητική του τραγουδιού, καθώς δεν παραπέμπει σε κάποιο συγκεκριμένο είδος βαλς, ενώ συναντάται και σε άλλα είδη ρυθμών των τραγουδιών του Αττίκ.

### 4.2.1 Μορφολογική δομή

Το τραγούδι σύμφωνα με την παρτιτούρα είναι γραμμένο στην Φα μείζονα κλίμακα, ενώ με βάση τις υπάρχουσες ηχογραφήσεις, η κλίμακα μένει ίδια στην ερμηνεία του Τζον Μηλιάρη και του Γιώργου Βιδάλη. Η κλίμακα αλλάζει στην ερμηνεία της Δανάης, καθώς τραγουδάει στη Λα μείζονα κλίμακα, και στου Γιάννη Βογιατζή που τραγουδάει στην Ντο μείζονα.

Ο βασικός κορμός του τραγουδιού αποτελείται αρχικά από μια εισαγωγή, όπου και παρουσιάζεται το βασικό θέμα από το ρεφραίν του τραγουδιού. Στη συνέχεια ακολουθεί το κουπλέ που βρίσκεται στην πρώτη ενότητα και έπεται το ρεφραίν στην δεύτερη ενότητα. Η coda οδηγεί στο τέλος του τραγουδιού χρησιμοποιώντας για ακόμα μια φορά το κύριο θέμα. Η μορφή του τραγουδιού είναι διμερής.

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

*Tempo di Valse*

The musical score is divided into several systems. The first system shows the piano introduction with a dynamic marking of **f** (forte) circled in yellow. The second system includes performance directions like *cresc. e accen.* and *a tempo o rit.*. The third system contains the vocal melody with lyrics in Greek and the word **A** (Allegretto) in a red box. The fourth system continues the vocal melody with lyrics and a red box containing **A1**. The fifth system shows the piano accompaniment with a *rall. poco a poco* marking. The sixth system concludes with a *m.g.* (mezzo-giochiato) and *rall.* marking.

Harmonic analysis (chords) is provided below the piano parts:

- System 1: I, I, ii, ii, V6/5, V7, I
- System 2: I, V6/5/IV, iv, i, VI, ii7, V4-3
- System 3: V, I, I, I, I, I, I, ii, V9
- System 4: ii2, V9, V, V11, vii7, V7, V7, I
- System 5: I, I, I, I, vi7, V6, V6/4, vi b5-7, -

χεί. ἀπ' αὐτοῦ χα-μο-μή. λοῦ. σε με. λα-γο-λι-κά. . . . . Τὰ καὶ μέ-να τὰ νιά-τα  
 τί προ-γο-ρα ποῦ περ-νοῦν . . . . Σάντρα γοῦ - δι ἰ-ρω-τι-κό Σάν. δὲ-τι-  
 ρι δια-βα-τι-κό. Κεῖ. ἔ. σταν εἰ-ναι γε-γῆ-ρα. Ἠί-θε. πο-τὲ δὲν πορνοῦν  
 Ὁ. πως δὲν γυρ-νᾶ μιά σιμ-πι. ζὶ. στάν. πη-γη. τὸ πο-τὰ. μι. ποῦ. τρεῖ. χεῖ. ρί. ὀρ. τῆ.

**Harmonic Analysis:**  
 System 1: V ii7/V - I6/4/V - V7/V V V7 I6 I ii6 ii  
 System 2: V7 - I I I I V6/5 V9 V7 V7  
 System 3: V9 I V I6 I ii6 ii V7 V7 I  
 System 4: I I I V7 V9 V7 V6/5 V7 I D.I. al 3/8  
 System 5: I I6 I ii6 ii V - I I

**Annotations:**  
 - **C**: Circled in yellow above the first system.  
 - **B**: Boxed in red above the first system.  
 - **F**: Circled in yellow above the first system.  
 - **B1**: Boxed in red above the second system.  
 - **CODA**: Boxed in red above the fifth system.  
 - A large red box encloses the final system and the beginning of the next system.

Το τραγούδι ξεκινάει με την εισαγωγή που παίζεται από το πιάνο κι εκτείνεται συνολικά σε 16 μέτρα, όπου και παρουσιάζεται το βασικό θέμα του τραγουδιού.



Τα μέτρα 10-17 αποτελούν το δεύτερο τμήμα της εισαγωγής, σημείο στο οποίο επανέρχεται ο τραγουδιστής προκειμένου να επαναλάβει το τραγούδι από την αρχή, εφόσον έχουν ειπωθεί οι πρώτοι στίχοι.

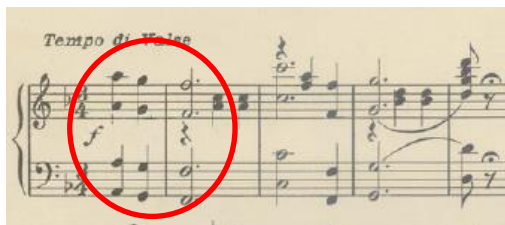
Ακολουθεί η Α ενότητα που αποτελεί και το κουπλέ του τραγουδιού, η οποία επαναλαμβάνεται διαφοροποιημένη στην Α1 ενότητα. Η έκταση όλης της Α ενότητας ξεκινάει από το μέτρο 17 έως το 49 με την Α1 να καταλαμβάνει τα μέτρα 33-49.

Η Β ενότητα στην οποία βρίσκεται το ρεφραίν του κομματιού εκτείνεται στα μέτρα 49-81. Η ενότητα Β1 καταλαμβάνει τα μέτρα 65-81, αποτελεί επανάληψη και σ' αυτήν εμφανίζεται διαφοροποιημένο το δεύτερο τμήμα της, έτσι ώστε να οδηγήσει και στο κλείσιμο του τραγουδιού.

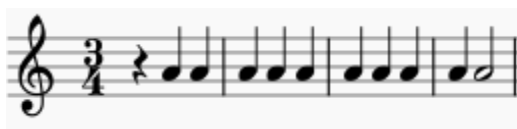
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	A ΕΝΟΤΗΤΑ	B ΕΝΟΤΗΤΑ	CODA
μ.1-17	μ.17-49	μ. 49-81	μ. 82-90
μ. 1-9	μ.17-20	μ.49-56	
μ.10-17	μ.21-24	μ.56-65	
	μ.25-32		
	<b>A1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>	<b>B1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>	
	μ.33-49	μ.65-81	
	μ.33-36	μ.65-73	
	μ.:36- 40	μ.73-81	
	μ.41-49		

#### 4.2.2 Ρυθμική κατασκευή

Το τραγούδι «Τα νιάτα» είναι γραμμένο σε ρυθμό 3/4 σε tempo di valse. Η εισαγωγή του τραγουδιού ξεκινάει με ελλιπές μέτρο, με το οποίο και εισάγεται η βασική μελωδία του τραγουδιού, προερχόμενη από το ρεφραίν.



Στην Α ενότητα που αποτελεί το κουπλέ, τοποθετείται παύση τετάρτου στο δυνατό μέρος του πρώτου μέτρου κάθε φράσης. Η παύση εξυπηρετεί την μετρική του στίχου που έχει μορφή ανάπαιστου, με δύο άτονες και μια τονισμένη συλλαβή, ενώ επιπλέον λειτουργεί κι ως αναπνοή για την ερμηνεία. Το ρυθμικό σχήμα που παρουσιάζεται στην Α ενότητα, και ακολούθως στην Α1 ενότητα είναι το παρακάτω:

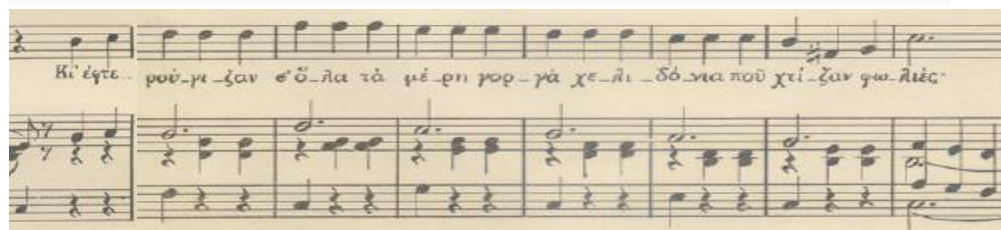
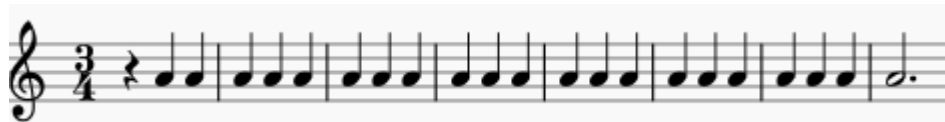


μ.17-20



μ.21-24

Αυτό το ρυθμικό σχήμα με τα τέταρτα, τα μισά και τα μισά παρεστιγμένα, εμφανίζεται στη συνέχεια εξελιγμένο με την εξής μορφή:



μ.25-32

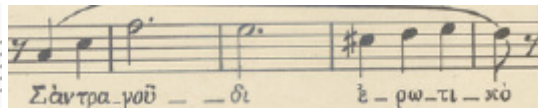
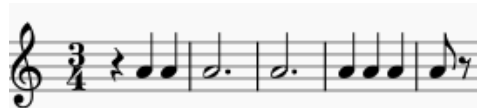
Στην Β ενότητα που ξεκινάει το ρεφραίν και η επωδός, όπως αναγράφεται επάνω στην παρτιτούρα, συναντάμε φράσεις με ρυθμικά σχήματα που περιλαμβάνουν τις αξίες του τετάρτου, του ογδόου, του μισού και του μισού παρεστιγμένου. Τα ίδια ρυθμικά σχήματα εντοπίζουμε και στην Β1 ενότητα, με μια μικρή διαφοροποίηση στο τέλος της που οδηγεί στο κλείσιμο. Η μορφή με την οποία εμφανίζονται είναι η εξής:



μ.49-53

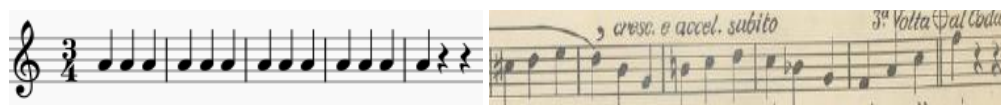


μ.54-56



μ.57-61

Η τελευταία φράση της Β1 ενότητας διαφοροποιείται από την τελευταία φράση της Β ενότητας κι έχει την παρακάτω μορφή:



μ.76-81

Στο τέλος της τελευταίας φράσης της Β1 ενότητας προστίθεται το segno που οδηγεί στο δεύτερο οκτάμετρο της εισαγωγής, απ' όπου θα ξανα αρχίσει και το τραγούδι.

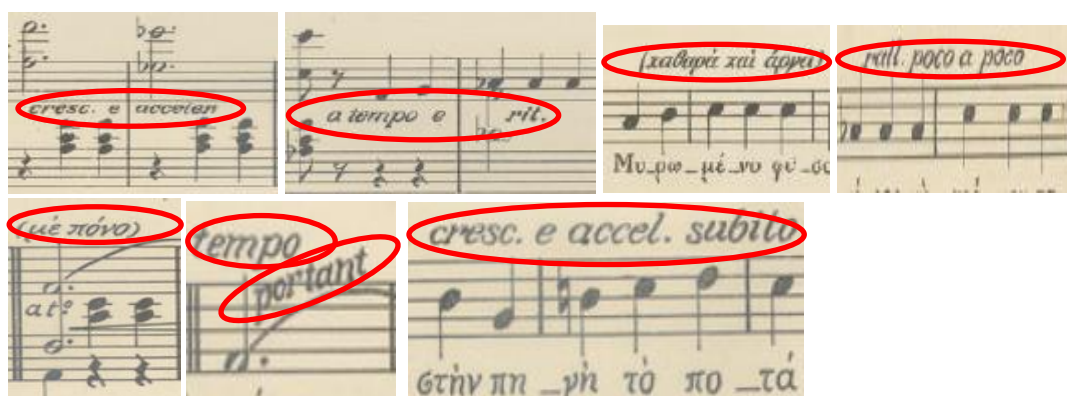


μ.81

Στην Coda χρησιμοποιείται η μελωδία από το ρεφραίν του τραγουδιού, σε γρήγορη ταχύτητα (*affretando*), που μετά την κορώνα φτάνει σε *prestissimo*, κλείνοντας, έτσι, το τραγούδι δυναμικά. με μια κατέντζα που βρίσκεται στα τελευταία τέσσερα μετρα.



Στο τραγούδι υπάρχουν εναλλαγές στην ταχύτητα, ενώ επιπλέον προστίθενται και εντολές που αφορούν την ερμηνεία. Αυτά τα βρίσκουμε στα παρακάτω σημεία:



Οι όροι που χρησιμοποιούνται, όπως «portant», «καθαρά και αργά», «με πόνο», αποτελούν ενδείξεις και οδηγίες που αφορούν την ερμηνεία, καθώς και το κατάλληλο συναίσθημα με το οποίο θα πρέπει να αποδοθεί το τραγούδι.

Η πιανιστική συνοδεία χρησιμοποιεί ένα απλό ρυθμικό σχήμα, με τέταρτα και μισά παρεστιγμένα, με εναλασσόμενο μπάσο (φα-ντο-φα-ντο), που αποτελεί και χαρακτηριστικό τρόπο κίνησής του.



μ.18-25

#### 4.2.3 Μελωδική κατασκευή

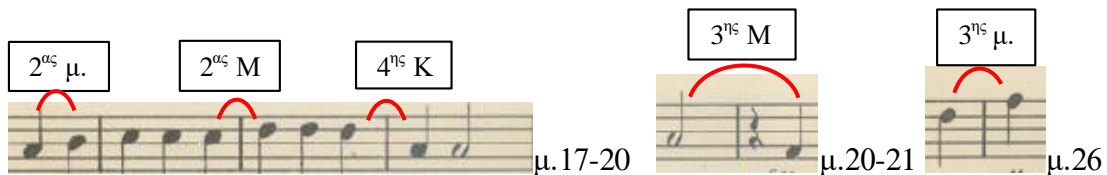
Η έκταση του τραγουδιού καλύπτει το διάστημα της 8<sup>ης</sup>, καθώς φτάνει από το χαμηλό φα στο πρώτο διάστημα του πενταγράμμου, μέχρι το φα στην πέμπτη γραμμή του πενταγράμμου.



Από την εισαγωγή κίολας του τραγουδιού το μελωδικό-αρμονικό στοιχείο παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς στο πρώτο τμήμα της η μελωδία βρίσκεται στην φα μείζονα, ενώ στο δεύτερο μεταβαίνει στην ομώνυμη ελάσσονα.

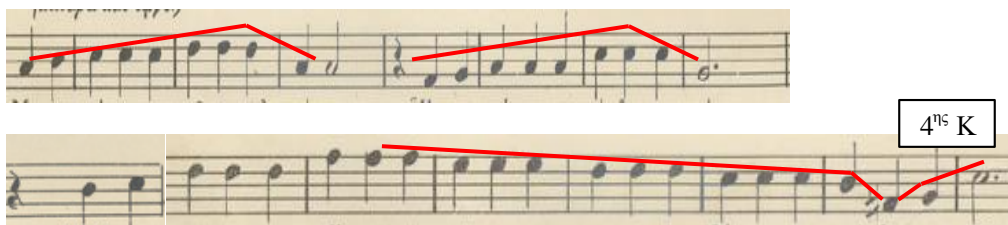


Όσον αφορά την Α ενότητα, οι κινήσεις της μελωδίας είναι κυρίως βηματικές, ανοδικές και καθοδικές, σε συνδυασμό με κοντινά διαστήματα. Τα διαστήματα που συναντάμε στην μελωδική γραμμή όλης της Α ενότητας είναι αυτά της 2<sup>ας</sup> μικρό-μεγάλο, της 3<sup>ης</sup> μικρό-μεγάλο, καθώς και της 4<sup>ης</sup> καθαρό.

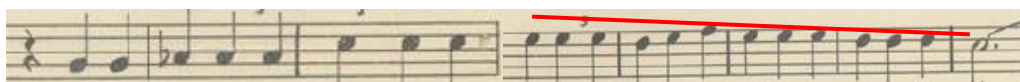


Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο οκτάμετρο της Α ενότητας (4+4) η μελωδία αρχικά κινείται ανοδικά κι έπειτα με διάστημα 4<sup>ης</sup> κατεβαίνει προς τα κάτω. Στη συνέχεια, η μελωδία εξελίσσεται, κινείται βηματικά και καταλήγει με διάστημα 4<sup>ης</sup> προς τα πάνω. Το πρώτο οκτάμετρο της Α1 ενότητας είναι ίδιο με αυτό της Α, καθώς αποτελεί επανάληψη, το δεύτερο, όμως, διαφοροποιείται και κινείται καθοδικά, ώστε να οδηγήσει στο κλείσιμο της ενότητας.

Α ενότητα

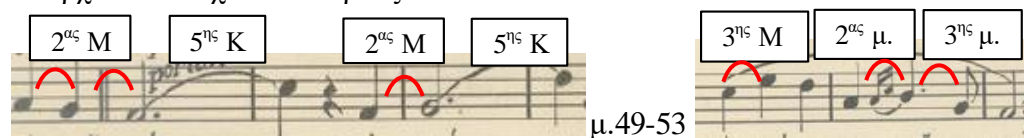


Το δεύτερο οκτάμετρο της Α1 ενότητας διαφοροποιείται από αυτό της Α, με τη μελωδία να κινείται βηματικά προς τα κάτω, αντί προς τα πάνω με διάστημα 4<sup>ης</sup>. Με αυτό τον τρόπο καταλήγει και στη δεσπόζουσα της κλίμακας.

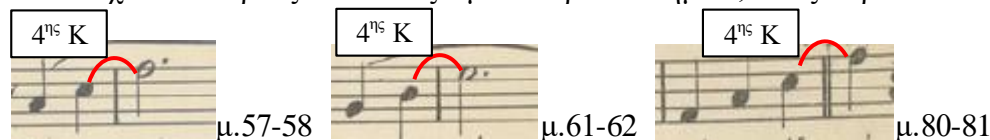




Η Β ενότητα περιλαμβάνει τα ίδια διαστήματα με την Α, ενώ προστίθεται επιπλέον το διάστημα της 5<sup>ης</sup> καθαρό. Η μελωδία κινείται βηματικά, ενώ σε ορισμένα μέτρα υπάρχει το στοιχείο του αρπέζ.



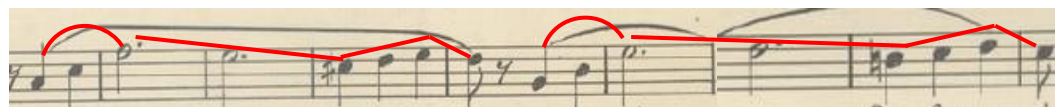
Το στοιχείο του αρπέζ το εντοπίζουμε σε αρκετά σημεία, όπως παρακάτω:



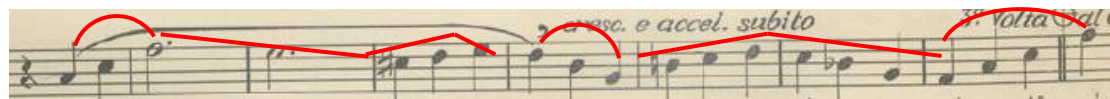
Αναλυτικότερα, στο πρώτο οκτάμετρο της Β ενότητας (4+4) το ρεφραίν ξεκινάει με ένα ρυθμικό-μελωδικό σχήμα με χρήση διαστημάτων 2<sup>ης</sup> μεγάλο και 5<sup>ης</sup> καθαρό κι έπειτα με χρήση διάφορων διαστημάτων η μελωδία κινείται καθοδικά.



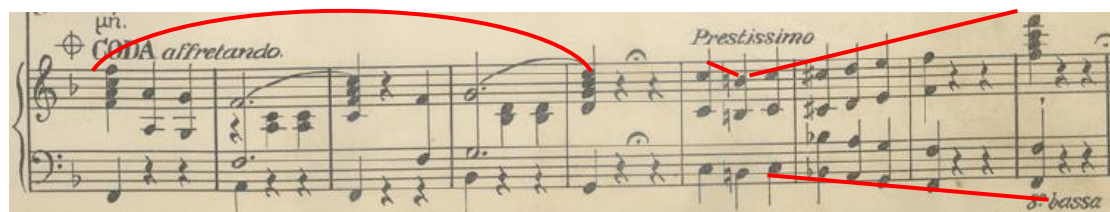
Στο δεύτερο οκτάμετρο της Β ενότητας συνδυάζονται οι βηματικές κινήσεις της μελωδίας με αυτές του αρπέζ.



Το πρώτο οκτάμετρο της Β1 ενότητας αποτελεί αυτούσια επανάληψη αυτού της Β ενότητας, διαφοροποιείται, όμως, στο τέλος του δεύτερου οκτάμετρου, καθώς καταλήγει με αρπέζ πάνω στην φα μείζονα.



Στην Coda το ρυθμικό-μελωδικό σχήμα των τεσσάρων πρώτων μέτρων είναι παρμένο από το πρώτο τετράμετρο της Β ενότητας, του ρεφραίν. Στο τελευταίο τετράμετρο παρατηρούμε τις αντίθετες κινήσεις των φωνών που καταλήγουν στην συγχορδία της φα μείζονας.



Ένα ακόμα μελωδικό στοιχείο που συναντάμε στο τραγούδι είναι οι χρωματικές κινήσεις που έχουν χαρακτήρα προσέγγισης, ενώ παράλληλα του προσδίδουν το ρομαντικό στοιχείο και λειτουργούν ως ξένοι φθόγγοι. Κάποια παραδείγματα εντοπίζουμε στα παρακάτω σημεία:

Four musical score excerpts are shown, each with a red circle highlighting a chromatic movement. The first excerpt (μ.30-31) shows a melodic line with a red arrow pointing to a chromatic movement. The second (μ.60) and third (μ.64) excerpts show similar chromatic movements. The fourth (μ.76) shows a chromatic movement in a different context. The lyrics are in Greek and partially obscured.

Σχετικά με τη συνοδεία, κάτι ακόμα που πρέπει να αναφερθεί είναι πως σε όλη την έκταση του Β μέρους, η κύρια μελωδία παίζεται κι από το πιάνο παράλληλα με την φωνή, για να δοθεί περισσότερη έμφαση και να τονιστεί. Η μελωδία άλλοτε παίζεται από το δεξί χέρι κι άλλοτε από το αριστερό, όπως φαίνεται και παρακάτω.

Two musical score excerpts are shown, with red ovals highlighting the melodic lines in the piano accompaniment. The first excerpt (μ.49-56) shows the piano part playing the main melody. The second excerpt shows a similar pattern. The lyrics are in Greek.

Στο κλείσιμο του τραγουδιού παρατηρείται μια πιθανή προσπάθεια συσχέτισης μεταξύ του στίχου και της μουσικής. Έτσι, όταν ο στίχος λέει «τρέχει μ' ορμή», η μελωδία κινείται μ' ένα αρπεξ πάνω στην κλίμακα και φτάνει ορμητικά από τον χαμηλότερο έως τον ψηλότερο φθόγγο του τραγουδιού.

A musical score excerpt is shown, with a red arrow pointing to a melodic line. The lyrics are in Greek and partially obscured. The tempo marking is '3° volta All.'.

Κάτι ακόμα που παρουσιάζει ενδιαφέρον, αφορά τη σύνδεση της θεματολογίας του τραγουδιού με την αρμονική πλαίσιωσή του. Ως προς αυτό θα μπορούσε να ειπωθεί πως ο Αττίκ δεν επιλέγει να χρησιμοποιήσει μια ελάσσονα κλίμακα και μελωδία για ένα τραγούδι που μιλάει για τα νιάτα που φεύγουν και δεν γυρνούν, αλλά αντίθετα, επιλέγει να το ντύσει με μείζον χρώμα, που συμβατικά έχει πιο θετικό χαρακτήρα.

#### 4.2.4 Αρμονική κατασκευή

Το τραγούδι «Τα νιάτα» είναι γραμμένο στην Φα μείζονα κλίμακα. Η εισαγωγή ξεκινάει με ελλιπές μέτρο και με την τονική της κλίμακας, ενώ στη συνέχεια περνάει στην ομώνυμη ελάσσονα, κάτι που φαίνεται από τις αλλοιώσεις και τις δανεικές συγχορδίες που χρησιμοποιούνται.

Tempo di Valse  
Κλειδοκόμβος  
I V6/5/IV iv i bVI ii-7 V

Το κουπλέ της Α ενότητας επανέρχεται στην Φα μείζονα κλίμακα. Οι συγχορδίες είναι κυρίως αυτές της I και της V βαθμίδας, ενώ παρατηρούνται επιπλέον και προστιθέμενες νότες, όπως 6<sup>η</sup> και 7<sup>η</sup> μεγάλη. Οι νότες της μελωδίας στο levare του κουπλέ, παρόλο που υπάρχει παύση στο πιάνο, ανήκουν στην V βαθμίδα της κλίμακας.

(καθιέρω και άργα)  
Μυρωμένο φουσουράκι - γέρι Ησαν κάτασπρες η δαμάσκιες Κι έφετε...  
arrangez la m.d.  
I I(7)(6) I(7) I(6) I(6) ii V9

μ.17-25

Το μέτρο 24 του παραπάνω αποσπασματος, με βάση την αρμονία στο πιάνο, έχει ως βαθμίδα την ii. Θα μπορούσε να είναι όμως και V 9/7, όπως στο επόμενο μέτρο που ακολουθεί, λείπει όμως το ντο που είναι η βάση της συγχορδίας. Αυτό συμβαίνει διότι υπάρχει η εναλλαγή στις νότες του μπάσου και επομένως το ντο που λείπει θα μπορούσε να υπονοηθεί.

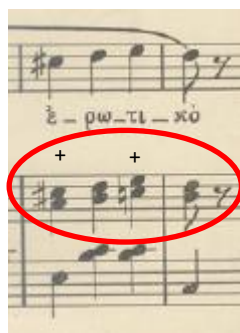
Επιπλέον, στην ενότητα αυτή εντοπίζονται καθυστερήσεις και ξένοι φθόγγοι που έχουν χαρακτήρα προσέγγισης, αλλά και διαβατικό.

ρούμιζαν εὐλα τὰ μέρη γοργὰ χε-λι-δόμια που χεί-ζαν φω-λιές Με-θυσ-μέν' ἀπ' τὴν  
V9 4 - 3 vii7 V7

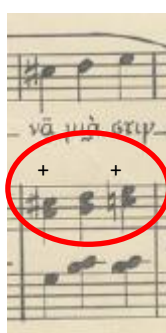
Στην A1 ενότητα που αποτελεί επανάληψη, στο πρώτο οκάμετρο εντοπίζονται οι ίδιες συγχορδιακές σχέσεις μεταξύ I και V, ενώ στη συνέχεια γίνεται μια τονική «έλξη» προς τη δεσπόζουσα, στην οποία και τελικά καταλήγει με πτώση. Στο τέλος με την προσθήκη του σι ύφεση ξανα παίρνει το ρόλο της δεσπόζουσας για να ξεκινήσει το ρεφραίν στην τονική Φα.



Στην ενότητα B, οι βαθμίδες που εντοπίζονται σε όλη την έκτασή της είναι αυτές της I, ii, και V, με την προσθήκη ξένων φθόγγων που προσεγγίζουν άλλους με χρωματικές κινήσεις.



μ.60



μ.76

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	A ΕΝΟΤΗΤΑ	B ΕΝΟΤΗΤΑ	CODA
F 1-9	F 17-44	F 49-81	F
Fm 10-17	C 45-49		

### 4.3 «Σ' ΑΓΑΠΩ»

Το τραγούδι με τίτλο «Σ' αγαπώ» εκδόθηκε το 1929 στην Αθήνα και ανήκει στη συλλογή «Αττικά τραγούδια». Η πρώτη του εκτέλεση από τον συνθέτη έλαβε χώρα στο Ν. Φάληρο στις 12 Αυγούστου του 1929. Κάποιες πληροφορίες που αντλούμε από την παρτιτούρα του τραγουδιού είναι πως αυτό συντέθηκε κατά το «I love you» του ίδιου συνθέτη και πως επιμελήθηκε ο ίδιος τους στίχους και τη μουσική. Το τραγούδι είναι αφιερωμένο «Εις τον Οδυσσέα Λάμπαν αδελφικώς», ο οποίος ήταν και ο ερμηνευτής του τραγουδιού.

Το τραγούδι έχει ερωτική θεματολογία και σαν είδος ανήκει στο βαλς hesitation. Δίπλα στο είδος του βαλς προστίθεται επιπλέον ο όρος «τραγουδιστό», κάτι που αφορά το ύφος του τραγουδιού. Πρόκειται, λοιπόν, για ένα βαλς αργό, andante, που δίνει χώρο στους χορευτές να εκφραστούν μέσα από βήματα που δίνουν την αίσθηση του δισταγμού.

#### 4.3.1 Μορφολογική δομή

Το τραγούδι είναι γραμμένο στην Μι ύφεση μείζονα κλίμακα, ενώ δεν υπάρχουν ηχογραφήσεις, ώστε να εντοπιστούν άλλες τονικότητες στις οποίες να έχει ερμηνευτεί.

