



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΗΣ ΚΑΙ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Σαμπιάx Αριανές:
Μουσική Ανάλυση Ηχογραφήσεων
από Σμυρνιούς Τραγουδιστές του Μεσοπολέμου



Συντάκτης : Salvatore Conticello

Επιβλέπων καθηγητής : Λάμπρος Λιάβας

Συνεπιβλέποντες καθηγητές : Δημήτρης Πυργιώτης, Χάρης Σαρρής

Αθήνα
Φεβρουάριος 2022

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	5
Εισαγωγή	6
Πλάνο μελέτης	7

Μουσικολογική έρευνα

9

Είδος	9
Καταγωγή	11
Μουσικό καφενείο και Καραγκιόζης	13
Σμύρνη: παράδοση και μουσικοί	15
Καταστροφή και Ελλάδα	17

Θεωρία

20

Θεωρητικό υπόβαθρο και θεωρητικά εργαλεία	20
Παρουσίαση της κλίμακας	23
Διαστήματα της κλίμακας Σαμπάχ	23
Μουσική εξέλιξη της κλίμακας Σαμπάχ και τονικά κέντρα	25
- Οθωμανικό σύστημα	26
- Αραβικό σύστημα	28
- Βυζαντινό σύστημα και σύστημα της ελληνικής λαϊκής μουσικής	28

Καταγραφές και ανάλυση

31

Περιγραφή συστήματος καταγραφής	31
Καταγραφές και ανάλυση	33
Αμανέδες	34
- Β. Σοφρωνίου, « Τι οφείλει τον άνθρωπο »	34
- Κ. Νούρος, « Σαν ευτυχεί ο άνθρωπος »	38
- Α. Νταλγκάς, « Από τον κόσμο έλειψε »	42
- Ρ. Εσκενάζυ, « Όταν πονάς και δεν το λες »	46

Συνέντευξη Γιάννη Νιάρχου 50

Συμπεράσματα 53

Μελωδική πορεία 54

Μετατροπές και εξαιρέσεις 57

Συσχετισμός πράξης και θεωρίας 58

Ερμηνευτική ιδιαιτερότητα 59

Βιβλιογραφία 61

Πρόλογος

Η παρούσα μελέτη, αποτελεί ένα εγχείρημα να αποσαφηνιστεί μία όψη του προφορικού ελληνικού πολιτισμού. Στόχος είναι να εξαχθούν συμπεράσματα, στηρίζοντας την έρευνα σε σύγχρονα μουσικολογικά επιστημονικά εργαλεία και να γίνουν αντιληπτοί οι κανόνες που επιβάλλονται στην επιτέλεση του αμανέ. Άλλωστε, οι κανόνες είναι αυτοί που τελικά οριοθετούν την εκάστοτε μουσική πράξη που είναι αποτέλεσμα ατομικής ενέργειας, σε ένα έργο/έκφραση, αυτού που κοινώς αποκαλείται παραδοσιακός πολιτισμός.

Αρχικά είναι σημαντικό να τονιστεί πως οι έρευνες για τον αμανέ αυξάνονται ολοένα και περισσότερο. Κάποιες από αυτές τις έρευνες όπως εκείνη του Σπήλιου Κούνα¹ έχουν καταφέρει να αναδείξουν τον εκπληκτικό πλούτο της παράδοσης του αμανέ και είναι αρκετά σημαντικές και για τη συγκεκριμένη μελέτη.

Η αφετηρία για την ενασχόληση μου με το είδος αυτό ήταν το 2018 όταν στο πλαίσιο των σπουδών μου στην Εθνομουσικολογία στο ΕΚΠΑ, με αφορμή μια εργασία για το μάθημα “Ιστορία της Μουσικής”, ανακάλυψα σπάνιες ηχογραφήσεις της σμυρναϊκής δισκογραφίας που εντοπίζονται πριν το έτος 1922. Παρόλο που εδώ και χρόνια ήμουν γοητευμένος από τα τραγούδια της συγκεκριμένης παράδοσης, δεν είχα πρωτύτερα σχεδόν καμία γνώση γύρω από το είδος του Αμανέ. Παρατηρώντας πόσοι αμανέδες υπήρχαν, και μάλιστα σε μεγάλη πυκνότητα στην δισκογραφία της εποχής, αποφάσισα να εμβαθύνω στην εξερεύνηση αυτών των τραγουδιών. Δεν περίμενα να βρω τόσο άφθονο υλικό, τόσο έντονη και ποικίλη ερμηνευτική δραστηριότητα μα και ούτε να αντικρίσω τόση άγνοια γύρω από τον σμυρναϊκό αμανέ, την ιστορία και την σημασία που είχε για την μουσική παράδοση της Σμύρνης όπως και για το ελληνικό τραγούδι. Αναζητώντας τον λόγο για τον οποίο ένα τόσο δημοφιλές είδους τραγουδιού κατέληξε να ξεχαστεί σχεδόν ολοκληρωτικά στις μέρες μας, η περιέργεια μου και το ερευνητικό πνεύμα που μας μετέδωσαν οι καθηγητές μου, με ώθησαν στο να διερευνήσω τον άγνωστο μέχρι εκείνη τη στιγμή για μένα κόσμο και πήρα την απόφαση να βασίσω την μεταπτυχιακή εργασία μου σε αυτό το θέμα. Ελπίζω πως μέσω της κίνησης που δημιουργείται από την περιέργεια όλο και περισσότερων μουσικών και μουσικόφιλων, ο σμυρναϊκός αμανές θα ξαναζωντανέψει μαζί με τις μνήμες που κουβαλάει, στα κέντρα στα οποία ανήκει αλλά και στις καρδιές του κοινού και των ανθρώπων.

¹ Κούνας, Σ. (2010). *Οι “Ουσάκ Μανέδες” στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*. Πτυχιακή εργασία, Άρτα : Τ.Ε.Ι. Άρτας.

Ο αμανές, είναι μια ιδιαίτερα χαρακτηριστική μορφή της ελληνόφωνης λαϊκής μουσικής στην δισκογραφία των αρχών του αιώνα² και ήταν και παραμένει ένα από τα κορυφαία δεξιοτεχνικά είδη για τους τραγουδιστές. Είναι αξιοσημείωτο μάλιστα το γεγονός πως το συγκεκριμένο είδος έχει ερμηνευθεί από όλους σχεδόν τους μουσικούς της σμυρναϊκής και μικρασιατικής σχολής. Μερικοί από τους εκπροσώπους της σχολής είναι οι εξής: Μαρίκα Παπαγκίκα, Ρόζα Εσκενάζη, Αντώνης Νταλγκάς, Βαγγέλης Σοφρώνιου, Κώστας Νούρος και πληθώρα άλλων που μας έχουν παραδώσει άφθονο υλικό.

Ο αυτοσχεδιασμός του αμανέ αναπτύσσεται, όλο και πιο δεξιοτεχνικά, βασισμένος σε μεγάλη ποικιλία μουσικών κλιμάκων³ και παρουσιάζει κοινά στοιχεία με άλλα είδη οργανικού και φωνητικού αυτοσχεδιασμού που ανήκουν σε συγγενικούς μουσικούς πολιτισμούς.

Εισαγωγή

Σκοπός της έρευνας είναι να αποσαφηνιστεί σε πρώτο στάδιο το μουσικολογικό πλαίσιο του Αμανέ, και ύστερα να διατυπωθούν, μέσω της ανάλυσης και της σύγκρισης διαφορετικών εκδοχών του Σαμπάχ αμανέ στις ηχογραφήσεις Σμυρνιών ερμηνευτών του μεσοπολέμου, οι κανόνες της επιτέλεσής του.

Η έρευνα που ακολουθεί αφορά στις ιστορικές ηχογραφήσεις των Σαμπάχ Αμανέδων (Νταλγκάς, Παπαγκίκα, Τσάνακας). Το όλο εγχείρημα αποτελεί μια μουσική ανάλυση, ώστε να γίνουν κατανοητά τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στην κλασική δομή του Σαμπάχ Αμανέ και να γίνει αντιληπτό το κατά πόσο αυτή η δομή είναι ευέλικτη. Σκοπός αυτής της σύγκρισης είναι να αναδειχτούν οι ποικίλες μουσικές ερμηνείες (οι τρόποι) του κομματιού.

Η παρούσα μελέτη θα βασιστεί σε βιβλιογραφία η οποία μπορεί να επιμεριστεί σε τρεις ενότητες.

1 Βιβλιογραφία σχετική με τον Αμανέ και τον φωνητικό αυτοσχεδιασμό.

Η συγκεκριμένη ενότητα θα συνδράμει στο να προσεγγιστεί η ιστορική προέλευση και το επιτελεστικό στοιχείο του αμανέ και γενικότερα του φωνητικού αυτοσχεδιασμού. Θα αξιοποιηθεί και ξένη βιβλιογραφία καθώς υπάρχουν πολλές μελέτες για είδη που είναι συγγενικά των αμανέδων, όπως τα οθωμανικά γαζέλια.

² Βρέντζα, Μ.-Μ. (2019). *Ελληνική Δισκογραφία-Το Ρεμπέτικο και Λαϊκό Τραγούδι (1930-1970). Σταθμοί της ελληνικής δισκογραφίας. Διπλωματική εργασία*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας. Αναλύοντας τους σταθμούς στην ελληνική δισκογραφία η Μ.-Μ. Βρέντζα λέει: «Ο δεύτερος σταθμός εντάσσεται στο χρονικό πλαίσιο του 1924-1930, όπου οι ηχογραφήσεις πραγματοποιούνται στην Αθήνα από ξένες εταιρείες. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από τα Μικρασιάτικα τραγούδια με τους αμανέδες, Σμυρναϊκή Σχολή. Κατά τη διάρκεια αυτή της περιόδου ηχογραφούνται παραδοσιακά τραγούδια, μερικοί από τους καλλιτέχνες ήταν ο Γιώργος Βιδάλης και ο Αντώνης Νταλγκάς, αλλά και από τον χώρο του ελαφρού τραγουδιού με τον Αττίκ, τον Χατζηαποστόλου, κ.ά. ».

³ Ουσάκ, Ραστ, Χιτζάζ, Μπάλλος, Ματζόρε, Μινόρε κ.α. Υπάρχουν δεκάδες είδη αμανέδων.

2 Βιβλιογραφία σχετική με την Σμύρνη και την παράδοση της και την μετέπειτα παρουσία της στην Αθήνα και στο εξωτερικό.

Με τις παραπομπές αυτές γίνεται προσπάθεια να γίνει αντιληπτό το κοινωνικό υπόβαθρο της παράδοσης της Σμύρνης. Αυτό είναι αναγκαίο διότι ένα μουσικό είδος όπως αυτό του αμανέ πρέπει να εξεταστεί όχι σαν ξεχωριστή οντότητα, αλλά σαν μία διάσταση ενός συγκεκριμένου πολιτισμού. Μια εμπεριστατωμένη μελέτη δεν μπορεί να είναι εφικτή χωρίς να κατανοηθεί ο ρόλος του έργου και της επιτέλεσής του σε μία παράδοση. Επιπλέον, σημαντικό είναι να ανιχνευθούν οι κώδικες στους οποίους υπακούει, ούτως ώστε να παρουσιαστεί μία συγκριτική δομή για την μουσικοαναλυτική έρευνα. Επίσης, καθ' όλη την διάρκεια της μελέτης, θα γίνει αναφορά στην μουσική παράδοση της πόλης εξετάζοντας συγκεκριμένα τον προφορικό πολιτισμό από την οπτική των δικτύων που συνδέουν τη Σμύρνη με εξωτερικούς παράγοντες. Με αυτόν τον τρόπο θα αναδυθούν οι πολυπολιτισμικοί διάλογοι που οδήγησαν στην δημιουργία αυτού του προφορικού πολιτισμού και ειδικότερα του αμανέ.

3 Βιβλιογραφία σχετική με την μουσικοαναλυτική μελέτη

Το τρίτο σκέλος αφορά στο θεωρητικό/αναλυτικό κομμάτι της μελέτης. Εφόσον θα εξεταστεί ο σαμπάχ αμανές από μουσικό-αναλυτική οπτική, θα γίνει αναφορά στην Θεωρία των Μακαμιών, στη δυτική κλασική μουσική, και στο ρυθμό. Στην παρούσα προσέγγιση θα επισημανθεί η έννοια του έργου ως τρόπος επιτέλεσης και θα γίνουν παραπομπές στην βιβλιογραφία η οποία είναι συναφής με την έννοιας του τρόπου και του τροπισμού.

Πλάνο μελέτης

Στο εισαγωγικό μέρος, η έρευνα θα επικεντρωθεί στα μουσικοκοινωνικά ζητήματα της εποχής και ειδικότερα σε εκείνα που αφορούν στη μουσική ζωή της Σμύρνης και την ιστορία του Σμυρναϊκού Αμανέ. Σε δεύτερο στάδιο θα παρουσιαστούν τα μουσικολογικά εργαλεία, με τα οποία θα πραγματοποιηθεί η μουσική ανάλυση. Ολοκληρώνοντας, θα αναδυθούν ορισμένα συμπεράσματα σχετικά με την καταγωγή του αμανέ (κυρίως του Σαμπάχ μανέ) ως μουσικό είδος και σχετικά με τη δομή του και την επιτελεστική του σημασία στη μουσική ζωή της Σμύρνης και των κατοίκων της.

Στην πορεία, θα χρησιμοποιηθούν κάποια εξειδικευμένα εργαλεία τα οποία έχουν επιλεγεί με στόχο να εξεταστεί ο σαμπάχ αμανές από δύο οπτικές. Η πρώτη αφορά στο θεωρητικό μέρος, μιας και το αντικείμενο μας πλαισιώνεται με υπάρχοντα μουσικά θεωρητικά συστήματα (θεωρία των μακαμιών, θεωρία της αραβοπέρσικης μουσικής).

Ο πρώτος τρόπος ανάλυσης στηρίζεται στην ήδη υπάρχουσα θεωρία των μακάμ, ακολουθώντας την σχολή του M. Aydemir και χωρίζοντας τις διάφορες εκτελέσεις του μανέ

σε μοτίβα που αναλύονται μεμονωμένα⁴. Επίσης, με βάση την ίδια σχολή καθίσταται ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η απόπειρα σύγκρισης των διαστημάτων σε παρόμοιες μουσικές φράσεις, εντοπίζοντας ομοιότητες ανάμεσα στα επιτελεστικά στοιχεία και στο ακριβές μοίρασμα των κομματών. Τα παραπάνω είναι θα γίνουν εφικτά χάριν στα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα μουσικής ανάλυσης με βάση τα οποία θα εξαχθούν θεωρητικά συμπεράσματα για την εκτέλεση του σαμπάχ αμανέ και γενικότερα του δρόμου Σαμπάχ.

Η επόμενη μέθοδος ανάλυσης είναι βασισμένη στα σύγχρονα εργαλεία της εθνομουσικολογίας και δίνει την δυνατότητα να γίνουν αντιληπτά τέτοια έργα από την σκοπιά μιας πιο γενικής κι αφηρημένης ακρόασης. Αυτό αφορά κυρίως στο ερμηνευτικό ύφος των τραγουδιστών και αφορά στη συναισθηματική απόδοση, την μουσική φαντασία και την χρήση ιδιαίτερων τεχνικών και μελισμάτων.

Επιπρόσθετα, στο θεωρητικό πλαίσιο κατατάσσεται το σύστημα καταγραφής του Σπήλιου Κούνα, το οποίο χρησιμοποίησε στην διπλωματική του εργασία για τον Ουσάκ Αμανέ⁵. Καθώς αυτό το σύγγραμμα προσεγγίζει παρόμοια ερευνητικά θέματα, αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς στην παρούσα μελέτη. Ο Σ. Κούνας, χρησιμοποιεί το σύστημα καταγραφής των τουρκικών μακάμ, το οποίο αρχίζει να καταγράφεται από το 1828 μέχρι και σήμερα πάνω στο πεντάγραμμο της δυτικής ευρωπαϊκής μουσικής⁶. Ωστόσο, το σύστημα αυτό διαχωρίζει τις νότες με βάση τις μουσικές φράσεις που εντοπίζει και όχι με βάση την ρυθμική αξία των φθόγγων και των μουσικών μέτρων. Αυτό είναι κάτι που αξιοποιείται ιδιαίτερα κατά την ανάλυση μουσικής που βασίζεται στον ελεύθερο ρυθμό, καθώς με αυτό τον τρόπο δίνεται περισσότερη έμφαση στο επίκεντρο της αναζήτησης μας, στη μελωδία. Τα λόγια και οι μουσικές αλλοιώσεις σημειώνονται κάτω από τα μέτρα και πιο συγκεκριμένα κάτω από τους φθόγγους. Επίσης, ο Κούνας εξετάζει τη ρυθμική συνοδεία του κομματιού. Στη συνέχεια εξάγεται ένα γενικό συμπέρασμα για κάθε ηχογράφηση, με παρατηρήσεις οι οποίες καταγράφονται ώστε να δοθεί η δυνατότητα στον αναγνώστη να κατανοήσει τη θεωρητική ανάλυση κάθε εκτέλεσης, πριν την εξαγωγή γενικότερων συμπερασμάτων.

⁴ Aydemir, M. (2010). Turkish Music Makam Guide. Istanbul : Pan Yayıncılık.

⁵ Κούνας, Σ. (2010).

⁶ Ayangil, R. (2008). Western Notation in Turkish Music. Journal of the Royal Asiatic Society, 18 (4), 401-447.

Μουσικολογική έρευνα

Είδος

Στην προσπάθεια διερεύνησης του είδους του αμανέ αναδεικνύονται πολλοί προβληματισμοί. Για παράδειγμα, είναι αξιοσημείωτες οι διαμάχες που προέκυψαν σχετικά με τον ορισμό του συγκεκριμένου είδους τραγουδιού καθώς και οι θεωρίες γύρω από την ιστορία και την καταγωγή του. Μέσα από την παρούσα έρευνα, παρά τις ποικίλες και συχνά αντιθετικές πληροφορίες, επιχειρείται να αποσαφηνιστούν οι ιδιαιτερότητες και τα χαρακτηριστικά του αμανέ.

Τα στοιχεία που είναι γνωστά για τον αμανέ είναι τα παρακάτω. Αρχικά αποτελεί ένα αστικό είδος ελληνόφωνου τραγουδιού αυστηρά μονοφωνικό που εκτελείται με συνοδεία οργάνων (το είδος των οργάνων έχει μέτρια σημασία καθώς παρόλο που συνήθως ο αμανές συνοδεύεται με ούτι και βιολί, πολλές φορές συναντάμε στις ηχογραφήσεις και στην σύγχρονη επανεκτέλεση διάφορα όργανα όπως λύρα, κλαρίνο, σαντούρι, κιθάρα, μπουζούκι, κανονάκι ή τουμπερλέκι). Χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της μονοφωνικότητας στο τραγούδι είναι η ορολογία που απαντάται στη δισκογραφία. Για παράδειγμα, στις ηχογραφήσεις της Σμυρναϊκής Εστουδιαντίνας, ο τίτλος της ηχογράφησης του κομματιού αναφέρεται αποκλειστικά στην ορχήστρα. Αντιθέτως, όταν τραγουδιέται αμανές, η περιγραφή των συντελεστών αναφέρεται στον ή στην τραγουδίστρια με την συνοδεία της Σμυρναϊκής Εστουδιαντίνας⁷. Η μονοφωνική φύση της φωνητικής εκτέλεσης του αμανέ οφείλεται στο γεγονός πως πρόκειται για ένα ημι-αυτοσχεδιαστικό είδος. Αυτό συμβαίνει διότι παρά την δυνατότητα που δίνεται στον εκτελεστή να αυτοσχεδιάσει, είτε τονικά είτε ρυθμικά ή ερμηνευτικά, ο σμυρναϊκός αμανές υπακούει σε μια σύνθετη δομή⁸.

Επομένως, ένα χαρακτηριστικό του αμανέ είναι η αυστηρά προκαθορισμένη δομή του. Στιχουργικά ο σμυρναϊκός αμανές τραγουδιέται αποκλειστικά με δίστιχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο σε όλες του τις εκφάνσεις (μινόρε, ταμπαχανιώτικο, ουσάκ, σαμπάχ, κτλ.)⁹.

Μουσικά, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, ο αμανές υπακούει σε μία εξελίξιμη ερμηνεία καθώς βασίζεται στην ισορροπία ανάμεσα στην σύνθεση και στον αυτοσχεδιασμό.

⁷ Καλυβιώτης, Α. (2003). *Σμύρνη. Η μουσική Ζωή 1900-1922. Η Διασκέδαση. Τα μουσικά καταστήματα. Οι ηχογραφήσεις των δίσκων*. Αθήνα : Music Corner.

⁸ Κούνας, Σ. (2010).

⁹ Χατζητεκελής, Γ. (2009). *Μελέτη του μανέ, μια πρώτη προσέγγιση*. Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Άρτα

Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Θόδωρος Χατζηπανταζής σχετικά με την μουσική στο σύγγραμμα του για τα αθηναϊκά καφέ-αμάν :

Και ο αυτοσχεδιασμός, σε αυστηρά προκαθορισμένα κοινόχρηστα σχήματα, έκανε κάθε εκτέλεση μοναδική και ανεπανάληπτη, εξασφαλίζοντας στην ατομική καλλιτεχνική δημιουργία μιιά ρευστότητα αδιανόητη στην παράδοση του πολιτισμού του γραπτού λόγου. Τα επιμέρους ατομικά επιτεύγματα και οι καινοτομίες αφομοιώνονταν από το σύνολο, αν κατόρθωναν να αποσπάσουν την έγκριση του, και επιζούσαν σαν κοινόχρηστο υλικό μέσα στο ρεύμα της παράδοσης, μέχρι να ξεπεραστούν, να αποβληθούν ή να μετασχηματιστούν, ύστερα από την συλλογική αφομοίωση κάποιων νέων ατομικών επιτευγμάτων¹⁰.

Ο αμανές αποτυπώνεται στην Σμυρναϊκή δισκογραφία ως ένα είδος ελληνόφωνο¹¹, παρόλο που ορισμένες έρευνες εντοπίζουν συσχετισμούς με τουρκόγλωσσα ή και αραβόγλωσσα είδη όπως τα γαζέλι ¹². Αδιαμφισβήτητο είναι το γεγονός πως στην δισκογραφία των Σμυρνίων εκτελεστών δεν υπάρχει ίχνος αμανέ σε άλλη γλώσσα από τα ελληνικά, ούτε ο όρος συναντιέται σε άλλες παραδόσεις.

Η έννοια του άλα φράγκα άλα τούρκα διαπερνά τον πολιτισμό της Σμύρνης. Από το 1702 έχουμε τη μαρτυρία του Γάλλου ταξιδευτή Tournefort, ο οποίος παρατηρούσε πως στη Σμύρνη « οι ταβέρνες είναι ανοιχτές όλες τις ώρες της ημέρας και της νύχτας. Εκεί παίζουν, τρώνε καλά φαγητά και χορεύουν αλά φράγκα, αλά γκρέκα, αλά τούρκα...». Έτσι και για τον αμανέ εντοπίζεται στην γνώμη των ερμηνευτών¹³ ένας διαχωρισμός ανάμεσα στους αλά

¹⁰ Χατζηπανταζής, Θ. (1986). Της ασιάτιδος μούσης ερασταί. Αθήνα : Στιγμή, 15.

¹¹ Η Αγγέλα Παπάζογλου μας αποκαλύπτει αυτή την σύνδεση της ελληνικής κοινότητας με τον αμανέ (το αποκαλεί μινόρε) υπογραμμίζοντας αναφερόμενη στην σκλαβιά των Ελλήνων Σμυρνίων υπό το Οθωμανικό καθεστώς : « Με το μινόρε δεν το ξεχνούσαμε, θέλαμε όλο να το θυμόμαστε, ν'ανάβομε μέσα μας καντήλι, ελπίδα, ζεστασιά ». Βλ. Λιάβας, Λ. (1998). Η μουσική ζωή στη Σμύρνη μέσα από τις διηγήσεις της λαϊκής τραγουδίστριας Αγγέλας Παπάζογλου. *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου Μικρασιατικής Λαογραφίας*, 49-61. Αθήνα : Ένωση Σμυρναίων, τμήμα Μικρασιατικών Μελετών.

¹² Pennanen, R. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48, 1-25. Οι έρευνες του R. Pennanen για την μουσική στην Οθωμανική Αυτοκρατορία αναδεικνύουν αυτή την συγγένεια αλλά και τις διαφορές : « Gazel (pl. gazeler) is a vocal improvisation on a chosen poetic text in flowing rhythm to compositional systems called makams. The singer tries to create four sections, in which the third contains a modulation or alternatively a switch to the high register of the makam. Gazel is performed without or with a rhythmic ostinato accompaniment and it can be classical or semi-classical in character. The poems usually follow the aruz meters of classical divan poetry. Taksim is the instrumental counterpart of gazel, albeit structurally different from it. » « Mani (pl. maniler, < Arab ma'na,) is a form of sung or recited popular poetry in Anatolia and the Balkans. It is made up of heptasyllabic verses rhymed on the pattern aaba. Mani may be musically akin to gazel but the vocal style, text, syllabic meter, and melodic contour belong to folk or popular music. P. N. Boratav (1991) classifies maniler into eight categories on the basis of their poetic themes and performance context; one of them is the maniler of the Constantinople café singers. It has been estimated that around 1900 there must have been thousands of mani singers in Constantinople. A typical Constantinople mani begins with the words "adam aman" ("mercy, man"). In the Greek-language repertoire the mani "Adam aman" is also known as "Galata manes," after the Galata district of Constantinople with its music cafes and taverns. Other well-known and frequently-recorded maniler in Ottoman-Greek repertoire are "Smyrneiko Minore," "Tzivaeri" and "Tabahaniotiko." These pieces lost their improvised character and became more or less melodically and structurally standardized. »

¹³ Νιάρχος, Γ. (2020, 15 Οκτωβρίου). Σ. Κοντιτσέλλο, Συνέντευξη Γιάννη Νιάρχου περί του Αμανέ και του Σαμπάχ Αμανέ.

φράγκα μανέδες και τους αλά τούρκα. Οι μεν έχουν πιο έντονο το στοιχείο της εναρμόνισης ενώ στους δε παρατηρείται εντονότερο το στοιχείο του Μακάμ¹⁴.

Ένα περαιτέρω βασικό χαρακτηριστικό του αμανέ είναι πως πρόκειται για ένα μη χορευτικό είδος. Στην προσπάθεια ανίχνευσης αποδεικτικών στοιχείων που τεκμηριώνουν την συνοδεία χορού της κοιλιάς στα καφέ αμάν, μιας και είναι γνωστό πώς ήταν διαδεδομένο χορευτικό «νούμερο») δεν εντοπίζονται καταγραφές. Μία αξιοσημείωτη εξαίρεση όσον αφορά στο χορό, είναι ο Μπάλλος Μανές. Ωστόσο είναι βέβαιο πως αποτελεί ένα είδος το οποίο αρνείται κάθε προσπάθεια μιμικής και θεατροποίησης¹⁵.

Καταγωγή

Ένα επιπλέον ακανθώδες ζήτημα στην έρευνα για τον αμανέ είναι η διερεύνηση της ιστορίας και της καταγωγής του. Ποικίλες απόψεις και υποθέσεις έχουν διατυπωθεί αναφορικά με την ιστορία του είδους. Ωστόσο, φαίνεται εξαιρετικά δύσκολο να προσδιοριστεί η ακριβής καταγωγή του γιατί πρόκειται για ένα είδος με καταβολές που χάνονται στα βάθη των αιώνων.

Αρχικά, είναι ανάγκη να επισημανθεί πως παλαιότερα αλλά και σήμερα υπάρχει μία σύγχυση γύρω από τον όρο « αμανές ». Πολλοί χρησιμοποιούσαν τη συγκεκριμένη ορολογία του αμανέ για να αναφερθούν – ειδικότερα στα μετά το 22' – τραγούδια της μικρασιατικής και σμυρναϊκής παράδοσης¹⁶. Στην πραγματικότητα όμως, ο λόγος που εντάσσεται στην κατηγορία των αμανέδων δεν είναι το γεγονός ότι το τραγούδι χρησιμοποιεί την έκφραση αμάν. Άλλωστε πρωτότερα έχει πραγματοποιηθεί ενδελεχής αναφορά στα χαρακτηριστικά του είδους τα οποία είναι απολύτως συγκεκριμένα¹⁷.

Ο αμανές πιθανότατα κατάγεται από την αρχαιότητα και έτσι μπορεί να θεωρηθεί ως η συνέχεια μιας μακραίωνης προφορικής παράδοσης. Με βάση αυτή την υπόθεση, ενδιαφέρουσα είναι η θεωρία του Γεωργίου Φαίδρου, ο οποίος, όντας ένθερμος υποστηρικτής της αρχαιοελληνικής ρίζας του αμανέ, εξέδωσε το 1881 στη Σμύρνη το σύγγραμμα « Περί

¹⁴ Ο Γιώργος Κοκκώνης, κατηγοριοποιώντας τους ελληνόφωνους μανέδες με κριτήριο τις ιδιαίτερες μελωδικές συγκροτήσεις τους διακρίνει και τον τύπο Α και τον τύπο Β. Για τον τύπο Α αναφέρει : « Ο τύπος Α αντιπροσωπεύει την αμιγώς αλατούρκα εκδοχή του μανέ, που εμφανίζεται συνήθως με δύο επικρατέστερες μορφές, Α1 και Α2, που διαφοροποιούνται από την παρουσία ή όχι ρυθμικοαρμονικής συνοδείας. Οι τύποι αυτοί προσιδιάζουν σε ένα βαθμό με τις λόγιες μορφές του gazel. Έτσι δεν είναι τυχαίο πως σε πολλές περιπτώσεις στην δισκογραφία η λέξη γκαζέλ αντικαθιστά τη λέξη μανές στην ετικέτα (π.χ. Ραστ Γκαζέλ, Γκαζελί Μουστάαρ, κ.λπ.), ή συνυπάρχει μαζί της στον τίτλο (π.χ. Ραστ Γκαζελί [Μανές], Νεβά Γκαζέλ-Μανές, κ.λπ.). Όπου υπάρχουν διαφορές, αυτές εντοπίζονται στη χρήση δεκαπεντασύλλαβου ομοιοκατάληκτου στίχου (έναντι της χρήσης λόγιας ποίησης από το ρεπερτόριο του Divan στο gazel), καθώς και στις λιγότερο ανεπτυγμένες μελωδικά φράσεις ». Βλ. Κοκκώνης, Γ. (2017). Αλατούρκα αλαφράγκα και καφέ-αμάν, στο Γ. Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*. Αθήνα: Fagotto, 97-132.

¹⁵ Ζαχαρίας Παπαντωνίου, « Ό αμανές εν διωγμῷ », *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Ιουλίου 1938. Βλ. Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα : Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

¹⁶ Βλησίδης, Κ. (2006).

¹⁷ Βλ. κεφ. « Το είδος ».

του Σμυρναϊκού Μανέ». Βασιζόμενος στο έργο του Παύλου Σιλεντιάρου († 575), επισημαίνει πως ο αμανές ήταν η θρηνώδης ωδή που τραγούδησε η ερωμένη του Λίνου όταν αυτός πνίγηκε στην Λίμνη του Ταντάλου. Ο Λίνος (αναφέρεται ως τέκνο του Οίαγρου ή του θεού Απόλλωνα και της Ψαμάθης), είναι γνωστός στην αρχαία μυθολογία ως ο δημιουργός της μελωδίας και του ρυθμού¹⁸. Ο Φαίδρος αναφέρει ειδικότερα :

Θρηνούσα δε η ερωμένη του Λίνου έψαλλεν άσμα ολιγόστιχον όμοιον προς το ύφος των Αιγυπτίων κατά το μέτρον και τους λαρυγκισμούς, αλλ'είς ελλάσσονα τόνον ως φαίνεται, και αύτη η θρηνωδιά είναι ο Μανέρως, ήτοι μανιώδης έρως, παράφρων έρως, καρασεβτάς τουρκιστή¹⁹.

Ωστόσο, οι θεωρίες που τοποθετούν την καταγωγή του αμανέ στα πλαίσια της μυθολογίας δεν μπορούν να τεκμηριωθούν και άρα δεν αποτελούν βάσιμη πηγή της προέλευσής του. Μπορούν όμως να μας βοηθήσει να καταλάβουμε πώς ο ανθρώπινος πολιτισμός ερμήνευσε έναν μύθο και τον μετέτρεψε σε μουσική πράξη που έφτασε ως τις μέρες μας.

Στο πλαίσιο μιας πιο επιστημονικής προσέγγισης του ζητήματος, πολλοί ερευνητές εξέφρασαν την άποψη πως ο αμανές είναι ένα είδος επιτραπέζιου (της τάβλας) αφηγηματικού και αστικού τραγουδιού²⁰, το οποίο προϋπήρχε στην ελληνόφωνη λαϊκή μουσική παράδοση. Στο άρθρο του « Ό αμανές έν διωγμῷ », δημοσιευμένο τον Ιούλιο του 1938 και απαγορευμένο απο το καθεστώς του Μεταξά, ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου γράφει τα εξής περί του θέματος :

Πολλοί Έλληνες είναι ικανοί να εκτελέσουν και εκτελούν για να εκφράσουν το συναίσθημα των περίτεχρον αμανέ όσο κι ο Μαυριτανός της Αλάμπρας η ο μουεζίνης του Ικονίου. Ας μην αποδώσουμε αποκλειστικά στην προσφυγική συμπεριφορά το πράγμα. Ο αμανές μας δεν είναι δα τόσο νέος! Είχε μείνει στο βασίλειο μετά το εικοσιένα, και κάθε προσθήκη απελευθερωμένης ελληνικής επαρχίας τον ανανέωνε²¹.

Έτσι διατυπώνεται η άποψη πως πρόκειται για ένα εύπλαστο μουσικό είδος, βαθιά συνδεδεμένο με τον ελληνισμό, που για να διαμορφώσει την αισθητική του απορρόφησε και αφομοίωσε διάφορα κοσμοπολίτικα στοιχεία. Η συγκεκριμένη άποψη οδηγεί στην σκέψη πως υπήρχαν και πιθανώς υπάρχουν ακόμα, άλλα είδη αμανέδων που έλαβαν χώρα σε ελληνικές κοινότητες, και όχι μόνο στην Σμύρνη.

Αναφορικά με την ονομασία του, είναι διαδεδομένη η θεωρία πως ο χαρακτηρισμός προκύπτει από την συνεχόμενη επανάληψη της λέξης « αμάν » κατά την διάρκεια της εκτέλεσής²². Παρ' όλα αυτά, δεν γνωρίζουμε αν ο ορισμός « αμανές » είναι αποτέλεσμα της ανάγκης τεκμηρίωσης της μουσικής για τη δισκογραφία ή εάν προϋπήρχε. Επίσης

¹⁸ Δρανδάκης, Π. (1926-1934). Λίνος. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ΙΣΤ', 154. Αθήνα : Πυρσός.

¹⁹ Φαίδρου, Γ. Κ. (1881). *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ' αρχαιοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρά τω ελληνικό λαώ*. Σμύρνη. Αναστατική έκδοση [199.], Αθήνα : Κουλτούρα, 15.

²⁰ Ψάχος, Κ. (1944). « Τί είναι ο λεγόμενος αμανές », *Το Ραδιόφωνον* 32. Βλ. Βλησίδης, Κ. (2006).

²¹ Παπαντωνίου, Ζ. (1938). « Ό αμανές έν διωγμῷ », *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Ιουλίου 1938. Βλ. Βλησίδης, Κ. (2006).

²² Δραγούμης, Μ. (1976). Σχόλιο για τον αμανέ. *Τράμ*, 2, 151-157.

εντοπίζονται σε ηχογραφήσεις της εποχής τίτλοι που δεν αναφέρουν την λέξη αμανέ αλλά γκαζέλ²³.

Μουσικό καφενείο και Καραγκιόζης

Σημαντικός παράγοντας για την κατανόηση του Αμανέ σαν είδος είναι η γνώση του χωρικού πλαισίου στο οποίο κάνει την εμφάνιση του και εξελίσσεται. Η λαϊκή μουσική, αντιμετωπίζεται συνήθως από τις κοινωνίες ως ένα αντικείμενο που προορίζεται για χρήση με διαφορετικές εκφάνσεις (χορός, θρησκευτικές τελετές, έκφραση συναισθημάτων, νανούρισμα, θρήνος κτλ.). Συνεπώς, σημαντικό είναι να γίνει κατανοητή η εκάστοτε τοποθέτηση του είδους που προσεγγίζεται. Για τον αμανέ είναι γνωστό σίγουρα πως, ως αστικό μουσικό είδος, ο χώρος επιτέλεσης του στον 19ο και στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα ήταν τα μουσικά καφενεία, οι μπουραρίες και ο Καραγκιόζης²⁴.

Τα μουσικά καφενεία μέσω των οποίων διαδόθηκε ο αμανές, άνθισαν από τα μέσα του 19ου αιώνα στα Μικρασιατικά παράλια και ειδικότερα στη Σμύρνη²⁵. Ωστόσο στην συνέχεια (στο τελευταίο τρίτο του ίδιου αιώνα), ακμάζουν στην Αθήνα, την πρωτεύουσα του νέου ελληνικού κράτους. Αυτά τα μαγαζιά ταυτίστηκαν τόσο έντονα με το είδος του αμανέ που πήραν το όνομα Καφέ-Αμάν. Αυτή η ονομασία καθιερώθηκε στο νεοελληνικό κράτος και πρόκειται για μία έξωθεν από την Σμύρνη ονομασία. Η ονομασία καφέ αμάν υποδηλώνει την προσέγγιση του προσφυγικού πολιτισμού από την ελληνική και αθηναϊκή κοινωνία ως ένα εξωτικό, προερχόμενο από την ανατολή φαινόμενο. Επί της ουσίας, τα καφέ-αμάν ήταν κέντρα διασκέδασης και εστίασης στα οποία πελάτες, συνήθως λαϊκής προέλευσης²⁶, μπορούσαν να απολαύσουν ποτό ή μεζέδες και να καπνίσουν αργιλέ παρακολουθώντας μουσικές και χορευτικές παραστάσεις.

Το σμυρναϊκό μουσικό καφενείο ήταν ένα εντυπωσιακό φυτώριο με επιρροές από πολλές παραδόσεις αστικές και μη, ελληνόφωνες αλλά και ξένες. Η γνωστή περιγραφή της Αγγέλας Παπάζογλου στο άρθρο του Λάμπρου Λιάβα τονίζει την πολυεθνικότητα και τον πολυγλωσσισμό που επικρατούσε εκεί²⁷, πράγμα σύνηθες για την Σμύρνη. Αυτή η κομβική

²³ Αρχείο Κουνάδη, “Ουσάκ γκαζέλ” (2019).

²⁴ Χατζηπανταζής, Θ. (1984). *Η Εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*. Αθήνα : Στιγμή.

²⁵ Συγγρός, Α. (1998). *Απομνημονεύματα*. Αθήνα : Εστία.

²⁶ Αρχιγένης, Δ. Ι. (1979). Τα σινάφια στη Σμύρνη. *Λαογραφικά Β΄*. Αθήνα. Ο Δ. Αρχιγένης μας περιγράφει τα μουσικά καφενεία της πόλης στο σύγγραμμα του « Λαογραφικά της Σμύρνης » με τον εξής τρόπο : « Ο Σμυρνιός γλεντζές του μπάσσο-ράγκου και σπάνια του μέτζο-ράγκου , άμαν ηβράδιαζε, ύστερις απτή βαριά δουγιά, του άρεσε να παίνει στα Κέντρα, που είχανε παιχνίδια, με τραγούδι, για να κάτσει να πιεί ,όχι, όμως, και να μεθύσει, παρά νά ρχει στο τσακίρ-κέφι. Να ακούσει τα μερακλήδικα Σμυρνεϊκά τραγούδια και τσοι αμανέδες ».

²⁷ Λιάβας, Λ. (1998) : « Στη Σμύρνη παίζαμε από ρεμπέτικα μέχρι Ευρωπαϊκά. Δημοτικά, κλέφτικα, κρητικά, καλαματιανά, φουσούνια, θρακιώτικα, γιαννιώτικα, κονσέρτα με καβαλαρίες και βάλς, με χορούς του Μπράμς και Σερενάτες. Όλα τα παίζαμε και από όπερες κάτι μέρη. Ξέραμε αναγκαστικά κι ένα τραγούδι από κάθε μελέτι (φυλή) για να ευχαριστούμε τσι πελάτες. Κι εβραϊκό παίζαμε κι αρμένικο κι αράπικο. Ήμαστε κοσμοπολίτες εμείς ».

σχέση της Σμύρνης με τους πολιτισμούς της Μεσογείου, της Δυτικής Ευρώπης, των Βαλκανίων και της Μέσης-Ανατολής, επιβεβαιώνεται από την μίξη μουσικών στοιχείων όπως τα ταξίμια που συναντάμε με τον ίδιο όρο στην Οθωμανική κλασική μουσική, οι συγκερασμένες κατά το ευρωπαϊκό σύστημα της κλασικής μουσικής συγχορδίες, τα δίστιχα ιαμβικά δεκαπεντασύλλαβα που αποτελούν κατάλοιπο του αρχαιοελληνικού ποιητικού μέτρου, τα βιεννέζικα βάλς, η κιθάρα και το κανονάκι του αμανέ.

Ο διαχωρισμός των γλωσσών στα μουσικά καφενεία και η εξάλειψη της πολυπολιτισμικότητας ξεκίνησαν έπειτα από τις εθνικιστικές τάσεις του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, με αποκορύφωμα την « δεκαετία της φωτιάς » 1912-22²⁸. Μέσα σε αυτή την περίοδο επέρχεται η πτώση της πολιτισμικής δραστηριότητας της πόλης και η εξασθένηση των καφέ-αμάν και των άλλων κέντρων. Η ολοκληρωτική καταστροφή της πόλης το '22 σήμανε και το τέλος του Σμυρναϊκού μουσικού καφενείου²⁹ το οποίο βέβαια δεν εξαφανίστηκε ως θεσμός διότι μετακινήθηκε και συνέχισε την ιστορία του στην πρωτεύουσα του Νέου Ελληνικού κράτους, την Αθήνα.

Μία πρώτη αναφορά στα καφέ-αμάν της Πρωτεύουσας εντοπίζεται σε εφημερίδα του 1873³⁰. Σύντομα αυτά τα μαγαζιά έγιναν τόσο δημοφιλή που μετέτρεψαν την όψη της νυχτερινής διασκέδασης της πόλης. Μετά τη μεγάλη καταστροφή τα κέντρα αυτά απέκτησαν ανανεωμένο κοινό και η δραστηριότητα Σμυρνίων Μουσικών στα καφέ-αμάν της πρωτεύουσας άνηψε. Αυτά τα καφέ-αμάν, με βάση όσων έχουν αποτυπωθεί στον τύπο της εποχής³¹, είχαν ελάχιστες διαφορές με τα σμυρναϊκά. Η είσοδος ήταν ελεύθερη αλλά με αυξημένες τιμές στα ποτά και το κοινό, καθισμένο σε τραπέζια, απολάμβανε μεξέδες και μύρα με συνοδεία μουσικής και χορού. Όσο για τους χώρους που στεγάζονταν, ήταν κυρίως φτηνής και πρόχειρης κατασκευής. Βέβαια μην ξεχνάμε πως οι μαρτυρίες του τύπου του μεσοπολέμου προσεγγίζουν τις εκφάνσεις του προσφυγικού πολιτισμού με μία ελαφρώς υποτιμητική συμπεριφορά, ως ένα χαρακτηριστικό του αθηναϊκού υπόκοσμου³². Αυτές οι πηγές έχουν λοιπόν το αρνητικό να είναι συνήθως προϊόν μίας λόγιας περιέργειας ή και πολλές φορές εχθρικότητας. Πρόκειται για περιγραφές από ανθρώπους που δεν γνώριζαν την εσωτερική πραγματικότητα αυτού του φαινομένου.

Μία πολύ ενδιαφέρουσα περιήγηση στα μουσικά καφενεία της πόλης βρίσκεται στο έργο του Γιάννη Καιροφύλα³³ το οποίο παρουσιάζει το γενικότερο πλαίσιο της Αθηναϊκής διασκέδασης και αποκαλύπτει πολλές λεπτομέρειες για τα καφέ-αμάν.