Η δομή του τραγουδιού περιλαμβάνει μια εισαγωγή, όπου χρησιμοποιείται το μελωδικό υλικό του ρεφραίν. Ακολουθεί η Α ενότητα με το κουπλέ κι έπειτα η Β ενότητα με το ρεφραίν. Δεν υπάρχει γέφυρα μεταξύ των δύο ενότητων, αλλά ούτε και coda σύμφωνα με την παρτιτούρα. Η μορφή του τραγουδιού είναι διμερής.

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

**Eb**

**F**

*Andante* *riten.* *precipit<sup>o</sup>*

*marcato* *cresc. subito*

**I vi4/3 I vi4/3 I IV vi iii6 IV V7/vi b5 V6/4 - V/ii**

**#6 #6**

*at<sup>o</sup>*

*dolce cantabile* *rall. poco a poco*

**ii V6/5 V V4/3 V9 #5 -**

**A**

**Eb**

*Hésitation*

*triquila*

Τὴν ἑσπέρην τὴν μαγευμένην — Καὶ τὴν παρὰ — Ζάλην, — Μία κερδαλιὰ γὰρ σὺ λη —  
 Ἔν κερδοῦσα ἥδου, τρυφερῆ, — Πᾶν γὰρ πᾶν κέ — κειν, — Τεταρακάνια τῆς δι-νει

**I K6/5 IV K6/5 ii7 K6/4**

**A1**

Με καὶ — μο — Ὁ καρδιόνιστος εἰ — ναι κινεῖται, Ὁ ποταμὸς γὰρ πᾶ — εἰ  
 Πό — νε — ρη — Ὁ ποταμὸς γὰρ πᾶ — εἰ  
 Ὁ ποταμὸς γὰρ πᾶ — εἰ

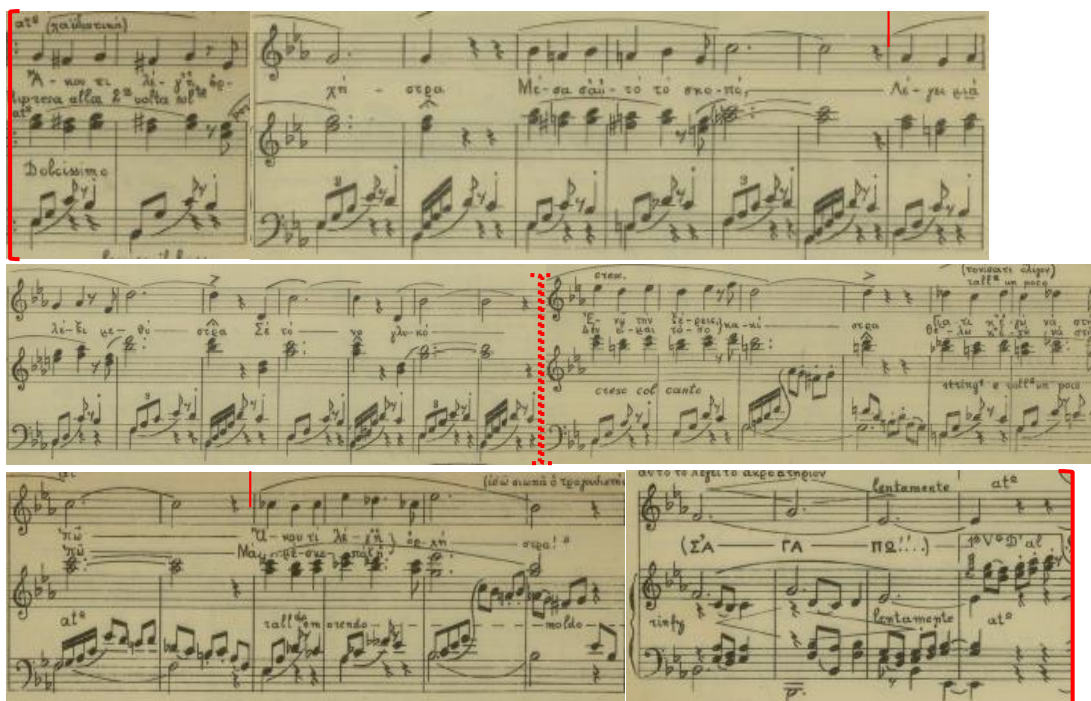
**V13 I I K6/5 IV K6/5**

7









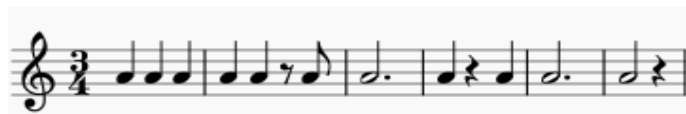
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	<b>A ΕΝΟΤΗΤΑ</b>	<b>B ΕΝΟΤΗΤΑ</b>
<b>μ. 1-12</b>	<b>μ. 13-28</b>	<b>μ. 29-62</b>
μ. 1-6	μ. 13-16	μ. 29-32
μ. 7-12	μ. 17-20	μ. 33-36
		μ. 37-40
		μ. 41-44
	<b>A1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>	<b>B1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>
	μ. 21-24	<b>μ. 45-60</b>
	μ. 25-28	μ. 45-48
		μ. 49-52
		μ. 53-56
		μ. 57-62

#### 4.3.2 Ρυθμική κατασκευή

Το τραγούδι «Σ' αγαπώ» είναι γραμμένο σε μέτρο 3/4 και andante ρυθμό. Στην εισαγωγή τα δύο πρώτα μέτρα αποτελούν το αρχικό μελωδικό μοτίβο της Β ενότητας. Χρησιμοποιούνται οι αξίες του τέταρτου, του όγδοου, του μισού και του μισού παρεστιγμένου. Τα δύο μέρη της εισαγωγής, που το κάθε ένα εκτείνεται σε έξι μέτρα, δομούνται με βάση τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα:

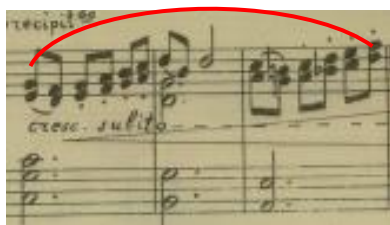


α τμήμα

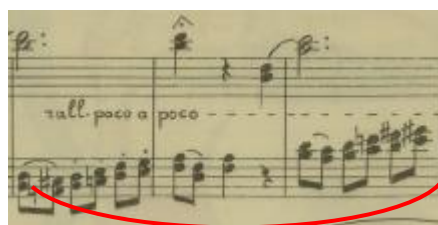


β τμήμα

Και στα δύο τμήματα της εισαγωγής, υπάρχουν σημεία όπου το δεξί χέρι του πιάνου έχει μεγαλύτερης διάρκειας αξίες και το αριστερό χέρι πυκνώνει με μικρότερες αξίες ή το αντίστροφο. Με αυτό τον τρόπο η μελωδία ξεχωρίζει και βγαίνει προς τα έξω.

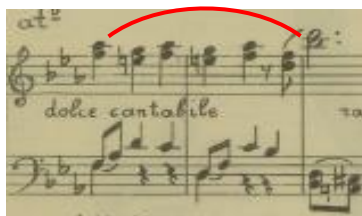


μ.3-5

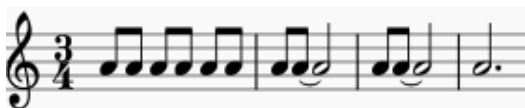
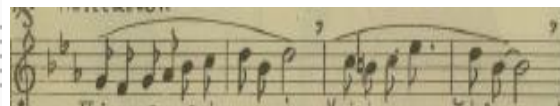
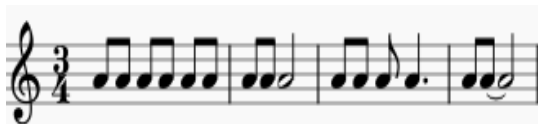


μ.9-11

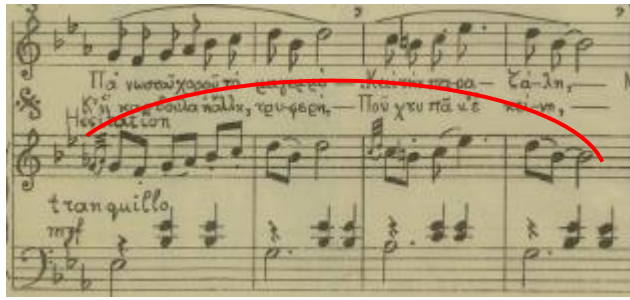
Το ρυθμικό σχήμα που βρίσκεται στα μέτρα 7-8 της εισαγωγής δεσπόζει μέσα στο τραγουδί και εντοπίζεται κυρίως στο ρεφραίν.



Στην Α ενότητα το οκτάμετρο αποτελείται από δύο ρυθμικά παρόμοια τετράμετρα, με τη μόνη διαφοροποίηση να βρίσκεται στα δύο τελευταία μέτρα του δεύτερου τετράμετρου.

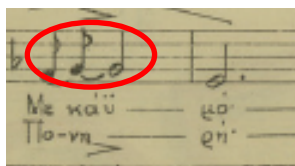


Σε όλη την Α ενότητα, στην συνοδεία του πιάνου, το δεξί χέρι παίζει τη μελωδία του τραγουδιού κι άρα εμφανίζει τις ίδιες ρυθμικές αξίες με αυτήν. Το αριστερό χέρι παίζει ένα απλό ρυθμικό σχήμα, μ' ένα μισό παρεστιγμένο και τέταρτα που συμπληρώνουν την αρμονία.

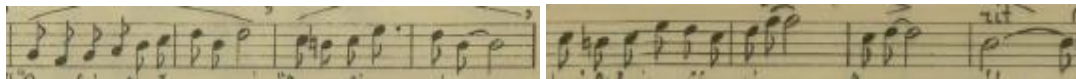


μ.13-16

Οι συγκοπές που εντοπίζονται στην ενότητα αυτή, σε συνδυασμό με το αργό τέμπο του τραγουδιού, έχουν εκφραστικό ρόλο. Σ' αυτό εξυπηρετούν και οι στίχοι «με καημό» και «πονηρή», εκ των οποίων ο πρώτος δίνει έμφαση στο συναίσθημα κι ο δεύτερος έχει πιο παιγνιώδη διάθεση.



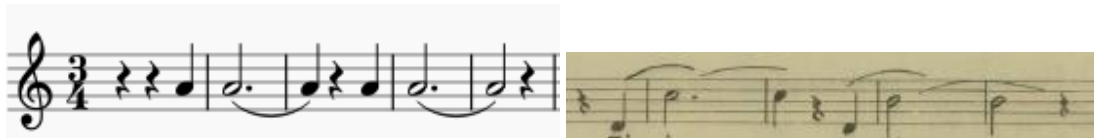
Στην A1 ενότητα το πρώτο τετράμετρο εμφανίζεται αυτούσιο με αυτό της A ενότητας, ενώ το δεύτερο χρησιμοποιεί το ίδιο ρυθμικό σχήμα με της A με αλλαγμένη την μελωδία.



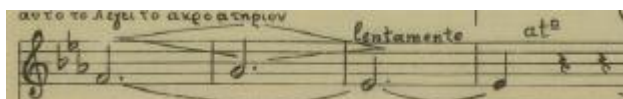
Στην B ενότητα βρίσκεται το ρεφραίν, το οποίο και ξεκινάει με το ίδιο ρυθμικό-μελωδικό σχήμα με τα πρώτα μέτρα της εισαγωγής. Η ενότητα αυτή περιλαμβάνει δύο οκτάμετρα που χτίζονται με βάση το εξής ρυθμικό σχήμα:



Στο δεύτερο οκτάμετρο τα τέσσερα τελευταία μέτρα αλλάζουν:



Η B1 ενότητα αποτελείται κι αυτή από δύο οκτάμετρα, τα οποία ως ρυθμικό σχήμα χρησιμοποιούν το αρχικό της B ενότητας. Η διαφοροποίηση συναντάται στα τελευταία τέσσερα μέτρα του δεύτερου οκτάμετρου, όπου στη θέση του κυρίαρχου ρυθμικού σχήματος μπαίνουν μισά παρεστιγμένα.



Η συνοδεία του πιάνου στην Β ενότητα, σε αντίθεση με την Α, είναι πιο πυκνή. Το δεξί χέρι από τη μια παίζει τη μελωδία μια οκτάβα ψηλότερα συμπληρώνοντας την αρμονία, ενώ, όπου η γραφή φαίνεται να αδειάζει, το αριστερό χέρι την γεμίζει με περισσότερες αξίες. Έτσι, χρησιμοποιεί αρπές, τρίχα ογδών, δέκατα έκτα, όγδοα και τέταρτα. Κάποια παραδείγματα αποτελούν τα παρακάτω σημεία:

μ.38-44

μ.51-56

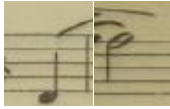
Το τραγούδι την δεύτερη φορά επαναλαμβάνεται “μουρμουριστά”, όπως αναγράφεται επάνω στην παρτιτούρα, και τελειώνει πολύ αργά μ’ ένα *lentissimo*. Το μέτρο στο οποίο έχει τοποθετηθεί το *segno* για την επανάληψη, παρουσιάζει πυκνή γραφή στο δεξί χέρι του πιάνου, όπως συνέβη και προηγουμένως στο αριστερό.

Επιπλέον, δεν υπάρχουν έντονες εναλλαγές στην ταχύτητα, καθώς οι ενδείξεις που βρίσκονται στο κείμενο ζητούν μια ήρεμη, τραγουδιστή, λυρική, αργή και «απλωμένη» εκτέλεση. Ορισμένες οδηγίες αφορούν την ερμηνεία του τραγουδιού.

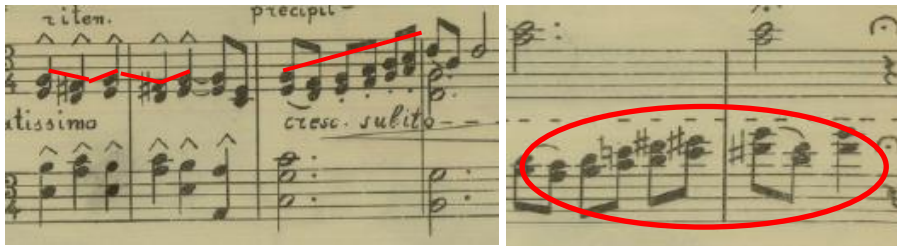
dolce cantabile    tall. poco a poco    tranquillo    Dolcissimo    tall. e mozzando  
leggiero il basso  
lentissimo    molto    αυτό τό λέγει τό άκρο ατήριον    (τονίσατε αλίγον)

### 4.3.3 Μελωδική κατασκευή

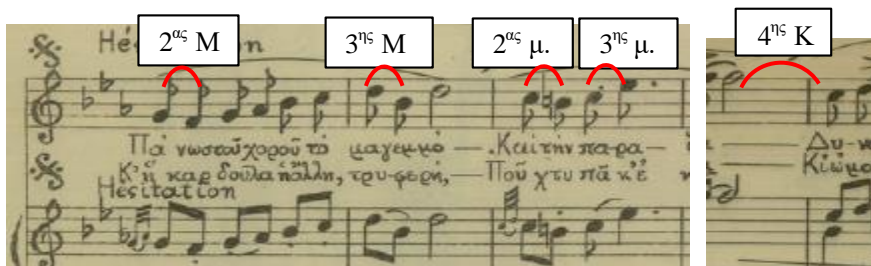
Η μελωδική γραμμή του τραγουδιού, καλύπτει συνολικά την έκταση της 10<sup>ης</sup>, καθώς η χαμηλότερη νότα είναι το ρε κάτω από το πεντάγραμμο και η ψηλότερη το φα της πέμπτης γραμμής.



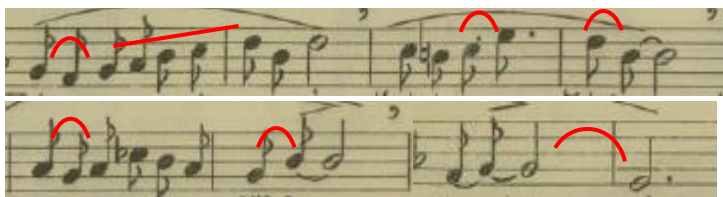
Η εισαγωγή χρησιμοποιεί το μελωδικό υλικό των δύο πρώτων μέτρων της Β ενότητας ως αρχή κι έπειτα το εξελίσσει. Συγκεκριμένα, οι μελωδικές κινήσεις άλλοτε είναι διαβατικές κι άλλοτε ποικίλματα. Με τον ίδιο τρόπο χρησιμοποιούνται αυτές οι κινήσεις και στο αριστερό χέρι του πιάνου, όπως στο τέλος της εισαγωγής, που εντοπίζεται η ολοτονική κλίμακα.



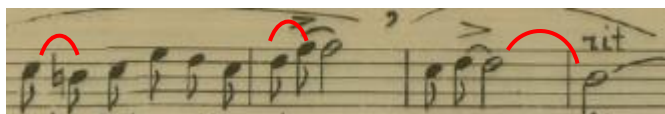
Στην Α ενότητα στην μελωδική γραμμή εντοπίζονται τα διαστήματα της 2<sup>ης</sup> μεγάλο και μικρό, της 3<sup>ης</sup> μεγάλο και μικρό, καθώς και της 4<sup>ης</sup> καθαρό. Το ίδιο συμβαίνει και στο δεξί χέρι της συνοδείας του πιάνου, εφόσον παίζει τη μελωδία παράλληλα με τη φωνή.



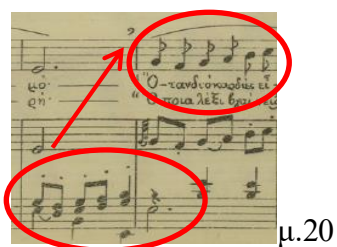
Η μελωδία στο πρώτο τετράμετρο της ενότητας κινείται βηματικά ξεκινώντας με ποίκιλμα και συνεχίζοντας με ανοδική πορεία. Χαρακτηριστική είναι η κίνηση με το διάστημα 3<sup>ης</sup> μικρό προς τα πάνω και 3<sup>ης</sup> μεγάλο προς τα κάτω. Με χρήση παρόμοιων διαστημάτων κινείται η μελωδία και στο επόμενο τετράμετρο.



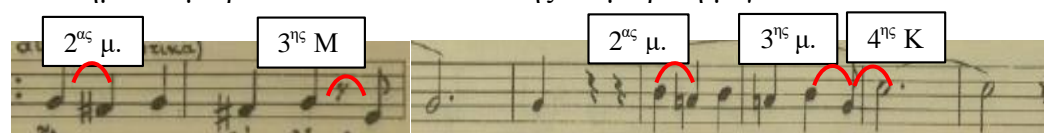
Στην Α1 ενότητα το πρώτο τετράμετρο επαναλαμβάνεται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο, ενώ το δεύτερο, με το ίδιο ρυθμικό και μελωδικό σχήμα, επαναλαμβάνεται σε άλλο τονικό ύψος, για να φέρει την δεσπόζουσα της δεσπόζουσας και να καταλήξει με πτώση στην πέμπτη.



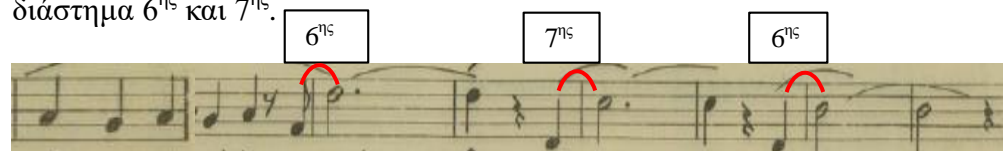
Ένα μέτρο προτού ξεκινήσει η μελωδία της Α1 ενότητας, υπάρχει προανάκρουσή της από το πιάνο.



Στην Β ενότητα ξεκινάει το ρεφραίν. Συνολικά περιλαμβάνει τέσσερα οκτάμετρα, τα οποία έχουν ως βάση το ίδιο ρυθμικό σχήμα, όμως από μελωδικής άποψης διαφέρουν μεταξύ τους. Στο πρώτο οκτάμετρο της ενότητας υπάρχει ένα μελωδικό στοιχείο, που έχει ήδη ακουστεί στην εισαγωγή. Αυτό αποτελείται κυρίως από ποικίλματα σε διάστημα 2<sup>ης</sup> μικρό κι ακολουθεί αυτό της 3<sup>ης</sup> μικρό ή μεγάλο.



Την αρχή του μελωδικού αυτού στοιχείου τη συναντάμε και στο πρώτο τμήμα του επόμενου οκτάμετρου, ενώ στο δεύτερο τμήμα του οι φθόγγοι απέχουν μεταξύ τους διάστημα 6<sup>ης</sup> και 7<sup>ης</sup>.



Στην Β1 ενότητα εμφανίζεται το ίδιο ρυθμικό-μελωδικό σχήμα με την Β ενότητα, όμως η μελωδία δεν βρίσκεται πλέον στην τονική, αλλά στην νι και έπειτα στην ii βαθμίδα. Το βασικό μοτίβο της ενότητας Β1, προέρχεται από τη Β και κινείται με την ίδια λογική σε όλη την έκτασή της. Στο δεύτερο τετράμετρο του δεύτερου οκτάμετρου η μελωδία αλλάζει, χρησιμοποιεί μισά παρεστιγμένα που ταιριάζουν και στις συλλαβές της λέξης «Σ'α-γα-πώ» και κάνει πτώση με V13, όπως και σε προηγούμενα μέτρα.

Musical score excerpts showing melodic lines in the left hand. Red circles highlight specific passages. Below the score, chord markings are provided: **V13**, **I**, and **7**. Specific measures are labeled: **μ. 19-20** and **μ. 27-28**.

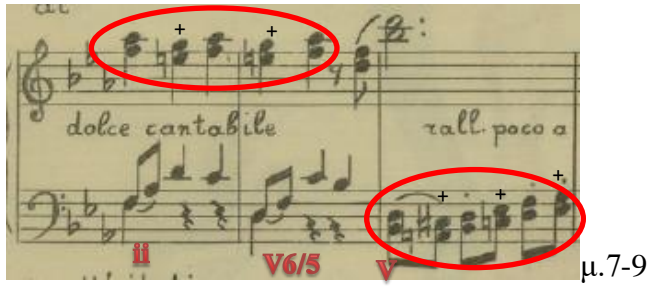
Επιπλέον, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο που βρίσκεται στην συνοδεία του πιάνου της Β ενότητας, αφορά τις μιμήσεις στην μελωδική κίνηση των φωνών, στο αριστερό χέρι. Στην συνοδεία της Β ενότητας ο ρυθμός γेमίζει με χαρακτηριστικές στιλιστικές κινήσεις.

Musical score excerpt showing rhythmic patterns in the left hand. Red circles highlight specific passages. Markings include *atx*, *tall*, and *rit*. The measure range is labeled **μ. 49-54**.

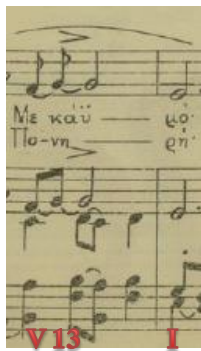
#### 4.3.4 Αρμονική κατασκευή

Το τραγούδι με τίτλο «Σ' αγαπώ» είναι γραμμένο στην Μι ύφεση μείζονα κλίμακα. Η εισαγωγή ξεκινάει με τη μελωδία της Β ενότητας εξελίσσοντάς την στη συνέχεια διαφορετικά. Πιο συγκεκριμένα, το στοιχείο του ποικίματος που εντοπίζεται στο πρώτο μέτρο είναι χαρακτηριστικό και γίνεται χρωματικά. Έτσι, μπορεί να θεωρηθεί τόσο ξένος φθόγγος και να ενταχθεί στην αρχική συγχορδία ως ένα ποίκιλμα, ή να χαρακτηριστεί κι αυτό αρμονικά. Οι ξένοι φθόγγοι που εντοπίζονται άλλοτε είναι διαβατικοί κι άλλοτε ποικίματα, που δεν χαρακτηρίζονται αρμονικά.

Musical score excerpt showing chord progressions in the left hand. Red circles highlight specific passages. Markings include *Andante*, *riten.*, *precipitato*, *marcatissimo*, and *cresc. subito*. Chord markings are provided: **I vi4/3 #6**, **I vi4/3 #6**, **IV**, **VI**, **iii6**, and **IV**. The measure range is labeled **μ. 1-6**.



Στην Α ενότητα η ακολουθία των συγχορδιών είναι η I-IV-I-ii<sup>o</sup>7-I-V13-I. Η πτώση με V13-I εντοπίζεται επίσης και στο τελείωμα του τραγουδιού.



Στο τελευταίο τετράμετρο της Α1 ενότητας γίνεται «έλξη» προς την δεσπόζουσα στην οποία και κάνει πτώση. Έπειτα προστίθεται και η έβδομη, με σκοπό να επιστρέψει στην τονική για το ρεφραίν.



Στην Β ενότητα οι συγχορδίες που εντοπίζονται είναι κυρίως αυτές της I, ii, V7 και vi. Αποκλίσεις γίνονται μονάχα προς την ii και την vi βαθμίδα, ενώ προς το τέλος μια αλλοίωση παραπέμπει σε δανεική συγχορδία, καθώς χρησιμοποιεί το ρε με ύφεση για να αποφύγει το τριημιτόνιο.

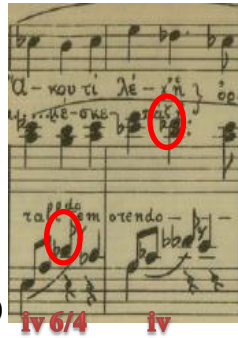




μ.47-48



μ.49-50



μ.53-54

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	A ΕΝΟΤΗΤΑ	B ΕΝΟΤΗΤΑ
Eb – Fm 1-6	Eb 13-24	Eb 29-48
Eb 7-12	Bb 25-28	Fm 49-52
		Eb 53-62

#### **4.4 «ΜΗΝ ΚΛΑΙΣ»**

Το τραγούδι με τίτλο «Μην κλαις (πού' χεις άσπρα μαλλιά)» εκδόθηκε στην Αθήνα το 1932 και ανήκει στην συλλογή «Αττικά τραγούδια». Η πρώτη του εκτέλεση πραγματοποιήθηκε την περίοδο του 1932 στην «Μάντρα του Αττίκ» από την Ισμήνη Πέτρου, για την οποία είναι και γραμμένο. Πρόκειται για ένα τραγούδι που είναι αφιερωμένο στην μητέρα του, όπως αναγράφεται επάνω στην παρτιτούρα. Δημιουργός των στίχων και της μουσικής είναι ο Αττίκ. Το θέμα που θίγεται στο συγκεκριμένο τραγούδι, είναι τα νιάτα και η νοσταλγία που νιώθει κανείς για αυτά, όταν πια τα χρόνια έχουν περάσει. Το βαλς αυτό είναι αργό, κάτι που επισημαίνεται κάτω από τον τίτλο του τραγουδιού, ενώ ο ρυθμός του είναι αυτός του valse hesitation.

##### **4.4.1 Μορφολογική δομή**

Η κλίμακα στην οποία είναι γραμμένο το τραγούδι είναι η Μι ύφεση μείζονα. Με βάση τις υπάρχουσες ηχογραφήσεις, η κλίμακα αλλάζει σε Σι μείζονα στην ερμηνεία του Λάκη Παλίδη, ενώ ο Τέρης Χρυσός το τραγουδάει στην Ρε μείζονα.

Το τραγούδι ξεκινάει με μια εισαγωγή, ακολουθεί έπειτα η Α ενότητα με το κουπλέ και στη συνέχεια η Β ενότητα με το ρεφραίν. Κάθε μια από τις ενότητες περιλαμβάνει και μια υποενότητα ως επανάληψη, χρησιμοποιώντας τα ίδια στοιχεία ή παραλλαγές τους. Το τραγούδι κλείνει με μια coda και η μορφή του είναι διμερής.

ΚΑ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ (ΑΤΤΙΣ)

1<sup>η</sup> di Valse-Hésitation.