²⁸ Από το ομώνυμο βιβλίο του Βασιλούλη για την δεκαετία από τους Βαλκανικούς Πολέμους έως τη Μικρασιατική Καταστροφή που αναστάτωσε τον ελλαδικό χώρο. Βλ. Βασιλούλης, Γ. (2015). *Η Δεκαετία της φωτιάς, 1912-1922. Από το θρίαμβο στην καταστροφή*. Αθήνα : Εντός.

²⁹ Μετά την καταστροφή οι 50 βερχανέδες του φραγκομαχαλά κάηκαν εξ ολοκλήρου. Βλ. Φάλμπος, Φ. (1959). Ο Φραγκομαχαλάς της Σμύρνης και τα Φραγκοχωτικά βιβλία. *Μικρασιατικά Χρονικά* 8, 173-226.

³⁰ « Διάφορα-Καφέ Σαντούρ » στην *Αλήθεια* της 3^{ης} Ιουλίου 1873. Βλ. Χατζηπανταζής, Θ. (1984).

³¹ Πετράς, Σ. (1931). Τα υπαίθρια καφωδεία στην παραλία των Τζιτζιφιών. *Βραδυνή*, 28 Ιουλίου 1931. Βλ. Βλησίδης, Κ. (2006).

³² Πετράς, Σ. (1926). *Ο Τζογές της « Βραδυνής »*. Αθήνα : Βιβλιοθήκη για όλους.

³³ Καιροφύλας, Γ. (1982). *Η Αθήνα και οι Αθηναίοι, τ. Β'.* Αθήνα : Φύλιπότη.

Ο Καιροφύλας παρουσιάζει σημαντικές λεπτομέρειες για το κοινό που επισκεπτόταν αυτά τα μουσικά κέντρα :

Το νέο είδος συγκινούσε εκείνα τα χρόνια ιδιαίτερα τις λαϊκές τάξεις, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι στο « Καφέ αμάν » δεν πήγαιναν και « ευπόληπτοι » πολίτες, ακόμη και βουλευτές η αξιωματικοί, δανδήδες και πνευματικοί άνθρωποι, που παρακολουθούσαν με μεγάλο ενδιαφέρον το θέαμα και το ακρόαμα, δίπλα δίπλα, με υπαξιωματικούς, τραμβαγέρηδες, ναύτες και ψιλικατζήδες³⁴.

Το καφέ-αμάν και η Σμυρναϊκή παράδοση, παρά τον ξεριζωμό και την καταστροφή που υπέστησαν, συνέχισαν να προσελκύουν ένα ευρύ κοινό (μέχρι και τους νόμους του Μεταξά κατά του Αμανέ), γράφοντας στην Αθήνα μία νέα σελίδα στην ιστορία τους, την λεγόμενη «Ακμή του Αθηναϊκού καφέ-αμάν».

Σμύρνη, παράδοση και μουσικοί

Η πόλη της Σμύρνης ήταν το κέντρο της οικονομικής και κοινωνικής ζωής της Μικράς Ασίας, κυρίως λόγω της προνομαχίας της θέσης σε σχέση με το εμπόριο. Η δραστηριότητα αυτή των κατοίκων, τους οδήγησε σε μία καθημερινή πολιτισμική ώσμωση η οποία εκδηλώνεται και στην περίπτωση του αμανέ. Για την ώσμωση αυτή γίνονται χαρακτηριστικές περιγραφές από τον Λάμπρο Λιάβα :

Τα λιμάνια που αναφέραμε υπήρξαν ο χώρος όπου η μακραίωνη μουσική παράδοση του Αιγαίου πέρασε μες από τα φίλτρα τις επιδράσεις ιταλικές, γαλλικές, ρουμάνικες, σέρβικες, τούρκικες, περσικές, αρμένικες και γύφτικες ! Στα στενά της Σμύρνης έσμιγαν παλιές αιγαιοπελαγίτικες μπαλάντες με ιταλικές κανσονέτες, γαλλικές μελωδίες του συρμού, ρουμάνικες χόρες με σέρβικους σκοπούς και τούρκικα σαρκιά. Ενώ στα καφέ-αμάν Έλληνες μουσικοί συνόδευαν Αρμένηδες τραγουδιστές και γύφτισσες χορεύτριες, μπροστά σ ένα κοινό που αντιπροσώπευε όλες τις φυλές της Ανατολικής Μεσογείου³⁵.

Οι πολλαπλές ηχογραφήσεις της εποχής επιβεβαιώνουν αυτή την πολυπολιτισμική ιδιαιτερότητα και την εκλεπτυσμένη αισθητική της Σμύρνης των αρχών του αιώνα.

Το γεγονός πως στην πόλη κυριαρχούσε το ελληνικό στοιχείο³⁶, σε σημείο μάλιστα που οι Οθωμανοί αποκαλούσαν τη Σμύρνη « Γκιαούρ Ιζμίρ » (η « άπιστη Σμύρνη »), ήταν πιθανότατα η σημαντικότερη αιτία εξάπλωσης του ελληνόφωνου αμανέ στην παράδοση της πόλης.

³⁴ Καιροφύλας, Γ. (1982), 94.

³⁵ Λιάβας, Λ. (1997). Μουσικά δίκτυα στο Αιγαίο. *Πρακτικά του συνεδρίου “Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο”*, 71-77. Σάμος : Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου.

³⁶ Το 1922 είχε πληθυσμό 365.000 κατοίκους εκ των οποίων 165.000 ήταν Έλληνες, 80.000 Τούρκοι, 40.000 Αρμένιοι, 50.000 Εβραίοι και 36.000 Ευρωπαίοι διάφορων άλλων εθνικοτήτων (Καλυβιώτης, 13/01/2003).

Με βάση τα προαναφερθέντα, και αφού ο Αμανές ορίστηκε ως επιφανές είδος της Σμυρναϊκής ελληνόφωνης παράδοσης, είναι αναγκαίο να αναλυθούν τα χαρακτηριστικά όπως μας έχουν παραδοθεί μέσα από τη δισκογραφία.

Δεν είναι εφικτό να γίνει αυστηρή χρονολογική και γεωγραφική οριοθέτηση του Σμυρναϊκού τραγουδιού, καθώς οι ηχογραφήσεις και οι εκτελέσεις κομματιών άνθισαν σε όλο τον κόσμο (Αθήνα και Αμερική). Επίσης, δεν είναι δυνατό να βασιστεί κανείς στους εκτελεστές και τους συνθέτες, διότι πολλά παραδείγματα μας αποδεικνύουν πως ελίσσονταν και σε άλλους μουσικούς χώρους όπως τα δημοτικά τραγούδια, τα ελαφρά και αργότερα τα ρεμπέτικα.

Το πιο αδιαφιλονίκητο χαρακτηριστικό στοιχείο του Σμυρναϊκού τραγουδιού είναι ο ήχος και το ύφος των κομματιών³⁷. Τα ανωτέρω μορφολογικά χαρακτηριστικά του είδους, τα παρουσιάζει ο Γ.Κωνσταντζόζης εξής :

Δηλαδή στο σύνολο των σμυρναϊκών συναντάμε πολλαπλάσια τραγούδια σε αργό επτάσημο ή γρήγορο εννιάσημο μέτρο (καρσιλαμάδες), σε σπανιότερους μουσικούς δρόμους, με περισσότερα από τρία μέρη (εισαγωγή, κουπλέ, ρεφραίν, κόντα, κλπ.), με φωνητική έκταση μεγαλύτερη της μιάμισης οκτάβας και με την γνωστή σμυρναϊκή ορχήστρα με βιολί, σαντούρι ή κανονάκι, κιθάρα και ενίοτε αρμόνικα³⁸.

Επίσης, μία λιγότερο τεχνική θεώρηση της Σμυρναϊκής παράδοσης επισημαίνεται από τον Λ. Λιάβα στο άρθρο του για την Αγγέλα Παπάζογλου :

Μία μουσική που πατάει στέρεα πάνω στην μελωδική και ποιητική δομή του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού και προεκτείνεται στο ρεμπέτικο, ενώ παράλληλα δε διστάζει να χρησιμοποιήσει με τόλμη και φαντασία, από το ένα μέρος την αρμονική γλώσσα της Δύσης κι από το άλλο τα τεχνάσματα και τη γοητεία της Ανατολής³⁹.

Αυτές οι περιγραφές όμως, δεν προσεγγίζουν το σύνολο της μουσικής παράδοσης της πόλης. Ξέρουμε με σιγουριά πως η μουσική της Σμύρνης υιοθέτησε τραγούδια από ποικίλες παραδόσεις από όλη την Ευρώπη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν τα δημοφιλή τραγούδια, « Δεν σε θέλω πιά » διασκευή στα ελληνικά του τραγουδιού από τη Νάπολη « Mbraccia a me!..»⁴⁰, και το τραγούδι « Από ξένο τόπο » το οποίο συναντάμε σε όλες τις παραδόσεις των Βαλκανίων και για το οποίο έχει γίνει σχετική έρευνα⁴¹.

Επιπρόσθετα, γνωρίζουμε πως σημαντικός παράγοντας της μουσικής ζωής της πόλης ήταν οι εστουδιαντίνες, μουσικά σύνολα με κιθάρες και μαντολίνα, αντίθετα με την προηγούμενη θεώρηση του Γ. Κωνσταντζόζου και διευρύνοντας το φάσμα των ήχων που την αποτελούν.

Οφείλουμε επίσης να αναφερθούμε στις έρευνες που αμφισβητούν τον όρο « Σμυρναϊκό τραγούδι ». Νεώτερες αναθεωρήσεις μουσικολόγων για την μουσική της

³⁷ Κωνσταντζός, Γ. (2004). *Το Σμυρναϊκό τραγούδι στην Αθήνα*. Αθήνα : Fagotto.

³⁸ Κωνσταντζός, Γ. (2004), Εισαγωγή.

³⁹ Λιάβας, Λ. (1998), 52.

⁴⁰ Το « Δε σε θέλω πιά » είναι διασκευή του ναπολιτάνικου τραγουδιού « Mbraccia a me!.. » (Αγκάλιασέ με) των Vincenzo Di Chiara-Antonio Barbieri με ελληνικούς στίχους (Κουνάδη, <https://www.vmrebetiko.gr>).

⁴¹ Peeva, A. (2003). *Whose Is This Song?*

Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και της Σμύρνης παρουσιάζουν την ελληνόφωνη σμυρναϊκή παράδοση ως ένα παρακλάδι του Οθωμανικού ρεπερτορίου στα μουσικά καφενεία των πόλεων της αυτοκρατορίας. Ο ερευνητής R. Pennanen προσθέτει μάλιστα πως στην συνέχεια αυτός ο πυρήνας τραγουδιών μετονομάστηκε σε « σμυρναϊκό τραγούδι » στο νέο ελληνικό κράτος εξαιτίας εθνικιστικών συμφερόντων και αφοτόυ έγινε η ανταλλαγή πληθυσμών⁴².

Βλέπουμε λοιπόν πως ο όρος « Σμυρναϊκό Τραγούδι » είναι τουλάχιστον αμφιλεγόμενος και πως είχε άλλη σημασία πριν και μετά την ανταλλαγή πληθυσμών κάτι που επιβεβαιώνει την κομβική θέση του Σμυρναϊκού πολιτισμού στην διαμόρφωση της νεοελληνικής ταυτότητας.

Όπως είναι αυτονόητο, ο ανθρώπινος παράγοντας αποτελεί την κυριότερη παράμετρο κατά τη διαμόρφωση ενός πολιτισμού ή μιας αισθητικής. Βασικό ρόλο σε αυτή την πολιτισμική συνδιαλλαγή που αναλύσαμε παραπάνω διαδραμάτισαν οι εκτελεστές, οι μουσικοί, οι τραγουδιστές και οι χορευτές καθορίζοντας την αισθητική του αμανέ. Οι συγκεκριμένοι μουσικοί ήταν επαγγελματίες που ασκούσαν την τέχνη τους σε καφενεία, γάμους γλέντια και πανηγύρια, και συνήθως είχαν πρακτικές γνώσεις⁴³, δηλαδή ασκούσαν την τέχνη τους χωρίς θεωρητικές γνώσεις και σπουδές αλλά εμπειρικά. Στα τραγούδια, ο εθνικός προσδιορισμός δεν ήταν απολύτως σαφής⁴⁴, τουλάχιστον μέχρι τη λήξη των Βαλκανικών Πολέμων και την πτώση της οθωμανικής αυτοκρατορίας.

Καταστροφή και Ελλάδα

Με την άφιξη των προσφυγικών πληθυσμών από τη Μικρά Ασία, η Ελλάδα ήρθε αντιμέτωπη με ραγδαίες αλλαγές, καθώς και με μία πολιτισμική ανανέωση που διαμόρφωσε οριστικά την αισθητική και τη ταυτότητα του νέου ελληνικού κράτους.

Από μουσικολογική σκοπιά, η Σμυρναϊκή παράδοση που κληροδοτήθηκε από τους πρόσφυγες στην Ελλάδα μετά το 1922, αποτέλεσε μία από τις κυριότερες βάσεις του ρεμπέτικου και του λαϊκού τραγουδιού⁴⁵ και αναδείχθηκε ως η δημοφιλέστερη μορφή ψυχαγωγίας της νεοσύστατης ελληνικής κοινωνίας.

⁴² Pennanen, R. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48, 1-25 : « The term 'Smirneiko' is quite problematic, as a large part of the repertoire does not come from Smyrna. Even the repertoire that was recorded or flourished there is more a product of cosmopolitanism of the area and cultural convergences, rather than from Smyrna itself, at least in geographical terms. In addition, the Smyrna style is usually identified with the so-called santuroviolins (from the words santur and violin), something which is also problematic. The santuroviolins constituted only one part of this repertoire ».

⁴³ Δημήτρης Κ. Ευαγγελίδης, « Πως να πείσετε τους λαϊκούς στιχουργούς και συνθέτες που δεν ξέρουν... ούτε γράμματα, ούτε μουσική, ότι ένα τραγούδι... ». Ευαγγελίδης, Δ. (1937). Ο μακαρίτης Αμανές και η Αισθητική, *Έθνος*, 4 Δεκεμβρίου 1937. Βλ. Βλησίδης, Κ. (2006), 72.

⁴⁴ Ενδιαφέρον παράδειγμα που χρονολογείται το 1912 αποτυπώνει αυτή την κατάσταση στο μουσικό συνάφι της Σμύρνης. Αναφέρεται λοιπόν πως ηχογραφήθηκαν από την εταιρία Favorite στην Σμύρνη πέντε τραγούδια από την τούρκικη οπερέτα « χορ χορ αγάς ». Τα τραγούδια αυτά καταγράφονται στον κατάλογο της οπερέτας ως ελληνικά διότι το μεγαλύτερο ποσοστό των εκτελεστών της ορχήστρας ήταν Έλληνες Καλυβιώτης, Α. (2003). *Σμύρνη. Η μουσική Ζωή 1900-1922. Η Διασκέδαση. Τα μουσικά καταστήματα. Οι ηχογραφήσεις των δίσκων*. Αθήνα : Music Corner, 99-100.

⁴⁵ Καλυβιώτης, Α. (2003).

Επίκεντρο αυτής της καινούριας πραγματικότητας ήταν η Αθήνα, η πρωτεύουσα και η μεγαλύτερη πόλη της Ελλάδας. Εκεί, ο μικρασιατικός πολιτισμός εξαπλώθηκε ταχύτατα ξεκινώντας από τις προσφυγικές φτωχογειτονιές και σε σύντομο χρονικό διάστημα επικράτησε σε όλη την πόλη και στα κοινωνικά στρώματά της.

Η πρώτη έντυπη αναφορά ενός καφέ αμάν στην πρωτεύουσα είναι πολύ παλαιότερη⁴⁶. Άλλωστε ήδη εκείνα τα χρόνια η Αθήνα είχε μία παράδοση και ένα σημαντικό κοινό που διασκέδαζε σε αυτά τα κέντρα, Το « Σμυρναϊκό » αποτέλεσε συρμό της εποχής και αυτό επιβεβαιώνεται από μία χαρακτηριστική περιγραφή του Γ. Καιροφύλα ⁴⁷ . Σ’ αυτήν παρουσιάζεται μία μπουραβιά στις παρυφές του Αρδηττού το 1911 την οποία ο ιδιοκτήτης αναγκάστηκε να μετατρέψει σε καφέ αμάν, προκειμένου να ανταγωνιστεί τα υπόλοιπα και να προσελκύσει πελατεία⁴⁸. Αξίζει να υπογραμμιστεί ότι πριν από την καταστροφή στην Αθήνα, το κοινό που επέλεγε αυτή την διασκέδαση ήταν ετερογενές από ταξική άποψη⁴⁹, σε αντίθεση με αυτό της Σμύρνης. Ταυτόχρονα ωστόσο, εντοπίζεται μία πρόσληψη της ανατολίτικης έκφανσης της ελληνικότητας ως κάτι εξωτικό από την αθηναϊκή κοινωνία. Αυτή η θέαση ήταν και το στοιχείο που κινητοποίησε το ενδιαφέρον των Αθηναίων για το συγκεκριμένο είδος διασκέδασης.

Μία άλλη όψη της διάδοσης της Σμυρναϊκής μουσικής στον ελλαδικό χώρο είναι και η δισκογραφική της δραστηριότητα. Η μουσική βιομηχανία της Σμύρνης και της Κωνσταντινούπολης δεν έμεινε ακλόνητη από τις συγκρούσεις του Α Παγκοσμίου Πολέμου και την Μικρασιατική Εκστρατεία με αποκορύφωμα το 1922, κάτι που γίνεται εμφανές και στις ηχογραφήσεις, οι οποίες μειώθηκαν αισθητά⁵⁰. Αντιθέτως οι δισκογραφικές εταιρίες ξεκίνησαν να κάνουν ηχογραφήσεις σε Αθήνα και Αμερική εξαιτίας της αξιοσημείωτης ζήτησης. Ειδικότερα μετά το ’22 και με την άφιξη πολλών Σμυρνίων καλλιτεχνών στην Αθήνα, έλαβε χώρα μία άνθιση της επανεκτέλεσης της δισκογραφίας της Σμυρναϊκής μουσικής λαϊκής.

Παράλληλα, η πορεία του σμυρναϊκού τραγουδιού στην ελληνική κοινωνία αποτέλεσε έντονο σημείο διαμάχης κυρίως από την πλευρά της λόγιας τάξης της.

Από τη Γαλλική Επανάσταση και με αποκορύφωμα την Άνοιξη των Εθνών το 1848, οι λαοί των Βαλκανίων, κινούμενοι από τις διαφωτιστικές ιδέες, αναζητούσαν την ελευθερία και την ανεξαρτησία τους⁵¹. Στην περίπτωση των λαών της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, επιθυμία τους ήταν να απαλλαγούν από την « κοινή παράδοση » που τους ένωνε μετά από

⁴⁶ Πρώτη αναφορά ενός μουσικού καφενείου στην Αθήνα εμφανίζεται σε εφημερίδα του 1873 : « Διάφορα-Καφέ Σαντούρ », *Αλήθεια*, 3 Ιουλίου 1873. Βλ. Χατζηπανταζής, Θ. (1984).

⁴⁷ Καιροφύλας, Γ. (1982).

⁴⁸ Καιροφύλας, Γ. (1982).

⁴⁹ Καιροφύλας, Γ. (1982), 94 : « Το νέο είδος συγκινούσε εκείνα τα χρόνια ιδιαίτερα τις λαϊκές τάξεις, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι στο “Καφέ αμάν” δεν πήγαιναν και “ευπόληπτοι” πολίτες, ακόμη και βουλευτές ή αξιωματικοί, δανδήδες και πνευματικοί άνθρωποι, που παρακολουθούσαν με μεγάλο ενδιαφέρον το θέαμα και το ακρόαμα, δίπλα δίπλα, με υπαξιωματικούς, τραμβαγέρηδες, ναύτες και ψλικάτζήδες ».

⁵⁰ Στο διάστημα 1913-1926 η Gramophone δεν έκανε ούτε μία ηχογράφιση σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη. Βλ. Καλυβιώτης, Α. (2003).

⁵¹ Sigmann, J. (1970). *1848 : Les Révolutions romantiques et démocratiques de l’Europe*. Paris : Calmann-Lévy. Δουδούμη, Γ. (2021). *Διακόσια χρόνια Βαλκανικής ιστορίας (1821-2020)*. Αθήνα : Λειμών.

αιώνες συμβίωσης ούτως ώστε να δημιουργήσουν μία ταυτότητα αμιγώς εθνική που θα μπορούσε να ανακηρυχθεί πολιτιστικό πρότυπο στα πλαίσια των σμίλευσης εθνών-κρατών⁵².

Δυστυχώς, μετά την καταστροφή του '22, η ανάγκη ανάδειξης εθνικής ταυτότητας και τα εχθρικά κατάλοιπα της ταραγμένης νεοελληνικής κοινωνίας απέναντι στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, επέφεραν ρατσιστική συμπεριφορά προς τον προσφυγικό πολιτισμό από την Μικρά Ασία. Στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος ήταν πλέον επιτακτική η ανάγκη να προσδιοριστεί μία εθνική ταυτότητα προκειμένου να συνυπάρξουν άνθρωποι με ουσιαστικές πολιτισμικές διαφορές. Εξαιτίας αυτού, τελικά το ίδιο το κράτος έθεσε ανυπέρβλητα εμπόδια στην ανατολίτικη έκφανση του ελληνικού πολιτισμού.

Όταν ο πολιτισμός των Ελλήνων προσφύγων από την Μικρά Ασία εδραιώθηκε μαζικά στην Ελλάδα, ήταν σε έξαρση η αντιπαλότητα από τον τύπο και την ελίτ οι οποίοι υπερασπίζονταν αισθητικά πρότυπα κληρονομημένα από την Δύση⁵³ (στη μουσική, την αρχιτεκτονική, ή και την διασκέδαση⁵⁴). Αποκορύφωμα στην υπάρχουσα κατάσταση αποτέλεσαν οι νόμοι του καθεστώτος του Μεταξά, οι οποίοι απαγόρευαν κάθε ίχνος ανατολίτικης παράδοσης. Το είδος του Αμανές πολεμήθηκε ιδιαίτερα και στη δισκογραφία, την επιτέλεση και γενικότερα σε κάθε μορφή αναπαραγωγής⁵⁵ του. Η απαγόρευση του αμανέ προέρχεται από την ιδεολογία της κάθαρσης του ελληνικού πολιτισμού από τα « άσεμνα » και « ξένα » στοιχεία. Ο αμανές είχε ιδιαίτερη απήχηση στα κέντρα και στην λαϊκή διασκέδαση και η αιτία της απαγόρευσής του ήταν η τάση της εποχής για « εξευγενισμό » της αισθητικής της αστικής κοινωνίας.