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

**E<sub>b</sub>**

deciso *sfz* *diaton* *cresc. ed accel.*

I - V9 5# I ii ii6

**A**

*rit.* *p legato dolce*

1. κα-τά-λευ-κη γραί-α Μ'α-  
2. κί-γω, πού φροντι-δες Και

ii6/3 V iv I vii6/7 V7 I

**A1**

κό-μα ώ-ραι-α Μ'α ώ-μορφί-θε-α Μου εί-πε προ-χθές πως, τα-χα, τ'άη-ού-νια, Με  
φρού-δες, έλ-πί-δες Μου σκαφαν-ρυ-τί-δες, Ξαν-τί να της κώ... πως, τα-χα, και πά-λι Ζέ

IV I ii7 I ii7 V7 I

**B<sub>b</sub>**

**B**

κά-ποια συμ-πό-νια Σ'τά-τό-σα της χρό-νια Της εί-παν: "Μην κλαίεις!" "Μην  
κάθ'ά-κρο-γιέ-λι, Το κώ-μα μου μαλ-λει Τόν ί-διο σκο-πό

IV I V7/V V6 V4/3/V V7

*με έκφραση* *Εξομνών μόνον.* *cresc. sub.* *rit.* *a T°*  
 κλαίς πούχαι: ἴσο-πραμαλ λὰ κ' εἶν τὰ καί-λη φευ-γὰ τα,

*dolce legato*  
 "Αν ἔ-λι-σαι μ' ὀ-λι-φι-λία τὰ χου, σὰ σου τὰ νιά

*cresc. col canto*  
 τα- Ἀβ-τούς νὰ κλαίς κέ-να προ-ί, **Ab** Ἡ νε-τη τουτ φιλλα: ρο-

**f** εἰ καὶ πᾶ-νε νὰ σβύ-σουν λω-ρις νὰ γα-πή-σουν μεθ' τῆ

*at Coda* *2° v.* *3° v.* *Διὰ τὸν χρόν μόνον* *5#* CODA.  
 ζω- νή- = κ' εἶ-

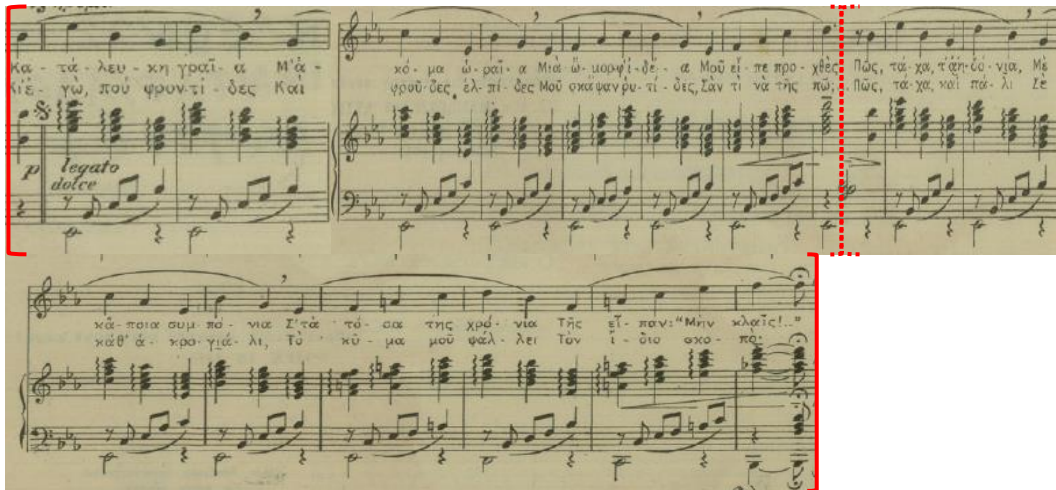
**Eb**

Chord progression: I V I *cresc. sub.* I I V4/3 / VI V7/II 5b  
 V7/II ii ii6 ii6/3 V7 V6/5 V4/3 ii6 ii6 V7 V7 #5  
**B1** 5  
 I **Ab** I6/4 I6 - 7 V4/3 IV IV V6/5/II V7 V6/5/II  
 IV  
 ii - ii6 - 7 V/II ii ii6 V I V I V6/5 vi Vb9 II CODA  
 5# 7  
 V7 I I vi6 #3 I #5 I

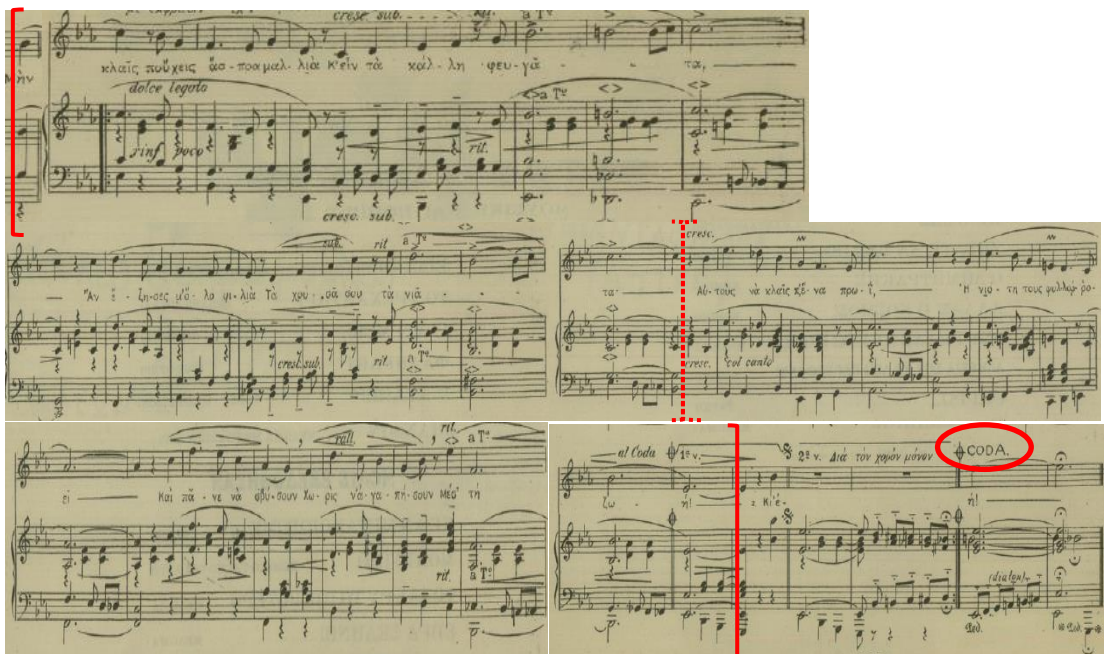
Αναλυτικότερα, η εισαγωγή του τραγουδιού περιλαμβάνει τα μέτρα από 1-13 και αποτελείται από δύο μικρότερα μέρη που χωρίζονται μεταξύ τους με κορόνα.



Η Α ενότητα εκτείνεται στα μέτρα 13-29. Μέσα σ' αυτά συμπεριλαμβάνεται κι η επανάληψή της στην ενότητα Α1 που βρίσκεται στα μέτρα 21-29.



Το ρεφραίν που ακολουθεί στην Β ενότητα εκτείνεται στα μέτρα 29-60. Κι αυτή η ενότητα χωρίζεται σε δύο μέρη, καθώς περιλαμβάνει την Β1 ενότητα, η οποία αποτελεί επανάληψη που χρησιμοποιεί, όμως, παραλλαγμένα τα ρυθμικά και τα μελωδικά στοιχεία του προηγούμενου τμήματος. Στο τέλος βρίσκεται και η coda που κλείνει και το τραγούδι.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ	A ΕΝΟΤΗΤΑ	B ΕΝΟΤΗΤΑ	CODA
μ.1-13	μ.13-29	μ. 29-61	μ. 64-65
μ. 1-5	μ.13-17	μ.29-33	
μ.5-13	μ.17-21	μ. 33-37	
		μ.37-41	
		μ.41-45	
	<b>A1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>	<b>B1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>	
	μ.21-29	μ.45-63	
	μ.21-25	μ.45-49	
	μ.25-29	μ.49-53	
		M.53-57	
		M.57-63	

#### 4.4.2 Ρυθμική κατασκευή

Το τραγούδι «Μην κλαις» είναι γραμμένο σε ρυθμό 3/4 και σε τέμπο valse hesitation. Η εισαγωγή ξεκινάει με ελλiptές μέτρο και στο πρώτο τμήμα της εισάγει μια ρυθμική-μελωδική φράση που παίζεται unisano από το πιάνο. Στο δεύτερο τμήμα της εισαγωγής εμφανίζεται το ίδιο ρυθμικό σχήμα με πριν που έπειτα συνεχίζει με κινήσεις αρπές. Οι ρυθμικές αξίες της εισαγωγής είναι κυρίως τέταρτα, τέταρτα παρεστιγμένα και όγδοα, ενώ το ρυθμικό σχήμα με το οποίο ξεκινάει και χρησιμοποιεί κι αργότερα στο ρεφραίν, είναι το εξής:



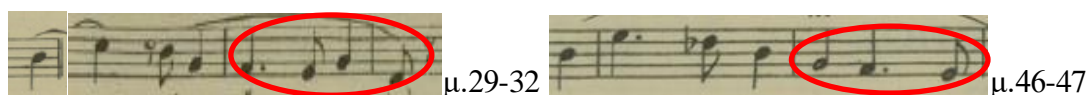
Η Α ενότητα στη μελωδική της γραμμή δεν παρουσιάζει μεγάλη ποικιλία από ρυθμικές αξίες, καθώς αποτελείται μόνο από τέταρτα. Ανά δύο μέτρα, μετά τον δεύτερο χρόνο του μέτρου τοποθετείται ένα κόμμα, που σχετίζεται με την ερμηνεία του τραγουδιού, δηλώνοντας την ανάσα που πρέπει να πάρει ο τραγουδιστής, ώστε να διαχωριστεί κι η μια φράση από την άλλη. Στην αρχή της ενότητας μπαίνει και το segno, ώστε η επανάληψη να ξεκινήσει από αυτό το σημείο.

μ.13-17

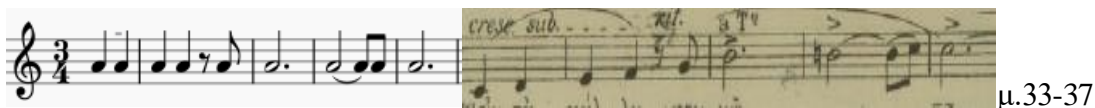
Όπως φαίνεται κι από το παραπάνω απόσπασμα, η συνοδεία του πιάνου στο δεξί χέρι αποτελείται από αρπές. Το αριστερό ακολουθεί ένα ρυθμικό σχήμα με μια νότα στην αξία του μισού (μι) στο μπάσο που λειτουργεί ως ισοκράτης, την οποία ακολουθούν τρία όγδοα κι ένα τέταρτο. Έτσι συνεχίζει σε όλη την Α ενότητα.



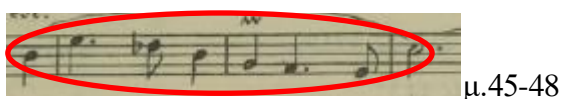
Η Β ενότητα περιλαμβάνει δύο ρυθμικά όμοια οκτάμετρα. Στη μελωδία χρησιμοποιείται το ρυθμικό σχήμα της εισαγωγής που συγκεκριμένα βρίσκεται στο ξεκίνημα του κάθε οκτάμετρου. Το ρυθμικό σχήμα ξεκινάει από το *levare*, ενώ στο τρίτο μέτρο, το τέταρτο παρεστιγμένο βρίσκεται είτε στον πρώτο χρόνο, είτε στον δεύτερο.



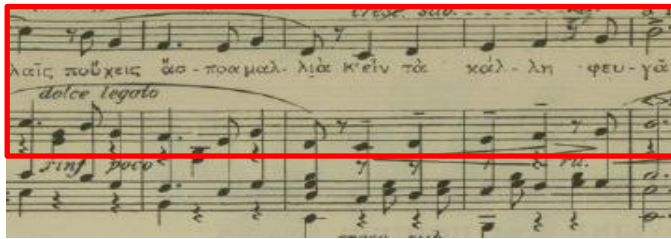
Τα τέσσερα πρώτα μέτρα της ενότητας ξεκινούν με το παραπάνω ρυθμικό σχήμα κι έπειτα ακολουθεί μια σειρά φθόγγων με ανοδική πορεία, που κλείνει το οκτάμετρο κι έχει την εξής μορφή:



Η Β1 ενότητα αποτελείται κι αυτή από δύο οκτάμετρα, εκ των οποίων το πρώτο στηρίζεται πάνω στο αρχικό ρυθμικό σχήμα. Στο δεύτερο χρησιμοποιείται μόνο η αρχή του ρυθμικού αυτού σχήματος, κι εξελίσσεται διαφορετικά, καθώς στο τρίτο μέτρο, στην θέση της παρεστιγμένης αξίας, χρησιμοποιούνται απλά τέταρτα.

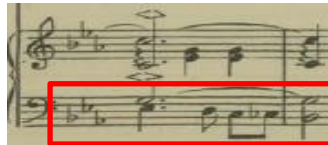


Η πιανιστική συνοδεία στην ενότητα Β, διαφέρει από την προηγούμενη, καθώς εδώ οι ρυθμικές αξίες που βρίσκονται στο δεξί χέρι ταυτίζονται με αυτές της βασικής μελωδικής γραμμής. Ταυτόχρονα, χρησιμοποιούνται κι άλλες αξίες, όπως τέταρτα, που συμπληρώνουν την αρμονία.

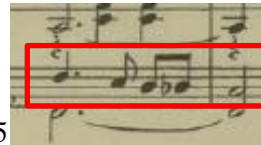


μ.30-34

Στο αριστερό χέρι, εκτός από μεμονωμένα τέταρτα, εισάγεται κι ένα μοτίβο που προέρχεται από το αρχικό, με χρήση τέταρτου παρεστιγμένου και ογδών.



μ.44-45



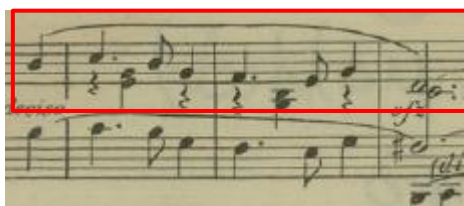
μ.52-53

#### 4.4.3 Μελωδική κατασκευή

Στο συγκεκριμένο τραγούδι η έκταση της μελωδίας έχει ως χαμηλότερο φθόγγο το ντο στην πρώτη βοηθητική γραμμή κάτω από το πεντάγραμμο και ως ψηλότερη το φα στην πέμπτη γραμμή. Έτσι, καλύπτει το διάστημα της 11<sup>ης</sup>.



Η εισαγωγή παρουσιάζει το θέμα της κύριας μελωδίας του ρεφραίν, της Β ενότητας, ξεκινώντας με ελλιπές μέτρο, με τα δύο χέρια να παίζουν unisono. Έπειτα η μελωδία εξελίσσεται αρμονικά με κινήσεις αρπές, καταλήγοντας τελικά στην δεσπόζουσα.

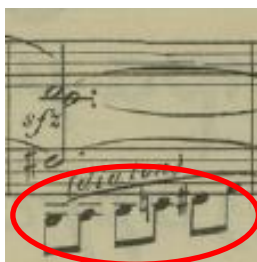


μ.1-4



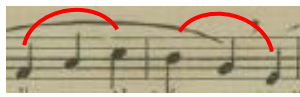
μ.9-11

Αρμονικό ενδιαφέρον, στο σημείο αυτό, παρουσιάζει η μελωδία του αριστερού χεριού του πιάνου που κινείται επάνω στην ολοτονική κλίμακα.

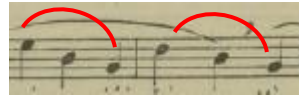


Κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της μελωδικής γραμμής στην Α ενότητα αποτελεί το αρπές των τετάρτων, πάνω στην βαθμίδα που βρίσκεται το κάθε μέτρο. Κατ' αυτόν τον τρόπο κινείται η μελωδία σε όλη την έκταση της Α ενότητας.



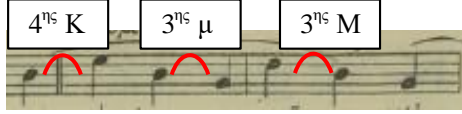


μ.18-19

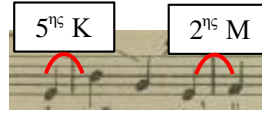


μ.22-23

Τα διαστήματα που εντοπίζονται στην ενότητα Α είναι αυτά της 2<sup>ας</sup> μεγάλο, της 3<sup>ης</sup> μεγάλο και μικρό, της 4<sup>ης</sup>, αλλά και της 5<sup>ης</sup> καθαρό.

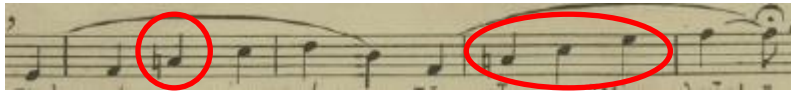


μ.13-15

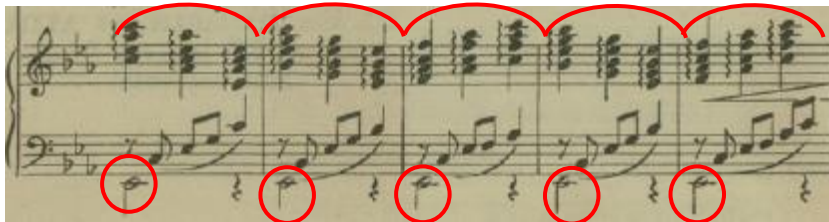


μ.16-18

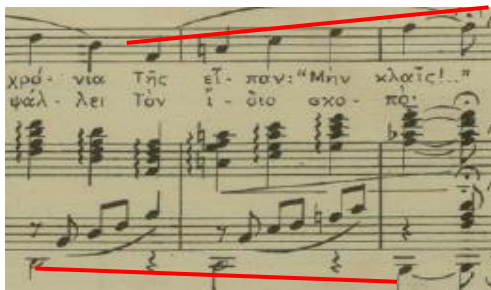
Στην Α1 ενότητα συνεχίζει να κινείται η κύρια μελωδία με αρπές με το πρώτο του τετράμετρο να αποτελεί αυτούσια επανάληψη της Α. Άρα τα διαστήματα που εντοπίζονται είναι τα ίδια. Η μελωδία διαφοροποιείται αρμονικά μόνο στο δεύτερο τμήμα του οκτάμετρου, καθώς για να καταλήξει στην δεσπόζουσα, έχει χρησιμοποιήσει προηγουμένως την δεσπόζουσά της.



Στην συνοδεία του πιάνου το στοιχείο του αρπές βρίσκεται τόσο στο δεξί, όσο και στο αριστερό χέρι, συμπληρώνοντας την αρμονία. Πιο συγκεκριμένα, στο μπάσο, η έναρξη του κάθε μέτρου γίνεται με το μι στην αξία του μισού, τοποθετημένο στον δυνατό χρόνο κάθε μέτρου, έχοντας τον ρόλο του ισοκράτη, με τις υπόλοιπες νότες της συγχορδίας να ακολουθούν. Αυτό δεν συμβαίνει μόνο στα τρία τελευταία μέτρα της ενότητας, που η μελωδία οδεύει προς την δεσπόζουσα. Το δεξί χέρι χρησιμοποιεί το αρπές της συγχορδίας, έχοντας ως βάση πάντα την νότα της μελωδικής γραμμής.



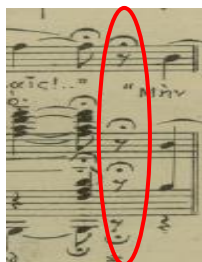
μ.16-20



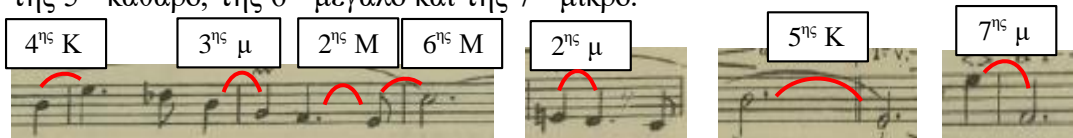
μ.27-29

Όπως φαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, στα τρία τελευταία μέτρα της ενότητας, η μελωδία παρουσιάζει καθοδική πορεία στο μπάσο του πιάνου, σε αντίθεση με την κύρια μελωδική γραμμή, που με ανοδικές κινήσεις φτάνει στο φα, που αποτελεί και τον ψηλότερο φθόγγο του τραγουδιού. Μάλιστα, εμφανίζεται για πρώτη φορά συνδυαστικά με τον στίχο «Μην κλαις» που είναι και ο τίτλος του τραγουδιού.

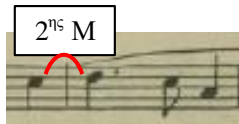
Η κορώνα που έχει τοποθετηθεί επάνω από την παύση ογδού αμέσως μετά από την προηγούμενη κορώνα, που δηλώνει και το τέλος της Α ενότητας, αποτελεί μέρος της μετάβασης στο ρεφραίν, αλλά κι εκφραστικό μέσο, καθώς ο ερμηνευτής θα πρέπει να πάρει μια ανάσα πριν συνεχίσει.



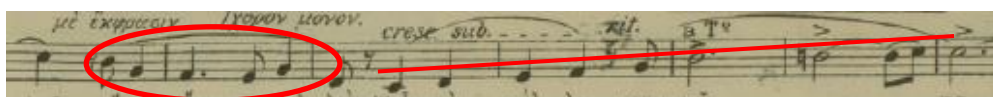
Συνεχίζοντας στην Β ενότητα, η γραφή αλλάζει κι η μελωδία, εκτός από το στοιχείο του αρπέζ, παρουσιάζει και βηματικές κινήσεις. Τα διαστήματα που συναντάμε στην Β ενότητα είναι αυτά της 2<sup>ης</sup> μικρό και μεγάλο, της 3<sup>ης</sup> μικρό και μεγάλο, της 4<sup>ης</sup> και της 5<sup>ης</sup> καθαρό, της 6<sup>ης</sup> μεγάλο και της 7<sup>ης</sup> μικρό.



Στο πρώτο οκτάμετρο της Β ενότητας χρησιμοποιείται το ρυθμικό-μελωδικό μοτίβο με τα παρεστιγμένα τέταρτα, με το διάστημα μεταξύ άρσης και θέσης να είναι 2<sup>ης</sup> μεγάλο.



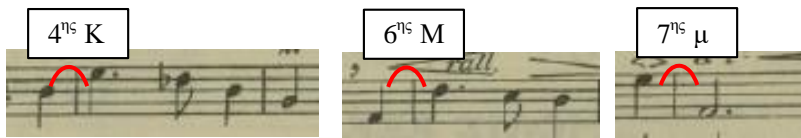
Στην συνέχεια με βηματικές ανοδικές κινήσεις η μελωδία φτάνει χρωματικά στην δεσπόζουσα της δεύτερης βαθμίδας. Αυτό συμβαίνει την στιγμή που ο στίχος λέει «φευγάτα», αναφερόμενος στα κάλλη που σβήνουν, και σε συνδυασμό με τις μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες, φαίνεται πως θέλει να ξεχωρίσει και να τονιστεί αυτό το σημείο.



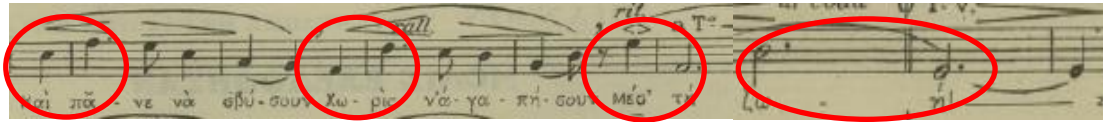
Στην επόμενη οκτάμετρη φράση κάνει κάτι παρόμοιο, αυτή τη φορά όμως στις μεγαλύτερες αξίες βάζει την λέξη «νιάτα» και καταλήγει με πτώση στην τονική.



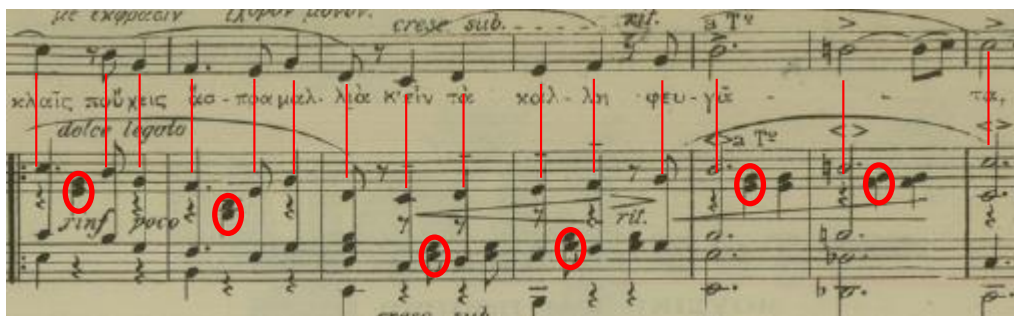
Η Β1 ενότητα, ενώ ξεκινάει με το ίδιο ρυθμικό-μελωδικό σχήμα με την προηγούμενη, το διάστημα μεταξύ άρσης και θέσης αυτή τη φορά είναι 4<sup>ης</sup> καθαρό στο πρώτο οκτάμετρο, ενώ στη συνέχεια εμφανίζονται και αυτά της 6<sup>ης</sup> και της 7<sup>ης</sup>.



Τα μεγαλύτερα διαστήματα που εντοπίζονται στην ενότητα αυτή, δηλώνουν την κλιμάκωση του συναισθήματος και του νοήματος του τραγουδιού, που κορυφώνεται λίγο πριν φτάσει στο τέλος του.

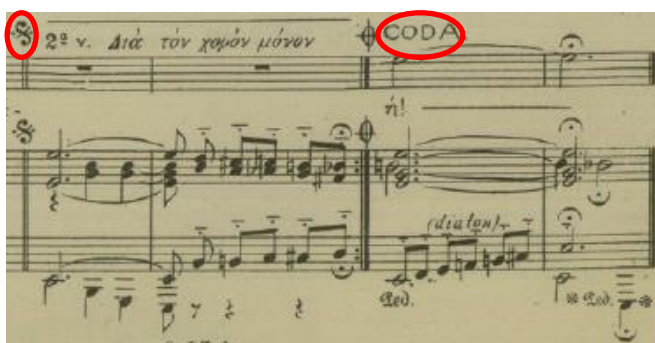


Όσον αφορά τη συνοδεία του αριστερού χεριού, το ρυθμικό-μελωδικό σχήμα διαφέρει από αυτό της προηγούμενης ενότητας. Η μελωδία, όμως, όπως συνέβη και στην ενότητα Α, παίζεται κι από το δεξί χέρι του πιάνου, προκειμένου να ενισχυθεί. Ενδιάμεσα σε αυτές τις νότες που παίζονται παράλληλα με την μελωδική γραμμή της φωνής, εισχωρούν, επιπλέον, φθόγγοι σε τέταρτα ή σε όγδοα, ολοκληρώνοντας κάθε φορά την αρμονία.



μ.30-36

Στο τέλος της Β ενότητας, βρίσκονται δύο μέτρα μετά το *segno* που οδηγούν στην αρχή της Α ενότητας, όπου υπάρχει η ίδια ένδειξη, με σκοπό να επαναληφθεί. Η coda αποτελείται από δύο μόνο μέτρα, κλείνοντας το τραγούδι στην τονική.



#### 4.4.4 Αρμονική κατασκευή

Το τραγούδι «Μην κλαις» είναι γραμμένο στην κλίμακα Μι ύφεση μείζονα. Η εισαγωγή στο πρώτο μισό της ξεκινάει με το πιάνο να παίζει μια μελωδία πάνω στην τονική σε unisono, χρησιμοποιώντας στη συνέχεια ολοτονική κλίμακα επάνω στην V βαθμίδα. Στο δεύτερο τμήμα εντοπίζεται η ακολουθία με τις συγχορδίες της I, ii, IV, ii<sup>o</sup>4/3, V, ii<sup>7</sup>, I, vii<sup>o</sup>7/V7.

Στη συνέχεια ακολουθεί το κουπλέ στην A ενότητα, που έχει σαν κύριο χαρακτηριστικό στοιχείο τον ισοκράτη στο μπάσο. Λόγω της προσθήκης του ισοκράτη, οι συγχορδίες έχουν χαρακτηριστεί με βάση την ευθεία κατάστασή τους και όχι της αναστροφής τους.

Το τέλος της A1 ενότητας φτάνει με την πτώση στην δεσπόζουσα με V7/V – V6 – V4/3 /V – V7.

Η B ενότητα του ρεφραίν στο πρώτο οκτάμετρο ξεκινάει με τις συγχορδίες I-V και έπειτα φέρνει χρωματικά την V4/3 της vi(Cm) και αμέσως μετά την V7 της ii(Fm).



Το επόμενο οκτάμετρο περιλαμβάνει τις συγχορδίες της  $\text{vii}^6/5$ -  $\text{ii}^6$ -  $\text{ii}^{\circ}4/3$ -  $\text{V}7$ -  $\text{ii}^6/5$ -  $\text{V}7$ - $\text{I}$ . Ακολουθεί έπειτα η  $\text{B1}$  ενότητα στην οποία εμφανίζεται παρενθετικά η δεσπόζουσα της  $\text{IV}$  και της  $\text{ii}$ .



Στο τελευταίο οκτάμετρο της  $\text{B1}$  ενότητας χρησιμοποιούνται οι συγχορδίες  $\text{ii}$ - $\text{V}$ - $\text{I}$ -  $\text{V}6/5$ - $\text{vi}$ - $\text{V}7$ - $\text{I}$ . Στην coda εντοπίζεται το στοιχείο της ολοτονικής κλίμακας, όπως στην εισαγωγή, και οδηγεί στο κλείσιμο του τραγουδιού με την βαθμίδα της τονικής.