⁵² Στην έρευνά της για τον εθνικισμό στην Νεότερη Ελλάδα, η Άννα Τριανταφυλίδου εξηγεί πως ο εθνικισμός αποτέλεσε βασικό παράγοντα της διαμόρφωσης του ελληνικού κράτους, το οποίο είχε ανάγκη διαμόρφωσης και οικοδόμησης μίας κοινής ταυτότητας και ιστορίας, όπως παράλληλα και την επιβεβαίωση των στοιχείων που μπορούσαν να διαχωρίσουν τους Έλληνες από τους γειτονικούς λαούς. Βλ. Triandafyllidou, A. (1998). National identity and the 'other'. *Ethnic and racial studies*, 21 (4), 593-612.

⁵³ Παράλληλα η στροφή της ελληνικής λόγιας τάξης από την αρχή της επανάστασης προς την κλασσική αρχαιότητα ως πρότυπο της ελληνικότητας, αντιδρώντας σε ένα πολιτισμό τον οποίο ταύτιζε με την τουρκοκρατία, πιθανώς να αποτέλεσε το έναυσμα της « αντιανατολικής » τάσης της κοινωνίας. « Ήδη στα μέσα της δεκαετίας του 1930 η μέριμνα για « ηθικοπλαστική και εθνο-πρεπή μόρφωσιν των τροφίμων », όπως ανέφεραν και τα προγράμματα εκπαίδευσης του 1934 /1935, φανερώνει ποιες ιδέες είχαν κατισχύσει στην ελληνική κοινωνία. Ειδικότερα, όταν ανέκυψε « το Νέον Κράτος », για να μεταχειριστούμε τον τίτλο του προπαγανδιστικού περιοδικού του καθεστώτος της 4ης Αυγούστου 1936, επιβλήθηκε μια ιδεολογικά ενισχυμένη « πολιτισμική θεωρία » στην κοινωνία: στηριγμένη στην « ελληνική παράδοση », το « ελληνικό έδαφος » και τη « δημόσια υγεία », με ό,τι αυτά σήμαιναν (αρχαίο κλέος, ορθόδοξη πίστη, στέρεα γη, χθόνια γονιμότητα, νεανική ανθοφορία) και ό,τι αυτά ήθελαν να αποκλείσουν – « κοινωνικές » ασθένειες: όπως την εκθυλισμένη τέχνη ή τα χαλκευμένα προσωπεία » (Καγιαλής, ό.π., σ. 102 και 163-5. Λαμπρόπουλος, 2013).

⁵⁴ Στην περίπτωση του Αμανέ, Παπαντωνίου, Ζ. (1938), 78 : « Στα 1919 που ήμουν μέλος της επιτροπής της εκατονταετηρίδος, είχα προτείνει, ως ένα από τους θετικούς τρόπους εορτασμού των εκατό χρόνων της ελευθερίας, να καταδιωχθεί ο αμανές, με την επιβολή βαρύτατης φορολογίας στα τρία κινητά ωδεία του : στο δίσκο του φωνογράφου, γνωστό διαφθορέα της λαϊκής καλαισθησίας, στο καφέ αμάν και στον Καραγκιόζη. Αντί να λάβει όμως τέτοιο μέτρο η Ελλάς-θαύμα!- το έλαβεν η Τουρκία ».

⁵⁵ Ευαγγελίδης, Δ. (1937). Ο μακαρίτης Αμανές και η Αισθητική, *Έθνος*, 4 Δεκεμβρίου 1937. Στα άρθρα αποκαλύπτεται πως είχε χαρακτηριστεί ως σημείο των καιρών ο αμανές. Ωστόσο σταμάτησε η διάδοσή του, όταν απαγορεύθηκαν οι πλάκες του. Επίσης αποτέλεσε το συνηθισμένο ρεπερτόριο του πλανόδιου γραμμοφώνου. Βλ. Βλησίδης, Κ. (2006). Σπανούδη, Σ. (1938). Μουσική του ελληνικού λαού, *Ελεύθερον Βήμα*, 7 Οκτωβρίου 1938 : « απολυτρωτική κατάργηση του αμανέ », Βλ. Βλησίδης, Κ. (2006), 82.

Θεωρία

Θεωρητικό υπόβαθρο και θεωρητικά εργαλεία (Μακάμ)

Στην παρούσα μελέτη, τέθηκε ένα σημαντικό ζήτημα κατά την ανάλυση του βασικού υλικού. Έγινε προσπάθεια να εντοπιστεί ο τρόπος ώστε να προσεγγιστεί η ουσία αυτού του υλικού, αλλά ταυτόχρονα να παρουσιαστεί και μια οπτική που μπορεί να γίνει κατανοητή από το ευρύτερο κοινό. Η συγκεκριμένη μελέτη βασίζεται στην μουσική ανάλυση του έργου μέσω της λόγιας θεωρίας της μουσικής.

Στην πορεία της έρευνας για τον σαμπάχ μανέ, δεν ήταν δυνατό να παραλειφθεί το ζήτημα που εγείρει τον προβληματισμό των περισσότερων εθνομουσικολόγων σχετικά με το πώς είναι δυνατό να προσαρμοστεί ένα θεωρητικό πλαίσιο σε ένα έργο προφορικής παράδοσης. Ξέρουμε πως οι ερμηνευτές προσέγγιζαν το ίδιο κομμάτι με βάση την προσωπική τους γνώση, εμπειρική και θεωρητική. Για παράδειγμα ο Κώστας Νούρος ήταν ψάλτης και γνώστης της Βυζαντινής Μουσικής⁵⁶ ενώ η Ρόζα Εσκενάζυ είχε κυρίως εμπειρική γνώση και άρχισε την καριέρα της ως χορεύτρια. Βλέπουμε όμως μέσω της δισκογραφίας πως δύο διαφορετικοί μουσικοί κόσμοι μπορούσαν όχι απλά να συνυπάρξουν αλλά και να συνεργαστούν. Σε αυτό το σημείο γεννιέται η εξής απορία: Πώς θα οριοθετήσουμε την μουσική πράξη ενός ερμηνευτή με βάση ένα θεωρητικό σύστημα το οποίο πιθανότατα ο ίδιος αγνοούσε;

Βέβαια, αξίζει να υπογραμμιστεί πως η αμφίδρομη σχέση δάνειου-αντιδάνειου ήταν και παραμένει ισχυρή ανάμεσα στην λόγια και την προφορική παράδοση. Συνεπώς, αν κατανοηθεί το πολιτιστικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται ένα έργο, μπορούν να εφαρμοστούν θεωρητικοί κανόνες από τους οποίους ενδεχομένως να έχει επηρεαστεί.

Η ανωτέρω παρατήρηση είναι ιδιαίτερος εμφανής στη σχέση μεταξύ σαμπάχ μανέ και θεωρίας. Αρχικά, όπως υποδηλώνει και η ονομασία του, ο σαμπάχ αμανές διαφοροποιείται από αλλά μουσικά έργα και πιο συγκεκριμένα από τους υπόλοιπους αμανέδες, εξαιτίας της θεωρητικής του κατάταξης. Μάλιστα, είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι ίδιοι οι συντελεστές

⁵⁶ Στο εικονικό μουσείο του αρχείου Κουνάδη βρίσκουμε την εξής περιγραφή για τον Κ. Νούρο : « Από τις κορυφαίες φωνές σμυρναϊκού ύφους που ήρθαν στην Ελλάδα μετά το 1922. Γνωστός και ως το “αηδόνι της Σμύρνης”. Υπήρξε ψάλτης και ένας από τους σπουδαιότερους ερμηνευτές αμανέδων. Η δισκογραφική του παραγωγή δεν ήταν ανάλογη της μεγάλης αξίας της φωνής του, αφού μεταξύ 1926 και 1933 ηχογράφησε λιγότερα από 100 τραγούδια. Παρά την πρόωγη απομάκρυνσή του από τη δισκογραφία εξακολούθησε να τραγουδά με επιτυχία στο πάλκο ως και τη δεκαετία του 1960. » Βλ. Κουνάδης, Π., Παπαϊωάννου, Σπ. (1981). Η δισκογραφία του ρεμπέτικου στην Σμύρνη-Πόλη πριν το 1922. Β' Οι ορχήστρες και οι τραγουδιστές. *Μουσική*, 39, 42-48.

και οι δισκογραφικές εταιρίες δεν ονομάτιζαν το έργο βάσει των δίστιχων του μανέ αλλά βασιζόμενοι στην μουσική του κατάταξη. Αυτό συνεπάγεται δύο πράγματα, πρώτον πως η μελωδία (ο σκοπός) του αμανέ είχε περισσότερη σημασία από το στίχο (αυτό επιβεβαιώνεται από το γεγονός πως τα δίστιχα άλλαζαν από εκτέλεση σε εκτέλεση), και δεύτερον πως το ακροατήριο και οι ερμηνευτές γνώριζαν τους αμανέδες με βάση την θεωρητική τους κατάταξη.

Οι παραπάνω παρατηρήσεις αφήνουν το περιθώριο να γίνει η υπόθεση ότι ο Αμανές διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα έργα της προφορικής παράδοσης, όπως για παράδειγμα ένα τραγούδι.

Ο R. Pennanen για παράδειγμα, θεωρεί πως ο Σμυρναίικος αμανές συγγενεύει με το Mani⁵⁷ της οθωμανικής μουσικής το οποίο προέρχεται από την οθωμανική κλασσική μουσική φόρμα Fasil, οθωμανική κλασσική μουσική σουίτα που ακολουθεί με συγκεκριμένη σειρά κομματιών ⁵⁸ ένα μακάμ. Αυτή η ανάλυση καθιστά μία πιστευτή εξήγηση για τις διαφοροποιήσεις των αμανέδων σε σχέση με τα περισσότερα άλλα τραγούδια της δισκογραφίας. Παράλληλα προκύπτει το συμπέρασμα πως η σχέση του με τον λόγιο πολιτισμό είναι έντονη και άμεση.

Από την παρούσα μελέτη διαμορφώνεται η άποψη πως η πιο κοντινή, χρονικά, γεωγραφικά, ακουστικά και πολιτισμικά λόγια μουσική παράδοση με τον Αμανέ, είναι η οθωμανική καθώς πολλές επιρροές επιβεβαιώνονται.

Συνήθως υπάρχει μία σύγχυση ανάμεσα στον οθωμανικό και το νεοτουρκικό πολιτισμό, αλλά δεν τίθεται θέμα απόρριψης της σχέσης ανάμεσα σε ένα ελληνόφωνο είδος και ένα τουρκόφωνο. Αυτό συμβαίνει, διότι, όπως αναφέρεται από πληθώρα ιστορικών, η σχέση των « μη Τούρκων » με τον οθωμανικό πολιτισμό ήταν καθοριστική⁵⁹.

Είναι αναγκαίο να επισημανθεί πως ο « σαμπάχ » ως όρος, χρησιμοποιείται στην οθωμανική μουσική θεωρία των Μακάμ. Η σχέση του Σαμπάχ Μανέ με την εκτέλεση του μακάμ σαμπάχ στην οθωμανική μουσική είναι στενή και για τον λόγο αυτό η συγκεκριμένη μελέτη θα ενταχθεί στο ίδιο θεωρητικό υπόβαθρο.

Το μακάμ είναι ένα μουσικό θεωρητικό σύστημα που συνδέεται άμεσα με την μουσική παράδοση της Ανατολής και των Βαλκανίων. Η καταγωγή του εντοπίζεται στην Αρχαία Ελλάδα και στα μουσικά συστήματα του Πυθαγόρα και του Πτολεμαίου⁶⁰. Πρόκειται επί της ουσίας για ένα θεωρητικό σύστημα το οποίο κωδικοποιεί και οργανώνει μουσικές κλίμακες και σε αντίθεση με το συγκεκριμένο σύστημα της κλασσικής δυτικής θεωρίας, χρησιμοποιεί διαστήματα μικρότερα του ημιτονίου. Αυτό το σύστημα εφαρμόστηκε σε

⁵⁷ Pennanen, R. (2004), 9. Some of the musical forms constituting a typical music cafe concert cycle were sarki, kanto, gazel, taksim, mani, kosma, türkü, concert march, and polka.

⁵⁸ « Fasil : Works composed within the same melodic structure (makam), or mode, set out and played in a particular order. taksim, peşrev, kâr, beste, ağır semâ'î, yürük semâ'î, gazel, şarkı and saz semâ'î ». Βλ. Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Intercultural Music Studies. Berlin : Verlag für Wissenschaft und Bildung.

⁵⁹ Signell, K. L. (1977).

⁶⁰ Mikosch, T. (2017). *Makamlar: The Musical Scales of Turkey*. Lübeck : Mikosch.

πολλούς πολιτισμούς ανά τους αιώνες, από την Αραβική Ανδαλουσία⁶¹ μέχρι τους Ουιγούρους⁶² της επαρχίας Σιντσιάνγκ της Κίνας. Το σύστημα των μακάμ που θα χρησιμοποιήσουμε, αποτελεί ένα θεωρητικό σύστημα κωδικοποίησης της θρησκευτικής, λαϊκής, και λόγιας οθωμανικής μουσικής το οποίο παρατηρείται από την αρχαία Ελλάδα⁶³ και στο οποίο άσκησαν επιδράσεις ανά τους αιώνες οι Άραβες, οι Πέρσες, οι Βυζαντινοί και οι Οθωμανοί.

Η χρήση τους στην ερευνητική διαδικασία είναι ιδιαίτερα επωφελής. Ο σαμπάχ μανές, όπως το μακάμ σαμπάχ, δομείται από μουσικά μοτίβα τεσσάρων και πέντε φθόγγων (τετράχορδα και πεντάχορδα) κάνοντας χρήση διαστημάτων μικρότερα του ημιτονίου (το μουσικό σύστημα των μακάμ χωρίζει την οκτάβα σε 24 φθόγγους)⁶⁴.

Επίσης γίνεται αντιληπτό ότι ο αμανές δομείται, όπως και στα μακάμ, σε σχέση με τα τονικά πολικά κέντρα της κλίμακας. Υπακούει έτσι σε κανόνες σύνθεσης, οι οποίοι, όπως θα διαπιστωθεί αργότερα, παραμένουν αμετάβλητοι. Η συγκεκριμένη οπτική συνδέεται έντονα με την ιδέα του Seyir, ορισμό της κλασικής οθωμανικής μουσικής που χαρακτηρίζει την συνθετική πράξη του έργου μέσω της ανάπτυξης της μουσικής δομής της κλίμακας. Όπως τονίζει στο θεωρητικό του έργο ο Karl L. Signell ένας από τους κορυφαίους μελετητές της οθωμανικής μουσικής, το μακάμ είναι μια σειρά συνθετικών κανόνων⁶⁵.

Αυτή η σχέση του μακάμ με τα μουσικά μοτίβα και τη θέση, βρίσκει ιδιαίτερο έδαφος στην μελέτη του Μανέ⁶⁶. Ωστόσο, η αλήθεια είναι πως υπάρχουν ορισμένες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στη θεωρία και την πράξη που τεκμηριώνουν τη ζωντανή σχέση ανάμεσα στη «στατική» μουσική θεωρία και την εξελισσόμενη προφορική παράδοση. Είναι πλέον αδιαμφισβήτητο πως το σύστημα των μακάμ δεν καλύπτει όλες τις εκφάνσεις της μουσικής εκτέλεσης οι οποίες συχνά απέχουν από τους θεωρητικούς κανόνες⁶⁷ αφού τα κόμματα και οι αναλογίες των φθόγγων συχνά διαφέρουν από ερμηνεία σε ερμηνεία. Επίσης, παρατηρούνται στην περίπτωση του Σαμπάχ Μανέ μουσικές μετατροπές και μικρές παραλλαγές από εκτέλεση σε εκτέλεση οι οποίες επηρεάζονται από τη μουσική φαντασία των συντελεστών και ξεφεύγουν από τους αυστηρούς κανόνες της σύνθεσης. Αυτές οι διαφοροποιήσεις και οι ερμηνευτικές λεπτομέρειες αποτελούν το επίκεντρο της παρούσας μελέτης. Σκοπός είναι να αναδειχθεί η σχέση ανάμεσα στο λόγιο και το προφορικό και ανάμεσα στη θεωρία και πράξη, η σχέση δηλαδή που αποτέλεσε και την αφορμή της ενασχόλησης του γράφοντος με το είδος του αμανέ στην παρούσα μελέτη.

⁶¹ Ανδαλουσιανή Κλασική μουσική και η χρήση των « Noubat ». Βλ. Guettat, M. (2000). *La musique arabo-andalouse. L'empreinte du Maghreb*. Paris, Montréal : El Ouns/Fleurs Sociales.

⁶² Uyghur Muqam of Xinjiang (Unesco)

⁶³ Τα μακάμια αφορούν στα ζητήματα της τροπικότητας που ήδη απασχολούσαν τον Πυθαγόρα.

⁶⁴ Aydemir, M. (2010).

⁶⁵ Signell, K. L. (1977).

⁶⁶ (Κούνας, Οι "Ουσάκ Μανέδες" στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών, σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας, 2010-05).

⁶⁷ Aydemir, M. (2010).

Παρουσίαση της κλίμακας

Το μακάμ σαμπάχ είναι μία κλίμακα που απαντάται σε πολλές λόγιες και προφορικές μουσικές παραδόσεις στη Μεσόγειο, τα Βαλκάνια και τη Μέση Ανατολή με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις⁶⁸. Το μακάμ σαμπάχ δε ανήκει θεωρητικά σε κάποια ευρύτερη οικογένεια μακάμ, και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «ορφανό»⁶⁹. Δομείται όμως χρησιμοποιώντας στοιχεία άλλων μακάμ⁷⁰. Οι Άραβες και οι Οθωμανοί το αποκαλούν «Saba»⁷¹ ενώ οι Έλληνες στο πλαίσιο της βυζαντινής μουσικής θεωρίας το ονομάζουν είτε ήχο πρώτο δίφωνο⁷², πλάγιο του πρώτου δίφωνου χρωματικού⁷³ η και απλά «ναό»⁷⁴.

Το χαρακτηριστικό άκουσμα του σαμπάχ οφείλεται στο διάστημα της χαμηλωμένης τετάρτης. Γι αυτό τον λόγο, στην οθωμανική θεωρία ο φθόγγος στην θέση αυτή ονομάζεται φθόγγος «saba»⁷⁵. Σαν «χρώμα» η ουσία του ακούσματος σαμπάχ συμπυκνώνεται στο βασικό τετράχορδο της κλίμακας δηλαδή από την πρώτη έως την τέταρτη βαθμίδα.

Στην περίπτωση της βυζαντινής θεωρίας η έννοια του χρώματος «σαμπάχ» είναι ακόμα πιο σαφής: η θεωρία αναφέρεται στο άκουσμα αυτού του τετραχόρδου σαν φθορά/τροποποίηση της αρχικής κλίμακας του ήχου. Με αυτόν τον τρόπο, φανερώνει την κομβική θέση του φθόγγου σαμπάχ (χαμηλωμένη τέταρτη βαθμίδα σε διατονική κλίμακα) και καθιστά την ουσία του ακούσματος.

Διαστήματα της κλίμακας σαμπάχ

Στο πλαίσιο της οθωμανικής θεωρίας, η κλίμακα των διαστημάτων⁷⁶ είναι η εξής⁷⁷:

⁶⁸ Για παράδειγμα το αραβικό τετράχορδο χ εκτελείται με την τέταρτη βαθμίδα περισσότερο χαμηλωμένη από του Οθωμανικό-Ελληνικό το οποίο τον εκτελεί με ένα διάστημα πιο κοντά στον τόνο.

⁶⁹ <https://www.maqamworld.com/en/maqam/saba.php/>

⁷⁰ «zirguleli hicaz from cargah». Με βάση το θεωρητικό του Murat Aydemir : Aydemir, M. (2010).

⁷¹ <https://www.maqamworld.com/en/maqam/saba.php/>

⁷² Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως (1888). *Στοιχειώδη διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής*. Κωνσταντινούπολη : Πατριαρχικό Τυπογραφείο, 50.

⁷³ Καρας, Σ. (1982). *Μέθοδος της Ελληνικής μουσικής*. Αθήνα : Σύλλογος προς Διάδοση της Εθνικής Μουσικής, 144.

⁷⁴ Βαμβουδάκη, Ε. Γ. (1938). *Συμβολή εις την σπουδὴν της παρασημαντικής των Βυζαντινῶν Μουσικῶν*. Σάμος, 22-23.

⁷⁵ Βλέπε Aydemir, M. (2010), σαμπάχ.

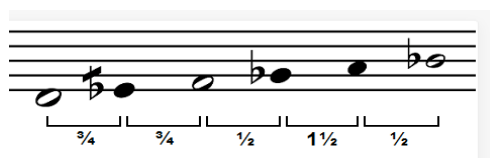
⁷⁶ Κατά το θεωρητικό του Aydemir, M. (2010), 192.

⁷⁷ Η οθωμανική μουσική χρησιμοποιεί ένα σύστημα που χωρίζει την οκάβα σε 24 φθόγγους όπως καθιερώθηκε στα τουρκικά ωδεία από τον θεωρητικό Hüseyin Saadettin Arel την δεκαετία του 30. Ο Aydemir, M. (2010) εξηγεί στο θεωρητικό του : «Σε αυτό το 24 φθογγο σύστημα η οκτάβα δεν χωρίζεται ισομερώς ο τόνος χωρίζεται σε εννέα ίσα μέρη και το ημιτόνιο σε 4 ίσα μέρη. Κάθε ένα από αυτά τα εννέα μέρη ονομάζεται κόμμα (komma) και αποτελεί την μικρότερη διαστηματική μονάδα του τουρκικού συστήματος ».