ΕΙΣΑΓΩΓΗ	A ΕΝΟΤΗΤΑ	B ΕΝΟΤΗΤΑ	CODA
Eb 1-13	Eb 13-25	Eb 29-46	Eb 64-65
	Bb 26-29	Ab 46-49	
		Fm 50-55	
		Eb 56-63	

## 4.5 «ΑΔΙΚΑ ΠΗΓΑΝ ΤΑ ΝΙΑΤΑ ΜΟΥ»

Το τραγούδι με τίτλο «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» εκδόθηκε στην Αθήνα το 1938 και ανήκει στη συλλογή «Αττικά τραγούδια». Η πρώτη εκτέλεση του τραγουδιού έγινε από τον ίδιο τον Αττίκ, στην Μάντρα του, στις 17 Ιουνίου του 1938. Όπως αναγράφεται επάνω στην παρτιτούρα, το τραγούδι αυτό ήταν «αρχινισμένο για την Κάκια – τελειωμένο για την Αγγέλα», ενώ είναι αφιερωμένο «στους εκλεκτούς φίλους και ανθρώπους Κον και Καν Μουρατιάδη». Σημειώνει, επιπλέον, πως έμπνευση για την σύνθεσή του υπήρξε η «αντιπροτελευταία» του αγάπη, της οποίας τα αρχικά κρύβει αγνοώντας, όπως λέει, των δύο άλλων. Πρόκειται για ένα «τραγούδι – βαλσάκι», χαρακτηρισμός που δεν παραπέμπει σε κάποιο συγκεκριμένο είδος βαλς, του οποίου τους στίχους και τη μουσική έχει γράψει ο ίδιος ο Αττίκ.

### 4.5.1 Μορφολογική δομή

Με βάση την παρτιτούρα, το τραγούδι είναι γραμμένο στην Σολ μείζονα κλίμακα. Στις υπάρχουσες ηχογραφήσεις η κλίμακα μένει ίδια στην ερμηνεία του Αττίκ, αλλάζει όμως σε αυτή της Κάκιας Μένδρη στη Ρε ύφεση μείζονα, κάτι που συμβαίνει και στην ερμηνεία της Δανάης.

Η μορφή του τραγουδιού είναι διμερής. Το τραγούδι ξεκινάει με μια εισαγωγή που παρουσιάζει την αρχή του βασικού θέματος της μελωδίας του ρεφραίν. Στη συνέχεια, ακολουθεί η Α ενότητα με το κουπλέ, με την επανάληψή της. Πριν φτάσει στη Β ενότητα, παρεμβάλλεται μια γέφυρα, που λειτουργεί ως μετάβαση, και ακολούθως έπεται η Β ενότητα με το ρεφραίν, που επίσης επαναλαμβάνεται, όμως με διαφορετική αρμονική και μελωδική εξέλιξη.

TEMPO DI VALSE (quasi sostenuto) ΚΑΘΗΜΕΡΟΣ ΤΡΙΑΝΤΑΔΥΑΛΛΟΣ (ATTIC)

**ΒΙΒΛΙΟΓΗ**

**G**

**A**

**A1**

**b**

**D**

**G**

**V 11,9,7**

1. Η αλγ' γαρ, νου' δ' απ' της λω, ης το πανη- γυ- ρι, Με κου-ρα σμε-νη καρ-δια για θεα-νη, Στα θη-να  
 2. Την κα-τα δι-νη μου μαν-τει, ω μα-ρυ-νι-α, Τη λε-ξι-τε-ρω, στα χει-λη κρα-τεις και το μα-  
*dolce narrative*  
*quasi legato*  
*mf*  
*fresc.*  
*rit. port.*  
*a tempo*  
*decresc. e rall.*  
*rit.*  
*a tempo*  
*decresc.*  
*rall.*

I I IV **K6/4** V9 V4-3 ii7 ii7 b5 V7  
 7  
 I **viio7/V** I I **K6/4 vi6/ I vi K6/4 V 6/5 V7** **A1**  
 4  
 V7 **viio7/ii** V9 V7 V2 **vi6 vii vii2 V7 K6 K6/4**...  
 7 5  
 I **viio7/iii iii iii6/4 vi4/3 ii7 vi#5 ii4/3** I I  
**vi4/3 ii7 vi ii7 iv7** I I **ii7 V7** I V7  
**V 11,9,7**

**ΓΕΦΥΡΑ**

**g**

dim e rall. sub. rit. a piacere  
 Ηταν με νό υαρίχε λαμ. ηι κερτο, σή πώε νέ στο πώ... "Η, ου, νε, σέ!!  
 δε, λυλο, που, σή (ω η μου τη στερ, νη, ήα σά, γα, πώ... ζάν εγ, γο, νή!...

V V bVI ii6/5 I V7/V V4/3 V7

**B**

rit. e marc. a tempo  
 Α, δι, να πη, γαν τα νεα, τα μου κ' ε, ναι τα χρο, νια οου, γά, τα μου, Α, φου, δεν ε, χω, γνα  
 molto espressivo/la 2<sup>a</sup> volta all' 8<sup>va</sup>)

I I V V7 V11 V9 I I

**B1**

rall. rit. 9  
 ρι - σή πα, ρά σ' του ρι, ου τη ου - σι! Α, δι, να πη, γαν τα νεα, τα μου! Νέ, α, τρελ.  
 cresc. ed accel. poco a

V7 V7 ii7 V7 V V6/5 V7 I I V7 V7 V6/5/d

**a**

**G**

poco - - - (con forza) sfary, sub e dim. rit.  
 λι, πια, ρου, α μου! δεν ε, ναι πια, γα, ηι λι, ά τα μου, λι, ά τα χρο, νια μου!  
 poco molto sfary, sub, e dim. ar.  
 d'innanzi

V7/ii V7/ii - V7/ii - V6/5/ii - V7/ii ii7 vii6 ii V7/V IV6 I6/4 V7 I

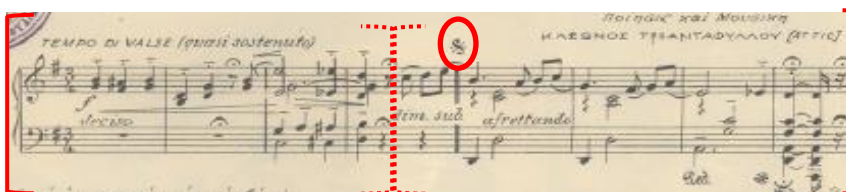
**CODA**

per ballo a per  
 2<sup>a</sup> volta sfary, sub e dim. Precipito Lento FINE (d)  
 Precipito Lento

F I6/4 V7 I



Η εισαγωγή εκτείνεται στα πρώτα οκτώ μέτρα του τραγουδιού, παρουσιάζοντας μελωδικά στοιχεία τόσο από το ρεφραίν στα πρώτα τέσσερα μέτρα, όσο και από το κουπλέ στα επόμενα. Στο δεύτερο τμήμα της εισαγωγής θα επανέλθει κι ο ερμηνευτής, για την επανάληψη του τραγουδιού.



Η Α ενότητα που ξεκινάει αμέσως μετά, διαρκεί από το μέτρο 9-41, ενώ περιλαμβάνει μια υποενότητα Α1 που αποτελεί και επανάληψη. Η Α1 καλύπτει τα μέτρα 25-41.



Ανάμεσα στις δύο ενότητες Α και Β παρεμβάλλεται μια γέφυρα που λειτουργεί ως μεταβατικό τμήμα.



Το ρεφραίν που βρίσκεται στην Β ενότητα, εκτείνεται στα μέτρα 50-88 που συμπεριλαμβάνουν και την υποενότητα Β1. Η επανάληψη στην Β1 ενότητα που οδηγεί και στο κλείσιμο του τραγουδιού διαρκεί από το μέτρο 66-88.



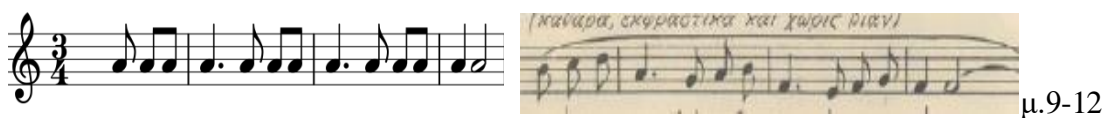
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	A ΕΝΟΤΗΤΑ	ΓΕΦΥΡΑ	B ΕΝΟΤΗΤΑ	CODA
μ.1-8	μ.9-41	μ.42-49	μ. 50-82	μ.83-88
	μ.9-12		μ.50-53	
	μ.13-16		μ.54-57	
	μ.17-20		μ.58-61	
	μ.21-24		μ.61-64	
	<b>A1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>		<b>B1 ΕΝΟΤΗΤΑ ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ</b>	
	μ.25-41		μ.65-81	
	μ.25-28		μ.65-69	
	μ.29-32		μ.70-73	
	μ.33-36		μ.74-77	
	μ.37-41		μ.77-82	

#### 4.5.2 Ρυθμική κατασκευή

Το τραγούδι είναι γραμμένο σε ρυθμό 3/4 σε τέμπο του βαλς, αλλά συγκρατημένου (quasi sostenuto). Στο ξεκίνημα του τραγουδιού βρίσκεται η εισαγωγή που παρουσιάζει το βασικό θέμα, τόσο της Β ενότητας στα πρώτα τέσσερα μέτρα, όσο και της Α ενότητας στα άλλα τέσσερα. Το πρώτο ρυθμικό σχήμα βασίζεται στα τέταρτα, ενώ το δεύτερο έχει ως χαρακτηριστικό στοιχείο το παρεστιγμένο τέταρτο.



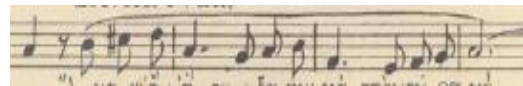
Η Α ενότητα αποτελείται συνολικά από τέσσερα οκτάμετρα. Τα πρώτα δύο οκτάμετρα είναι όμοια όσον αφορά τον ρυθμό. Έτσι, τα δύο αυτά οκτάμετρα δομούνται με βάση τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα, με το πρώτο σχήμα να εντοπίζεται στο πρώτο τετράμετρο του κάθε ενός οκτάμετρου και το δεύτερο στο επόμενο. Η ενότητα ξεκινάει με ελλιπές μέτρο.



Η Α1 ενότητα περιλαμβάνει τα δύο τελευταία οκτάμετρα της Α ενότητας. Το πρώτο οκτάμετρο δεν παρουσιάζει καμία διαφορά από τα προηγούμενα ως προς την ρυθμική του δομή. Η διαφοροποίηση έρχεται στο τελευταίο οκτάμετρο, με την αντιστροφή των ρυθμικών σχημάτων. Δηλαδή, αυτό που αρχικά καταλάμβανε τα πρώτα τέσσερα μέτρα, τώρα βρίσκεται στο επόμενο τετράμετρο και το αντίστροφο.

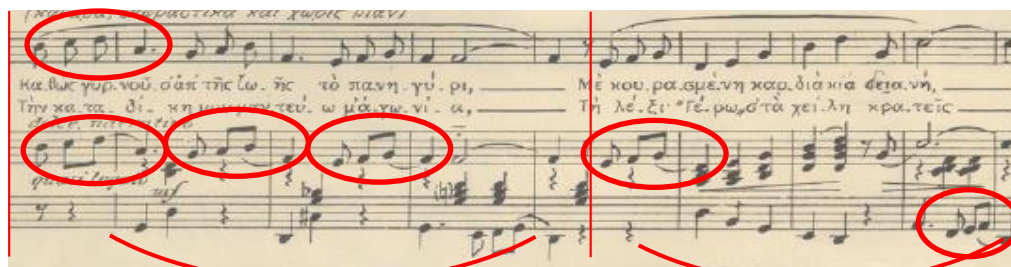


μ.33-36



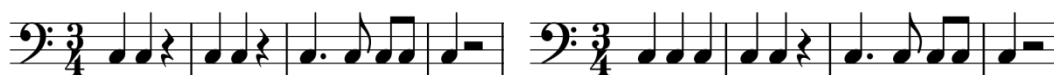
μ.37-40

Η συνοδεία του πιάνου στην Α ενότητα παρουσιάζει ίδια ρυθμικά στοιχεία με αυτά της μελωδίας, καθώς το δεξί χέρι παίζει την μελωδία προσθέτοντας συγχρόνως και την αρμονία. Το αριστερό χέρι κινείται με βάση τα ίδια ρυθμικά σχήματα, με μικρές παραλλαγές που εμφανίζονται ανάμεσα στα δύο τετράμετρα του κάθε οκτάμετρου. Το ρυθμικό μοτίβο που δομεί την ενότητα βρίσκεται στη φωνή, αλλά και στο δεξί και το αριστερό χέρι του πιάνου

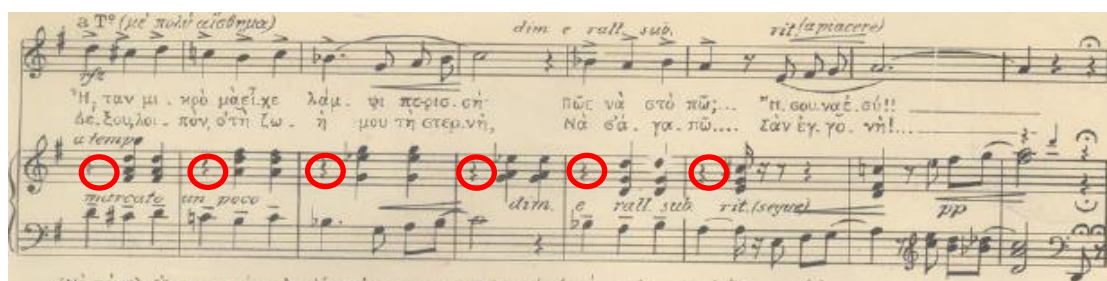


μ.9-15

Έτσι με βάση τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα δομείται όλη η συνοδεία του αριστερού χεριού του πιάνου σε όλη την Α ενότητα.

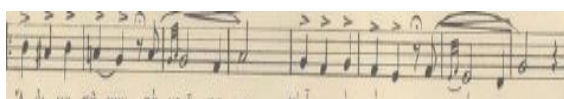


Παραπλήσιο είναι και το ρυθμικό σχήμα που ακολουθεί στη συνέχεια η μελωδία στη γέφυρα του τραγουδιού. Στην συνοδεία του πιάνου, αυτή τη φορά το αριστερό χέρι παίρνει τη μελωδία, κι άρα έχει τις ίδιες ρυθμικές αξίες με αυτήν, ενώ το δεξί παίζει τις συγχορδίες με παύση στον πρώτο χρόνο του μέτρου.

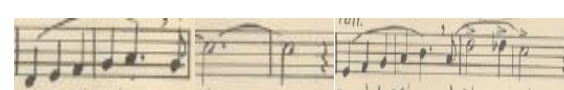


Στην Β ενότητα ξεκινάει το ρεφραίν μ' ένα ρυθμικό σχήμα που συναντήσαμε και στο πρώτο τετράμετρο της εισαγωγής. Η ενότητα αυτή περιλαμβάνει, επίσης, τέσσερα οκτάμετρα, των οποίων τα τετράμετρα εμφανίζουν ίδιο ρυθμικό σχήμα, ανά δύο.

Πιο συγκεκριμένα, στα πρώτα δύο οκτάμετρα, τα δύο πρώτα τετράμετρά τους παρουσιάζουν το πρώτο από τα παρακάτω ρυθμικά σχήματα, ενώ τα άλλα δύο τετράμετρα το δεύτερο.

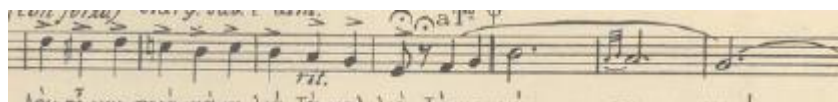


μ.50-57



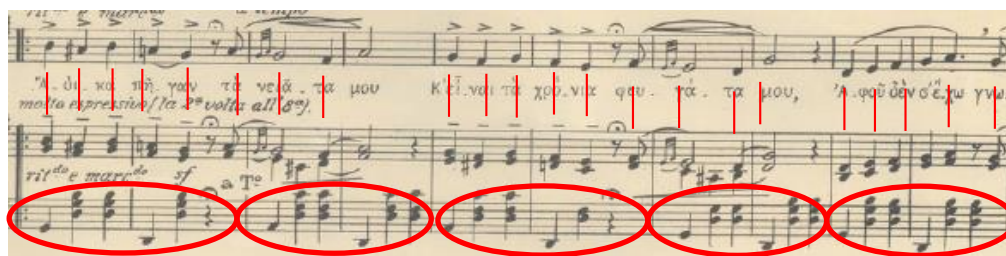
μ.58-65

Στην Β1 ενότητα βρίσκονται τα τελευταία δύο οκτάμετρα της Β ενότητας, εκ των οποίων το πρώτο, ρυθμικά ακολουθεί το ίδιο σχήμα με τα προηγούμενα στα δύο πρώτα τετράμετρα. Στο δεύτερο οκτάμετρο υπάρχει διαφοροποίηση συγκριτικά με το ρυθμικό σχήμα που εντοπίστηκε παραπάνω. Οι ρυθμικές αξίες είναι κυρίως τέταρτα που με σκοπό να κλείσουν την ενότητα και το τραγούδι, καταλήγουν σε μισά παρεστιγμένα. Αυτό βρίσκεται στο εξής σημείο:



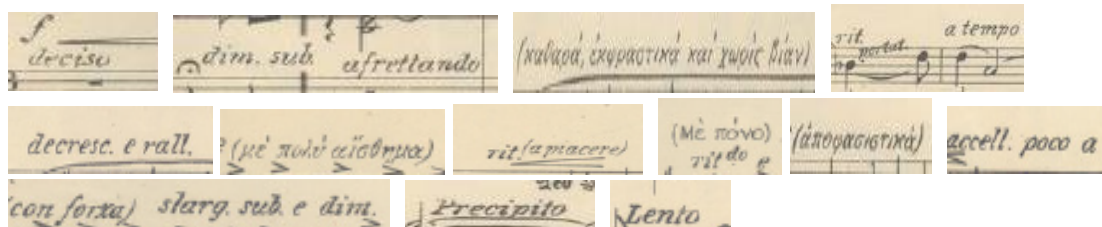
μ.74-80

Η συνοδεία του πιάνου σε όλη την Β ενότητα, παίζει την κύρια μελωδία με το δεξί χέρι ενισχύοντάς την και άρα εμφανίζει τα ίδια ρυθμικά σχήματα με αυτήν. Στο αριστερό χέρι βρίσκεται μια απλή συνοδεία με τέταρτα που συμπληρώνουν την αρμονία του τραγουδιού.



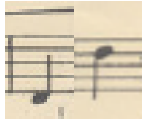
μ.50-59

Όσον αφορά την ταχύτητα και τις ρυθμικές εναλλαγές που εμφανίζονται στο τραγούδι, αυτές τις βλέπουμε στα παρακάτω σημεία. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό στοιχείο που αφορά την ερμηνεία, βρίσκεται στις ενδείξεις που είναι γραμμένες στα ελληνικά. Μέσω αυτών φανερώνεται και η συναισθηματική κατάσταση στην οποία θα πρέπει να βρίσκεται ο ερμηνευτής, ενώ του δίνονται κι ελευθερίες σε ορισμένα σημεία (a piacere).

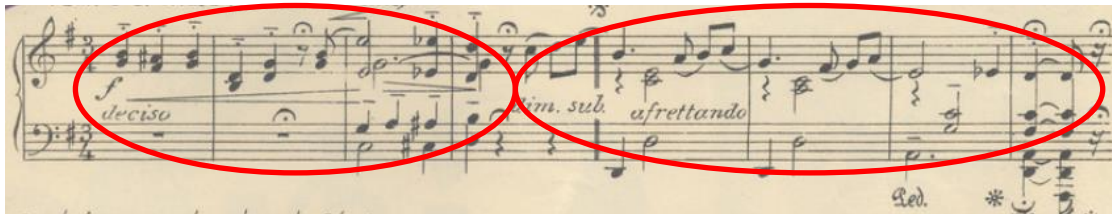


### 4.5.3 Μελωδική κατασκευή

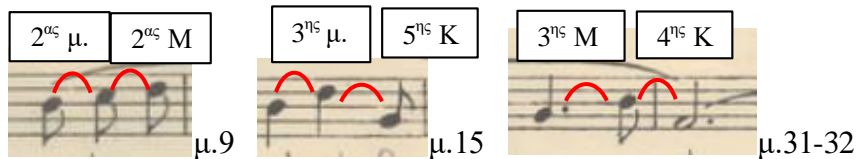
Η έκταση που καλύπτει η μελωδία είναι αυτή της οκτάβας (8<sup>ης</sup>), καθώς φτάνει από την νότα ρε κάτω από το πεντάγραμμο μέχρι τη ρε στην τέταρτη γραμμή του πενταγράμμου.



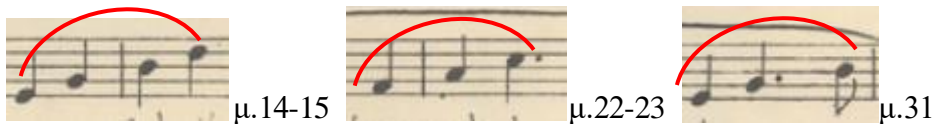
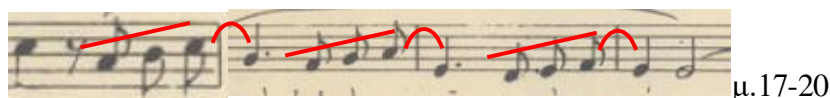
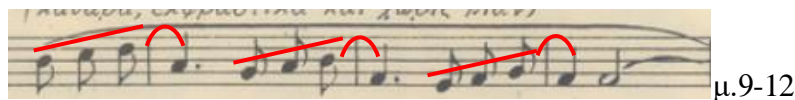
Η εισαγωγή ξεκινάει με την αρχή της βασικής μελωδίας της Β ενότητας του τραγουδιού, ενώ πριν καταλήξει στην κορώνα κινείται χρωματικά προς τα κάτω. Στα τελευταία πέντε μέτρα υπάρχει το ρυθμικό-μελωδικό σχήμα που συναντούμε στην Α ενότητα, χρησιμοποιώντας όμως εδώ διαφορετικούς φθόγγους κι έπειτα καταλήγει χρωματικά προς τα κάτω στην δεύτερη κορώνα της εισαγωγής με την δεσπόζουσα.



Στην Α ενότητα οι μελωδικές κινήσεις είναι κυρίως βηματικές, ενώ τα διαστήματα μεταξύ των φθόγγων δεν ξεπερνάνε αυτό της 5<sup>ης</sup> καθαρό. Πιο συγκεκριμένα, εντοπίζονται τα διαστήματα της 2<sup>ης</sup> μεγάλο και μικρό, της 3<sup>ης</sup> μεγάλο και μικρό, καθώς και της 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> καθαρό.



Το μελωδικό στοιχείο της Α ενότητας αποτελείται από την ανοδική πορεία τριών ογδών που καταλήγουν προς τα κάτω είτε με διάστημα 2<sup>ης</sup>, 3<sup>ης</sup> ή 4<sup>ης</sup>, κάνοντας μελωδική αλυσίδα. Επίσης, σε ορισμένα σημεία υπάρχει και το στοιχείο του αρπάζ. Οι ίδιες μελωδικές κινήσεις χρησιμοποιούνται και στην ενότητα Α1.



Η συνοδεία του πιάνου σε όλη την Α ενότητα, παίζει στο δεξί χέρι την μελωδία, συμπληρώνοντας παράλληλα με άλλες νότες την αρμονία. Το αριστερό χέρι στο μπάσο εμφανίζει συχνά παύση στον δεύτερο και τον τρίτο χρόνο του μέτρου, ενώ παρουσιάζει δύο ρυθμικά-μελωδικά σχήματα που εναλλάσσονται ανά τετράμετρο. Η αλλαγή που παρατηρείται στην κατάσταση της συγχορδίας στο μπάσο γίνεται για να εξυπηρετήσει το μοτίβο που δομεί την ενότητα.

μ.9-17

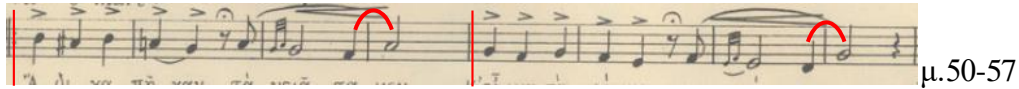
μ.26-33

Η γέφυρα που ακολουθεί περιλαμβάνει ένα οκτάμετρο. Στην αρχή του κάθε τετράμετρου η μελωδία κινείται με ποίκιλμα, όπως και το βασικό θέμα του ρεφραίν, ενώ συνεχίζει με ανοδική πορεία.

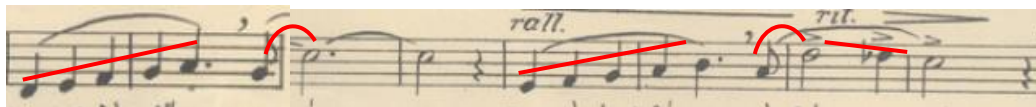
Στο συγκεκριμένο σημείο η μελωδία ενισχύεται ακόμα περισσότερο από την συνοδεία του πιάνου, καθώς παίζεται παράλληλα από το αριστερό χέρι. Το δεξί χέρι συνοδεύει με συγχορδίες στον δεύτερο και τον τρίτο χρόνο του μέτρου.

Η Β ενότητα συνολικά αποτελείται από τέσσερα οκτάμετρα. Τα διαστήματα που εντοπίζονται στην ενότητα Β είναι αυτά της 2<sup>ης</sup> μικρό και μεγάλο, 3<sup>ης</sup> μικρό και 4<sup>ης</sup> καθαρό.

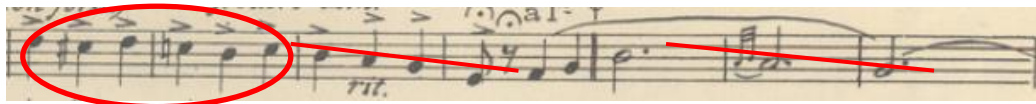
Τα δύο πρώτα οκτάμετρα της ενότητας, εμφανίζουν ένα συγκεκριμένο μελωδικό σχήμα. Συγκεκριμένα, στο πρώτο οκτάμετρο η μελωδία ξεκινάει με ποίκιλμα και καταλήγει με διάστημα 3<sup>ης</sup> προς τα πάνω στο πρώτο τετράμετρο, ενώ στο δεύτερο με διάστημα 4<sup>ης</sup>.



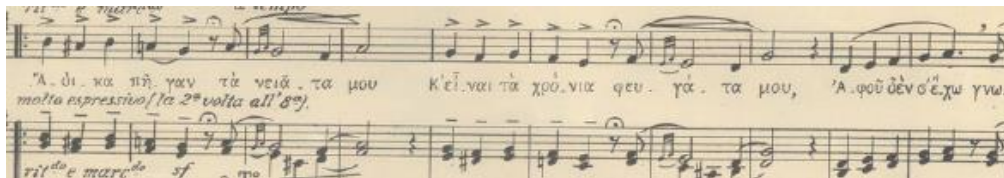
Το δεύτερο οκτάμετρο παρουσιάζει κι αυτό ένα μελωδικό σχήμα, το οποίο αποτελείται από φθόγγους που ακολουθούν ανοδική πορεία και κλείνουν το τετράμετρο με διάστημα 4<sup>ης</sup> προς τα πάνω. Στο προτελευταίο μέτρο κινείται καθοδικά με χρωματικό τρόπο.



Τα τελευταία δύο οκτάμετρα ανήκουν στην Β1 ενότητα. Το πρώτο οκτάμετρο παρουσιάζει την ίδια μελωδική πορεία με αυτό της Β ενότητας. Η αλλαγή παρατηρείται στο δεύτερο οκτάμετρο, που ξεκινάει παίρνοντας το μελωδικό στοιχείο από το προηγούμενο οκτάμετρο, εξελίσσοντάς το και καταλήγοντας με καθοδική κίνηση στην κορώνα του πρώτου τετράμετρου. Στο δεύτερο τετράμετρο η μελωδία διαφοροποιείται, χρησιμοποιεί μισά παρεστιγμένα και κατεβαίνει προς τα κάτω, προκειμένου να οδηγήσει το κλείσιμο.



Η μελωδία σε όλη τη Β ενότητα τονίζεται επιπλέον κι από το πιάνο, καθώς παίζεται από το δεξί χέρι μέχρι το τέλος του τραγουδιού.



Χαρακτηριστικό στοιχείο του ρεφραίν αποτελούν οι κορώνες, που κόβουν την φράση στα δύο. Αυτές βρίσκονται στο πρώτο οκτάμετρο της Β ενότητας, με την παράλληλη παύση σε φωνή και πιάνο. Το ίδιο συμβαίνει και στο πρώτο τετράμετρο του 3<sup>ου</sup> και του 4<sup>ου</sup> οκτάμετρου που βρίσκονται στην Β1 ενότητα.



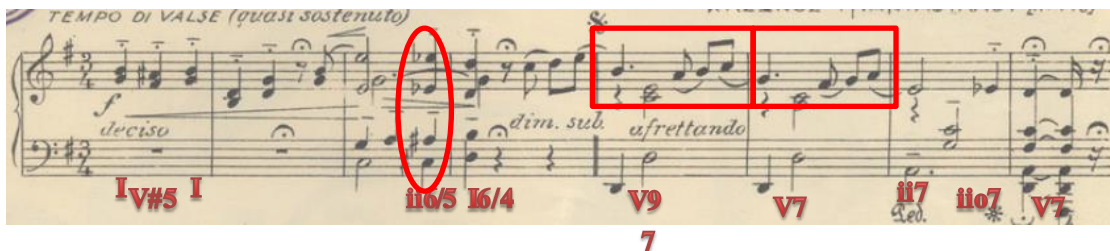
Το τραγούδι τελειώνει με την Coda, στην οποία ανά μέτρο επαναλαμβάνεται η ίδια μελωδία, ανεβαίνοντας κάθε φορά και μια οκτάβα ψηλότερα. Αυτό συμβαίνει και στα δύο χέρια του πιάνου, με τη δυναμική να διαφοροποιείται, καθώς ξεκινάει με *f*, έπειτα φτάνει σε *p* και τελειώνει με *pp*.



Επιπλέον, ενδιαφέρον έχει να αναφερθεί πως ο Αττίκ επιλέγει για ακόμα μια φορά να μιλήσει για ένα θέμα όπως ο ανεκπλήρωτος έρωτας και τα νιάτα με μία μείζονα κλίμακα, δίνοντας έτσι έναν εύθυμο τόνο.

#### 4.5.4 Αρμονική κατασκευή

Η κλίμακα στην οποία είναι γραμμένο το τραγούδι «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» είναι η Σολ μείζονα. Η εισαγωγή στο πρώτο τετράμετρο εμφανίζει χρωματική κίνηση με χαρακτήρα ποικιλματος πάνω στις βαθμίδες της I και της V#5. Παρακάτω έρχεται η ii6/5 βαθμίδα, αλλά με οξυμένη την 1<sup>η</sup> και την 3<sup>η</sup> και με βαρυμένη 5<sup>η</sup>, που λειτουργεί ως προσέγγιση στην I6/4 που ακολουθεί. Το δεύτερο τετράμετρο της εισαγωγής αποτελείται από τις βαθμίδες της ii και της V7, ενώ στα μέτρα 5-6 εντοπίζεται, επιπλέον, και μια μελωδική αλυσίδα.



Τέτοιες μελωδικές αλυσίδες και μιμήσεις εντοπίζονται στην Α ενότητα, με τις κυριότερες βαθμίδες να αποτελούν οι I-viio7/V-I-V7-viio7/ii-V7-vi7-V7-I. Το μέτρο 11 με την έβδομη της δεσπόζουσας λειτουργεί σαν καθυστέρηση στην τονική, εφόσον δεν οδηγεί στην δεσπόζουσα.



(καθαρά, εκφραστικά και χωρίς βίαν)

1. Καθώς γυρ. νοῦ. σ' ἀπ' τῆς ζω. ἧς τὸ πανη. γύ. ρι, ————— Μὲ κου. ρα  
 2. Τὴν κα. τὰ δι. κη μου μαν. τεύ. ω μ' ἄ γω νί. α, ————— Τὴ λ' εἰ.

μ.9-13

Χαρακτηριστικό είναι και το άκουσμα της πεντατονικής στα μέτρο 14-15 με την αντίθετη κίνηση στα χέρια του πιάνου.

σμε. νη καρ. δια. κια  
 Γέ. ρω, σ' τὰ γει. λη

μ.14-15

Στην Α1 ενότητα χρησιμοποιούνται μελωδικές αλυσίδες όπως προηγουμένως, ενώ το τονικό κέντρο φεύγει από τη Σολ, πηγαίνοντας πρώτα στη σι ελάσσονα και στη συνέχεια στη Ρε μείζονα. Η ενότητα κλείνει με πτώση στη δεσπόζουσα που γίνεται μεθ' εβδόμης για να επιστρέψει στη Σολ.

κύτ. τα. λα να σβυ. νουν, π' ἄ τ' ἰ. σω, ————— Μὲ. σα στὸ ὄρ. μο μου τὸ μα. κρυ. νό.  
 νιέ. μαι εἶσαι τὸ λού. λου. ὄστ' ἄ. π' ἄ. λη ————— Πυ. μό. λις ἄ. νοι. ξε. στ' ἄν. τη. λιά

να. ψι. νά. στο. ξα. φνι. κά. στ' ὀνού. ρα. νό.  
 τ' ἄι. τ' ἄ. ὄ. νι. πού. χει. χά. σει. τ' ἄ. λα. λιά!

decrease. rall.

μ.16-20

Η γέφυρα που ακολουθεί εμφανίζει κάποιες δανεικές συγχορδίες από την ομώνυμη σολ ελάσσονα. Αυτές είναι η bVI, ii6/5 και i που οδηγούν σε πτώση στην δεσπόζουσα.

Όσον αφορά το ρεφραίν στη Β ενότητα, το πρώτο οκτάμετρο αποτελείται από τις βαθμίδες της I και της V, ενώ στο δεύτερο γίνονται σύντομες αποκλίσεις προς την vi και την ii βαθμίδα.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	Α ΕΝΟΤΗΤΑ	ΓΕΦΥΡΑ	Β ΕΝΟΤΗΤΑ	CODA
G 1-8	G 9-27	Gm 42-49	G 50-71	G 83-88
	Bm 27-31		Am 72-76	
	D 31-41		G 77-82	

## 5. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Με αφετηρία το ερευνητικό ερώτημα που τέθηκε στην αρχή και με γνώμονα τις αναλύσεις που προηγήθηκαν, μπορούν να εξαχθούν τα παρακάτω εξελικτικά-επαγωγικά συμπεράσματα, σε σχέση με την συνθετική ταυτότητα στα βαλς του Αττίκ και με άξονες αναφοράς τη μορφολογική δομή, τη ρυθμική κατασκευή, τη μελωδική κατασκευή και τέλος την αρμονική κατασκευή των τραγουδιών του συνθέτη.

### 5.1 Μορφολογική δομή

Μέσα από τη μελέτη της μορφολογικής δομής των βαλς-τραγουδιών του Αττίκ «Είδα μάτια» (1909), «Τα νιάτα» (1918), «Σ' αγαπώ» (1929), «Μην κλαις» (1932) και «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» (1938), προέκυψε το συμπέρασμα πως η μορφή τους, σε όλες τις περιπτώσεις, είναι κατ' ουσίαν διμερής.

- Εισαγωγή - A (couplet)- B (refrain)

Πιο συγκεκριμένα, ξεκινώντας από την εισαγωγή, αυτή χωρίζεται σε δύο μέρη. Αυτά με τη σειρά τους χωρίζονται μεταξύ τους είτε με μια κορώνα, είτε μέσω της ένδειξης του *segno*, ώστε στην επανάληψη του τραγουδιού να μην ακουστεί η εισαγωγή από την αρχή, αλλά από το δεύτερο τμήμα της.

Την περίπτωση της κορώνας συναντάμε στα τραγούδια «Σ' αγαπώ», «Μην κλαις» και τον διαχωρισμό των τμημάτων μέσω του *segno*, στα τραγούδια «Είδα μάτια», «Τα νιάτα» και «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου», στο οποίο προστίθεται και κορώνα. Η έκταση της εισαγωγής των τραγουδιών έχει έκταση από 8 μουσικά μέτρα έως 17.

- «Είδα μάτια» → 16 μέτρα
- «Τα νιάτα» → 17 μέτρα
- «Σ' αγαπώ» → 12 μέτρα
- «Μην κλαις» → 13 μέτρα
- «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» → 8 μέτρα

Μετά την εισαγωγή ακολουθεί το *couplet* που βρίσκεται στην Α ενότητα. Κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα όλης της έκτασης της Α ενότητας των τραγουδιών είναι πως αυτή άλλοτε αποτελείται από τέσσερα οκτάμετρα και άλλοτε από δύο. Σε κάθε περίπτωση, το κάθε ένα από τα οκτάμετρα που περιλαμβάνει η Α ενότητα, μπορεί να χωριστεί σε μικρότερα τμήματα των τεσσάρων μέτρων. Η Α1 ενότητα που αποτελεί μέρος της Α και επανάληψή της είναι δομημένη με τον ίδιο τρόπο με αυτήν, περιλαμβάνοντας ίδιο αριθμό μέτρων, που είναι χωρισμένα με τον ίδιο τρόπο.

- «Είδα μάτια» → Α ενότητα [2 οκτάμετρα] – Α1 ενότητα [2 οκτάμετρα]
- «Τα νιάτα» → Α ενότητα [2 οκτάμετρα] – Α1 ενότητα [2 οκτάμετρα]
- «Σ' αγαπώ» → Α ενότητα [1 οκτάμετρο] – Α1 ενότητα [1 οκτάμετρο]
- «Μην κλαις» → Α ενότητα [1 οκτάμετρο] – Α1 ενότητα [1 οκτάμετρο]

- «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» → A ενότητα [2 οκτάμετρα] – A1 ενότητα [2 οκτάμετρα]

Σε δύο από τις περιπτώσεις των τραγουδιών, ανάμεσα στην A και την B ενότητα παρεμβάλλεται μια γέφυρα, που λειτουργεί ως μεταβατικό τμήμα. Αυτό εντοπίζεται στην δομή των τραγουδιών «Είδα μάτια» και «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου». Και στις δύο περιπτώσεις, η γέφυρα διαρκεί 8 μέτρα και αποτελεί προέκταση της προηγούμενης ενότητας.

Η B ενότητα των τραγουδιών που ακολουθεί, εμφανίζει κι αυτή ομοιότητες στη δομή της. Τόσο η B ενότητα όλων των τραγουδιών, όσο και η επανάληψή της που εμφανίζεται στην B1 ενότητα, περιλαμβάνουν από δύο οκτάμετρα η κάθε μια, με αποτέλεσμα να προκύπτει μια ισορροπία ανάμεσα στα δύο τμήματα, κάτι που φάνηκε και στο σύνολο της A ενότητας. Τα οκτάμετρα αυτά, μπορούν να χωριστούν επί μέρους σε τετράμετρες φράσεις.

- «Είδα μάτια» → B ενότητα [2 οκτάμετρα] – B1 ενότητα [2 οκτάμετρα]
- «Τα νιάτα» → B ενότητα [2 οκτάμετρα] – B1 ενότητα [2 οκτάμετρα]
- «Σ' αγαπώ» → B ενότητα [2 οκτάμετρα] – B1 ενότητα [2 οκτάμετρα]
- «Μην κλαις» → B ενότητα [2 οκτάμετρα] – B1 ενότητα [2 οκτάμετρα]
- «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» → B ενότητα [2 οκτάμετρα] – B1 ενότητα [2 οκτάμετρα]

Όσον αφορά το κλείσιμο των τραγουδιών η coda αποτελεί μέρος τους, με την έκτασή της να κυμαίνεται από 2 έως 9 μέτρα. Στην περίπτωση του τραγουδιού «Σ' αγαπώ» δεν γίνεται ξεκάθαρο αν υπάρχει coda, καθώς δεν αναγράφεται στην παρτιτούρα, περιλαμβάνει όμως δύο μέτρα που οδηγούν στο κλείσιμο (per finire).

- «Είδα μάτια» → 8 μέτρα
- «Τα νιάτα» → 9 μέτρα
- «Σ' αγαπώ» → 2 μέτρα
- «Μην κλαις» → 2 μέτρα
- «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» → 6 μέτρα

Έτσι, το συμπέρασμα που προκύπτει ως προς την μορφή των τραγουδιών είναι πως αυτή είναι διμερής και πρόκειται ουσιαστικά για την κλασική δομή που συναντάται στα τραγούδια της ελαφράς μουσικής.

Ας επισημανθεί επίσης ότι:

α) Τα δύο πρώτα («Είδα μάτια», «Τα νιάτα») εμφανίζουν ομοιότητες μεταξύ τους και ως προς την έκταση και ως προς τον χωρισμό των μέτρων τους.

β) Το ίδιο ισχύει και για τα δύο επόμενα («Σ' αγαπώ», «Μην κλαις»), με το τελευταίο («Άδικα πήγαν τα νιάτα μου») να διαφοροποιείται ως προς τον αριθμό των μέτρων.

## 5.2 Ρυθμική κατασκευή

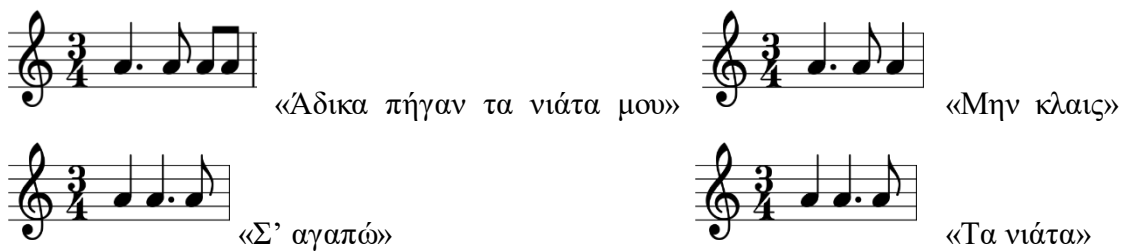
Ένα βασικό ρυθμικό σχήμα που εμφανίζεται ίδιο ή με ορισμένες παραλλαγές σε όλα τα τραγούδια είναι το εξής:



Κατά αυτό τον τρόπο εμφανίζεται στο πρώτο τραγούδι με τίτλο «Είδα μάτια» και στη συνέχεια εμφανίζεται και στα υπόλοιπα τραγούδια ως εξής:



Ένα άλλο ρυθμικό σχήμα που εντοπίζεται με παραλλαγές σε τρία από τα τραγούδια, περιλαμβάνει ένα παρεστιγμένο τέταρτο το οποίο ακολουθείται στη συνέχεια από ένα όγδοο. Μόνο στα τραγούδια «Είδα μάτια» δεν εμφανίζεται καθόλου το συγκεκριμένο ρυθμικό σχήμα.



Αυτό το ρυθμικό στοιχείο που εντοπίζεται κυρίως στα τραγούδια «Είδα μάτια» και «Τα νιάτα» είναι το *levare* που βρίσκεται κυρίως στο ρεφραίν τους αλλά και αλλού.



## 5.3 Μελωδική κατασκευή

Κρίνοντας από τα διαστήματα που χρησιμοποιήθηκαν για τη δόμηση τόσο της A όσο και της B ενότητας, γίνεται αντιληπτό πως ως επί το πλείστον χρησιμοποιούνται κοντινά και μικρά διαστήματα, ενώ τα μεγαλύτερα εντοπίζονται στην B ενότητα.

Στους παρακάτω πίνακες παρουσιάζεται αναλυτικότερα η χρήση των διαστημάτων που εμφανίζεται στην Α και στην Β ενότητα των τραγουδιών.

Α ΕΝΟΤΗΤΑ					
Διαστήματα	Είδα μάτια	Τα νιάτα	Σ' αγαπώ	Μην κλαις	Άδικα πήγαν τα νιάτα μου
2 <sup>ας</sup> μικρό	✓	✓	✓		✓
2 <sup>ας</sup> μεγάλο	✓	✓	✓	✓	✓
3 <sup>ης</sup> μικρό	✓	✓	✓	✓	✓
3 <sup>ης</sup> μεγάλο	✓	✓	✓	✓	✓
4 <sup>ης</sup> καθαρό	✓	✓	✓	✓	✓
5 <sup>ης</sup> καθαρό	✓			✓	✓

Β ΕΝΟΤΗΤΑ					
Διαστήματα	Είδα μάτια	Τα νιάτα	Σ' αγαπώ	Μην κλαις	Άδικα πήγαν τα νιάτα μου
2 <sup>ας</sup> μικρό	✓	✓	✓	✓	✓
2 <sup>ας</sup> μεγάλο	✓	✓		✓	✓
3 <sup>ης</sup> μικρό	✓	✓	✓		✓
3 <sup>ης</sup> μεγάλο	✓	✓	✓	✓	
4 <sup>ης</sup> καθαρό	✓	✓	✓	✓	✓
5 <sup>ης</sup> καθαρό	✓	✓		✓	
6 <sup>ης</sup> μεγάλο			✓	✓	
7 <sup>ης</sup> μικρό				✓	
7 <sup>ης</sup> μεγάλο			✓		

Στην Α ενότητα σε όλα τα τραγούδια υπάρχει το διάστημα της 2<sup>ας</sup> μεγάλο, 3<sup>ης</sup> μεγάλο και μικρό, καθώς και της 4<sup>ης</sup> καθαρό. Τα διαστήματα 2<sup>ης</sup> μικρό και 5<sup>ης</sup> καθαρό εμφανίζονται επίσης συχνά.

Στην Β ενότητα το διάστημα της 2<sup>ας</sup> μικρό και της 4<sup>ης</sup> καθαρό εμφανίζεται σε όλα τα τραγούδια. Το διάστημα 2<sup>ης</sup> μεγάλο και 3<sup>ης</sup> μικρό-μεγάλο, αλλά και 5<sup>ης</sup> καθαρό βρίσκονται, επίσης, σε πολλά τραγούδια. Συναντάται ακόμα το διάστημα της 6<sup>ης</sup> μεγάλο και 7<sup>ης</sup> μικρό στο τραγούδι «Σ' αγαπώ» και στο «Μην κλαις», ενώ στο τελευταίο είναι η μοναδική φορά που εμφανίζεται το διάστημα 7<sup>ης</sup> μικρό.

Η έκταση της μελωδική γραμμής των τραγουδιών καλύπτει κάθε φορά τα παρακάτω διαστήματα:

«Είδα μάτια»: 8<sup>ης</sup>

«Τα νιάτα»: 8<sup>ης</sup>

«Σ' αγαπώ»: 10<sup>ης</sup>

«Μην κλαις»: 11<sup>ης</sup>

«Άδικα πήγαν τα νιάτα μου»: 8<sup>ης</sup>

Εξετάζοντας την κάθε ενότητα των τραγουδιών ξεχωριστά, υπάρχουν ομοιότητες στον τρόπο χρήσης των μελωδικών στοιχείων.

- Εισαγωγή: ένα χαρακτηριστικό μελωδικό στοιχείο που εντοπίζεται σε κάθε μια από τις περιπτώσεις, είναι η χρήση του μελωδικού υλικού του ρεφραίν της Β ενότητας. Το υλικό αυτό στην περίπτωση του «Είδα μάτια» παρουσιάζεται αυτούσιο, ενώ στα υπόλοιπα εξελίσσεται διαφορετικά. Στο «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» χρησιμοποιείται, επιπλέον, και το μελωδικό υλικό της Α ενότητας με διαφορετική, όμως, αρμονία.
- Α ενότητα: Όσον αφορά την Α ενότητα και την σχέση που εμφανίζει με την επανάληψή της στην Α1 ενότητα, σε όλες τις περιπτώσεις το πρώτο μισό της Α ενότητας (8μετρο ή 4μετρο) επαναλαμβάνεται αυτούσιο, ενώ το άλλο μισό αλλάζει με σκοπό να καταλήξει στην V7/V. Στο «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» εμφανίζεται αυτούσιο μόνο το πρώτο τετράμετρο του πρώτου 8μετρου της Α ενότητας με όλο το υπόλοιπο να διαφέρει, καταλήγοντας, όμως, πάλι στην V7/V.

Στην Α ενότητα, στα τραγούδια «Είδα μάτια», «Τα νιάτα» και «Σ' αγαπώ», οι μελωδικές κινήσεις είναι ως επί το πλείστον βηματικές, σε κοντινά διαστήματα μεταξύ τους. Το στοιχείο του αρπέζ φαίνεται έντονα στην μελωδική γραμμή του «Μην κλαις», ενώ στο «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» υπάρχει συνδυασμός των βηματικών κινήσεων με το διάστημα της 4<sup>ης</sup> καθαρό προς τα πάνω ή προς τα κάτω που συμπληρώνει το μελωδικό σχήμα.

- Γέφυρες: βρίσκονται μόνο στα τραγούδια «Είδα μάτια» και «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου». Η μελωδική τους γραμμή βασίζεται σε κοντινά διαστήματα και αρπέζ στην πρώτη περίπτωση, ενώ στην δεύτερη κυρίως σε βηματικές κινήσεις, καθώς υπάρχει το μελωδικό σχήμα του ρεφραίν.
- Β ενότητα: αποτελεί το ρεφραίν, του οποίου το κύριο θέμα έχει ήδη ακουστεί στην εισαγωγή των τραγουδιών. Στην σχέση μεταξύ της Β και της Β1 ενότητας ομοιότητες εντοπίζονται σε ορισμένα σημεία, ενώ σε άλλα καθόλου. Συγκεκριμένα, στο τραγούδι «Τα νιάτα», η μελωδία της Β ενότητας εμφανίζεται αυτούσια στην Β1 ενότητα, με εξαίρεση το τελευταίο τετράμετρο που κλείνει και το τραγούδι.

Σε δύο περιπτώσεις, στα τραγούδια «Είδα μάτια» και «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου», το πρώτο 4μετρο της Β ενότητας εμφανίζεται ίδιο στην Β1, με όλο το υπόλοιπο να διαφοροποιείται. Εκεί που δεν υπάρχει αυτούσια επανάληψη της μελωδίας στην Β1 ενότητα, είναι στο τραγούδι «Σ' αγαπώ», παρόλο που

χρησιμοποιούνται παρόμοια διαστήματα και μελωδικές κινήσεις, καθώς και στο τραγούδι «Μην κλαις», όπου η εξέλιξη της μελωδίας είναι τελείως διαφορετική.

- Συνοδεία του πιάνου: αρχικά, εντοπίζονται ομοιότητες στην Α ενότητα των τραγουδιών. Πιο συγκεκριμένα, στο τραγούδι «Είδα μάτια» στο δεξί χέρι του πιάνου ακούγεται το χαρακτηριστικό μελωδικό στοιχείο της εισαγωγής και του ρεφραίν, με το αριστερό να εναλλάσσεται στο μπάσο και να τονίζει τον 2<sup>ο</sup>-3<sup>ο</sup> χρόνο του μέτρου. Στα «Τα νιάτα», στο δεξί χέρι του πιάνου συμπληρώνεται η αρμονία με έναν απλό τρόπο συνοδείας, ενώ στο μπάσο υπάρχουν εναλλαγές, όπως και προηγουμένως. Στα τραγούδια «Σ' αγαπώ» και «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» η μελωδία παίζεται παράλληλα από το δεξί χέρι του πιάνου, με το αριστερό να γεμίζει την αρμονία στην πρώτη περίπτωση και στην δεύτερη να εναλλάσσεται, κάνοντας παράλληλα μελωδικές αλυσίδες σε όλη την έκτασή της συνοδείας.

Στην Β ενότητα παρατηρείται πως το δεξί χέρι του πιάνου παίζει παράλληλα τη μελωδία σε όλες τις περιπτώσεις, με το αριστερό άλλοτε να παρουσιάζει εναλλαγές και κίνηση στο μπάσο συμπληρώνοντας την αρμονία («Είδα μάτια», «Μην κλαις»), άλλοτε να παρουσιάζει μια πιο απλή συνοδεία («Τα νιάτα» «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου»), ενώ σε άλλη περίπτωση εμφανίζεται με μορφή αρπές (Σ' αγαπώ).

#### 5.4 Αρμονική κατασκευή

Όλα τα βαλς-τραγούδια που αναλύθηκαν είναι γραμμένα σε μείζονες κλίμακες. Στον παρακάτω πίνακα παρουσιάζονται οι τονικότητες των τραγουδιών, καθώς και των ηχογραφήσεών τους.

Τονικότητα	«Είδα μάτια»	«Τα νιάτα»	«Σ' αγαπώ»	«Μην κλαις»	«Άδικα πήγαν τα νιάτα μου»
Παρτιτούρα	Bb	F	Eb	Eb	G
Ηχογραφήσεων	Eb, B	F, A, C	-	B, D	G, D

Η αρμονική κατασκευή των τραγουδιών άλλοτε είναι απλή κι άλλοτε είναι πιο σύνθετη, χρησιμοποιώντας συχνά, ως προς τον αρμονικό ρυθμό, αλλαγές των συγχορδιών, ακόμα και κατά τη διάρκεια ενός μέτρου.

Σ' ένα γενικό πλαίσιο τα τραγούδια μένουν στην τονικότητα στην οποία είναι γραμμένα, κάνοντας μικρές αποκλίσεις, συνήθως προς την δεύτερη, την τρίτη, την τέταρτη, την πέμπτη και την έκτη βαθμίδα της κλίμακας στην οποία βρίσκονται.



Ένα από τα στοιχεία που θα μπορούσε να συσχετίσει την μορφολογική δομή με την αρμονική, είναι πως στο τέλος της Α ενότητας όλων των τραγουδιών, γίνεται πτώση στην δεσπόζουσα.

#### 5.4.1 Διαδοχές συγχορδιών ανά ενότητα

Οι συγχορδίες που εμφανίζονται στην Α ενότητα των τραγουδιών είναι οι εξής:

Α ενότητα

- «Είδα μάτια»: I-V7-I-iii-V7/iii-V7/V
- «Τα νιάτα»: I-ii-V7-vii7-V7-I- vi- V7- vi-V7/V
- «Σ' αγαπώ»: I-IV-I-ii7-V7-I- IV-V7/V
- «Μην κλαις»: I-IV-I-ii7-V7-I-IV-V7/V
- «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου»: I-vii7/V-I-V7-I// I-vi-ii// I-vi7-ii7-V7-I
- Στα τρία από τα πέντε, η πρώτη διαδοχή είναι η σύνδεση πρώτης-τέταρτης βαθμίδας ή της σχετικής δευτερεύουσάς της (δεύτερη).

Η γέφυρα που προστίθεται σε δύο τραγούδια, στην πρώτη περίπτωση είναι πιο απλή από αρμονική άποψη συγκριτικά με την δεύτερη. Έτσι, εμφανίζεται με τις παρακάτω βαθμίδες:

- «Είδα μάτια»: V-V7
- «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου»: V-bVI-ii7-i-V7/V7

Στην Β ενότητα εντοπίζονται οι αποκλίσεις προς άλλες βαθμίδες της κλίμακας, εκτός από το τραγούδι «Τα νιάτα» που παραμένει στην τονικότητα καθ' όλη την έκτασή του. Πιο συγκεκριμένα οι συγχορδίες που εμφανίζονται είναι οι εξής:

- «Είδα μάτια»: I-V7-I-V7/ii-vii7-V7-I
- «Τα νιάτα»: I-ii-V7-I
- «Σ' αγαπώ»: I-ii7-V7-I-vi-V7/vi-V7/ii-iv-V13-I
- «Μην κλαις»: I-V-I- V7/ii -ii-V7- I- V7/IV-IV- V7/ii- ii7- I-vi-V-I
- «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου»: I-V7-ii-V-I- V7/vi-V7/ii-ii- V7/V- V7-I
- Οι δύο βασικές πρώτες διαδοχές που εντοπίζονται είναι αυτές της πρώτης - δευτέρης-πέμπτης ή της πρώτης-πέμπτης.

Με βάση την ακολουθία των συγχορδιών, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως τα δύο πρώτα τραγούδια έχουν μια πιο απλή αρμονική δομή συγκριτικά με τα υπόλοιπα.

### 5.4.2 Συχνότητα χρήσης συγχορδιών

Οι διαδοχές των συγχορδιών που εμφανίζονται περισσότερες φορές είναι οι παρακάτω:

Τίτλοι:	Είδα μάτια	Τα νιάτα	Σ' αγαπώ	Μην κλαις	Άδικα πήγαν τα νιάτα μου
Διαδοχές συγχορδιών που εμφανίζονται συχνότερα	V7-I	I-ii	I-IV	I-IV	V7-I
	I- ii #3 / #1	V7-I	V7-I	V7-I	ii7- V7
		ii-V7	ii7-V7	I-ii7	
			I-vi	ii7-V7	

Στο τραγούδι «Είδα μάτια» κυριαρχεί η σύνδεση V7-I, ενώ οι διαδοχές κι οι συγχορδίες που εντοπίζονται συχνότερα είναι:

Διαδοχές	Συγχορδίες
V7-I ~ 5 φορές	V7 ~ 23 φορές
I-V7 ~ 4 φορές	I ~ 27 φορές
I- ii #3 / #1 ~ 5 φορές	ii , ii #3 / #1 ~ 12 φορές

Επίσης, σε όλο το κομμάτι η vii<sup>o</sup>7 εμφανίζεται δύο φορές, ενώ η iii τρεις φορές.

Στο επόμενο τραγούδι με τίτλο «Τα νιάτα» οι κυριότερες ακολουθίες είναι:

Διαδοχές	Συγχορδίες
V7-I ~ 11 φορές	V7 ~ 27 φορές
I-V7 ~ 5 φορές	I ~ 30 φορές
ii-V7 ~ 6 φορές	ii ~ 9 φορές
I-ii ~ 4 φορές	

Εμφανίζεται, επιπλέον, η συγχορδία της vii<sup>o</sup>7 δύο φορές, όπως και της vi - bVI επίσης δύο φορές.