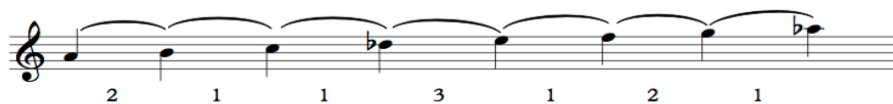
Παρατηρούμε πως η αναλογία των διαστημάτων ακολουθεί το σχήμα των άλλων μη συγκερασμένων συστημάτων. Το διάστημα της ελαττωμένης τετάρτης εκτελείται πιο ψηλά από το ημιτόνιο. Παρ' όλα αυτά, βρίσκεται πιο κοντά στο ημιτόνιο σε σχέση με το βυζαντινό σύστημα.

Στο αραβικό σύστημα το τετράχορδο σαμπάχ⁷⁸ αποτελείται από τα εξής διαστήματα⁷⁹:



Παρατηρείται πως το διάστημα χαμηλωμένης τετάρτης αντιστοιχεί σε διάστημα ημιτόνιου όπως και στο συγκερασμένο σύστημα. Σε αντίθεση όμως με το συγκερασμένο σύστημα, η διάταξη των διαστημάτων ανάμεσα στις τρεις πρώτες βαθμίδες χωρίζεται σε δύο διαστήματα $\frac{3}{4}$ τόνου.

Στην κατάταξη των διαστημάτων της κλίμακας στο ρεμπέτικο τραγούδι όπου η κλίμακα εκτελείται συνήθως σε όργανα συγκερασμένα, η κατάταξη των διαστημάτων σε ημιτόνια⁸⁰ είναι η παρακάτω⁸¹.



Το θεωρητικό βυζαντινής μουσικής του Σίμωνα Καρρά χωρίζει την (επτάφωνη) κλίμακα σε 72 τεμάχια (μόρια). Τα οποία κατά βάση χωρίζονται σε τριών ειδών διαστήματα,

⁷⁸ Ονομάζεται Τζίνς σαμπάχ.

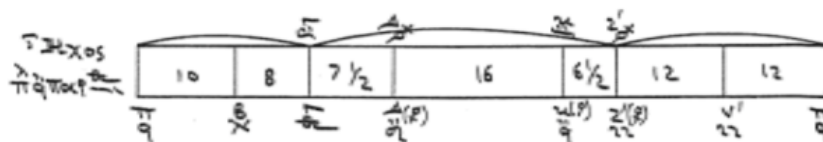
⁷⁹ <https://www.maquamworld.com/el/jins/saba.php>

⁸⁰ Το μουσικό σύστημα της ευρωπαϊκής μουσικής χωρίζεται σε 12 ημιτόνια.

⁸¹ Η Κλίμακα αναφέρεται και ως αιολική ελάσσονα ελαττωμένης 4^{ης} (Πυργιώτης)

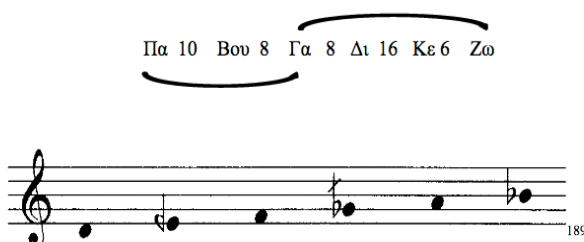
το μείζον (12 μόρια) το ελάσσον (10 μόρια) και το ελάχιστον (8 μόρια)⁸². Έπειτα υπάρχουν και διαστήματα μικρότερα, το ημιτόνιο (6 μόρια) και η εναρμόνιος δίεση (4).

Η διάταξη της κλίμακας σαμπάχ από τον Σ. Καρρά :



Εδώ βλέπουμε πως η κλίμακα προσεγγίζει το διάστημα της ελαττωμένης τετάρτης με ένα διάστημα λίγο μικρότερου του ελάχιστου. Συγκριτικά με την ευρωπαϊκή διάταξη των ημιτόνιων, καταλαβαίνουμε πως στα πλαίσια του ασυγκέραστου συστήματος της βυζαντινής μουσικής ο φθόγγος σαμπάχ εκτελείται πιο ψηλά από ότι στο ασυγκέραστο σύστημα.

Άλλο ένα παράδειγμα που βρίσκεται στο *Θεωρητικό* του Μάριου Μαυροειδή⁸³:



Μουσική εξέλιξη της κλίμακας Σαμπάχ και τονικά κέντρα.

Το μακάμ σαμπάχ πέρα από το βασικό άκουσμα του- τετράχορδο σαμπάχ-επεκτείνεται με ανιούσα πορεία και έχει ασύμμετρη εξέλιξη στην χαμηλή και υψηλή περιοχή του⁸⁴.

Σχετικά με την μουσική δομή του τρόπου όπως περιγράφεται στην οθωμανική και αραβική μουσική με την έννοια του Seyir, η κλίμακα σαμπάχ γνωρίζει διαφορετικές προσεγγίσεις, ανάλογα με την μουσική παράδοση που την εφαρμόζει.

⁸² Καράς, Σ. (1982), 24.

⁸³ Μαυροειδής, Μ. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Βυζαντινός ήχος. Το αραβικό Μακάμ. Το τουρκικό Μακάμ*. Αθήνα : Fagotto, 148.

Signell, K. L. (1977), 44.

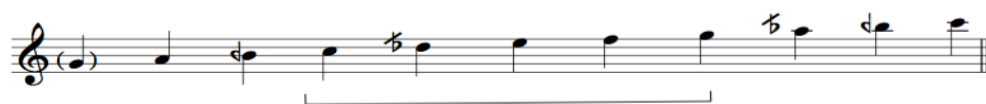
• Οθωμανικό σύστημα

Με βάση την επίσημη θεωρητική του εκδοχή⁸⁵ το μακάμ σαμπάχ εμφανίζει μία ανιούσα μελωδική πορεία από την βάση του, το ντουγκιάχ (λα) και έχει ως δεσπόζοντες φθόγγους το τσαργκιάχ (ντο), ατζέμ (φα) και γκερντανιέ (σολ), ενώ ως προσαγωγέας ορίζεται ο φθόγγος ραστ (σολ).

Δομή της κλίμακας σαμπάχ :



Τετράχορδο Σαμπάχ από την βάση



Πεντάχορδο Χιτζάζ από Τσαργκιάχ (ντο)



Τετράχορδο Χιτζάζ από Γκερντανιέ (υψηλό σολ)

Η κλίμακα που εμφανίζεται από την τρίτη βαθμίδα μέχρι την οκτάβα της (υψηλό ντο) είναι η κλίμακα του ζιργκιουλελί χιτζάζ⁸⁶.

Στα θεωρητικά της οθωμανικής μουσικής του Signell και του Aydemir, αναφέρεται πως τα τονικά κέντρα είναι η πρώτη, η τρίτη, η έκτη και η έβδομη βαθμίδα της κλίμακας, ενώ η έβδομη βαθμίδα πριν τη βάση λειτουργεί ως προσαγωγέας. Αναφέρεται επίσης πως συχνά γίνονται και ημιτελείς καταλήξεις γνωστές ως « asma karar » στη δεύτερη βαθμίδα σεγκιάχ (σι ύφεση)⁸⁷. Επίσης, με βάση την θεωρία⁸⁸, το σαμπάχ είναι παράδειγμα κλίμακας που για να αποφύγει ακούσματα που παραπέμπουν σε άλλο μακάμ⁸⁹ κινείται κυρίως στην μεσαία περιοχή ενώ δεν επεκτείνεται στην ψηλή και την χαμηλή περιοχή του. Εντέλει, η χρήση του τετραχόρδου σαμπάχ σαν μετατροπία σε άλλη κλίμακα είναι πολύ συνήθης στα πλαίσια της οθωμανικής σύνθεσης⁹⁰.

⁸⁵ Με βάση το θεωρητικό του Aydemir, M. (2010).

⁸⁶ Aydemir, M. (2010), 192

⁸⁷ Signell, K. L. (1977), 64

⁸⁸ Aydemir, M. (2010), 193.

⁸⁹ Όπως το Şevkefza.

⁹⁰ Signell, K. L. (1977), 135.

Η μελωδική πορεία του μακάμ σαμπάχ μπορεί με βάση τα παραδείγματα τυποποιημένων Seyir που βρίσκουμε στο θεωρητικό του Signell να χωριστεί σε τέσσερα μέρη.

-Αρχή από την τονική ντουγκιάχ (λα) και ανάπτυξη της μελωδίας με τετράχορδο σαμπάχ.

-Πέρασμα στο δεύτερο κατά σειρά δεσπόζοντα φθόγγο δηλαδή το τσαργκιάχ (ντο) και μελωδική ανάπτυξη με τετράχορδο η πεντάχορδο χιτζάζ.

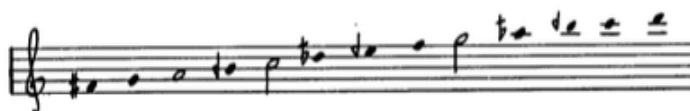
-Κορύφωση στο ατζέμ (φα) η το γκερντανιέ (σολ) και χιτζάζ⁹¹ ανάπτυξη στην υψηλή περιοχή.

-Κατάληξη στην βάση, δηλαδή το ντουγκιάχ (λα) δίνοντας ξανά έμφαση στην μεσαία περιοχή του σαμπάχ⁹².

Η ασύμμετρη εξέλιξη του σαμπάχ είναι χαρακτηριστική διότι αφορά στον φθόγγο της βάσης και το φθόγγο της κορύφωσης δηλαδή το ατζέμ. Ο Signell περιγράφει και απεικονίζει αυτή την ασυμμετρία στο θεωρητικό του⁹³ :

When the melody goes beyond the octave of the fundamental scale, it does not necessarily repeat at the octave.¹² One of the most common examples of this phenomenon is the scale of the makam SABĀ. In Example 16, it can be seen that the three notes in the middle octave, A-B $\sharp$ -C, show up in the upper octave as a $\sharp$ -b $\sharp$ -c. At the other end of the scale, the f $\sharp$ of the upper middle octave becomes F $\sharp$ in the lower middle octave.

Example 16. Extension of SABĀ scale



Η μεσαία περιοχή αποτελεί το βασικό άκουσμα του σαμπάχ, σε βαθμό που το διάστημα τρίτης ντουγκιάχ/τσαργιάχ (λα/ντο) σε ανιούσα κίνηση θεωρείται αναγνωριστικό του μακάμ από ειδικούς της οθωμανικής μουσικής, χωρίς να εμφανίζει την τέταρτη βαθμίδα η οποία περιέχει τον φθόγγο σαμπάχ.

Example 84. Stereotyped motive (SABĀ)



⁹¹ Αν το τονικό κέντρο είναι το φα τότε αποτελεί πεντάχορδο νικρίζ.

⁹² Με βάση τη περιγραφή των σεγίρ του μακάμ σαμπάχ που βρίσκονται στο θεωρητικό του σιγκελ παρουσιάζεται μία λεπτομερής ανάλυση συγκρίνοντας τρεις διαφορετικές εκδοχές της δομής από αναγνωρισμένους μουσικούς.

⁹³ Signell, K. L. (1977), 44.

Ο αμανές διαφοροποιείται από την οθωμανική θεωρία σε αρκετά σημεία. Σαν κλίμακα αρχικά κινείται σε ανιούσα πορεία μόνο στο φάσμα μιας οκτάβας. Αυτή η οκτάβα είναι χαμηλή και ουσιαστικά πρόκειται για την έκτη βαθμίδα του πενταχόρδου χιτζάζ που αρχίζει στην τρίτη βαθμίδα της κλίμακας. Στη συνέχεια, υπάρχουν παραδείγματα (βλέπε καταγραφή) που παρουσιάζουν μετατροπίες σε άλλους δρόμους και επεκτάσεις στην περιοχή κάτω από την βάση κάτι που δεν συναντάται σε θεωρητικά και κλασσικές συνθέσεις. Στα τονικά του κέντρα, ο σαμπάχ αμανές μοιράζεται με την θεωρία την χρήση της πρώτης, τρίτης και έκτης βαθμίδας αλλά δεν καταλήγει ποτέ στην έβδομη βαθμίδα.

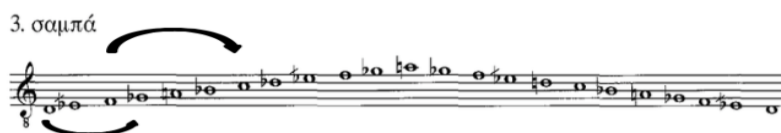
• Αραβικό σύστημα

Το μακάμ σαμπάχ στο αραβικό σύστημα χωρίζεται με βάση αυτά τα δύο πεντάχορδα. Ένα πεντάχορδο σαμπάχ όπου δίνεται έμφαση στην ελαττωμένη τετάρτη με την συσχέτιση και έμφαση της τρίτης και πέμπτης βαθμίδας. Και από την έκτη βαθμίδα - η οποία όπως διαπιστώσαμε και στο οθωμανικό σύστημα αποτελεί βασικό τονικό κέντρο της κλίμακας - ένα πεντάχορδο νικρίζ.



Όμως στη δομή του ανά τις παραδόσεις του αραβικού χώρου, η κλίμακα σαμπάχ τροποποιείται είτε πρακτικά είτε θεωρητικά. Για παράδειγμα, θεωρητικά αραβικής μουσικής όπως του Χασάν Τουμά⁹⁴ αναφέρουν για το σαμπάχ ένα εύρος κλίμακας μεγαλύτερο της οκτάβας.

Η κλίμακα του Χασάν Τουμά :



• Βυζαντινό σύστημα και σύστημα της ελληνικής λαϊκής μουσικής

Σε βυζαντινά θεωρητικά πάλι αναφέρεται ως επί το πλείστον, ένα εύρος κλίμακας όχι μεγαλύτερο της οκτάβας και με μία διατονική πορεία στο δεύτερο μισό της οκτάβας σε

⁹⁴ Τουμά, Χ. Χ. (2006). *Η Μουσική των Αράβων*. Αθήνα : Εν Χορδαίς.

αντίθεση με τους Άραβες και τους Οθωμανούς που χτίζουν την κλίμακα με χρωματικά τετράχορδα και πεντάχορδα από την Τρίτη βαθμίδα και πάνω.⁹⁵ Ο ήχος, πλάγιος του πρώτου, δίφωνος χρωματικός σπάνια συναντάται στο βυζαντινό μέλος όπως και στο ελληνικό δημοτικό τραγούδι.

Στο θεωρητικό του Σίμωνα Καρρά, παρουσιάζεται η κλίμακα⁹⁶ αποτελούμενη από μια ελάσσονα συγχορδία από την βάση (I III- V) και από μια μείζονα συγχορδία από την τρίτη βαθμίδα (III VI VII). Επίσης, το άκουσμα της ελαττωμένης τετάρτης είναι σταθερό αφού δηλώνεται από την αρκτική μαρτυρία με μια χρωματική φθορά εκ του Γα (τρίτη βαθμίδα).

Η Μαρτυρία του ήχου :

§ ρμη' Ἦχος Πλάγιος τοῦ Πρώτου Δίφωνος Χρωματικὸς ἐκ τοῦ Πα
Ἦ χ ο ς π ᾶ ρ

Ο ήχος παρουσιάζεται διμερής, δηλαδή με δύο τονικά κέντρα. Στο θεωρητικό του, ο Σ. Καρράς το χωρίζει σε δύο διαφορετικές εκδοχές⁹⁷, η πρώτη με ανιούσα κίνηση και η δεύτερη με κατιούσα.

Η πρώτη αποτελείται από μία διφωνία εκ του γα και από μια τετραφωνία εκ του πα⁹⁸. Η συγκεκριμένη, κάνει διφωνία με βάση τη τρίτη βαθμίδα, δηλαδή το γα, και επιμένει στο φθόγγο Σαμπάχ (δηλαδή στη χαμηλωμένη τετάρτη) ενώ στο δεύτερο μέρος επιστρέφει με καθοδική κίνηση τετράχορδου στην βάση με το ισοκράτημα να γίνεται πάλι πα. Πριν την τελική κατάληξη στο γα, συνηθίζεται η κίνηση με ατελή κατάληξη στον προσαγωγέα δηλαδή το νη, για να επιστρέψει στο γα.

Ενίοτε συναντάμε σε συνθέσεις βυζαντινού μέλους και μία καθοδική θέση στο χαμηλό ζω, δηλαδή την χαμηλή έκτη βαθμίδα, την οποία μάλλον δανείζεται επηρεασμένη από την μελωδική κίνηση του πρώτου ήχου.

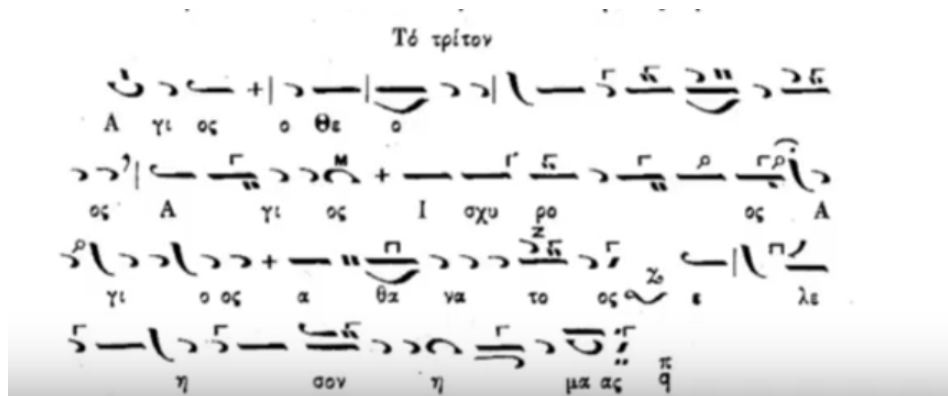
Παράδειγμα στο τρισάγιον δύναμς σε πρώτο παθητικό του Κ. Πρίγγου.

⁹⁵ Καράς, Σ. (1982), 255.

⁹⁶ Αναφέρεται ως πλάγιος του πρώτου δίφωνος χρωματικός : Καράς, Σ. (1982), 255.

⁹⁷ Καράς, Σ. (1982), 256, 257, 258.

⁹⁸ Μουσικά παραδείγματα αποτελούν το Τρισάγιον δύναμς σε πρώτο παθητικό του Κ. Πρίγγου και το δημοτικό τραγούδι « Μαράθηκε κιτρολεμονιά ».



Η δεύτερη εκδοχή είναι γνωστή ως πλάγιος του πρώτου δίφωνος χρωματικός τετράφωνος εκ του κε. Αποτελείται από μία τετραφωνία εκ του κε και από μία διφωνία εκ του νη⁹⁹. Στη συγκεκριμένη εκδοχή, η μελωδική πορεία είναι ανοδική με ατελείς καταλήξεις στο νη στο δι και στο ζω (όπως το άσμα καράρ της οθωμανικής θεωρίας¹⁰⁰), πριν καταλήξει στην βάση το κε.

Ουσιαστικά, με βάση της δύο εκδοχές της ίδιας κλίμακας, ανάλογα με την μελωδική πορεία της σύνθεσης διακρίνονται δύο ακούσματα: το πρώτο μείζον χρωματικό και το δεύτερο ελάσσον με χαμηλωμένη τετάρτη¹⁰¹.

Στον ελλαδικό μουσικό χώρο και στα θεωρητικά της ελληνικής λαϊκής μουσικής, η εκδοχή που επικράτησε της κλίμακας σαμπάχ εμφανίζει το ίδιο εύρος και τα ίδια διαστήματα με τον πλάγιο του πρώτου δίφωνου χρωματικού. Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα που ακολουθεί πιστά την μελωδική σύνθεση του πλάγιου του πρώτου δίφωνου χρωματικού τετράφωνου εκ του κε, εντοπίζεται στο πρώτο λεπτό του λαϊκού τραγουδιού «Ρίχτε στο γυαλί φαρμάκι» που τραγούδησε ο Μανώλης Αγγελόπουλος.

Στο βιβλίο Του Μυστακίδη για την λαϊκή κιθάρα¹⁰²:

Πορεία του δρόμου σαμπά

4χορδο ουσάκ

Ρε Μι Φα Σολβ Λα Σιb Ντο Ρε

⁹⁹ Μουσικό παράδειγμα είναι το δημοφιλές δημοτικό τραγούδι « Σάλα σάλα ».

¹⁰⁰ Βλέπε οθωμανική θεωρία του Saba.

¹⁰¹ Με τον τρόπο τη ελληνικής δημοτικής μουσικής θα μπορούσε να οριστεί και σαν « ντιμιουνίτα ».

¹⁰² Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή Κιθάρα, Τροπικότητα και Εναρμόνιση*. S.d. : Fishbowl Music Tank.

Καταγραφές και ανάλυση

Περιγραφή συστήματος καταγραφής

Η διαδικασία της καταγραφής και της ανάλυσης του ηχογραφημένου υλικού προκύπτει από την ανάγκη να συγκριθούν οι ερμηνείες ώστε να εξαχθούν μουσικά και θεωρητικά συμπεράσματα. Για να τεκμηριώσουμε με λεπτομέρεια και ισότητα τις διαφορές των εκτελέσεων ήταν αναγκαίο να επιλεγθεί ένα κοινό αναλυτικό εργαλείο.

Ο τρόπος που επιλέχτηκε βασίζεται στο σύστημα καταγραφής της οθωμανικής μουσικής. Η επιλογή προκύπτει από το γεγονός πως το σύστημα της οθωμανικής μουσικής είναι το πιο διαδεδομένο για την καταγραφή της ελληνικής λαϊκής μουσικής παράδοσης¹⁰³.

Πρόκειται για ένα σύστημα που χρησιμοποιεί το πεντάγραμμο της δυτικής κλασσικής μουσικής, όμως σε αντίθεση με το προηγούμενο σύστημα, οι νότες δεν έχουν απόλυτη τονική αξία αλλά σχετική. Με άλλα λόγια, ένας φθόγγος στην θέση Λα του οθωμανικού πεντάγραμμου δεν αντιστοιχεί πάντα στην συχνότητα των 440 Hz που ορίζει για το λα το θεωρητικό της κλασσικής μουσικής. Αυτό συμβαίνει για να μπορούν οι μουσικοί να παίζουν εύκολα μία σύνθεση από άλλο τόνο ανάλογα με τις ανάγκες των τραγουδιστών. Είναι ιδιαίτερα χρήσιμο στη διαδικασία ανάλυσης αμανέδων διότι ενώ συνήθως ο τόνος διαφέρει από ερμηνεία σε ερμηνεία, με το συγκεκριμένο σύστημα είναι δυνατό να καταγραφούν όλες οι ερμηνείες.