Στο τραγούδι «Σ' αγαπώ» οι διαδοχές και οι συγχορδίες που εντοπίζονται κατά κύριο λόγο είναι:

Διαδοχές	Συγχορδίες
V7-I ~ 5 φορές	V7 ~ 15 φορές
I-V7 ~ 2 φορές	I ~ 16 φορές
I-IV ~ 3 φορές	IV ~ 6 φορές
I-ii ~ 2 φορές	ii ~ 7 φορές
ii-V7 ~ 2 φορές	vi ~ 3 φορές

Σ' αυτή την περίπτωση η βαθμίδα της vii7, εμφανίζεται μόνο στην αρχή της εισαγωγής του τραγουδιού, όπου έχει χαρακτήρα ποικίλματος.

Το επόμενο τραγούδι «Μην κλαις» παρουσιάζει συχνότερα τις εξής ακολουθίες και συγχορδίες:

Διαδοχές	Συγχορδίες
V7-I ~6 φορές	V7 ~ 14 φορές
I-V7 ~ 4 φορές	I ~ 18 φορές
I-IV ~ 2 φορές	IV ~ 6 φορές
I-ii7 ~3 φορές	ii ~ 6 φορές
ii7-V7~5 φορές	vi ~ 3 φορές

Η βαθμίδα της vii7 εντοπίζεται μόνο δύο φορές, ενώ ~ 3 φορές εμφανίζεται και η V7/ii.

Στο τελευταίο τραγούδι που αναλύθηκε με τίτλο «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου εμφανίζονται συχνότερα τα παρακάτω:

Διαδοχές	Συγχορδίες
V7-I ~ 7 φορές	V7 ~29 φορές
I-V7 ~ 6 φορές	I ~ 16 φορές
ii7- V7 ~ 3 φορές	ii ~ 7 φορές

Σύμφωνα με τα παραπάνω, οι διαδοχές που εμφανίζονται συχνότερα στα τραγούδια είναι οι εξής:

Διαδοχές	Είδα μάτια	Τα νιάτα	Σ' αγαπώ	Μην κλαις	Άδικα πήγαν τα νιάτα μου
I-V7-I	✓	✓	✓	✓	✓
I-ii	✓	✓		✓	
ii-V7		✓	✓	✓	✓
I-IV-I			✓	✓	
vii7-V7		✓			✓

Η ακολουθία I-V7-I βρίσκεται συχνά μέσα σε όλα τα τραγούδια, ενώ συχνά εντοπίζεται η ακολουθία ii-V7. Σπανιότερα εμφανίζεται η διαδοχή I-VI ή I-vi στα τραγούδια «Τα νιάτα», «Σ' αγαπώ» και «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου».

Συγκρίνοντας τις βαθμίδες που χρησιμοποιούνται στα τραγούδια, προκύπτει πως οι συγχορδίες της I, ii, IV και V βαθμίδας εμφανίζονται συχνότερα.

Στον παρακάτω πίνακα, παρατίθενται οι βαθμίδες μαζί με τις φορές που έχουν εντοπιστεί στο εκάστοτε τραγούδι.

Βαθμίδες	Είδα μάτια	Τα νιάτα	Σ' αγαπώ	Μην κλαις	Άδικα πήγαν τα νιάτα μου
I, i	27	30	16	18	16
ii, ii <sup>o</sup>	12	9	7	6	7
IV, iv	-	-	6	6	-
V, V7	23	27	15	14	29

Από τον πίνακα προκύπτει πως οι συγχορδίες που εμφανίζονται σε όλα τα τραγούδια που αναλύθηκαν είναι αυτές της I, της ii, ii<sup>o</sup> και της V, V7.

Με βάση την ακολουθία των συγχορδιών, θα μπορούσε ειπωθεί πως τα δύο πρώτα τραγούδια έχουν πιο απλή αρμονική δομή συγκριτικά με τα υπόλοιπα. Κάποια από τα στοιχεία που εντοπίζονται στις αρμονικές αναλύσεις, είναι η χρήση δανεικών συγχορδιών από τις ομώνυμες ελάσσονες κλίμακες και οι αλλοιωμένες συγχορδίες που άλλοτε κινούνται χρωματικά ως ποικίλματα, άλλοτε διαβατικά και άλλοτε ως προσέγγιση άλλων βαθμίδων, με συχνότερες αυτές της ii <sup>#3</sup>/<sub>#1</sub> και V<sup>#5</sup> ή b5.

Όσον αφορά τις αποκλίσεις και τις παρενθετικές μετατροπές προς άλλες βαθμίδες της κλίμακας, αυτές που συναντιούνται μέσα στα τραγούδια παρουσιάζονται στον παρακάτω πίνακα.

Διαδοχές	Είδα μάτια	Τα νιάτα	Σ' αγαπώ	Μην κλαις	Άδικα πήγαν τα νιάτα μου
V7/ii			✓	✓	✓
V7/iii	✓				
V7/IV, iv		✓		✓	
V7/V	✓	✓	✓	✓	✓
V7/VI, vi			✓	✓	✓

Ένα χαρακτηριστικό αρμονικό στοιχείο που εντοπίζεται σε τέσσερα από τα πέντε τραγούδια, είναι η χρήση αλλοιωμένων βαθμίδων, που συναντάται συχνότερα στην εισαγωγή των τραγουδιών. Συχνά οι συγχορδίες αυτές υπονοούνται, όταν η αρμονία στη συνοδεία του πιάνου είναι ελλιπής.

<p>«Είδα μάτια»</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ii #3 #1</li> </ul>			<p>«Μην κλαις»</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• V9 #5</li> <li>• V7#5</li> </ul>		
<p>«Σ' αγαπώ»</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ii#3 #1</li> <li>• V9,7 #5</li> </ul>			<p>«Άδικα πήγαν τα νιάτα μου»</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• V#5</li> <li>• ii6/5 b5 #3 #1</li> </ul>		

## 5.5 Σύνοψη συμπερασμάτων

Σύμφωνα με όσα ειπώθηκαν στο συγκεκριμένο κεφάλαιο, τα συμπεράσματα που αφορούν την αναζήτηση των στοιχείων της συνθετικής τεχνοτροπίας του Κλέωνος Τριανταφύλλου μέσα από την αναλυτική προσέγγιση βαλς-τραγουδιών του, θα μπορούσαν να συνοψιστούν στα παρακάτω:

1. Όλα τα τραγούδια παρουσιάζουν ομοιότητες μεταξύ τους ως προς την μορφολογική δομή τους και τα μέρη που τα απαρτίζουν. Η δομή σε όλες τις περιπτώσεις έχει τη μορφή «Εισαγωγή – A(couplet) – B(refrain)».
2. Η αρμονική κατασκευή των τραγουδιών παρουσιάζει διαφοροποιήσεις, με ορισμένες ακολουθίες συγχορδιών να εμφανίζονται σε όλες τις περιπτώσεις των τραγουδιών. Πιο συγκεκριμένα, οι ακολουθίες I-V-I εντοπίζονται σε όλα τα τραγούδια, επίσης, οι ακολουθίες I-ii καθώς και ii-V7 εμφανίζονται αρκετά συχνά, ενώ οι ακολουθίες I-IV και vii7-V7 συναντούνται σε κάποιες από τις περιπτώσεις.
3. Τα τραγούδια «Είδα μάτια» (1909) και «Τα νιάτα» (1918) εμφανίζουν περισσότερες ομοιότητες μεταξύ τους από άποψη δομής, χρήση ρυθμικού υλικού, αριθμού μέτρων, αρμονικής κατασκευής και έκτασης της μελωδικής γραμμής. Το ίδιο ισχύει και για τα δύο επόμενα τραγούδια «Σ' αγαπώ» και «Μην κλαις» που παρουσιάζουν παρομοίως κοινά στοιχεία, ενώ επιπλέον είναι οι μόνες περιπτώσεις που συναντάται η ακολουθία I-IV-I.
4. Σχετικά με τη δόμηση της A ενότητας των τραγουδιών, επιλέγονται κατά κύριο λόγο κοντινά διαστήματα, με αυτά της 2<sup>ης</sup> και 3<sup>ης</sup> μεγάλο, καθώς και της 4<sup>ης</sup> καθαρό να βρίσκονται μέσα σε όλα τα τραγούδια. Σχεδόν σε όλα εμφανίζονται αυτά της 2<sup>ης</sup> μικρό, της 3<sup>ης</sup> μικρό, ενώ σε τρία, το διάστημα της 5<sup>ης</sup> καθαρό. Στο ρεφραίν χρησιμοποιούνται τα ίδια διαστήματα με την A, με την προσθήκη της 6<sup>ης</sup> μεγάλο και της 7ης μεγάλο στο «Σ' αγαπώ» και της 6<sup>ης</sup> μεγάλο και 7<sup>ης</sup> μικρό στο «Μην κλαις». Στην B ενότητα όλων των τραγουδιών εντοπίζονται τα διαστήματα της 2<sup>ης</sup> μικρό και 4<sup>ης</sup> καθαρό.
5. Το πιάνο, συχνά, συνοδεύει το τραγούδι με έναν απλό τρόπο, που είναι χαρακτηριστικός για το βαλς, συμπληρώνοντας συγχρόνως την αρμονία του τραγουδιού. Σε πολλές περιπτώσεις συναντάται εναλλαγή στις νότες του μπάσου που δημιουργούν την κίνηση, με το «Μην κλαις» μόνο να παρουσιάζει την συνοδεία με χρήση αρπεζ και με παράλληλη χρήση του ισοκράτη. Σε όλες τις περιπτώσεις στο ρεφραίν η μελωδία του τραγουδιού παίζεται παράλληλα από το δεξί χέρι του πιάνου για ενίσχυση της μελωδικής γραμμής.
6. Όσον αφορά την ρυθμική κατασκευή των βαλς-τραγουδιών, υπάρχει ένα ρυθμικό σχήμα που παρουσιάζεται με ίδιο τρόπο ή με μικρές παραλλαγές σε όλες τις περιπτώσεις και περιλαμβάνει μισά, τέταρτα και όγδοα. Ένα άλλο

ρυθμικό σχήμα που εντοπίζεται σε όλα τα τραγούδια, εκτός από ένα, παρουσιάζει ένα διαφορετικό στοιχείο που είναι η προσθήκη της στιγμής διαρκείας δίπλα στην αξία του τετάρτου. Χαρακτηριστικό ρυθμικό στοιχείο στα τραγούδια «Είδα μάτια» και «Τα νιάτα» είναι αυτό του *levare* που εμφανίζεται με όμοιο τρόπο και στα δύο.

7. Σ' ένα γενικότερο πλαίσιο τα τραγούδια-βαλς που εξετάστηκαν είναι γραμμένα σε μείζονες κλίμακες. Επιπλέον, σχετικά μ' αυτά που είναι γραμμένα χρονολογικά νωρίτερα, όπως το «Είδα μάτια» (1909) και «Τα νιάτα» (1918), θα μπορούσε να ειπωθεί πως από άποψη αρμονικής – μελωδικής και ρυθμικής κατασκευής παρουσιάζουν ομοιότητες μεταξύ τους συγκριτικά με τα υπόλοιπα. Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση των τραγουδιών «Σ' αγαπώ» (1929) και «Μην Κλαις» (1932), μέσα στα οποία εντοπίζεται πιο πλούσια αρμονική κατασκευή, με περισσότερες αποκλίσεις και μεγαλύτερη έκταση της μελωδίας. Το «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» με βάση την μορφή, την μελωδική έκταση και τη μελωδική κατασκευή βρίσκεται πιο κοντά στην λογική των τραγουδιών «Είδα μάτια» και «Τα νιάτα», παρουσιάζει όμως και στοιχεία που εντοπίζονται στα άλλα δύο τραγούδια, όπως στην αρμονική κατασκευή, αλλά και στην ρυθμική.
8. Τα τραγούδια που αναλύθηκαν στην εργασία, παρουσιάζουν εξελικτική πορεία ως προς την αρμονική υφή. Πιο συγκεκριμένα, τα τραγούδια «Είδα μάτια» και «Τα νιάτα» που έχουν γραφτεί πριν το 1920 περιλαμβάνουν πιο απλές ακολουθίες συγχορδιών, με τη χρωματικότητα να εμφανίζεται μεν, αλλά πιο συγκρατημένη. Στοιχεία όπως οι αλλοιωμένες συγχορδίες και οι συχνότερες τονικές αποκλίσεις, παρουσιάζονται εντονότερα στα τραγούδια «Σ' αγαπώ» και «Μην κλαις» που χρονολογικά τοποθετούνται στο 1929-32. Στο τελευταίο τραγούδι που εξετάστηκε με τίτλο «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» είναι εμφανές το στοιχείο της διευρυμένης τονικότητας, καθώς παρόλο που είναι γραμμένο στη Σολ μείζονα κλίμακα, μέσα από τη μελωδική γραμμή οδηγεί σε άλλα τονικά κέντρα.
9. Ένα χαρακτηριστικό που αποτελεί κοινό και για τις πέντε περιπτώσεις των τραγουδιών και θα μπορούσε να σχετίζεται με το συνθετικό προφίλ του Αττίκ ως προς αυτά τα κομμάτια, είναι το ρομαντικό στοιχείο. Τόσο οι χρωματικές κινήσεις, η προσθήκη ξένων φθόγγων, οι καθυστερήσεις, οι συγκοπές και οι ντιμινουίτες αποτελούν κάποια από τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται για να ενισχύσουν το ρομαντικό συναίσθημα.
10. Συνεπώς, υπάρχουν στοιχεία που άλλοτε εμφανίζονται στις συνθέσεις του συχνότερα κι άλλοτε λιγότερο συχνά, ενώ τα τραγούδια που εξετάστηκαν, σε κάποια σημεία εμφανίζουν ομοιότητες, ενώ σε άλλα όχι τόσο. Με βάση τα συγκεκριμένα τραγούδια, δεν εντοπίστηκε κάποιο ιδιαίτερο στοιχείο που να χαρακτηρίζει το συνθετικό προφίλ του Αττίκ και το στυλ της γραφής του.

## Βαλς

Τα είδη των βαλς του Αττίκ που εξετάστηκαν περιορίζονται σ' αυτά του αργού βαλς - hesitation και του τραγουδιού ή μελωδίας βαλς. Όσον αφορά τα βαλς hesitation, που βρίσκεται στα τραγούδια με τίτλους «Σ' αγαπώ» και «Μην κλαις», έχουν αργό ρυθμό

και η ερμηνευτική προσέγγιση με βάση τις παρτιτούρες έχει χαρακτήρα ήρεμο, γλυκό και τραγουδιστό (*dolce cantabile, dolcissimo, tranquillo*), είναι ειπωμένα, δηλαδή, με ήρεμο και εκφραστικό τόνο, όπως ταιριάζει και στο συγκεκριμένο είδος βαλς «του δισταγμού».

Οι όροι «τραγούδι, τραγουδάκι και μελωδία – βαλς» που συναντιούνται στα υπόλοιπα τραγούδια που εξετάστηκαν, δεν αναφέρονται σ' ένα συγκεκριμένο είδος βαλς, σχετίζονται, όμως, με το ύφος, προβάλλοντας την τρυφερότητα που τα διακατέχει και δίνοντας βάρος στην ευαισθησία.

### Σχέση μουσικής στίχου

Ένα στοιχείο που παρατηρείται σε όλες τις περιπτώσεις των τραγουδιών βαλς που αναλύθηκαν σχετίζεται με την προσωδία και με την τοποθέτηση των τονισμένων συλλαβών των στίχων, ως επί το πλείστον, στα δυνατά μέρη του μέτρου.

Η σχέση μεταξύ στίχου και μουσικής εντοπίζεται στα τραγούδια με διαφορετικούς τρόπους και μέσα κάθε φορά. Στο τραγούδι «Είδα μάτια» μέσω των αποκλίσεων που εντοπίζονται σε δύο σημεία του κομματιού, δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στο νόημα των στίχων «*θα σε πάρω με στεφάνι*» και «*να μιλούν πιο γλυκά*», διαφοροποιώντας τα συγχρόνως από το σύνολο που βασίζεται, κατά κύριο λόγο, στην αρμονική σχέση I-V-I.

Συσχέτιση ανάμεσα στον στίχο και την αρμονία του τραγουδιού «Τα νιάτα» φαίνεται να υπάρχει στο σημείο που γίνεται αναφορά στα «νιάτα» που είναι «φευγάτα», καθώς και για τις δύο περιπτώσεις έχει επιλεγεί ελάσσονα συγχορδία, συγκριτικά με το υπόλοιπο τραγούδι που στηρίζεται, επίσης, στην σχέση μεταξύ I και V βαθμίδας. Στο κλείσιμο του τραγουδιού, στον στίχο «τρέχει μ' ορμή» τοποθετεί ένα αρπές σε γρήγορη ταχύτητα, ταυτίζοντας την «ορμή» με την μελωδική ανοδική αυτή κίνηση.

Στο τραγούδι «Σ' αγαπώ», στην Α ενότητα, η επιλογή των ρυθμικών αξιών φαίνεται να σχετίζεται άμεσα με το κείμενο και την πυκνότητά του. Παρακάτω, ο στίχος «*σε τόνο γλυκό*» θα μπορούσε να αναφέρεται στην αρμονία του τραγουδιού, ενώ η επιλογή της συγχορδίας V13 στην πτώση δίνει περισσότερη σημασία στις λέξεις που τη συνοδεύουν «*με καημό/ πονηρή/ δυνατά και σ' αγαπώ*».

Κάτι που εντοπίζεται στο τραγούδι «Μην κλαις» και συσχετίζει τον στίχο με την αρμονία, βρίσκεται στο κουπλέ, με την ακολουθία ii-V7, όπου συνδυαστικά με τους στίχους «*μου είπε προχθές/σαν τι να της πω*», αφήνει «ανοιχτό» το θέμα με την αναμονή της συνέχειας. Επίσης, η ανοδική χρωματική κίνηση ταιριάζει κατάλληλα στον στίχο «*φευγάτα*», που αναφέρεται στα κάλλη που φεύγουν. Ακόμα, τα διαστήματα 4<sup>ης</sup> προς τα πάνω στα οποία φαίνεται να επιμένει στα σημεία «*Αυτούς να κλαις/ Η νιότη/ Και πάνε να σβήσουν/*» δίνουν μεγαλύτερη έμφαση συγκριτικά με το τμήμα του ρεφραίν που προηγήθηκε. Το ίδιο ισχύει και με τα διαστήματα 6<sup>ης</sup> και 7<sup>ης</sup> στους στίχους «*Χωρίς ν' αγαπήσουν / Μες στη ζωή*».

Στο τραγούδι «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» χαρακτηριστικό είναι το σημείο της γέφυρας, όπου μεταβαίνει στην ομώνυμη ελάσσονα και όπου με πολύ συναίσθημα, όπως αναγράφεται στην παρτιτούρα, πρέπει να αποδοθεί ο στίχος «*ήταν μικρό μα είχε*

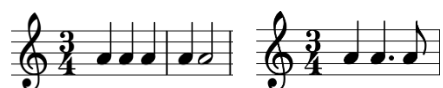


λάμψη περισσή, πώς να το πω ήσουν εσύ». Κάτι επιπλέον που εντοπίστηκε είναι η χρωματική καθοδική κίνηση που συνδέεται με τον στίχο «δύση» δημιουργώντας συσχέτιση μεταξύ στίχου-μουσικής. Συναισθηματική κλιμάκωση, με την ταυτόχρονη αρμονική κλιμάκωση εντοπίζεται στο δεύτερο μέρος του ρεφραίν, με την χρήση τονικών αποκλίσεων στους στίχους «νέα τρελή μαυρομάτα μου/ δεν είναι πια για φιλιά τα μαλλιά τα χιονάτα μου» με τους οποίους κλείνει και το τραγούδι.


### 5.5.1 Τελικό εξαγόμενο

Σε μια τελική προσπάθεια να εντοπίσουμε τα πλέον έντονα συνθετικά ίχνη του Αττίκ, όπως αυτά απορρέουν από το πλαίσιο που δομούν τα συγκεκριμένα τραγούδια, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε ότι ο Αττίκ, ως προς τα βαλς του, είναι ένας συνθέτης που χρησιμοποιεί συχνότερα:

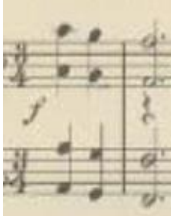
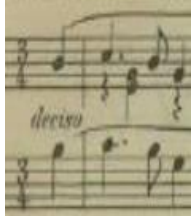

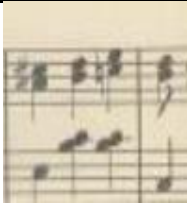
- την κλασική δομή των ελαφρών τραγουδιών, Εισαγωγή-A-B
- μείζονες κλίμακες
- τις αρμονικές διαδοχές I-V-I, I-ii, ii-V7, I-IV, I-ii-V7
- αποκλίσεις στην δεσπόζουσα, την δεύτερη και την έκτη βαθμίδα
- τις βαθμίδες I, i, ii, ii<sup>o</sup>, IV, V7, vi, vii
- ως διαστήματα μελωδικής γραμμής αυτά της 2<sup>ης</sup> μεγάλο και μικρό, 3<sup>ης</sup> μεγάλο και μικρό, 4<sup>ης</sup> και 5<sup>ης</sup> καθαρό.
- Τα ρυθμικά σχήματα



- ενίσχυση της μελωδίας από το δεξί χέρι του πιάνου και συμπλήρωση της αρμονίας απ' το αριστερό
- αλλοιωμένες συγχορδίες, όπως V9 #5, V7#5, ii #3/#1
- προστιθέμενες νότες, με απόσταση 6<sup>ης</sup> και 7<sup>ης</sup>
- αλυσίδες και μιμήσεις
- ελλιπές μέτρο
- χρωματικές κινήσεις, ως ποικίλματα ή διαβατικοί

Κοινά στοιχεία σε όλα τα τραγούδια				
Κατηγορία	Κοινά στοιχεία			
Δομή	Εισαγωγή – A-B			
Κλίμακες	Μείζονες			
Αρμονικές διαδοχές	I-V-I			
Αποκλίσεις	V7/V			
Βαθμίδες	I,i	ii, ii <sup>o</sup>	V7	vii
Διαστήματα μελωδικής γραμμής	2 <sup>ης</sup> μεγάλο	2 <sup>ης</sup> μικρό	3 <sup>ης</sup> μεγάλο	4 <sup>ης</sup> καθαρό
Ρυθμικό σχήμα				
Συνοδεία πιάνου	Ενίσχυση μελωδίας από το δεξί χέρι	Συμπλήρωση της αρμονίας απ' το αριστερό χέρι		

Στοιχεία που εμφανίζονται συχνότερα					
Κατηγορία	Ποσοστό τραγουδιών	Στοιχεία			
Αρμονικές διαδοχές	~ 3/5	I-ii	ii-V7	I-IV	I-ii-V7
Αποκλίσεις	3/5	V7/ii	V7/vi		
Βαθμίδες	~ 3/5	vi	IV		
Δανεικές συγχορδίες	4/5	i	ii <sup>o</sup>	iv	vii <sup>o</sup> 7
Αλλοιωμένες συγχορδίες	4/5	ii #3 #1	V9 #5	V7#5	ii6/5 b5 #3 #1
Διαστήματα μελωδικής γραμμής	~ 3/5	3 <sup>ης</sup> μικρό	5 <sup>ης</sup> καθαρό	6 <sup>ης</sup> μεγάλο	

Ρυθμικό σχήμα	4/5				
Αλυσίδες – μιμήσεις	4/5				
Προστιθέμενες νότες	4/5	6 <sup>ης</sup> (μεγάλο)	7 <sup>ης</sup> (μεγάλο/μικρό)		
Ελλιπές μέτρο	3/5				
Χρωματικές κινήσεις – ποίκιλμα ή διαβατικοί	4/5				

## 5.6 Προτάσεις για μελλοντική εργασία

Το έργο του Κλέωνος Τριανταφύλλου (Αττίκ) παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον και περιλαμβάνει τραγούδια με ποικιλία στα είδη, τους ρυθμούς και το ύφος τους. Στην παρούσα εργασία επίκεντρο αποτέλεσε η κατηγορία των βαλς-τραγουδιών του Αττίκ, με στόχο την αναλυτική προσέγγισή ορισμένων από αυτά και την εξαγωγή συμπερασμάτων, σχετικά με τον τρόπο γραφής του συνθέτη ως προς το είδος. Συνεπώς, μια πρόταση για περαιτέρω έρευνα αποτελεί η ανάλυση και η μελέτη περισσότερων βαλς-τραγουδιών του Αττίκ, με στόχο την εξαγωγή συμπερασμάτων που θα επιβεβαιώσουν ή θα διευρύνουν αυτά της προκειμένης προσπάθειας, οδηγώντας σε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα ως προς το συνθετικό προφίλ του Αττίκ στα βαλς.

Ακόμα περισσότερο, αυτή η αναλυτική προσέγγιση και μελέτη των βαλς-τραγουδιών του, θα μπορούσε να επικεντρωθεί σε συγκεκριμένες περιόδους της ζωής του ή συνθετικές του περιόδους και στην παρεπόμενη ερευνητική, σύγκριση, ανάδειξη ή επιβεβαίωση στοιχείων της συνθετικής του ταυτότητας ως προς αυτές τις παραμέτρους.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Καλογερόπουλος, Τ. (2002). *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*. Αθήνα: Γιαλλέλης
- Κασσάπη, Ζωντανού, Μ. (2015). «Κοινωνιολογία: το ελαφρό του Μεσοπολέμου». *Ιόνιο Πανεπιστήμιο*. Ανακτήθηκε από [https://www.researchgate.net/publication/280305281\\_koinoniologike\\_analyse\\_ellenikou\\_elaphrou](https://www.researchgate.net/publication/280305281_koinoniologike_analyse_ellenikou_elaphrou)
- Κασσάπη, Ζωντανού, Μ. (2015). «Το αθηναϊκό μεσοπολεμικό ελαφρό: σύνδεση με άλλα είδη, προέλευση και διασκευές». Ανακτήθηκε από [https://www.researchgate.net/publication/280559029\\_to\\_athenaiiko\\_mesopolemiko\\_elaphro\\_syndese\\_me\\_alla\\_eide\\_proeleuse\\_kai\\_diaskeues](https://www.researchgate.net/publication/280559029_to_athenaiiko_mesopolemiko_elaphro_syndese_me_alla_eide_proeleuse_kai_diaskeues)
- Κούρση, Μ. (2007). *Μουσική*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Κουφού, Α. (2011). *Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940): μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. ΕΚΠΑ. Ανάκτηση από <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27525?lang=e#page/188/mode/2up>
- Κρίσιλα Λ. (2017). «Η τζαζ στην Ελλάδα τη δεκαετία του 1920-1930». *Ιόνιο Πανεπιστήμιο*. Ανακτήθηκε από [https://www.academia.edu/42838734/Κρίσιλα\\_Λέτα\\_Η\\_τζαζ\\_στην\\_Ελλάδα\\_τη\\_δεκαετία\\_του\\_1920\\_1930](https://www.academia.edu/42838734/Κρίσιλα_Λέτα_Η_τζαζ_στην_Ελλάδα_τη_δεκαετία_του_1920_1930)
- Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος.
- Λυκέσας, Γ. Τυροβολά, Β. (2009). «Ο χορός στη μεταπολεμική Ελλάδα: Ιστορικές-κοινωνικές προεκτάσεις και συνιστώσες». ΑΠΘ. Ανακτήθηκε από <http://ikee.lib.auth.gr/record/263234?ln=el>
- Μαγουλά – Γαϊτάνου, Π. (2002). *Δανάη: Το αηδόνι του έρωτα*. Αθήνα: Άγκυρα.
- Μυλωνάς, Κ. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος Ι. Αθήνα: Κέδρος.
- Σακαλλιέρος, Γ. (2021). «Ειδικό Τομέας Νεοελληνικής Μουσικής. Όψεις και στάδια νεοελληνικής μουσικής δημιουργίας: Γιάννης Κωνσταντινίδης». *Τμήμα Μουσικών Σπουδών*, ΑΠΘ.
- Σειραγάκης, Μ. (2009). *Το Ελαφρό Μουσικό Θέατρο στη Μεσοπολεμική Αθήνα - Οι Άνθρωποι και τα Έργα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία.

Τρικούπης, Α. (2011). «Θεόφραστου Σακελλαρίδη (1882-1950): Οπερέττα Βαφτιστικός. Δομή και ποιητικό περιεχόμενο». Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ. Ανακτήθηκε από [https://www.academia.edu/36786142/Θεόφραστου\\_Σακελλαρίδη\\_1882\\_1950\\_Οπερέττα\\_Βαφτιστικός\\_Δομή\\_και\\_ποιητικό\\_περιεχόμενο](https://www.academia.edu/36786142/Θεόφραστου_Σακελλαρίδη_1882_1950_Οπερέττα_Βαφτιστικός_Δομή_και_ποιητικό_περιεχόμενο)

Χριστοδούλου, Γ. (2016). *Ο Αττίκ στο Παρίσι*. Αθήνα: Μικρή Άρκτος.

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- (2021). “Johann Strauss II”. *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2022 από <https://www.britannica.com/biography/Johann-Strauss-II>

- (2021). “Western Dance: Dance in colonial America”. *Encyclopedia Britannica*. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2022 από <https://www.britannica.com/art/Western-dance/Dance-in-colonial-America>

Lamb, A. (2003). “Waltz”(i). *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2022 από <https://www.oxfordmusiconline.com/grove/music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881>

Mckee, E. (2013). “Joseph Lanner, Johann Strauss Sr and ‘The Future of Rhythm’.” *Music Analysis*, 32(3), 291–331. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2022 από <http://www.jstor.org/stable/43864516>

Phan, B. (2012). *The 20th Century Viennese Waltz: Nostalgia and Decadence*. Oregon State University. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2022 από [https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors\\_college\\_theses/08612q55k](https://ir.library.oregonstate.edu/concern/honors_college_theses/08612q55k)

Seiragakis, M. (2014). “Attik”. *Grove Music Online*. Ανακτήθηκε 26 Μαρτίου 2022 από <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2270644>

## ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

Βουλιάκης, Π. (2008). «Το ελαφρό τραγούδι». *Musicheaven.gr*. Ανακτήθηκε 4 Απριλίου 2022 από <https://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=1840>

Ευταξία, Γ. (2018). «Η Θρυλική Μάντρα του Αττίκ». *Tar.gr*. Ανακτήθηκε 30 Μαρτίου 2022 από [https://www.tar.gr/thryliki\\_mantra\\_toy\\_attik\\_tis\\_giwtas\\_eytaxia-article-5691.html](https://www.tar.gr/thryliki_mantra_toy_attik_tis_giwtas_eytaxia-article-5691.html)

- Καλλίγερος, Π. Ε. (2017). «Από τους Ραπτάκηδες μέχρι τον Αττίκ». *Κυθηραϊκά*. Ανακτήθηκε 17 Μαρτίου 2022 από <https://www.kythiraika.gr/apo-tous-raptakides-mechri-ton-attik/>
- Κανελλίδου, Λ. (χ.χ.). «Χειροκροτήματα». *Cine.gr*. Ανακτήθηκε 30 Μαρτίου 2022 από <http://www.cine.gr/film.asp?id=600754&page=4>
- Καρνάβας, Β. «Καίσαρης Ιωσήφ». *Photodentro.edu.gr*. Ανακτήθηκε στις 20 Μαρτίου 2022 από <http://photodentro.edu.gr/cultural/r/8526/5026>
- Κιούση, Β. (2020). «Η Ελληνική Μουσική τα νεότερα χρόνια». *Fractalart*. Ανακτήθηκε 4 Απριλίου 2022 από <https://www.fractalart.gr/elafro-tragoydi/>
- Κογκαλίδης, Λ. (2011). «Η Ιστορία του Βαλς». *nostosmusic.blogspot.com*. Ανακτήθηκε 20 Μαρτίου 2022 από [http://nostos-music.blogspot.com/2011/08/blog-post\\_4050.html](http://nostos-music.blogspot.com/2011/08/blog-post_4050.html)
- Κουτελιέρης, Φ. (χ.χ.) «Αστικό λαϊκό τραγούδι και διαχωριστικές γραμμές». *Tar.gr*. Ανακτήθηκε 5 Απριλίου 2022 από [https://www.tar.gr/peri\\_ellinikis\\_moysikis\\_astiko\\_laiko\\_tragoydi\\_kai\\_diaxwristikes\\_grammes-article-485.html?category\\_id=123](https://www.tar.gr/peri_ellinikis_moysikis_astiko_laiko_tragoydi_kai_diaxwristikes_grammes-article-485.html?category_id=123)
- Μίλεσης, Σ. (2021). «Ο Αττίκ, το Νέο Φάληρο και οι επιγραφές της Μάντρας του». *Pireorama.blogspot.com*. Ανακτήθηκε 15 Μαρτίου 2022 από <http://pireorama.blogspot.com/2020/12/ΑΤΤΙΚ.html>
- Μόρφη, Φ. (2019). «Αττίκ: Η ζωή του, ένα γλυκόπικρο τραγούδι». *Maxmag.gr*. Ανακτήθηκε 15 Μαρτίου 2022 από <https://www.maxmag.gr/afieromata/kallitexnes/attik/>
- Μούστος, Σ. (1999). «Ο Αμερικάνικος ήχος του Ειρηνικού και Ινδικού Ωκεανού». *Tar.gr*. Ανακτήθηκε 5 Απριλίου 2022 από [https://www.tar.gr/exi\\_xordes\\_san\\_mia\\_orxistra-article-389.html?category\\_id=68](https://www.tar.gr/exi_xordes_san_mia_orxistra-article-389.html?category_id=68)
- Μποζώνη, Α. (2016). «Ο Αττίκ και τα υπέροχα γνωστά και άγνωστα τραγούδια του». *Thetoc.gr*. Ανακτήθηκε 29 Μαρτίου 2022 από <https://www.thetoc.gr/politismos/article/o-attik-kai-ta-uperoxa-gnwsta-kai-agnwsta-tragoudia-tou/>
- Ντιλσιζιάν, Λ. (2021). «Ο θείος μου ο Αττίκ». *Anemourion.blogspot.com*. Ανακτήθηκε 26 Μαρτίου 2022 από [https://anemourion.blogspot.com/2017/07/blog-post\\_622.html](https://anemourion.blogspot.com/2017/07/blog-post_622.html)
- Παπαστεφάνου, Γ. (χ.χ.) «Εκατό χρόνια ελληνικού τραγουδιού». *Archaiologia.gr*. Ανακτήθηκε 30 Μαρτίου 2022 από <https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/06/14-8.pdf>
- Πούλιος, Α. (2008). «Αττίκ και Αλέκος Σακελλάριος». *Vlahopoulou.blogspot.com*. Ανακτήθηκε 29 Μαρτίου 2022 από [https://vlahopoulou.blogspot.com/2008/08/blog-post\\_29.html](https://vlahopoulou.blogspot.com/2008/08/blog-post_29.html)

Σολδάτος, Κ. (2021). «Λίγα λόγια για τον Αττίκ». *Ootb.gr*. Ανακτήθηκε 20 Μαρτίου 2022 από <https://www.ootb.gr/madman-of-the-village/Λίγα-λόγια-για-τον-Αττίκ>

Τόμπρας, Σ.Δ. (χ.χ.). «Η ελληνική μουσική στην σύγχρονη Ελλάδα». *Kostasbeys.gr*. Ανακτήθηκε 5 Απριλίου 2022 από <http://www.kostasbeys.gr/articles.php?s=3&mid=1096&mnu=1&id=23185>

- (2003, Ιούλιος 5). «Αττίκ». *Musicheaven.gr*. Ανακτήθηκε 18 Μαρτίου 2022 από <https://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=173>

- (χ.χ.). «Βαλς, ο χορός που απαγορεύτηκε επειδή θεωρούνταν προκλητικός». *Μηχανή Του Χρόνου*. Ανακτήθηκε 31 Μαρτίου 2022 από <https://www.mixanitouxronou.gr/vals-o-choros-pou-iche-apagorefti-epidi-theoroutan-proklitikos-posapo-sinithia-ton-agroton-egine-o-agapime-nos-choros-tis-ipsilis-kinonias-ke-kathierothike-me-ti-mousiki-tou-giochan-straous/>

- (2019, Δεκέμβριος 15). «Ο Νεοφαληριώτης Αττίκ». *Mlp-blo-g-spot.blogspot.com*. Ανακτήθηκε 17 Μαρτίου 2022 από <https://mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2019/12/attik.html>

- (2011, Απρίλιος 3). «Μιχάλης Σουγιούλ». *Το Βήμα*. Ανακτήθηκε 24 Μαρτίου 2022 από <https://www.tovima.gr/2011/04/03/culture/mixalis-soygioul-o-synthetis-poy-tha-melopoioyse-tin-a-gia-grafi/>

- (χ.χ.). «Το ελαφρό τραγούδι». Κέντρο Μουσικής Πληροφόρησης ΙΕΜΑ. *Musicportal.gr*. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2022 από [http://www.musicportal.gr/light\\_song\\_music/?lang=el](http://www.musicportal.gr/light_song_music/?lang=el)

- (2009, Δεκέμβριος 18). «Το ελαφρό τραγούδι κι οι καταβολές του». *Rembetikoidialogoigmail.blogspot.com*. Ανακτήθηκε 2 Απριλίου 2022 από [http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.com/2009/12/19-20\\_18.html](http://rembetikoidialogoigmail.blogspot.com/2009/12/19-20_18.html)

- (2022, Απρίλιος 14). «Slow Walz - Vienneze Waltz». *Dancestation.gr*. Ανακτήθηκε 3 Απριλίου 2022 από <https://dancestation.gr/el/eidi-xorou/slow-walz-vienneze-waltz>

- (2022, Απρίλιος 14). «La Java (French Waltz Variation. *Walternelson.com*. Ανακτήθηκε 3 Απριλίου από <http://www.walternelson.com/dr/java-danse>

## ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ – ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη. <https://vmrebetiko.gr/>

Παλιά ελληνικά τραγούδια – οπερέτες (2007, Δεκέμβριος 6). <https://palia.kithara.gr/>

Ψηφιακές Συλλογές, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» <https://digital.mmb.org.gr/>

Ψηφιοποιημένες συλλογές ΕΛΙΑ. <http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/index.aspx>



Semantic Scholar, <https://www.semanticscholar.org/>

Hulot, M. (2016). «Attic à Paris, στο Φεστιβάλ Αθηνών». *Lifo*. Ανακτήθηκε από <https://www.lifo.gr/culture/music/attic-paris-sto-festibal-athinon>

Ασημακόπουλος, Χ. (2017). «Τα «Χειροκροτήματα», μια ταινία για τον Αττίκ που «γέννησε» πρωταγωνιστές». *Ogdoo.gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.ogdoo.gr/apopseis/xristos-asimakopoulos/ta-xe-irokrotimata-mia-tainia-gia-ton-attik-pou-gennise-protagonistes>

Λέκκας, Χ. (2016). «Κλέων Τριανταφύλλου, (1885–1944) (ΑΤΤΙΚ)». *Christos-lekkas.webnode.gr*. Ανακτήθηκε από <https://christos-lekkas.webnode.gr/news/kleon-triantafylloy-1885-1944-attic/>

- Wikipedia. (2022). «Mazurka». Ανακτήθηκε από <https://en.wikipedia.org/wiki/Mazurka>

- Wikisource. (2020). «Redowa». Ανακτήθηκε από [https://en.wikisource.org/wiki/A\\_Dictionary\\_of\\_Music\\_and\\_Musicians/Redowa](https://en.wikisource.org/wiki/A_Dictionary_of_Music_and_Musicians/Redowa)

- (2020). «Όταν πλάκωσαν στο ξύλο τον Αττίκ επειδή... ειρωνεύτηκε τον Βασιλιά». Ανακτήθηκε από <https://nikosgrafei.blogspot.com/2020/05/blog-post.html>

## ΟΠΤΙΚΟ-ΑΚΟΥΣΤΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

Εκπομπή «ΙΧΝΗΛΑΤΕΣ». (2002). EPT <https://archive.ert.gr/73688/>

Λιάβας, Λ. (2015). «Αττίκ - Η μεγάλη τέχνη των μικρών τραγουδιών. Αναζητώντας τον Αττίκ και την εποχή του». Ελεύθερο Εργαστήρι Μουσικής Παιδείας.. <https://www.blod.gr/lectures/attik-i-megali-tehni-ton-mikron-tragoudion-anazitontas-ton-attik-kai-tin-epohi-tou-li-omilia/>

Λιάβας, Λ. (2018). «Σαν Μαγεμένοι - Αναζητώντας τον Αττίκ». EPT. Youtube [https://www.youtube.com/watch?v=\\_ΧαϊTqhN3M8](https://www.youtube.com/watch?v=_ΧαϊTqhN3M8)

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α: ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ - ΔΑΥΙΔ ΝΑΧΜΙΑΣ

*1. Α. Ο Αττίκ στο Παρίσι έκανε μια αξιόλογη καριέρα για Έλληνα του εξωτερικού της εποχής, που σε μεγάλο βαθμό ακόμα δε την γνωρίζουμε, παρόλο που έχουν γίνει προσπάθειες, όπως για παράδειγμα του Γ. Χριστοδούλου. Μέσα στο διάστημα 1907-1913 γράφει περίπου 300 συνθέσεις, ενώ στην Ελλάδα που έζησε περισσότερα χρόνια γράφει 105, σύμφωνα με την Δανάη. Πού πιστεύετε ότι οφείλεται αυτή η διαφορά ανάμεσα στους αριθμούς των συνθέσεων;*

Ο Αττίκ βρέθηκε στο Παρίσι σε μία περίοδο υψηλής απορροφητικότητας εκ μέρους του Γαλλικού κοινού όλων των μορφών τέχνης.

Η γενική καλλιτεχνική παραγωγή σε επίπεδο ποιότητας είναι όπως γνωρίζουμε, συνεπακόλουθη του ταλέντου. Ωστόσο σε επίπεδο ποσότητας, η παραγωγή τραγουδιών, ήταν ανέκαθεν ευθέως ανάλογη προς τη ζήτηση.

Η Γαλλία, έχοντας καλά διαβεί μέσα απ' τον διαφωτισμό (Siècle des lumières), ευκολότερα αναγνώριζε και αξιοποιούσε ένα μεγάλο ταλέντο σε σύγκριση με την Ελλάδα της αντίστοιχης εποχής. Έθετε όμως (όπως φάνηκε ειδικά στην περίπτωση του Αττίκ) μία προϋπόθεση για να επιτρέψει σε έναν μετανάστη το πέρασμα στο Παρισινό επέκεινα: την πολιτογράφησης του ως Γάλλου «ψυχικού» υπηκόου.

Ο Αττίκ όμως (και εδώ μπορούμε να διακρίνουμε έναν αγνό πατριωτισμό), ατένισε το συμφέρον του μέσα απ' το συμφέρον της πατρίδας του και επέλεξε ένα ψευδώνυμο που υπογράμμιζε την Ελληνική καταγωγή του.

Συνοπτικά λοιπόν, στη Γαλλία έχασε το επέκεινα και στην Ελλάδα κέρδισε χρυσούν ωρολόγιο.

*Β. Σχετίζεται η επιτυχία που γνώρισε και στις δύο περιπτώσεις με τον αριθμό των συνθέσεών του;*

Βρισκόμενος στο Παρίσι, αισθάνθηκε ενδεχομένως πως αντιπροσωπεύει την πατρίδα του και όπως φαίνεται, έκανε έναν μεγάλο αγώνα δημιουργίας σε ποιότητα και ποσότητα... εκεί, αγαπήθηκε, αλλά η φήμη του διήρκησε όσο και η παρουσία του.

*2 Η Μάντρα του Αττίκ, ήταν κάτι πρωτότυπο για την εποχή, καθώς είχε στοιχεία που έφερε ο Αττίκ από τη Γαλλία και τα προσάρμοσε στα ελληνικά*

**δεδομένα. Με ποιο τρόπο θεωρείτε πως αυτό συνέβαλε στην εξέλιξη και στην διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας της εποχής στην Ελλάδα;**

Η Μάντρα βασίστηκε σε μία σειρά από γνήσιες ιδέες που ξεπήδησαν μέσα απ' τα βιώματα και τις δεξιότητες του ίδιου του Αττίκ. Οι ιδέες αυτές, ήταν το ίζημα της απώτερης καλλιέργειάς του σε συνδυασμό με τη φαντασία του την οποία είχε το θάρρος να αξιοποιήσει στην πράξη.

Οι Αθηναίοι, είχαν για πρώτη φορά τη δυνατότητα να γνωρίσουν κάτι εξωτικό... ένα ιδιότυπο πρωτοποριακό και διαδραστικό βαριετέ.

Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το εγχείρημα ως χαραμάδα στον διαφωτισμό που κανείς μέχρι τότε δεν είχε γνωρίσει από κοντά στα δικά μας χώματα.

Ήταν βέβαια μία σταγόνα στον ωκεανό, όπως φάνηκε όμως, χωρίς αυτή τη σταγόνα ο ωκεανός θα ήταν λιγότερος.

***B. Τι ήταν αυτό που ξεχώριζε την Μάντρα από άλλους μουσικο-θεατρικούς χώρους της εποχής;***

Αυτό που ξεχώριζε ήταν ο ίδιος ο Αττίκ, ο αυτοσχεδιαστικός γεννήτορας, ο φωτεινός αστέρας κάθε επισυμβαίνοντος. Αυτό φάνηκε όταν ξαφνικά αναχώρησε απ' τη ζωή... δεν ξανακουνήθηκε φύλλο.

Μία φράση κλισέ που επαναλαμβάνεται στον αποχαιρετισμό πολλών προσωπικοτήτων είναι: «Ο κόσμος είναι φτωχότερος» και λίγες μέρες αργότερα η ζωή συνεχίζεται.

Με την αναχώρηση του Αττίκ, η Ελλάδα έμεινε πραγματικά φτωχότερη. Ο Αττίκ μόνος του ήταν η Μάντρα.

***2. A. Η μουσική κληρονομιά που μας άφησε ο Αττίκ θεωρείτε πως έχει δεχτεί την αναγνώριση και την εκτίμηση που της αξίζει;***

Οι εποχές αναδεικνύουν και φωτίζουν αυτό που έχουν ανάγκη, αλλά ακόμα πιο πολύ, αυτό που έχουν τη δυνατότητα ν' αναγνωρίσουν. Ο μοντέρνος άνθρωπος, αισθάνθηκε πως υψώνεται πατώντας στην τεχνολογική σκάλα και προσπάθησε να λύσει συνοπτικά το πολιτιστικό του ζήτημα πατώντας ένα πλαστικό κουμπί στο πληκτρολόγιο και συσκοτίζοντας ότι ξεπερνούσε το σύνορο του μυαλού του.

Δεν χάνει ωστόσο η πολιτιστική κληρονομιά την υπομονή της... θα βρίσκεται εκεί και θα περιμένει να μας υποδεχθεί όταν φτάσουμε στον εξελικτικό κύκλο και την δυνατότητα να την αναγνωρίσουμε ως τέτοια.

***B. Η μουσική «κληρονομιά» του Αττίκ, πέρασε υφολογικά, μουσικά ή με άλλον τρόπο σε επόμενα μουσικά ρεύματα? Θεωρείτε ότι επηρέασε κάποιους στιχουργούς και συνθέτες του σήμερα ;***

Μα και βέβαια. Οι θεματολογίες σε στιχουργικό επίπεδο, ήταν ανέκαθεν ίδιες, όσο ίδιος είναι ο άνθρωπος απ' τον καιρό του Αδάμ: αγάπη, έρωτας, χωρισμός αλλά και μία ακόμα μεγάλη σειρά θεματολογιών που δεν υπάρχουν πλέον σήμερα (φύση, κοινωνικές ανισότητες και ηθικοπλαστικές νουθεσίες).

Η εποχή υψώνει ή καταβιβάζει τις ίδιες θεματολογίες ανάλογα με το μπόι της...

για όμορφα μάτιαμίλαγαν κάποτε τα τραγούδια και όσο υπάρχουν μάτια όμορφα θα συνεχίσουν να τα υμνούν ο καθένας με τον τρόπο του.

Το μόνο που μετατοπίζεται, είναι το ειδικό βάρος του δημιουργού που κάποιες εποχές τον θέλουν συνεπή και άλλες τον αφήνουν ελεύθερο να βυσσοδομεί.

Όσον αφορά τη μουσική σύνθεση, το ελαφρό τραγούδι λεηλατήθηκε κι αυτό όσο και κάθε τίμια καλλιτεχνική ιδέα του παλιού καιρού.

Σε εποχές χαμηλής έμπνευσης, οι δημιουργοί κλέβουν τον ανθό και αφήνουν τους σπουδαίους (πλην νεκρούς) δημιουργούς με το κοτσάνι στο χέρι.

***3. Εσάς τι ήταν αυτό που σας γοήτευσε στον Αττίκ, ώστε να ασχοληθείτε με το έργο και τα τραγούδια του;***

Το πρώτο φως που άναψε με αυτό το συνθέτη όταν καταδύθηκα στην παρακαταθήκη του, είναι η συνειδητοποίηση των απέραντων κι ανεξιχνίαστων απ' τον μεταμοντέρνο μας κόσμο δυνατοτήτων της φόρμας του τραγουδιού.

Αρχικά θύμωσα γιατί αιστάνθηκα εξαπατημένος απ' την εποχή που με ανέθρεψε δείχνοντάς μου μέχρι εκείνη τη στιγμή το ταβάνι προσπαθώντας να μου κρύψει τον ουρανό.

Ο Αττίκ μου έδειξε πόση αυτοτελής ύλη μπορεί να φιλοξενηθεί μέσα σε τρία λεπτά... πόσος συνθετικός, στιχουργικός κι ενορχηστρωτικός παράδεισος χωράει εκεί μέσα. Όταν τον πλησίασα βέβαια, βρήκα πολύ περισσότερα πράγματα να θαυμάσω σε αυτή την ιδιαίτερη μορφή Έλληνα, μιας και τίποτα αληθινά σπουδαίο δεν είναι ποτέ μονοδιάστατο.

***4. Από τη Δανάη έχετε χαρακτηριστεί ως ο μοναδικός που έχει εκτελέσει τα τραγούδια του Αττίκ σωστά, όπως είναι γραμμένα. Η ίδια, έκανε μάλιστα μια σύγκριση με τον Σούμπερτ, λέγοντας πως ο Αττίκ είναι ανώτερός του, λόγω της μεγάλης δυσκολίας του. Εσείς που παίζεται χρόνια το ρεπερτόριό του, θεωρείτε***

***πως είναι μεγάλες οι ερμηνευτικές και εκτελεστικές απαιτήσεις των συνθέσεών του;***

Η Δανάη ήταν ένα μεγάλο δώρο που είχε στη φαρέτρα της η ζωή για μένα. Ο πιο κοντινός στον Αттіκ άνθρωπος που άγγιξα. Με συντριβή τη θυμάμαι και την καλοσύνη της να πει αυτά τα λόγια για μένα. Εγώ όμως όταν τη συνάντησα, είχα ήδη καταλάβει πως ο Αттіκ δεν γίνεται δικός σου τη μέρα που θα μάθεις τα τραγούδια του, αλλά μόνο απ' τη στιγμή που θα τον αγαπήσεις αληθινά... και πόσο εύκολο μου ήταν να τον αγαπήσω.

Ο αγώνας μου να γνωρίσω και ν' αναγνωρίσω την καλή του την ψυχή απελευθέρωσε και τα χέρια μου.

***5. Από μουσικής πλευράς, η μελωδική και η αρμονική δομή των τραγουδιών, κατά την γνώμη σας, εμφανίζει μοτίβα ή ακολουθεί γενικότερα κάποιο πρότυπο σύνθεσης ;***

Πιστεύω πως όχι. Είναι σπουδαίος και οδηγείται πολύ περισσότερο απ' τις ανάγκες του λόγου και ελάχιστα από κάποιο στίγμα αναφοράς που τον χαρακτηρίζει. Εννοώ πως αν δε γνωρίζεις πως ένα τραγούδι είναι δικό του είναι πολύ πιθανό πως θα δυσκολευτείς αναγνωρίσεις πως το έγραψε ο Αттіκ. Κάθε τραγούδι του έχει αποκλειστικό στυλ και αυτό δείχνει το εύρος του ταλέντου και της κουλτούρας του.

***6. Έχετε εντοπίσει αντίστοιχα κάποιες «φόρμουλες» μελοποίησης των στίχων του; (πχ. σε σχέση με την μουσική φράση)***

Το ίδιο ισχύει και στις θεματολογίες των στίχων του. Τα θέματα ήταν ανέκαθεν τα ίδια, σε όλους τους καιρούς του ανθρώπου, η προσέγγιση του Αттіκ όμως απρόσμενη και διακεκριμένη. Η γκάμα του εκτείνεται απ' τον σκωπτικό στίχο (Δημητράκης, Πεπίτα, Τζένη τι σου συμβαίνει) μέχρι το σπαραχτικό μελοδραματικό τρίλεπτο μονόπρακτο (οργανάκι, χίμαιρα, άδικα πήγαν τα νιάτα μου)

***7. Ο Αттіκ έγραφε και στίχους. Έχουμε εικόνα για το πώς συνέθετε τα τραγούδια του; (πρώτα στίχοι και μετά μουσική;)***

Μπορώ μόνο να υποθέσω, αλλά πιστεύω δυνατά πως προηγείτο ο στίχος δεδομένης της μεγάλης του δύναμης.

**8. Πιστεύετε ότι αντικατοπτρίζονται στα τραγούδια του, οι φάσεις των περιόδων της ζωής του (επιστροφή από εξωτερικό, Μάντρα, Κατοχή) με την αντίστοιχη ψυχολογική του κατάσταση;**

Ο Αττίκ ήταν βιοματικός συνθέτης, όπως απορρέει απ' τις θεματολογίες των τραγουδιών του και δε φαίνεται να δημιουργήσε οτιδήποτε κατά παραγγελία.

Στην ουσία, επέτρεψε αποκλειστικά στη νομοτέλεια να ζωγραφίσει το πορτραίτο του.

Τα τραγούδια του καταφανώς είναι υπερχειλίσεις των ψυχικών του υδρατμών... Στραβοπατήματα στον έρωτα (Είδα μάτια, Τα τελευταία γιασεμιά, Ζητάτε να σας πω), συμπόνια για τον αδικημένο συνάνθρωπο (Οργανάκι, Ο διαβάτης της ζωής), ο πόνος για τον χαμό της μητέρας του (Μαραμένα τα γιούλια, Χωρίς εσένα), ευτράπελες κοινωνικές παρατηρήσεις (Δημητράκης, Πεπίτα η ξελογιάστρα), αλλά και διατηρητικά υπονοούμενα (Τζένη τι σου συμβαίνει, Για το βύσσινό σου, Αλό αλό παρακαλώ).

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως η ψυχική του διάθεση ήταν ένα φανάρι που φώτιζε τη διαδρομή του και αυτή η ψυχική του διάθεση είναι η μεγάλη μας τύχη.

**9. Η γυναίκα υπήρξε πηγή έμπνευσης για τα τραγούδια του. Ποια φαίνεται να είναι η στάση του απέναντι στις γυναίκες με βάση τα τραγούδια του;**

Η γυναίκα στα χρόνια που διέγραψε ο Αττίκ, ενώ επέιχε ακόμα υποβαθμισμένη θέση ως προς τις κοινωνικές ρυθμίσεις και διεκδικήσεις, είχε ξεκινήσει σταδιακά η ανάδυσή της. Αυτό τρόμαζε τους άνδρες που ενδεχομένως προαισθάνονταν την αρχή του τέλους της κυριαρχίας τους.

Όσο ανεπτυγμένος κι αν ήταν ο Αττίκ, είναι δύσκολο να εξαιρεθεί η οπτική του απ' την γενική ανδρική οπτική (γυναίκα έπαθλο, γυναίκα αράχνη και σπανιότερα γυναίκα θύμα). Η διαφορά του είναι πως απ' τις στάχτες των ατελέσφορων ερώτων του, ξεπήδησαν αριστοτεχνικά κομψοτεχνήματα... τίποτα δεν έμεινε αναξιοποίητο. Στα τραγούδια του, η γυναίκα κάποιες φορές εμφανίζεται ως απαραίτητος θύτης και αχάριστη και άλλοτε υποκλίνεται μπροστά στο μεγαλείο και τη δύναμή της: «Είδα μάτια», «Κι όμως κι όμως», «Παπαρούνα», «Αν βγουν αλήθεια», «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου» και κάπου κάπου της κραδαίνει και το φόβητρο του χρόνου: «Όταν σημάνει η ώρα» (δεν θα 'σαι πάντα γαλανή και πάντα νέα)

Ωστόσο, πάντα μπροστά και στο κέντρο η γυναίκα στο έργο του Αττίκ.

**10. Είναι αλήθεια πως το τραγούδι «Ζητάτε να σας πω» γράφτηκε στην πραγματικότητα ολόκληρο μέσα σε δέκα λεπτά, όπως λέγεται; [Όσον αφορά τη δομή, τον στίχο και το νόημά του, το δεύτερο μέρος του τραγουδιού φαίνεται πιο περίτεχνο]**

Ο Αττίκ δεν ήταν προχειρογράφος και γι' αυτό πιστεύω πως το «ζητάτε να σας πω», γράφτηκε με την ίδια επιμέλεια που διέκρινε τον εγγενή τρόπο του στη ζωή και την τέχνη.

Χωρίς να βρίσκομαι σε θέση να αποδείξω κάτι, με την αφή αντιλαμβάνομαι πως το «ζητάτε να σας πω» ήταν ένα ακόμα έξυπνο, σκηνοθετημένο «τρικ» απ' τα πολλά που παρουσίαζε στη μάντρα. Ένα μεγαλειώδες τραγούδι που όμως την καριέρα του την οφείλει στον θρύλο και το αφήγημα πίσω απ' αυτό. Χωρίς τον μύθο, ενδεχομένως δε θα είχε τρυπήσει το μεταμοντέρνο κουκούλι μας και ίσως να μην το είχε τραγουδήσει ποτέ η Χάρης Αλεξίου.