Ένα επιπλέον σημαντικό προτέρημα που προσφέρει αυτό το σύστημα είναι πως μπορεί να αποτυπώσει διαστήματα μικρότερα του ημιτόνιου¹⁰⁴, τα οποία συναντάμε συχνά στις εκτελέσεις του σαμπάχ αμανέ.

Μοίραςμα των διαστημάτων στο Οθωμανικό σύστημα:

	Sharp	Flat
1 comma	#	♭
4 commas	#	♭
5 commas	#	♭
8 commas	#	♭

¹⁰³ Σημαντικές καταγραφές όπως η συλλογή του Ε. Βούλγαρη (2006) για το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου (Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα), όπως και οι εργασίες για τον αμανέ του Σ. Κούνα (2010) χρησιμοποιούν συστήματα που προέρχονται από το σύστημα της οθωμανικής μουσικής.

¹⁰⁴ Η οθωμανική μουσική χρησιμοποιεί ένα σύστημα που χωρίζει την οκτάβα σε 24 φθόγγους όπως καθιερώθηκε στα τούρκικα ωδεία από τον θεωρητικό Hüseyin Saadetdin Arel την δεκαετία του 30. Ο Aydemir, M. (2010) εξηγεί στο θεωρητικό του: « Σε αυτό το 24 φθογγο σύστημα η οκτάβα δεν χωρίζεται ισομερώς ο τόνος χωρίζεται σε εννέα ίσα μέρη και το ημιτόνιο σε 4 ίσα μέρη. Κάθε ένα από αυτά τα εννέα μέρη ονομάζεται κόμμα (komma) και αποτελεί την μικρότερη διαστηματική μονάδα του τούρκικου συστήματος ».

Όμως, για τις ανάγκες του συγκεκριμένου είδους που αναλύουμε, χρειάστηκε να εφαρμόσουμε το σύστημα αυτό με κάποιες διαφοροποιήσεις. Αρχικά, εφόσον πρόκειται για ένα είδος ημι-αυτοσχεδιαστικό, οι ρυθμικές αξίες ήταν αδύνατον να αποτυπωθούν με βάση τα θεωρητικά πρότυπα¹⁰⁵. Η καταγραφή λοιπόν χωρίζεται με βάση της μελωδικές φράσεις και όχι την ρυθμική αγωγή. Τα μέτρα δεν αντιστοιχούν σε ρυθμική συνολική αξία (π.χ. 4/4) αλλά σε μελωδικές περιόδους. Οι περίοδοι ορίστηκαν με βάση την κίνηση της μελωδίας που εκτιμήθηκε ότι αποτελεί ένα αυτούσιο μελωδικό σύνολο.

Εντός κάθε περιόδου προσθέσαμε λιγκατούρες πάνω στις νότες για να διακρίνουμε τις μελωδικές φράσεις που σχηματίζονται. Επίσης, για να είναι πιο εύκολη η ανάγνωση και η ακρόαση της παρτιτούρας, τέθηκαν πάνω από κάθε διαστολή χρονικές πυξίδες που αντιστοιχούν στην ηχογράφιση.



Ένα παράδειγμα μουσικής φράσης με λιγκατούρα.

Το αρνητικό χαρακτηριστικό αυτού του συστήματος είναι πως δεν ήταν εφικτό να διαχωρίσουμε τις χρονικές αξίες της κάθε νότας. Γι' αυτό αποφασίστηκε να οριστούν διάφορα είδη φθόγγων που το καθένα αντιστοιχεί σε μία χρονική.

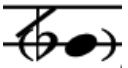
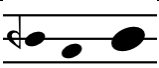
	Μικρή
	Μεσαία
	Μεγάλη

Τέλος, ορίστηκαν τα εξής σημάδια για να αποτυπωθούν τα μελίσματα της φωνής και της μελωδίας όπως και τα στολίδια:

>	Μαρκάτο	Τονισμένη άρθρωση φθόγγου ¹⁰⁶
	Μορντάν	Δηλώνει την εκφορά της κύριας νότας, της ψηλότερης και μετά της κύριας (ξανά)
	Γκρουπέτο	Δηλώνει την εκφορά της κύριας, ψηλότερης, κύριας, χαμηλότερης, κύριας, δημιουργώντας έναν κυματισμό

¹⁰⁵ Για αυτόν τον λόγο οι νότες σημειώνονται χωρίς « ουρά » αγγλικά : *stem* και δεν σημειώνεται ρυθμική αγωγή στην αρχή της παρτιτούρας.

¹⁰⁶ Ορισμένες περιγραφές των συμβολών προέρχονται από το διαδικτυακό μουσικό λεξικό του Ωδείου Σείριος (<https://odeioseirios.eu>).

	Ρίζη	Πτώση του φθόγγου προς τα χαμηλά
	Μπέντ	Γλίστρημα στην αρχή της εκφοράς του φθόγγου από κάτω προς τα πάνω
	Ακατσιατούρα	Δηλώνει την κοφή εκφορά της μικρής νότας πριν την κύρια
	Λιγκατούρα	Δηλώνει την ομαλή σύνδεση μεταξύ δύο φθόγγων
	Στολίδια	Γοργή εκτέλεση δευτερευόντων φθόγγων σε σχέση με το βασικό
	Χαμηλή οκτάβα	Εκτέλεση των φθόγγων μία οκτάβα κάτω

Καταγραφές και ανάλυση

Η γραπτή ανάλυση της παρτιτούρας, χωρίζεται σε τρία μέρη:

Αρχικά, σε κάθε κομμάτι αναφέρεται ο τίτλος της ηχογράφησης και η δισκογραφική της καταλογογράφηση. Έπειτα, παρουσιάζεται το δίστιχο που ερμηνεύεται και περιγράφεται η ρυθμική και αρμονική συνοδεία του κομματιού καθώς και τα όργανα που συμμετέχουν.

Ακολουθεί μία μουσικολογική εισαγωγή στην ιστορία και το ύφος των ερμηνευτών ώστε να κατανοήθει το ερμηνευτικό ύφος του καθενός και να εξαχθούν μουσικολογικά συμπεράσματα για τις ερμηνείες του σαμπάχ αμανέ.

Η κάθε έρευνα τελειώνει με μία μουσικοθεωρητική ανάλυση και σύγκριση της μελωδικής πορείας του κομματιού και των ιδιαιτεροτήτων της κάθε ερμηνείας. Αυτή αποτελείται από γραπτή μουσική περιγραφή και συζήτηση, τελειώνοντας με μια μουσική χαρτογράφηση σε μορφή διαγράμματος της μελωδικής δομής¹⁰⁷ όλου του κομματιού.

Αυτά τα διαγράμματα διαβάζονται από μέσα προς τα έξω και η κάθε κουκίδα αντιστοιχεί σε εξέλιξη της μελωδικής πορείας. Οι κουκίδες περιέχουν τον χρόνο της ηχογράφησης, το όνομα του μακάμ στο οποίο εξελίσσεται η μελωδία και τα τονικά της κέντρα, σε μορφή βαθμίδας (I, II, bIII¹⁰⁸).

¹⁰⁷ Στην οθωμανική θεωρία γνωστό ως Seyir.

¹⁰⁸ Τρίτη μικρή.

Αμανέδες

Σαμπάχ Αμανές

(Τι ωφελεί τον άνθρωπο)

Εκτέλεση : Βαγγέλης Σωφρονίου

0:08

0:22

α - α - μα - α - άν

0:32

τι ω φε λεί τον άν θρω πο α μάν α - α - α - μα - α - α -

0:50

α - αν α - μα - α - α - α - άν τον άν θρω

1:06

πο ό σα κι αν α πο κτή - η - η - σει α μα - α - α - α -

1:19

- άν με ντε - ε - ε - ε - ε - έιτ ετ α - αχ α μα

1:30

άν α - α - α - μάν

αχ όσ κι αν ά πο κτή

σει α - α - α - α - α - α - α - α - μάν

α φου θε ν'άρ θει μιά στι γμή α - α -

- α - α - α - α - α - α - α - α - άχ μα άν

α - μα - α - α - α - α - άν α μα - άν

τα μά τια του να κλεί - εί - εί - σει α μα - α - α -

- άν αμα - α - α - α - α - α - α - μάν α - α -

- άν α - α - α - άν ω - ω - ω - ω - ω - ω - ω -

- ώχ α - α - α - α - μάν

• **Βαγγέλης Σωφρονίου, Σαμπάχ μανε (Τι ωφελεί τον άνθρωπο), 1928**

Τι ωφελεί τον άνθρωπο όσα κι αν αποκτήσει

αφού θε να 'ρθει μια στιγμή τα μάτια του να κλείσει

Odeon Γερμανίας / GA-1282 / GO-698 και Columbia Αμερικής / G-7057 / GO-698 και

Odeon Αμερικής 28083 / GO-698.

Ηχογραφήθηκε το 1928. Ερμηνεύει ο Βαγγέλης Σωφρονίου. Βιολί πιθανότατα παίζει ο Δημήτρης Σέμσης. Συνοδεύει με ούτι και ένα άλλο όργανο (πιάνο η κιθάρα)

Παρατηρήσεις

Η παρούσα εκτέλεση παρουσιάζει μία δομή η οποία είναι, όπως θα δούμε στην συνέχεια, πολύ παρόμοια με αυτή των άλλων ερμηνειών υπό ανάλυση. Ο εκτελεστής ερμηνεύει τις μουσικές φράσεις με λιτό και δεξιοτεχνικό σε συγκεκριμένα σημεία ύφος¹⁰⁹ χωρίς όμως να εισάγει σημαντικές καινοτομίες.

Εξαίρεση στις μελωδικές προσθήκες είναι η εκτέλεση της κατάβασης της κλίμακας σαμπάχ από την έκτη βαθμίδα μέχρι την χαμηλή οκτάβα της ίδιας (1.55), όπου διακρίνεται ένα ματζόρε άκουσμα. Αυτό το άκουσμα οφείλεται πρώτον στην εκτέλεση του διαστήματος τετάρτης φα-ντο-φα το οποίο δεν απαντάται συχνά στη μουσική δομή του μακάμ σαμπάχ και δεύτερον στην αλλοίωση του φθόγγου σαμπάχ (IV βαθμίδα) που ακούγεται φυσική. Αυτά τα διαστήματα και η μελωδική πορεία του τραγουδιού ανήκουν στο χαρακτηριστικό άκουσμα του δρόμου Τσαργκιάχ. Η απάντηση του βιολιού στο 2.09 αντιστοιχεί σε μία τριφωνία του μακάμ νικρίζ από την έκτη βαθμίδα η οποία προστίθεται στο προηγούμενο άκουσμα του χιτζάζ τετραχόρδου από την τρίτη βαθμίδα. Με βάση την οθωμανική θεωρία¹¹⁰ αυτή η κίνηση αντιστοιχεί στην εξέλιξη του μακάμ νεβεσέρ.

Από το 2.13 μέχρι το 2.25 η ερμηνεία κινείται σε όλο το φάσμα της μελωδικής κλίμακας που αποτελεί το βασικό άκουσμα του σαμπάχ αμανέ. Δηλαδή ένα διάστημα μικρής τρίτης από την βάση και το μακάμ ζιργκιουλελί χιτζάζ από ντο.

Επίσης ασυνήθιστη είναι η προσθήκη χρωματισμού (σολ#) από την βάση με καθοδική πορεία στη χαμηλή έκτη βαθμίδα της κλίμακας στο 2.53 άκουσμα που είναι θυμίζει το μακάμ χιτζαζκάρ.¹¹¹

¹⁰⁹ Το ερμηνευτικό κομμάτι περιέχει πολλά σημεία όπου η φωνή κάνει γρήγορα περάσματα στις μουσικές φράσεις περισσότερο συγκριτικά με τις άλλες εκτελέσεις υπό ανάλυση (πχ οι μουσικές φράσεις από το 2.13 μέχρι το τέλος).

¹¹⁰ Aydemir, M. (2010), 87.

¹¹¹ Aydemir, M. (2010), 75.

Στιχουργική διαφορά σε σχέση με άλλες εκτελέσεις υπό ανάλυση (Νταλγκάς, Εσκενάζυ) καθιστά η μη επανάληψη του Γ ημιστιχίου στο Β' μέρος του δίστιχου. Εξαιρώντας αυτές τις πολύ διακριτικές αλλαγές, η εκτέλεση συμπυκνώνει με δεξιοτεχνία την μουσική πορεία της σύνθεσης του σαμπάχ μανέ και παρουσιάζει κάποιες χαρακτηριστικές μουσικές κινήσεις, όπως τις κρεμάμενες καταλήξεις στη δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας (0.49, 2.29). Οι ανωτέρω ακολουθούν την αισθητική της σμυρναϊκής σχολής του σαμπάχ αμανέ¹¹².

Ρυθμός της συνοδείας

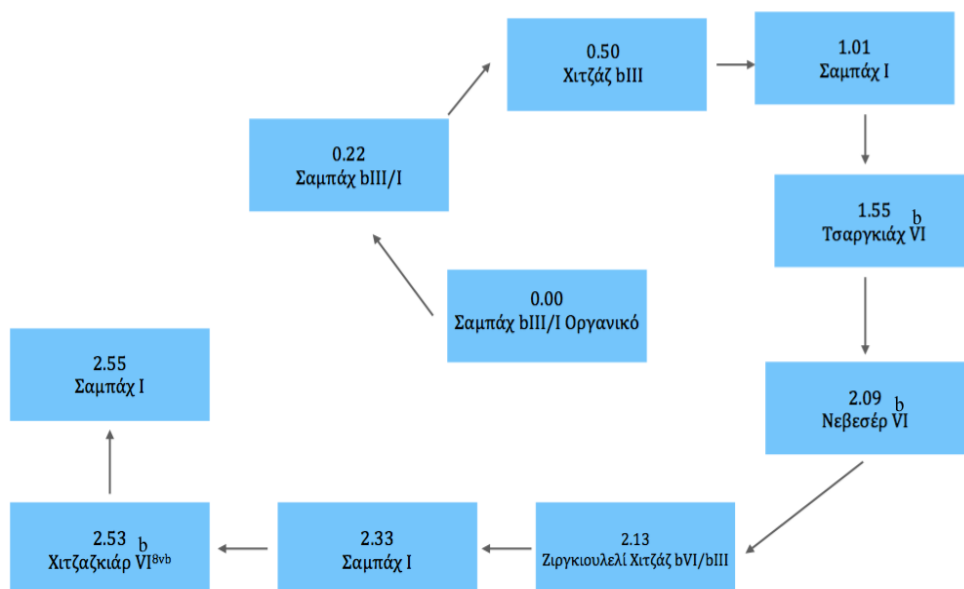


Στο σημείο της κορύφωσης η συνοδεία αλλάζει τονικά για να δημιουργήσει μία καινούρια βάση στην έκτη βαθμίδα, αποτελώντας έτσι την τονική του μακάμ τσαργκιάχ.

Η τονική μετατροπή της συνοδείας.



Μουσικός χάρτης της μελωδικής πορείας της ερμηνείας.



¹¹² Βλέπε συμπεράσματα.

Σαμπάχ Αμανές (Σαν ευτυχεί ο άνθρωπος)

Εκτέλεση : Κώστας Νούρος

0:09

6 0:18 >

A - μα - α - άν

12 0:35

α μα αχ α - μάν α α - αν A μά - άν

18 0:45 0:52

α - α - α - άν σαν εύ τυ χει ο άν θρω πος α μα -

24 0:58 1:03

-α - α - αν ο άν θρω πος ό λοι τον ά γα που - ού - νε

30 1:12

α μα - α - άν α - α - α μα - α - άν α μα -

35 1:27

- άν α - αχ εί μέι α - α - μα - άν - αχ α μάν

40

46

52 1:47 1:54

α μάν α μάν ό λοι τον α γα πού νε α μά - α -

2

57
 - α - α - άν α - μάν α - α - αχ

62 2:11
 α - α - α - άχ σε μιά του όμως συμ-φο - ρά δεν θε να τον

68
 — ι δού - νε α μα- άν α μα άν α - α - μα - α -

74 2:31
 - άν α μα - α - α - άν α - α - άν —

80 2:45
 μά - άν — α μάν

86
 91
 97 3:10

• Κώστας Νούρος, Σαμπάχ μανές « Σαν ευτυχεί ο άνθρωπος », 1928

*Σαν ευτυχεί ο άνθρωπος όλοι τον αγαπούνε
σε μια του όμως συμφορά δεν θέ' να τον ιδούνε*

Δίσκος Odeon GA-1307

Ορχήστρα με Ούτι και Βιολί

Παρατηρήσεις

Πρόκειται για μια ιδιαίτερη εκτέλεση του σαμπάχ Αμανέ.

Υφολογικά, ο τρόπος ερμηνείας του Κ.Νούρου σχετίζεται με τα βιώματα που είχε ως νέος στην Σμύρνη.¹¹³ Ο Κώστας Νούρος είχε εντρυφήσει στη Βυζαντινή Μουσική ως ψάλτης, γεγονός που φαίνεται από την τοποθέτηση της φωνής και την ερμηνεία του.

Ιδιαίτερη είναι η σχέση του Κ. Νούρου με το χρόνο της σύνθεσης. Για παράδειγμα στον πρώτο στίχο παρατηρούμε πως η εκτελεστική φόρμα απλώνεται (π.χ. το πρώτο αμάν εκτελείται σε μεγαλύτερο χρονικό διάστημα συγκριτικά με τις άλλες εκτελέσεις υπό ανάλυση και καθιστά από μόνο του μία ολοκληρωμένη μουσική πρόταση¹¹⁴). Στο γενικό χρόνο της ερμηνείας, έχουμε την αίσθηση μίας λιτής και απλωμένης απόδοσης του αμανέ.

Δομικά, παρατηρείται μία διαφοροποίηση ως προς την εκτέλεση της Ρόζας Εσκενάζυ και αυτής του Αντώνη Νταλγκά στο Β' στίχο (σε μια του όμως συμφορά δεν θε να τον ιδούνε) ο οποίος ερμηνεύεται μονοκόμματα, χωρίς την επανάληψη του ημιστιχίου « σε μια του όμως συμφορά » ή απλώς της τελευταίας λέξης « συμφορά ».

Τονικά εντοπίζονται αρκετές καινοτομίες. Πρώτον η μελωδική ανάπτυξη ξεφεύγει από το συνηθισμένο (από τα πρώτα μέτρα εμφανίζεται πεντάχορδο σαμπάχ¹¹⁵). Επίσης, στο Β στίχο (σε μιά του όμως συμφορά δεν θε να τον ιδούνε) η φωνή εκτελεί ένα πεντάχορδο ραστ με καταβατική πορεία από την βάση. Αυτό το άκουσμα όπως και η μίξη μουσικών κλιμάκων δεν απαντάται σε άλλη εκτέλεση υπό ανάλυση του Σαμπάχ αμανέ. Οι καταλήξεις παρατηρούνται κατά σημεία σε μη συνηθισμένες θέσεις, όπως στο Β στίχο όπου μετά την κίνηση με ραστ η φωνή κάνει ημιτελή κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα.

Δομικά ωστόσο η ερμηνεία είναι πιστή στο βασικό πλαίσιο με εξαίρεση την παράλειψη της οργανικής απάντησης μετά το Α' μέρος του Β' στίχου και την τονική τοποθέτηση του τρίτου ημιστιχίου που αντί να βρίσκεται στην έκτη βαθμίδα είναι στην τρίτη.

¹¹³ Στο εικονικό μουσείο του αρχείου Κουνάδη βρίσκουμε την εξής περιγραφή για τον Κ. Νούρο : « Από τις κορυφαίες φωνές σμυρναϊκού ύφους που ήρθαν στην Ελλάδα μετά το 1922. Γνωστός και ως το «αηδόνι της Σμύρνης». Υπήρξε ψάλτης και ένας από τους σπουδαιότερους ερμηνευτές αμανέδων. Η δισκογραφική του παραγωγή δεν ήταν ανάλογη της μεγάλης αξίας της φωνής του, αφού μεταξύ 1926 και 1933 ηχογράφησε λιγότερα από 100 τραγούδια. Παρά την πρόωγη απομάκρυνσή του από τη δισκογραφία εξακολούθησε να τραγουδά με επιτυχία στο πάλκο ως και τη δεκαετία του 1960 ». Βλ. Κουνάδης, Π., Παπαϊωάννου, Σπ. (1981).

¹¹⁴ Βλέπε παρτιτούρα : 0.18/0.45

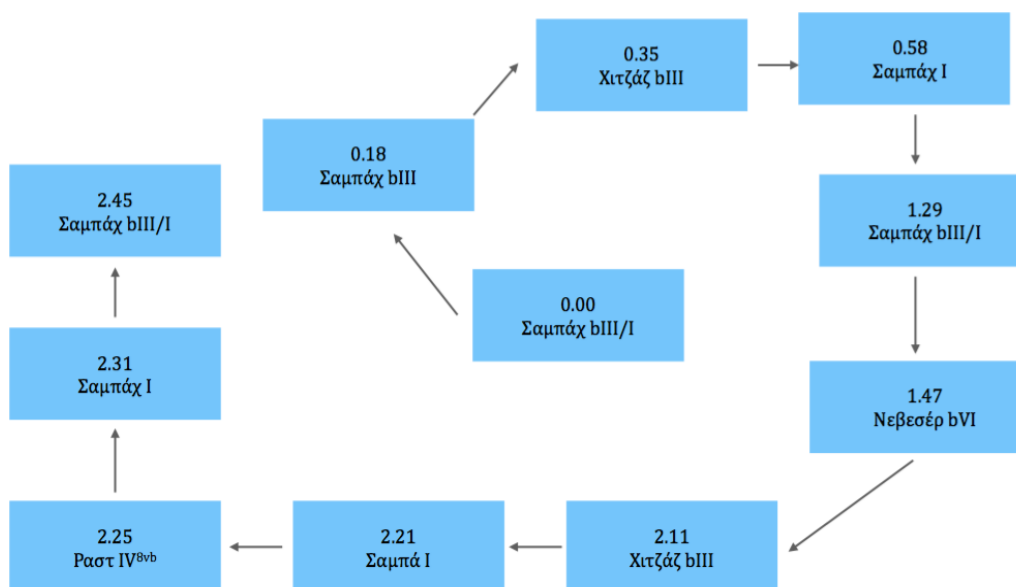
¹¹⁵ Βλέπε παρτιτούρα : 0.18

Πρόκειται για μία εκτέλεση λιτή και δεξιοτεχνική που ξεφεύγει από το πλαίσιο της σύνθεσης του αμανέ όπως παρατηρείται στις άλλες τρεις εκτελέσεις αλλά ταυτόχρονα παραμένει σχετική με αυτές. Οι διαφοροποιήσεις πιθανότατα αποτελούν πρωτοβουλίες του εκτελεστή ο οποίος πιθανότατα να τις εκτελεί συνειδητά και με αποδεσμευτική τάση από τους κανόνες εκτελέσεις του σαμπάχ αμανέ για να ξεδιπλώσει τις δεξιοτεχνικές του ικανότητες.

Ρυθμός της συνοδείας.



Μουσικός χάρτης της μελωδικής πορείας της ερμηνείας.



Σαμπάχ Αμανές

(Από τον κόσμο έλειψε)

Εκτέλεση : Αντώνης Νταλγκάς

0:14

0:20

0:26

0:43

α - α -

μάν α - μάν α - πό τον κό σμό έ λει ψε με ντέιτ α -

1:02

- μά - - α - αν α μάν α - - αχ

1:07

1:13

έ - λει - ψε αί σθη_ μα και φιλ λί ι α με ντέιτ

1:21

α_ μα - α - 'αν_ αμάν ω - ω ω - ω - ω - ωχ ωχ_

1:28

ωχ

1:52

α μάν αί σθη

μα και φι λί α με - ε - ντέϊτ 2:01 α - μάν α μάν α - α - 2:04

- α μάν α μάν α - α μάν 2:14 2:16

2:25

2:28 2:32 2:32

ό λοι με πά θος σου μι λούν με - ε -

2:43 2:49

ντέϊτ α μά άν α μάν α - α αχ σου μι - λούν

2:54

και με δι πρό σω πία με ντέϊτ α - α αχ

3:02

α μάν ω - ωχ ω - ω ωχ α - α - μάν

3:05 8^{vb}

• **Αντ. Νταλγκάς, Σαμπάχ μανές, 1930**

*Από τον κόσμο έλειψε αίσθημα και φιλία
Πολλοί με πάθος σου μιλούν και με διπροσωπία*

Δίσκος Victor VI-8010

Ορχήστρα με πολιτική λύρα, ούτι και κιθάρα

Παρατηρήσεις

Ο Αντώνης Νταλγκάς θεωρείται ένας από τους κορυφαίους ερμηνευτές του ελληνικού τραγουδιού του 20ου αιώνα¹¹⁶. Γεννήθηκε το 1892 στην Κωνσταντινούπολη και από μικρή ηλικία εργάστηκε ως τραγουδιστής μέχρι το θάνατό του το 1945 στην Αθήνα. Ο Α. Νταλγκάς άφησε μεγάλη παρακαταθήκη στην ελληνική δισκογραφία έχοντας ηχογραφήσει και συνθέσει πάνω από 400 τραγούδια¹¹⁷. Από αυτά 93 είναι Αμανέδες¹¹⁸, αριθμός μεγαλύτερος από οποιονδήποτε άλλο μουσικό γεγονός που τον κάθιστα έναν από τους σημαντικότερους ερμηνευτές του είδους.

Ο Αντώνης Νταλγκάς με συνοδεία του Λάμπρου Λεονταρίδη στη λύρα, έναν από τους πιο ενεργούς μουσικούς της εποχής,¹¹⁹ αποτυπώνει το προσωπικό του ύφος. Η φωνή του Α. Νταλγκά, ενώ χαρακτηρίζεται από τους κυματισμούς και τα τσακίσματα της παραδοσιακής μουσικής, εμπεριέχει ταυτόχρονα ένα στοιχείο δωρικότητας που του επέτρεψε να ερμηνεύσει και άλλα είδη μουσικής όπως ελαφρά και ρεμπέτικα τραγούδια¹²⁰.

Η περίπτωση του, είναι ένα λαμπρό παράδειγμα της προσαρμοστικότητας των λαϊκών μουσικών εκείνης της εποχής στις απαιτήσεις του κοινού.

Δομικά η εκτέλεση ακολουθεί πολύ πιστά την μελωδική και στιχουργική ανάπτυξη του σαμπάχ αμανέ που μπορούμε να θεωρήσουμε ως πρωταρχική¹²¹ χωρίς να εισάγει σημαντικές καινοτομίες, με ενδιαφέρουσα εξαίρεση το σημείο της « κορύφωσης » του κομματιού στο 1.54 λεπτό μέχρι το σημείο στο 2.15.

¹¹⁶ Στο Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη έχουμε την εξής περιγραφή : « Θεωρείται ένας από τους κορυφαίους τραγουδιστές του ελληνικού τραγουδιού. Το ψευδώνυμο « Νταλγκάς », με το οποίο είναι γνωστότερος, το πήρε λόγω της κυματιστής φωνής του. Ανήκει στη μεγάλη γενιά των σπουδαίων μουσικών που εγκαταστάθηκαν στην απελευθερωμένη Ελλάδα μετά το 1922. Είναι ο μόνος που επέβαλε τους όρους του στις εταιρείες δίσκων, με αποτέλεσμα να ηχογραφεί τα ίδια τραγούδια σε δύο ή και περισσότερες διαφορετικές εταιρείες. Μεταξύ 1926 και 1933 η δισκογραφία του ως τραγουδιστή και συνθέτη ξεπερνά τα 400 τραγούδια. Επανεμφανίζεται, για τελευταία φορά στη δισκογραφία το 1939-1940 ». Βλ. Κουνάδης, Π., Παπαϊωάννου, Σπ. (1981).

¹¹⁷ Σχορέλης, Τ. (1992). *Ρεμπέτικη ανθολογία*. Αθήνα : Πλέθρον.

¹¹⁸ Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*. Θεσσαλονίκη : Infolearn.

¹¹⁹ Ταμβάκος, Θ. (2014). *Μουσουργοί της Θράκης*. Αλεξανδρούπολη : Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας-Θράκης, 79.

¹²⁰ Μανιάτης, Δ. (2006).

¹²¹ Βλέπε συμπεράσματα.

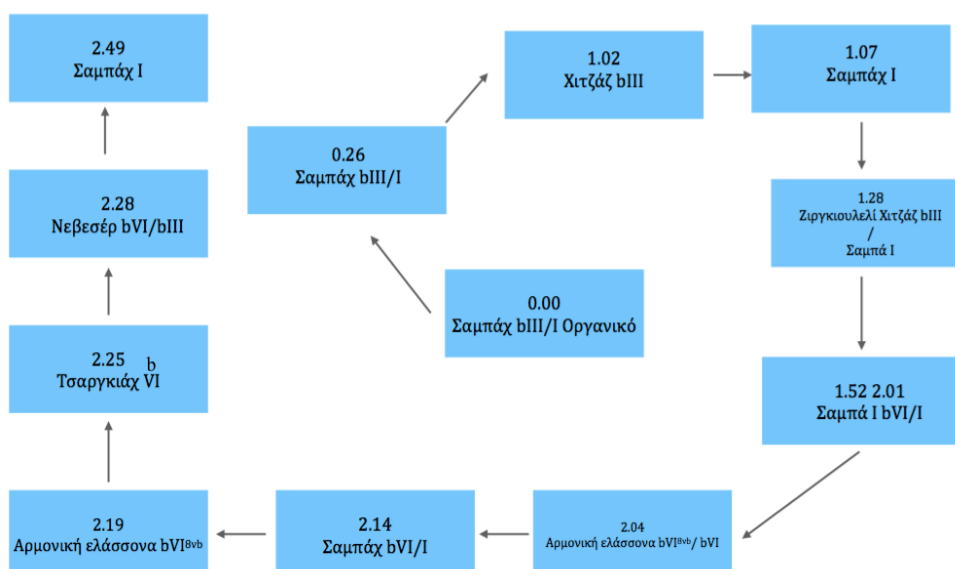
Η πρώτη περίοδος της κορύφωσης είναι στην έκτη βαθμίδα, κινείται με βάση το μακάμ σαμπάχ και εξελίσσεται βασισμένη σε αυτό. Όμως στο 2.04, ο Α. Νταλγκάς εκτελεί με βάση το χαμηλό φα (δηλαδή την τονική της μουσικής περιόδου καθώς η δεύτερη περίοδος κινείται σχετικά με το υψηλό φα) ένα πέρασμα σε όλη την κλίμακα ελάσσονα μινόρε. Η μουσική φράση καταλήγει στο υψηλό φα και το άκουσμα σε αυτή την κατάληξη των φθόγγων: μι φυσικό, φα και σολ καθοδηγεί το αυτί προς ένα ματζόρε κατασκευάσμα. Η απάντηση της λύρας αμέσως μετά (2.14, 2.28) επιβεβαιώνει την μελωδική πορεία του Νταλγκά, τεκμηριώνοντας το ματζόρε χρώμα με την χρήση λα φυσικού λίγο πριν την τελική κατάληξη της φράσης στο φα. Παρότι αυτή η κίνηση δεν εξελίσσεται ψηλότερα από το λα, μπορούμε να υποθέσουμε λόγου του ματζόρε χρώματος που δημιουργείται πως αντιστοιχεί στην οθωμανική θεωρία στο πεντάχορδο τσαργκιάχ από ατζέμ (έκτη βαθμίδα)¹²².

Πρόκειται αρχικά για μία πρωτάκουστη καινοτομία στο πλαίσιο της μελωδικής πορείας του σαμπάχ αμανέ, ενώ παράλληλα κάποια θεωρητικά¹²³ αναφέρουν την αρμονική ελάσσονα ως προέκταση της κλίμακας, που ξεκινάει όμως από το φα της υψηλής περιοχής. Κυριότερο χαρακτηριστικό αυτής της αντιθετικής μελωδικής πορείας είναι το ότι πρόκειται περί μίας κατασκευής όπου η τρίτη βαθμίδα είναι μικρή στην χαμηλή οκτάβα και μεγάλη στην ψηλή, παράγοντας έτσι μία χρωματική/ματζόρε κλίμακα.

Ρυθμός της συνοδείας.



Μουσικός χάρτης της μελωδικής πορείας της ερμηνείας:



¹²² Aydemir, M. (2010), 94.

¹²³ Βούλγαρης, Ε. (2006). *Το Αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940*. Αθήνα : Fagotto, 36, 37.

¹²⁴ Το δεύτερο μέτρο της συνοδείας έχει τις εξής παραλλαγές :



Σαμπάχ Αμανές

(Όταν πονάς και δεν το λες)

Εκτέλεση : Ρόζα Εσκενάζυ

0:08

0:16 0:28

α - α - α - μάν όταν πονάς και δεν το λε -

0:43

- ες α - μα - άν α - α - α α - μάν αν α -

0:55

- μα - α - α - άν και δεν το λες νο μί ζεις πω - ως

1:04

θα γειάνεις α - μάν α - μάν με ντέ - ε - ε - ε -

1:15

- ε - ετ α - α - μάν ω - ωχ - αμάν

1:21

α - αμάν

1:40

1:55

α μάν α μάν νομίζεις πως θα γειάνεις μέ - ντέϊτ ω - ωχ

2:00

ωχ αμάν

2:07
α μάν α - α - α - α - μά - α - α -
2:18
αν α - α - αχ χει ρο τε ρέ έυεις πιο
2:33
πο - λύ α μάν α - μά - άν α - α - α - μα - α -
2:40
- α - άν πιο πο λύ μπο ρεί και να - α πε
3:00
θά νεις α - α - μάν α - μάν με ντέ - έϊτ ά - α - μάν

• Ρόζα Εσκενάζυ, *Όταν πονάς και δεν το λες*, 1954

*Όταν πονάς και δεν το λες νομίζεις πως θα γιάνεις
χειροτερεύεις πιο πολύ μπορεί και να πεθάνεις*

Δίσκος: Balkan 836-B

Ορχήστρα με Ούτι, Λύρα, Τουμπερλέκι και Κλαρίνο.

Παρατηρήσεις

Πρόκειται για μια εκτέλεση του σαμπάχ αμανέ ενδεικτική όσον αφορά στη μελωδική πορεία και την ερμηνεία του διστίχου.

Η Ρόζα Εσκενάζυ θεωρείται μια από τις σημαντικότερες φωνές του νεότερου ελληνικού τραγουδιού¹²⁵ και οι ερμηνείες της μαρτυρούν τις μουσικές επιρροές που είχε ως νέα στην Κωνσταντινούπολη. Οι επιρροές αυτές, όδηγησαν την Ρ. Εσκενάζυ να ερμηνεύσει

¹²⁵ Στο ψηφιακό αρχείο του μουσείου Κουνάδη έχουμε την εξής περιγραφή για την Ρ. Εσκενάζυ (Κουνάδη): « Μία από τις κορυφαίες γυναικείες φωνές του νεότερου ελληνικού λαϊκού τραγουδιού. Εβραϊκής καταγωγής, εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη στα τέλη του 19ου αιώνα, όπου για μεγάλο χρονικό διάστημα εργάστηκε ως χορεύτρια. Στα μέσα της δεκαετίας του 1920 έρχεται στην Αθήνα και λίγο αργότερα, το 1929-30, ξεκινά τη δισκογραφική της καριέρα. Συνεργάστηκε με τους σημαντικότερους συνθέτες της εποχής και τραγούδησε σε πρώτη εκτέλεση μερικές από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του ρεμπέτικου. Οι ηχογραφήσεις της, που συνεχίζονται μέχρι τη δεκαετία του 1960, ξεπερνούν τα 350 τραγούδια και περιλαμβάνουν, εκτός από ρεμπέτικα και αμανέδες, και δημοτικά. »

πολλά τραγούδια στα ελληνικά (μικρασιατικά, σμυρναϊκά, ρεμπέτικα, δημοτικά¹²⁶) αλλά και τούρκικα. Το μουσικό ύφος της ερμηνείας της περιγράφεται από την ίδια¹²⁷ ως «αλά τούρκα». Η Ρ. Εσκενάζυ ερμηνεύει τον αμανέ με μεγάλη ποικιλία φωνητικών στολιδιών που πλουτίζουν σε κάθε νότα. Η ερμηνεία της του Σαμπάχ Αμανέ¹²⁸ αναδεικνύει τις φωνητικές της δυνατότητες και φέρνει στην επιφάνεια στοιχεία του ύφους «αλά τούρκα».

Στην ηχογράφιση ακούμε κλαρίνο, ούτι, λύρα και τουμπερλέκι να συνοδεύουν την φωνή της Εσκενάζι, γεγονός που επιβεβαιώνει την προσαρμοστικότητα του είδους του αμανέ σε όλα τα είδη οργάνων (πνευστά, έγχορδα, νυκτά, κρουστά).

Η εκτέλεση ακολουθεί με ακρίβεια και δεξιοτεχνία την αρχιτεκτονική του σαμπάχ αμανέ¹²⁹ και ταυτόχρονα συμπυκνώνει όσα παρατηρήσαμε στις εκτελέσεις των άλλων ερμηνευτών υπό ανάλυση.

Μελωδικά η Ρ.Εσκενάζυ ακολουθεί πιστά τα διαστήματα του δρόμου σαμπάχ με δύο εξαιρέσεις. Στο 1.20 και 2.52 λεπτό όπου πριν την τελική κατάληξη των δύο μερών του αμανέ ακούγεται το τελευταίο τετράχορδο με φυσική τέταρτη βαθμίδα, μετατρέποντας το σαμπάχ άκουσμα σε ουσάκ. Ένα επιπλέον ενδιαφέρον άκουσμα είναι στο 2.8 λεπτό όπου στην υψηλή περιοχή του δρόμου σαμπάχ ακούγεται λα ύφεση ενώ η συνοδεία παραμένει στην βάση, δηλαδή στο λα φυσικό. Αυτό δεν μπορεί να είναι τυχαίο διότι έχουμε την ίδια μουσική φράση στο 2.00 λεπτό στην ανταπόκριση της λύρας. Έχουμε δηλαδή άκουσμα οκτάβας με διαφορά ημιτόνιου, το οποίο μας δείχνει πως η κλίμακα επεκτείνεται χρωματικά στο πιο υψηλό της τετράχορδο.

Ρυθμός της συνοδείας:



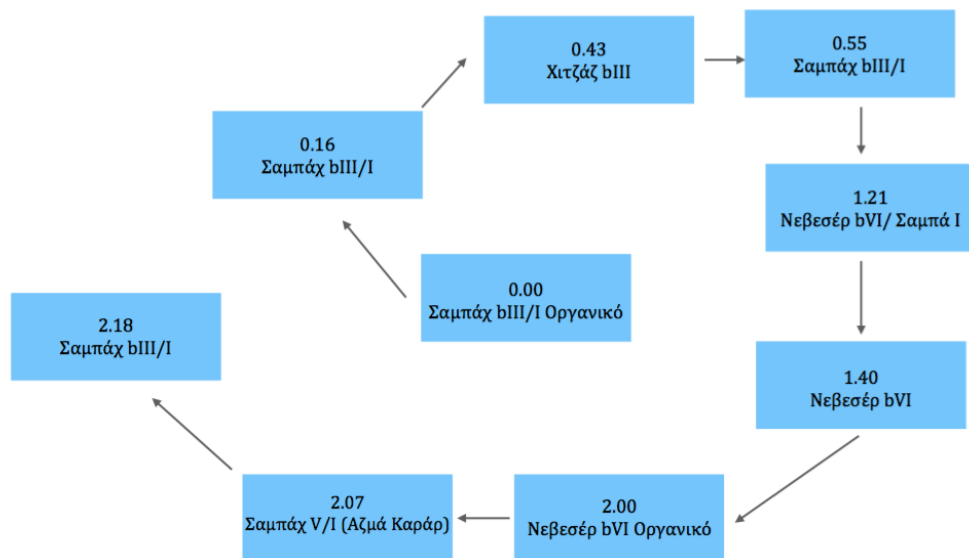
Μουσικός χάρτης της μελωδικής πορείας της ερμηνείας:

126 EPT Web Radio

¹²⁷ Εσκενάζυ, Ρόζα (1980, 2 Δεκεμβρίου). Γ. Παπαστεφάνου, Συνέντευξη Ρόζα Εσκενάζυ – Μουσική Βραδυά, 5.31 : « *αλά τουρκατζίδικα* ».

¹²⁸ Το οποίο ηχογράφησε τουλάχιστον 3 φορές (Σεβνταλή σαμπάχ μανές [Τι ωφελεί τον άνθρωπο], Parlophon B.21561 Γερμανίας, 1930. Δίσκος 45 στροφών RCA Victor 48g-2662, 1966, και την υπό εξέταση).

¹²⁹ Βλέπε Συμπεράσματα για τον Σαμπάχ Αμανέ.



Συνέντευξη του Γιάννη Νιάρχου

Η συνέντευξη που θα παρουσιαστεί στη συνέχεια πραγματοποιήθηκε στις 4 Μαρτίου 2021 στο πλαίσιο υποστήριξης της συγκεκριμένης εργασίας από πρωτογενές υλικό. Εκτός από την συνέντευξη, βιντεοσκοπήθηκε ερμηνεία και μάθημα του σαμπάχ αμανέ από τον Γιάννη Νιάρχο. Ο συγκεκριμένος ερμηνευτής επιλέχθηκε καθώς αποτελεί έναν από τους πιο αναγνωρισμένους ερμηνευτές του ρεμπέτικου τραγουδιού και μάλιστα έναν από τους τελευταίους του είδους. Στη συνέχεια θα παρουσιαστούν ορισμένα συμπεράσματα για το είδος του αμανέ και πιο συγκεκριμένα του σαμπάχ αμανέ, που βασίζονται στις εμπειρικές διαπιστώσεις του καλλιτέχνη.

Ο Γιάννης Νιάρχος, αποτελεί από τους σπουδαιότερους ερμηνευτές της ρεμπέτικης και σμυρναϊκής παράδοσης της νέας γενιάς.

Γεννήθηκε το 1967 στην Αθήνα όμως έζησε από μικρός στην Κόρινθο. Ο πατέρας του καταγόταν από τη Μεσσηνία. Η μητέρα του μεγάλωσε στην Κορινθία, ωστόσο ο πατέρας του είχε φτάσει το 1922 από την Μαγνησία της Μικράς Ασίας. Σύμφωνα με τον Νιάρχο, ο παππούς του δεν συζητούσε ιδιαίτερα γύρω από την καταγωγή του αλλά την απέκρυπτε, όπως και αρκετοί πρόσφυγες της εποχής, για να μη γίνει θύμα ξενοφοβίας.

Στο σπίτι τους άκουγαν κυρίως λαϊκά και σμυρναϊκά τραγούδια, από Καζαντζίδη μέχρι Τσιτσάνη, τον οποίο θαύμαζε πολύ ο πατέρας του Νιάρχου. Ως ερμηνευτής πρώτα εστίασε στο ρεμπέτικο και το λαϊκό και έπειτα καταπιάστηκε με τα πρώιμα ακούσματα του, δηλαδή τα σμυρναϊκά και δημοτικά.

Όταν απολύθηκε από το στρατό, ο Νιάρχος άρχισε να παίζει σε μαγαζιά και το 1998 αποφάσισε να ασχοληθεί με την σμυρναϊκή μουσική και τα ρεμπέτικα. Ξεκίνησε την αναζήτηση του με κασσέτες που έπαιρνε από φίλους και ύστερα αξιοποίησε το διαδίκτυο.

Ο Νιάρχος, τόνισε πως διαθέτει κυρίως πρακτική γνώση της μουσικής. Θεωρητικές γνώσεις απέκτησε κυρίως μέσω των βιβλίων που μελετούσε. Τόνισε ωστόσο κατά τη διάρκεια της συνέντευξης πως συνεχίζει να έχει όρεξη για μελέτη και πως επιθυμεί να εμβαθύνει κάποια στιγμή στο θεωρητικό σκέλος, ιδίως στα μακάμ. Άλλωστε θεωρεί πως η γνώση των μακάμ είναι απαραίτητη για την εκτέλεση της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής και ότι θα του προσφέρει την δυνατότητα να εμπλουτίσει το μουσικό του λεξιλόγιο.