**11. Ποια είναι τα κύρια χαρακτηριστικά των ενορχηστρώσεων του; [απλές-λιτές, όργανα που χρησιμοποιούνται ή όχι]**

Το Ελληνικό ελαφρό τραγούδι, του οποίου ο προπάτορας είναι στην ουσία ο Αττίκ, είναι φυσικός απόγονος της οπερέτας, η οποία κι αυτή ήταν τέκνο της όπερας σε εκλαϊκευμένη και εύτερπη μορφή.

Αυτό που διαπιστώνουμε είναι πως όσο η τέχνη πλησιάζει τον πρόχειρο άνθρωπο, τον άνθρωπο της διπλανής πόρτας του οποίου προτεραιότητα είναι η επιβίωση μέσα απ' τις σκοτούρες και πάντως μακριά απ' το υψιπετές και το λεπτεπίλεπτο, η τέχνη σταδιακά και ασυνείδητα στενεύει και γίνεται κυνικά σαφής και επεξηγηματική.

Η συμφωνική ορχήστρα γίνεται συμφωνιέτα, κατόπιν ensemble μέχρι την επικαλούμενη μπάντα των μουσικών κέντρων.

Το ελαφρό τραγούδι ορχηστρικά μετεωρίζεται ανάμεσα στις δύο εποχές. Οι συνθέτες του είναι σχεδόν όλοι μορφωμένοι και επαρκείς για πολύ μεγάλα πράγματα (βλέπε Κώστας Γιαννίδης, Χρήστος Χαιρόπουλος κλπ) και έτσι όσο κι αν πιέζονται απ' τον καθοδικό έμπορο να απλοποιήσουν το «ντεκόρ», κλείνουν μέσα στα τραγούδια τους σύνθετες συμφωνικές ιδέες και ποικίλα ακριβιά. Ωστόσο οι ορχήστρες πρέπει να χωράνε σε ένα στούντιο ή σε μία «Μάντρα» και έτσι επικράτησε ο μινιμαλισμός. Είναι πολλές οι παρατηρήσεις μου πάνω στη σύνθεση των ορχηστρών. Θα κουβεντιάσουμε γι' αυτές σε εύθετο χρόνο.

**12. Στα τραγούδια του Αττίκ η μουσική βασίζεται σε ευρωπαϊκά ή πιο συγκεκριμένα γαλλικά πρότυπα, κάτι που συμβαίνει γενικότερα στο ελαφρό**

*τραγούδι. Που θα μπορούσαμε να πούμε πως εντοπίζεται το ελληνικό στοιχείο στα τραγούδια του;*

Η Ελλάδα είναι μικρή χώρα στο σταυροδρόμι ανατολής και δύσης, μοιραία επηρεάστηκε και υιοθέτησε στυλ και ρεπερτόρια. Ο Αττίκ έφερε ακούσματα σπουδαία απ' το Παρίσι, όμως τις αξιοποίησε ως ίζημα οι συνθέσεις του ήταν ορίτζιναλ.

Τις διαφορές του Ελληνικού τραγουδιού, τις έχω εντοπίσει σε τρεις άξονες: Τον ανυπέρβλητο στίχο, τις πρωτότυπες και ανθρώπινες ενορχηστρώσεις και τις μοναδικές Ελληνικές Μεσογειακές φωνές.

Το αρχαίο Ελληνικό μεγαλείο, αδιαμφισβήτητα ιριδίζει στο έργο του Αττίκ, απλά είμαστε κοντά ακόμα για να το αναγνωρίσουμε.



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β: ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Κλέων Τριανταφύλλου συγκαταλέγεται ανάμεσα στους βασικούς εκπροσώπους του ελαφρού τραγουδιού των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα μαζί με άλλους, όπως ο Αντώνης Βώττης και ο Ιωσήφ Ριτσιάρδης<sup>104</sup>, δημιουργώντας ένα μεγάλο μουσικό κύμα. Μέσα από το έργο του άφησε το δικό του προσωπικό στίγμα, με τραγούδια που έμελλε να αλλάξουν την ελληνική μουσική πραγματικότητα της εποχής. Τα τραγούδια του, επηρεασμένα από το γαλλικό *chanson*, είχαν την μορφή του μονόπρακτου, σαν μια ιστορία που ξετυλίγεται μπροστά μας, με αρχή, μέση και τέλος<sup>105</sup>. Επιπλέον, οι δημιουργίες του αποτέλεσαν πρότυπο για την νεοελληνική μπαλάντα<sup>106</sup>, καθορίζοντας τη μορφή του είδους.

Το έργο του, μεγάλο σε όγκο και ποιότητα, βαθεία εμπνευσμένο από προσωπικά του βιώματα και εμπειρίες και με κυρίαρχο το αφηγηματικό στοιχείο, αγαπήθηκε ευρέως από το κοινό. Τα τραγούδια του παρουσιάζουν ποικιλία στα θέματα, φαντασία και προσεγμένη επεξεργασία στους στίχους, πλούσια και συχνά πολύπλοκη αρμονική δομή, ενώ απαιτούν ιδιαίτερες ερμηνευτικές ικανότητες<sup>107</sup>. Τόσο οι πρωτότυπες και ευρηματικές μελωδικές γραμμές του, όσο και η ποιητικότητα και η λυρική των στίχων του, υμνούν τον έρωτα και την αγάπη, φανερώνοντας την ευαισθησία της ψυχής του καλλιτέχνη. Μέσω του έργου του εκφράζει όλο των πλούτο των συναισθημάτων, δημιουργώντας συχνά μια αίσθηση μελαγχολίας.

Ο έρωτας αποτελεί την κινητήρια δύναμη της μουσικής του δημιουργίας, όμως δεν αποτελεί τη μόνη πηγή έμπνευσης, καθώς πολλά από τα τραγούδια του Αττίκ είναι αφιερωμένα στην μητέρα του, της οποίας την αγάπη και την προσοχή διεκδικούσε ιδιαίτερος από παιδί. Κάποια από αυτά είναι τα τραγούδια «Μαραμένα τα γιούλια κι οι βιόλες», «Χωρίς εσένα», «Μην κλαις»<sup>108</sup> και «Δεν κατόρθωσα να σε ξεχάσω»<sup>109</sup>.

Το έργο του διαπνέει το ήθος, ο ρομαντισμός και η λεπτότητα. Είναι δομημένο επάνω στην ευρωπαϊκή μουσική της Δύσης, με τα έργα του συχνά να απαιτούν την δεξιοτεχνία των ερμηνευτών<sup>110</sup>. Τις ευρωπαϊκές αυτές μελωδίες, έντυνε με τους πάντα καλοφτιαγμένους ελληνικούς στίχους του, γεμάτους ειλικρίνεια και τρυφερότητα, συνθέτοντας, έτσι, σπουδαία και διαχρονικά τραγούδια.

---

<sup>104</sup> Σολδάτος, Κ. (2021). «Λίγα λόγια για τον Αττίκ». *Ootb.gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.ootb.gr/madman-of-the-village/Λίγα-λόγια-για-τον-Αττίκ>

<sup>105</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ.148.

<sup>106</sup> <http://www.kostasnilonas.gr/prologo13.html>

<sup>107</sup> Μυλωνάς, Κ. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος Ι. Αθήνα: Κέδρος, σελ. 144.

<sup>108</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. *Αττίκ*. Εστία, 1986, σελ. 225-226

<sup>109</sup> Κουφού, Α. (2011). *Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940): μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. ΕΚΠΑ, σελ. 191. Διαθέσιμο από <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/27525?lang=el#page/188/mode/2up>

<sup>110</sup> «Αττίκ». (2003, Ιούλιος 5). *Musicheaven.gr*. Ανακτήθηκε από <https://www.musicheaven.gr/html/modules.php?name=News&file=article&id=173>

Τα ελληνικά τραγούδια του Αττίκ, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι 105 στον αριθμό<sup>111</sup>. Η Δανάη Στρατηγοπούλου μέσα στο βιβλίο της, *Αττίκ*, περιλαμβάνει τα 94 από αυτά. Πολλά ήταν εκείνα που γνώρισαν τεράστια επιτυχία, όπως για παράδειγμα τα τραγούδια «Είδα μάτια», «Τα νιάτα», «Αν βγουν αλήθεια», «Τρεχαντήρι», «Τ' οργανάκι» που θα αποτελέσει και πηγή έμπνευσης για την ομώνυμη ταινία του Φρίξου Ηλιάδη, «Ζητάτε να σας πω», «Είναι η αγάπη χίμαιρα» και πολλά ακόμα χιλιοτραγουδισμένα. Μέσα από την ταινία «Χειροκροτήματα» που έκανε πρεμιέρα την Πρωτομαγιά του 1944, τα τραγούδια «Της μιας δραχμής τα γιασεμιά», «Χωρίς εσένα», «Παπαρούνα» και «Δυο χειλάκια λένε σ' αγαπώ»<sup>112</sup> γίνονται ιδιαίτερα αγαπητά από το κοινό.

Επιπλέον, συνέθεσε τραγούδια για την επιθεώρηση του Πολύβιου Δημητρακόπουλου «Κινηματογράφος» του 1910, όπως το τραγούδι «ο Κοκός και η Κική» σε στίχους του Δημητρακόπουλου<sup>113</sup>, αλλά και για δικές του επιθεωρήσεις, όπως για το «Τρελό Σχολείο», με τα τραγούδια «Αράπικο παραμύθι», «Το τραγούδι της Μελπομένης» και άλλα<sup>114</sup>.

Τα τραγούδια του Αττίκ προορίζονταν για συγκεκριμένες κάθε φορά γυναίκες ερμηνεύτριες. Ένα από αυτά αποτελεί και το «Έχετε δίκιο ας αλλάξωμ' ομιλία», που γράφτηκε, ώστε να το τραγουδήσει θεατρικά, όπως πάντα, η Δανάη<sup>115</sup>. Κάθε μια τραγουδίστρια ακολουθώντας τις οδηγίες του δημιουργού, προσέγγιζε τα τραγούδια με διαφορετικό τρόπο, προσφέροντας, έτσι, πολλές ενδιαφέρουσες και ξεχωριστές ερμηνείες<sup>116</sup>.

Ο Αττίκ κατάφερε να δημιουργήσει τη δική του «σχολή», ξεφεύγοντας από την νοοτροπία των τραγουδιών του μπελ-κάντο που κυριαρχούσε έως τότε, αναμειγνύοντας στοιχεία της αθηναϊκής μουσικής ζωής, με αυτά της γαλλικής των μπουάτ και των βαριετέ<sup>117</sup>. Πρόκειται, λοιπόν, για τον μεγαλύτερο συνθέτη της προπολεμικής Ελλάδας που συνέβαλε τα μέγιστα στην εξέλιξη του ελληνικού αστικού τραγουδιού<sup>118</sup>. Όλη η προσφορά του, αλλά και η αγάπη του για το τραγούδι συνοψίζεται μέσα στο σημείωμά του:

*«Έκλαψα για να γράψω,  
έγραψα για να τραγουδήσω  
και τραγούδησα για να ζήσω».*

<sup>111</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 16.

<sup>112</sup> Κανελλίδου, Λ. «Χειροκροτήματα». *Cine.gr*. <http://www.cine.gr/film.asp?id=600754&page=4>

<sup>113</sup> Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη. «Ο Κοκός και η Κική».

<https://www.vmbetiko.gr/item/?id=5067>

<sup>114</sup> Στρατηγοπούλου, Δ. (1986). *Αττίκ*. Αθήνα: Εστία, σελ. 247.

<sup>115</sup> Στο ίδιο, σελ. 223-224.

<sup>116</sup> Κουφού, Α. (2011). *Η κουλτούρα του ταγκό στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (1922-1940): μια μουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. ΕΚΠΑ, σελ. 191.

<sup>117</sup> Λιάβας, Λ. (2009). *Το ελληνικό τραγούδι*. Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος, σελ. 148.

<sup>118</sup> Μυλωνάς, Κ. (1984). *Ιστορία του Ελληνικού Τραγουδιού*, Τόμος Ι. Αθήνα: Κέδρος, σελ.153.

ΤΙΤΛΟΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ	ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΑ <sup>119</sup>	ΤΟΠΟΘΕΣΙΑ
1. Η σερενάτα της μοδιστρούλας	1901 [1]	Αθήνα
2. Μη μ' αγαπάς μα	1902 [1]	Αθήνα
3. Αφού δε συμφωνούμε	1902 [1]	Αθήνα
4. Παναγιά	1904 [1]	Κύθηρα - Παρίσι
5. Είδα μάτια	1909 [1]	Αθήνα
6. Τρελλό τραγούδι	1916 [1]	Βραΐλα
7. Μεράκι	1917 [2]	Κισλοβότσιν
8. Στης Σπέτσαις	1917 [2]	Ροστόβ
9. Η ελήτσα	1917 [2]	Ροστόβ
10. Τα καημένα τα νιάτα	1918 [1]	Κισλοβότσιν
11. Τι περίφημος καιρός	1918 [1]	Νοβορροσίσκ
12. Φεγγαράκι	1918 [1]	Νοβορροσίσκ
13. Ανοιξιάτικο τραγούδι	1918 [2]	Νοβορροσίσκ
14. Χηρινοί έρωτες	1919 [1]	Κισλοβότσιν
15. Το χρήμα	1919 [1]	Αικατερινοδόρ
16. Γιατί μεθώ	1919 [5]	Αθήνα
17. Δεν μ' αρέσει	1919 [1]	Αθήνα
18. Αν βγούν αλήθεια	1920 [4]	Ατμοπλ. «Μιλτιάδης»
19. Η Μετανοιωμένη	1922 [1]	Παρίσι
20. Το τρεχαντήρι	1923 [2]	Κύθηρα - Παρίσι
21. Το φαρμάκι	1924 [5]	Κισλοβότσιν
22. Χρόνια μαγεμμένα	1924 [5]	Αθήνα
23. Και τι μ' αυτό	1924 [5]	Ροστόβ
24. Το...φουσαρμόνικα	1924 [5]	Αθήνα
25. Στερνή βαρκάδα	1924 [5]	Αθήνα
26. Το αράπικο παραμύθι	1924 [5]	Αθήνα
27. Ναι! είν' αγάπες όπου σβύνουν	1924 [5]	Καβάλα
28. Να της 'πης..	1924 [5]	Κύθηρα - Παρίσι

<sup>119</sup> [1] Παλιά Ελληνικά Τραγούδια – Οπερέτες,

<https://palia.kithara.gr/index.php?cmd=ai&art=attik>

[2] Στρατηγοπούλου, Δανάη. *Αττίκ*. Εστία, 1986, σελ 13-15

[3] Ψηφιοποιημένες συλλογές ΕΛΙΑ,

<http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/rec.aspx?id=380824>

[4] Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη, <https://www.vnrebetiko.gr/item/?id=10286>

[5] Ψηφιακές Συλλογές, Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος «Λίλιαν Βουδούρη» <https://digital.mmb.org.gr/>

Στον πίνακα παρουσιάζονται η χρονολογία και ο τόπος έκδοσης. Οι πηγές [3], [4] και [5] αναφέρονται στην χρονολογία έκδοσης, ενώ οι πηγές [1] και [2] δεν το διευκρινίζουν.

29. Το παλιό βαλσάκι	1924 [5]	Παρίσι
30. Τ' αποκριάτικα φιλάκια	1924 [5]	Αθήνα
31. Μωρή Πεπίτα	1925 [1]	Παρίσι
32. Τόσοι σου' παν Σ' αγαπώ	1925 [2]	Παρίσι
33. Καινούριο τραγούδι	1925 [5]	Κισλοβότσιν
34. Από μέσα πεθαμένος	1925 [5]	Κισλοβότσιν
35. Όταν σημάν' η ώρα	1925 [2]	Αθήνα
36. Ποιος σου' πε να χεις	1925 [2]	Αθήνα
37. Κάτι, κάτι	1926 [5]	Αθήνα
38. Ακόμη ένα τανγκό	1926 [5]	Αθήνα
39. Μάργα, Μαργαρώ	1926 [5]	Αθήνα
40. Το οργανάκι	1926 [2]	Αθήνα
41. Μυστήριο η γυναίκα (Ο Τοτός και ο Φώντας... εξηγούνται!)	1926 [1]	Αθήνα
42. Γιεε, εκεί που λες	Άγνωστο [2]	Άγνωστο
43. Ποιος σούπε νάχης – Αι πέντε αισθήσεις του Μιστοκλή	1927 [5]	Αθήνα
44. Άλλο, άλλο	1927 [5]	Αθήνα
45. Για το βύσινό σου!!	1927 [1]	Αθήνα
46. Όταν ήμουνα μικρούλης	1928 [5]	Καυκασία
47. Τζένη!...Τι σου συμβαίνει;	1928 [1]	Αθήνα
48. Κι όμως	1929 [5]	Παρίσι
49. Φαληράκι	1929 [5]	Παρίσι
50. Σ' αγαπώ	1929 [5]	Αθήνα
51. Ζητάτε να σας πω	1930 [5]	Αθήνα
52. Ο Δημητράκης	1930 [5]	Αθήνα
53. Θαρρώ	1931 [5]	Αθήνα
54. Αλήθεια σου το λέω Περσεφόνη	1931 [2]	Αθήνα
55. Άλλαξ' ο κόσμος	1931 [5]	Αθήνα
56. Εσύ γελάς κι εγώ πονώ	1931 [2]	Αθήνα
57. Της Ντόλλυς το φιλί	1931 [1]	Αθήνα
58. Chanson	1932 [2]	Αθήνα
59. Έβγα, σελήνη	1932 [5]	Νοβοροσίσκ
60. Το δάκρυ το πικρότερο	1932 [5]	Αθήνα
61. Ο διαβάτης της ζωής	1932 [5]	Αθήνα
62. Μόλις πιώ	1932 [2]	Αθήνα
63. Μην κλαις (πούχεις άσπρα μαλλιά..	1932 [5]	Αθήνα

64. Κι' αν μετανοιώσωμε	1932 [5]	Αθήνα
65. Η αραπινούλα	1933 [5]	Αθήνα
66. Κάθε αγάπη	1933 [5]	Αθήνα
67. Σερενάδα	1934 [1]	Ροστόβ
68. Μη ζηλέυης	1934 [5]	Αθήνα
69. Χαβάγια	1934 [5]	Αθήνα
70. Μέσα στην καρδιά μου κλαίει κάποια μουσική	1934 [2]	Αθήνα
71. Να ζη κανείς ή να μη μη ζη...	1934 [5]	Βουκουρέστι
72. Αγάπες με δίχως γινάτια	1934 [2]	Αθήνα
73. Κατινιώ	1934 [1]	Αθήνα
74. Χωρισμός	1934-35 [2]	Κόρινθος
75. Ήρθες πίσω	1935 [1]	Αθήνα
76. Ρωμιά	1935 [5]	Αθήνα
77. Όταν ένα σύκο μένει	1935 [5]	Αθήνα
78. Παπαρούνα	1935 [5]	Αθήνα
79. Ας αλλάξωμ' ομιλία	1935 [5]	Σάμος
80. Τι να την κάμω την ομορφιά σου	1936 [5]	Αθήνα
81. Μαραμένα...τα γιούλια κι' η βιόλες	1936 [3]	Αθήνα
82. Εκείνο το ταγκό	1936 [5]	Αθήνα
83. Χωρίς φιλί	1936 [5]	Αθήνα
84. Είν' η αγάπη χίμαιρα	1937 [5]	Αθήνα
85. Κάνε την πάπια	1937 [5]	Αθήνα
86. Αφεντικό	1937 [2]	Αθήνα
87. Άδικα πήγαν τα νειάτα μου	1938 [5]	Αθήνα
88. Δεν κατόρθωσα να σε ξεχάσω	1938 [2]	Αθήνα
89. Ζανίνα	1938 [2]	Αθήνα
90. Κίττυ	1938 [2]	Αθήνα
91. Η απονήρευτη	1938 [2]	Αθήνα
92. Εσύ κι εγώ, εγώ κι εσύ	1939 [2]	Αιδηψός
93. Κέρκυρα	1939 [2]	Αιδηψός
94. Ακόμα	1939 [5]	Αθήνα
95. Σ' αγαπώ ή σε μισώ;	1939 [5]	Αθήνα
96. Μια γωνίτσα	1939 [5]	Αθήνα
97. Τ' όνομά σου	1939 [5]	Αθήνα
98. Μου φαίνεται σαν ψέματα	1940 [5]	Αθήνα

99. Σ' ένα πάρτυ γνωριστήκαμε	1943 [5]	Αθήνα
100. Τα τελευταία γιασεμιά	1943 [5]	Αθήνα
101. Χωρίς εσένα	1944 [5]	Αθήνα
102. Την ώρα που περνούσε τ' οργανάκι	1946 [5]	Κωνσταντινούπολη
103. Σερενάτα	1946 [5]	Αθήνα
104. Η Μελομένη	1948 [1]	Αθήνα
105. Είκοσι χρόνια που γελούν	1948 [1]	Αθήνα

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ: ΣΤΙΧΟΙ ΤΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

### «Είδα μάτια»

Ένας νέος περνούσε μια μέρα  
σε φτωχή γειτονιά μακρινή  
Στο κατώφλι της έπαιρνε αγέρα  
μια πεντάμορφη μελαχρινή

Ευθύς τρέλα του ήρθε να κάνει  
και σε λίγο καιρό της μηνά  
θα σε πάρω με στεφάνι  
σύντροφό μου για παντοτινά

Για τα μάτια σου τα γαλανά και τα σκοτεινά

Είδα μάτια πολλά  
γαλανά στη ζωή μου  
να κοιτούν απαλά  
και ν' ανάβουν την ψυχή μου

Μα τόσο μαγικά  
να μιλούν πιο γλυκά  
δεν είδα άλλα και τόσο μεγάλα  
στο λέω αληθινά

Την επήρε και πήγαν στα ξένα  
και ταξίδεψαν σ' όλη τη γη  
μ' αυτή δεν αγαπούσε κανένα  
και τον άφησε μίαν αυγή

Τότε αυτός που είχε χάσει παλάτια  
στις γωνιές της φτωχής γειτονιάς  
Τραγουδούσε “τέτοια μάτια,  
αν τα χάσω θα γίνω φονιάς”

Τραγουδούσε της όμορφης νιας κι έκλαιγε ο ντουινιάς!

Το τραγούδι αυτό γράφω για σένα  
και γελά η κακιά σου η ψυχή  
μα θα κλαις από φούρκα για μένα  
αν σου πω και την Τρίτη στροφή

Λοιπόν, ξεχασ' αυτός σ' έναν μήνα  
και τραγούδι και μελαχρινή

και πιο ωραία από κείνα  
πόσα μάτια να του' χουν φανεί

Γιατί σ' άλλες τώρα τραγουδεί όπου κι αν βρεθεί.

### «**Τα νιάτα**»

Μυρωμένο φυσούσε τ' αγέρι,  
ήσαν κατάσπρες οι λεμονιές  
κι εφτερούγιζαν σ' όλα τα μέρη  
γοργά χελιδόνια που χτίζαν φωλιές.

Μεθυσμέν' απ' την αύρα τ' Απρίλη  
ένα ζεύγος φιλιόταν γλυκά  
κι ένας γέρος με τρέμοντα χείλη  
τους χαμογελούσε μελαγχολικά.

Τα καημένα τα νιάτα τι γρήγορα που περνούν.  
Σαν τραγούδι ερωτικό, σαν αστέρι διαβατικό  
κι όταν είναι φευγάτα, πίσω ποτέ δε γυρνούν,  
όπως δε γυρνά μια στιγμή  
στην πηγή το ποτάμι που τρέχει μ' ορμή.

Το Βιεννέζικο βαλς αντηχούσε,  
ο χορός είχε ανάψει καλά  
ένας νέος την κόρη κρατούσε  
και της εμουρμούριζε λόγια τρελά.

Η μαμά στη γωνιά καθισμένη  
με ρυτίδες και άσπρα μαλλιά  
το παιδί της εθώρ' η καημένη  
κι αναλογιζόταν κι αυτή τα παλιά.

Τα καημένα τα νιάτα τι γρήγορα που περνούν..[..]

Με αυτό το τραγούδι το πλάνο  
άλλοι κλαίνε και άλλοι γελούν  
κι ενώ γύρω τριγύρω στο πιάνο  
κοπέλες και νέοι τον κόσμο χαλούν.

Μερικοί που τ' ακούν σε μιαν άκρη  
συγκινούνται και δεν ξέρουν πώς  
να σφουγγίσουν με τρόπο το δάκρυ  
που τους αποσπάζει αυτός ο σκοπός.

Τα καημένα τα νιάτα τι γρήγορα που περνούν..[..]



«Σ' αγαπώ»

Πάνω στου χορού τον μαγεμμό  
και την παραζάλη  
μια καρδούλα λέγει σ' άλλη  
με καημό

Όταν δυο καρδιές είναι κοντά  
όποια δεν χτυπάει  
νοιώθει εκείνον π' αγαπάει  
δυνατά

Άκου τι λέει η ορχήστρα  
μέσα σ' αυτό τον σκοπό  
Λέγει μια λέξη μεθύστρα  
σε τόνο γλυκό

Ενώ την ξέρεις κακίστρα  
γιατί κι εγώ να στην πω  
Άκου τι λέει η ορχήστρα  
Σ' αγαπώ

Κι η καρδούλα πολύ τρυφερή  
που χτυπάει κι εκείνη  
τέτοια απάντηση της δίνει  
πονηρή

Όποια λέξη βγαίνει από βαθιά  
και την πει το στόμα  
χάνει δύναμη και χρώμα  
κι ομορφιά

Άκου τι λέει η ορχήστρα  
μέσα σ' αυτό τον σκοπό  
Λέγει μια λέξη μεθύστρα  
σε τόνο γλυκό

Δεν είμαι τόσο κακίστρα  
θέλω κι εγώ να στην πω  
Μα με σκεπάζει η ορχήστρα  
Σ' αγαπώ

## «Μην κλαις»

Κατάλευκη γραία μ' ακόμα ωραία  
μια όμορφη ιδέα μου είπε προχθές,  
πως τάχα τ' αηδόνια με κάποια συμπόνια  
στα τόσα της χρόνια της είπαν μην κλαις.

Μην κλαις πού 'χεις άσπρα μαλλιά  
κι ειν' τα κάλλη φευγάτα,  
αν έζησες μ' όλο φιλιά  
τα χρυσά σου τα νιάτα.

Αυτούς να κλαις που ένα πρωί,  
η νιότη τους φυλλορροεί  
και πάνε να σβήσουν,  
χωρίς ν' αγαπήσουν μες τη ζωή.

Κι εγώ που φροντίδες και φρούδες ελπίδες  
μου σκάψαν ρυτίδες σαν τι να τις πω,  
πως τάχα και πάλι σε κάθε ακρογιάλι  
το κύμα μου ψάλλει τον ίδιο σκοπό.

Μην κλαις πού 'χεις άσπρα μαλλιά  
κι ειν' τα κάλλη φευγάτα,  
αν έζησες μ' όλο φιλιά  
τα χρυσά σου τα νιάτα.

Αυτούς να κλαις που ένα πρωί,  
η νιότη τους φυλλορροεί  
και πάνε να σβήσουν,  
χωρίς ν' αγαπήσουν μες τη ζωή.

### «Άδικα πήγαν τα νιάτα μου»

Καθώς γυρνούσ' απ' της ζωής το πανηγύρι,  
με κουρασμένη καρδιά κι αδειανή  
στάθηκα μπρος απ' το μοιραίο το γεφύρι,  
που όποιος περνά, παύει πια να πονεί

Κι εκεί που κοίταγα να σβήνουν προς τα πίσω,  
μέσα στο δρόμο μου το μακρινό,  
όσες μορφές μου `τυχε ν' αγαπήσω,  
άναψ `έν' άστρο ξαφνικά στον ουρανό.

Ήταν μικρό μα είχε λάμψη περισσή,  
πώς να στο πω, ήσουν εσύ.

Άδικα πήγαν τα νιάτα μου  
κι είναι τα χρόνια φευγάτα μου,  
αφού δε σ' έχω γνωρίσει,  
παρά στου βίου τη δύση

Άδικα πήγαν τα νιάτα μου,  
νέα τρελή μαυρομάτα μου,  
δεν είναι πια για φιλιά  
τα μαλλιά τα χιονάτα μου!

Την καταδίκη μου μαντεύω μ' αγωνία  
τη λέξη `Γέρο' στα χείλη κρατείς  
και τα ματάκια σου με τρόμο κι αγωνία  
λένε `Δεν κάνεις πια για εραστής'

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

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

Άδικα πήγαν τα νιάτα μου  
κι είναι τα χρόνια φευγάτα μου,  
αφού δε σ' είχα γνωρίσει,  
παρά στου βίου τη δύση,

Άδικα πήγαν τα νιάτα μου,  
νέα τρελή μαυρομάτα μου,  
δεν είναι πια για φιλιά  
τα μαλλιά τα χιονάτα μου!