Σύμφωνα με το Νιάρχο, ο αμανές είναι προϊόν της προσωπικής του μουσικής αναζήτησης την οποία τοποθετεί στο 2000, όταν άρχισε να ακούει αμανέδες και αποφάσισε πως επιθυμεί να ασχοληθεί περαιτέρω με αυτούς. Ο πρώτος αμανές που έμαθε ήταν ο μινόρε μανές. Επισημαίνει πως το κίνητρο αυτής της ενασχόλησης δεν ήταν επαγγελματικό, καθώς δεν υπήρχε ζήτηση του είδους στα κέντρα για να εστιάσει σε αυτό το είδος. Άλλωστε

υποστηρίζει ότι πλέον ο κόσμος αναζητάει πιο εύκολα μουσικά ακούσματα γιατί το ενδιαφέρον για πιο πολύπλοκες μουσικές δομές σαν αυτή του αμανέ, έχει εξασθενήσει.

Αναφορικά με τον ρόλο του αμανέ στα καφέ αμάν, παραθέτει την άποψη της Αγγέλα Παπάζογλου, σύμφωνα με την οποία υπήρχε ένα συγκεκριμένο τελετουργικό που συνδεόταν με τους μανέδες. Για παράδειγμα με το Μινόρε, εξέφραζαν τον πόνο της σκλαβιάς εξαιτίας του Οθωμανικού καθεστώτος και στη συνέχεια, εκτελούσαν ταμπάχανιώτικο ή τζιβαέρι μανέ¹³⁰.

Έπειτα υπογραμμίζει πως στα καφέ Αμάν πήγαιναν άτομα κυρίως λαϊκής προέλευσης ενώ οι αστοί άκουγαν περισσότερο ευρωπαϊκά άσματα και κλασική μουσική. Τονίζει μάλιστα πως για το λαό της Σμύρνης το καφέ Αμάν ήταν η διασκέδαση και η παραδοσή του.

Στην συνέχεια, αναφερόμενος στη Σμυρναϊκή σχολή αμανέδων, περιλαμβάνει πολλούς αμανέδες, τους οποίους διακρίνει σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη συμπεριλαμβάνει το μινόρε, το ταμπάχανιώτικο, το ματζόρε, το τζιβαέρι, το φα ματζόρε, το σι μπεμόλ, το μπάλλος ματζόρε, το γαλατά και το γιαννιώτικο ή αλί πασά. Τα παραπάνω έχουν κατά την γνώμη του χαρακτηριστικά τραγουδιού με στοιχεία αυτοσχεδιασμού.

Από την άλλη, η δεύτερη κατηγορία, είναι τα μακαμλίδικα. Η διαφορά μεταξύ τους είναι πως ενώ η πρώτη κατηγορία αμανέδων αποτελείται από δομή τραγουδιού με περιθώριο αυτοσχεδιασμού η δεύτερη κατηγορία είναι πιο ελεύθερη αυτοσχεδιαστικά, ακολουθώντας όμως την μελωδική πορεία (seyir) του μακάμ.

Αναφορικά με την δομή τους, οι αμανέδες συνήθως ξεκινούν με μια οργανική εισαγωγή. Αυτή μπορεί να είναι ένας σκοπός, ένας αυτοσχεδιασμός ή ακόμη και μία τσιγγάνικη μελωδία.

Τα δίστιχα του αμανέ είναι πάντοτε ιαμβικά δεκαπεντασύλλαβα. Στη διάρκεια της ερμηνείας, αρχικά εκτελείται ο πρώτος στίχος, στη συνέχεια επαναλαμβάνεται το Β' μέρος του πρώτου στίχου και μετά εκτελείται ο Β στίχος.

Μετά την εκτέλεση του δίστιχου ακολουθεί ένα κλείσιμο οργανικό το οποίο μπορεί να είναι γρήγορο μάρς ή και εμβατήριο, το οποίο μοιάζει να επιδιώκει να « λυτρώσει » τον ακροατή από την βαριά και κάπως ηλεκτρισμένη ατμόσφαιρα που έχει ο Αμανές.

Στην συνέχεια των δηλώσεών του, ο Νιάρχος επισημαίνει πως στο παρελθόν, εξαιτίας της φύσεως του γραμμοφώνου, οι ερμηνευτές έπρεπε να γράψουν μέσα σε 3.30 λεπτά όλα τα βασικά στοιχεία του κομματιού, γεγονός που ενδέχεται να επηρέαζε την εκτελεστική τους ελευθερία. Συνήθως, ο κάθε τραγουδιστής ερμηνεύει τον αμανέ αυτοβούλως, στην δική του περίπτωση όμως ομολογεί πως δεν ένιωθε ιδιαίτερα ελεύθερος κατά την εκτέλεση ενός αμανέ. Δεν γνωρίζει άλλωστε πως αυτοσχεδίαζαν οι κλασικοί ερμηνευτές όταν δεν τους δέσμευε το γραμμόφωνο. Πιθανότατα οι ερμηνευτές να ήταν πολύ πιο μακρόσυρτες. Επιπλέον τονίζει πως όταν επιθυμεί να εισάγει κάποια καινοτομία στην δομή του αμανέ το κάνει πολύ προσεχτικά για να μη διαταράξει την ισορροπία και χαθεί η « ουσία » του κομματιού.

¹³⁰ « Τότε τραγουδούσαν πάρα πολλά, ο Ρούκουνας έλεγε πως στου Πίκινου την μύρα έλεγαν μέχρι και 50. Τα γλέντια ξεκινούσαν απόγευμα και τελείωναν ξημερώματα, και αυτά τα στοιχεία αποδεικνύουν πόσο σημαντικός ήταν ο Αμανές στο σμυρναϊκό γλέντι ».

Για τον Νιάρχο, όλοι οι αμανέδες υπακούουν σε νόμους, είτε πρόκειται για δημοτικά είτε για τσιγγάνικα ή σμυρναίικα τραγούδια και κάθε είδος τραγουδιών από αυτά διαθέτει τους δικούς του κανόνες. Δηλώνει ότι ο ίδιος βρίσκεται πιο κοντά στην Σμυρναίικη σχολή.

Αναφορικά με τη δομή του σαμπάχ μανέ αναλύει διεξοδικά τα εξής χαρακτηριστικά: Ο σαμπάχ μανές ξεκινά με ένα οργανικό ταξίμι και συνεχίζει με μια φωνητική εισαγωγή (αμάν). Μετά ακολουθεί ο Α στίχος και έπειτα για να σβήσει, ειπώνεται μια μουσική φράση με αμάν η ωχ. Όταν κλείσει αυτός ο στίχος εισάγεται οργανική απάντηση. Η φωνή επιστρέφει με την επανάληψη του Β μέρους του Α' στίχου μπαίνοντας στο φα, όπως κάνει και ο Νταλγκάς. Ενδιάμεσα, προστίθεται ένα μικρό ταξίμι που εξυπηρετεί τη σύνδεση των δύο μερών και ακολουθεί ο Β στίχος στον οποίο επαναφέρεται το άκουσμα του σαμπάχ. Το κλείσιμο είναι πάντοτε οργανικό, συνήθως χαβάς (τσιφτετέλι) ή ταξίμι, τα οποία ταιριάζουν περισσότερο στο άκουσμα (με..). Παρουσιάζει πως έχει ακούσει και ζεϊμπέκικο για κλείσιμο, όπως στην περίπτωση του πειραιώτικου μανέ. Επιπλέον πολλοί τραγουδιστές λένε και ένα χορευτικό τραγούδι μετά τον αμανέ¹³¹.

Επειτα αναφέρει πως τον Σαμπάχ αμανέ τον έμαθε κυρίως μέσα από τις εκτελέσεις του Σοφρονίου, του Νταλγκά και του Παγιουμτζή. Επιπλέον, υπογραμμίζει πως αν γνωρίζει κανείς που να τονίσει στους αμανέδες μπορεί να βάλει όποιον στίχο επιθυμεί. Εκείνος, επιλέγει να ερμηνεύει στίχους που θεωρεί σχετικούς με το ιδιαίτερο αίσθημα που του προξενεί ο κάθε αμανές.

Καταλήγοντας, διατυπώνει ότι στην Ελλάδα, μετά το θάνατο του Σόλωνα και του Αγάθωνα είναι πλέον λίγοι που λένε σμυρναίικο μανέ πέρα από τον ο Χρήστο Μπινιάρη. Ωστόσο, έχει παρατηρήσει πως αρκετός νέος κόσμος ασχολείται με τον αμανέ, γεγονός που τον χαροποιεί. Το μέλλον του είδους κατά την άποψη του θα καθοριστεί από το ύφος του κάθε ερμηνευτή. Υποστηρίζει πως πρόκειται για ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον είδος του οποίου εξέλιξη θα γίνει εμφανής μέσα στις συνθήκες και τις μεταλλάξεις της μουσικής διασκέδασης που συνεπάγεται η σύγχρονη εποχή.

¹³¹ « Ο Σόλων κατά την άποψη του θα έλεγε το Ντόκτορ ».

Συμπεράσματα

Τα συμπεράσματα σχετικά με την μουσικολογική έρευνα και με την θεωρητική σύγκριση και ανάλυση του μουσικού υλικού, θα αποτελέσουν το βασικό πλαίσιο γνώσεων που θα χρησιμοποιήσει ο αναγνώστης για να κατανοήσει το είδος του αμανέ και τους ερμηνευτικούς του κώδικες, και πιο συγκεκριμένα τους κώδικες του σαμπάχ αμανέ.

Στο πρώτο μέρος θα παρουσιαστούν οι γνώσεις που αντλήθηκαν μέσω της έρευνας όσον αφορά στο είδος, την ιστορία του και την μουσική του ύπαρξη. Έπειτα, θα παρουσιαστεί η θεωρητική έρευνα και θα αναδυθούν τα συμπεράσματα σχετικά με την δομή του σαμπάχ μανέ, τα ερμηνευτικά και μουσικά χαρακτηριστικά του, όπως και οι διαφορές ανάμεσα στην θεωρία του δρόμου σαμπάχ και στις ηχογραφήσεις που εξετάστηκαν.

Όπως αναφέρθηκε στην εισαγωγή, το είδος του αμανέ ανήκει στην προφορική παράδοση και γι' αυτό το λόγο είναι δύσκολο να τοποθετηθεί χρονικά. Πρόκειται για ένα είδος για το οποίο έχουμε ακουστικά τεκμήρια από τις αρχές της δισκογραφίας, δηλαδή από τις αρχές του 20ου αιώνα. Ο αμανές ήταν ευρέως διαδεδομένος στην ελληνόφωνη δισκογραφία, όπως μαρτυρούν οι πάμπολλες ηχογραφήσεις¹³², και η περίοδος της άνθησης του ήταν από το 1906 όπου έγιναν οι πρώτες ηχογραφήσεις αμανέδων μέχρι και το 1932, όταν εδραιώθηκε στη δισκογραφία η «κλασική» εποχή του ρεμπέτικου με την πειραιώτικη σχολή¹³³.

Στη Σμύρνη, η ερμηνεία αμανέδων είχε εξέχουσα θέση κατά τη διάρκεια ενός γλεντιού. Ο αμανές ήταν αναπόσπαστο συστατικό της σμυρναϊκής παράδοσης καθώς ήταν ευρέως διαδεδομένος στα μουσικά καφενεία της πόλης. Μάλιστα, επικρατούσε η άποψη πως αν κάποιος δεν τραγουδούσε αμανέδες δεν μπορούσε και να θεωρηθεί ικανός τραγουδιστής. Οι ερμηνευτές εργάζονταν στον κλάδο της λαϊκής μουσικής και καθόρισαν και διαμόρφωσαν με την προσωπικότητα και την αισθητική τους τα χαρακτηριστικά του είδους όπως το γνωρίζουμε μέχρι και σήμερα.

Σχετικά με τα χαρακτηριστικά του σαμπάχ αμανέ, αφού έγινε σύγκριση και ανάλυση των ηχογραφήσεων που επιλέχτηκαν με βάση τη συμβολή των συγκεκριμένων ερμηνευτών στο είδος του αμανέ¹³⁴ προκύπτουν τα εξής συμπεράσματα.

Όπως τεκμηριώνεται μέσω της δισκογραφίας, ο όρος αμανές ορίζει ένα ελληνόφωνο είδος τραγουδιού που πιθανότατα συγγενεύει με μονοφωνικά είδη με στοιχεία

¹³² Ο Νταλγκάς και μόνο έχει ηχογραφήσει 93. Βλ. Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*. Θεσσαλονίκη : Infolearn.

¹³³ Μάρκος Βαμβακάρης και η Τετράς του Πειραιά, κυριαρχία του μπουζουκιού.

¹³⁴ Με βάση τον αριθμό ηχογραφήσεων.

αυτοσχεδιασμού που χρησιμοποιούν τις ίδιες κλίμακες, όπως τα τουρκόφωνα mani και gazel της οθωμανικής μουσικής¹³⁵.

Τα είδη αυτά όμως διαφέρουν μεταξύ τους στο ποιητικό μέτρο καθώς τα προηγούμενα χρησιμοποιούν στιχουργικά το μέτρο της κλασσικής οθωμανικής ποίησης, το aruz¹³⁶, το οποίο προέρχεται από από το μετρικό σύστημα της αραβικής και της περσικής ποίησης¹³⁷ σε αντίθεση με τον αμανέ που χρησιμοποιεί αποκλειστικά δίστιχα ιαμβικά δεκαπεντασύλλαβα με τομή μετά την όγδοη συλλαβή.

Η χρήση του συγκεκριμένου μέτρου που συνηθίζεται στην ελληνόφωνη δημοτική ποίηση, υπογραμμίζει την έντονη σχέση του είδους με την ελληνόφωνη παράδοση¹³⁸. Αυτή η μετρική διαφορά καθορίζει όποια ανομοιότητα εντοπίζεται στη δομή, στο ρυθμό και στη μελωδική πορεία ανάμεσα στο είδος του αμανέ και στα ανατολίτικα είδη με τα οποία πιθανότατα συγγενεύει.

Η φόρμα του σαμπάχ μανέ χωρίζεται σε δύο μεγάλα μέρη. Το κάθε μέρος ξεκινά με μία οργανική εισαγωγή. Στο πρώτο μέρος ερμηνεύεται ο Α στίχος (π.χ. *Σαν ευτυχεί ο άνθρωπος όλοι τον αγαπούνε*). Το δεύτερο μέρος είναι πιο σύνθετο διότι αρχικά επαναλαμβάνει το Β ημιστίχιο¹³⁹ του Α στίχου (*όλοι τον αγαπούνε*) ,το οποίο συμπίπτει πάντα με την κορύφωση, και αφού ολοκληρωθεί η κορύφωση, ερμηνεύεται όλος ο Β στίχος (*σε μια του όμως συμφορά δεν θε να τον ιδούνε*). Συνήθως ο αμανές τελειώνει με έναν οργανικό αυτοσχεδιασμό, αν και υπάρχουν ηχογραφήσεις του σαμπάχ αμανέ¹⁴⁰ χωρίς αυτοσχεδιασμό.

Εισαγωγή Οργανική	Α' στίχος	Απάντηση Οργανική	Β' ημιστίχιο Α' στίχου	Β στίχος	Κλείσιμο Οργανικό
----------------------	-----------	----------------------	---------------------------	----------	----------------------

Μελωδική πορεία

Στον σαμπάχ αμανέ η μελωδική πορεία που παρατηρήθηκε είναι η εξής:

Κάθε ερμηνεία αρχίζει και τελειώνει με το μακάμ σαμπάχ.

¹³⁵ Pennanen, R. (2004).

¹³⁶ Pennanen, R. (2004).

¹³⁷ Aksoyak, I. H. (2008). Osmanlı Şairlerinin "Aruz Tasarrufları" Ve Araştırmacıların Gereksiz Müdahaleleri [= Ottoman Poet's Aruz Meter Choices for use and unnecessary Interventions of the Researches]. *Journal of Turkish Studies*, 3 (6), 59-74<

¹³⁸ Στο Λεξικό λογοτεχνικών όρων του Ι. Παρίση υπάρχει η εξής περιγραφή : « Ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος είναι ο πιο εύχρηστος και ο πιο διαδεδομένος στίχος στη νεοελληνική ποίηση. Από το 10ο μ.Χ. αιώνα μέχρι και σήμερα, μεγάλο μέρος της νεοελληνικής ποίησης είναι γραμμένο σε δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Αυτή η ευρύτατη χρήση, τόσο στη δημοτική ποίηση όσο και στην προσωπική, υπήρξε η βασική αιτία να αποκληθεί εθνικός στίχος ». Βλ. Παρίσης Ι., Παρίσης, Ν. (2010). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Αθήνα : ΟΕΔΒ.

¹³⁹ Το οποίο μάλιστα συμπίπτει με την κλασσική μετρική τομή του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου.

¹⁴⁰ Για παράδειγμα η υπό ανάλυση της Ρ. Εσκενάζυ.

Πριν αρχίσει το ερμηνευτικό κομμάτι προηγείται πάντα μία οργανική εισαγωγή. Αυτή έχει ως τονικά κέντρα την βάση και την τρίτη βαθμίδα ενώ η μελωδία δεν ξεπερνά συνήθως την τέταρτη βαθμίδα. Ακολουθεί η εισαγωγή της φωνής, η οποία αρχίζει πάντα με ένα «πάτημα» στην τέταρτη βαθμίδα (τον φθόγγο σαμπάχ) μέσω του επιφωνήματος αμάν. Αφού ολοκληρωθεί το πρώτο «αμάν» τραγουδιέται το πρώτο ημιστίχιο του δίστιχου, πάντα εντός των πλαισίων του σαμπάχ τετραχόρδου. Αυτή η πρώτη μουσική περίοδος στο σύνολο της αποτελεί την έκθεση του μακάμ.

Το δεύτερο ημιστίχιο εξελίσσεται προς την μεσαία περιοχή της κλίμακας και με τονικό κέντρο την τρίτη βαθμίδα, χρησιμοποιεί ένα χιτζάζ τετράχορδο.

Αφού ερμηνευτούν τα δύο πρώτα ημιστίχια, και για να ολοκληρωθεί το πρώτο από τα δύο μεγάλα μέρη που αποτελούν τον σαμπάχ αμανέ, εκτελείται ένα δεξιοτεχνικό πέραςμα της φωνής σε όλο το εύρος της χαμηλής και μεσαίας περιοχής του μακάμ σαμπάχ (I-bVI βαθμίδα) με επιφωνήματα όπως (αμάν, ωχ, μεντέιτ). Το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται με τη φωνή πριν γίνει οργανική ανταπόκριση, επιστρέφοντας με καθοδική πορεία στην βάση στα πλαίσια του μακάμ σαμπάχ.

Η οργανική ανταπόκριση ακολουθεί σχεδόν πάντα την προηγούμενη πορεία της φωνής και δεν ξεπερνά το διάστημα έκτης από την βάση, οπότε εκτυλίσσεται στα πλαίσια της χαμηλής και μεσαίας περιοχής του μακάμ σαμπάχ. Επίσης, δεν μοιάζει να ακολουθεί κάποια τυποποιημένη διάρκεια ή να εκτελείται από ένα συγκεκριμένο όργανο.

Το σημείο της κορύφωσης βρίσκεται πάντα στην αρχή του δεύτερου μέρους του αμανέ εφόσον ολοκληρωθεί η οργανική ανταπόκριση. Αρχίζει με «πάτημα» όπως και στην αρχή του πρώτου μέρους, αλλά στην έκτη βαθμίδα της κλίμακας και τραγουδιέται πάντα με το επιφώνημα αμάν και την επανάληψη του δεύτερου ημιστιχίου.

Σε αυτό το σημείο η κλίμακα εξελίσσεται προς την υψηλότερη περιοχή, ενώ παρατηρείται μία μελωδική πορεία με τονικά κέντρα την τρίτη και την έκτη βαθμίδα. Αυτή η χρωματική εξέλιξη του μακάμ δημιουργεί σε συνδυασμό με την εγκατάσταση της τρίτης και της έκτης βαθμίδας ως τονικά κέντρα της μελωδίας το άκουσμα του μακάμ νεβεσέρ.

Παράλληλα, δεν έχει εντοπιστεί κάποια εκτέλεση που να ξεπερνά το όριο της οκτάβας από την βάση. Δεν μπορούμε λοιπόν να τεκμηριώσουμε με απόλυτη σιγουριά για το αν πρόκειται για ζιργκιουλελί χιτζάζ κίνηση από την τρίτη βαθμίδα η νεβεσέρ¹⁴¹, όπως αναφέρεται στα περισσότερα θεωρητικά οθωμανικής μουσικής για την μελωδική πορεία του δρόμου σαμπάχ.

Το σημείο της κορύφωσης αποτελεί το κυριότερο πεδίο μελωδικών μετατροπιών εκ μέρους των ερμηνευτών όπως παρατηρήσαμε στις ηχογραφήσεις.

Εντοπίσαμε στα σημεία της κορύφωσης αρκετές περιπτώσεις μετατροπιών που ξεφεύγουν από το πλαίσιο που προαναφέρθηκε. Αυτές οι μετατροπίες σχεδόν πάντα αποδεσμεύονται από την κλασσική πορεία του δρόμου σαμπάχ στη σχετική θεωρητική του περιγραφή και γι' αυτό το λόγο, θα παρουσιαστούν λεπτομερώς στην ειδική ενότητα που ακολουθεί.

¹⁴¹ Αν η κλίμακα είχε ως τονικό κέντρο την έβδομη βαθμίδα τότε θα μπορούσαμε να πούμε πως πρόκειται για το μακάμ ζιργκιουλελί χιτζάζ. Εφόσον είναι στην έκτη είναι προτιμότερο να το χαρακτηρίσουμε ως νεβεσέρ.

Αφού γίνει η φωνητική κορύφωση ακολουθεί και η οργανική ανταπόκριση η οποία όπως αναφέρθηκε νωρίτερα τείνει να ακολουθεί πιστά την προηγούμενη μελωδική πορεία της φωνής¹⁴². Αυτή η ανταπόκριση είναι πολύ σύντομη και συνήθως συμπτκνώνει την προηγούμενη μελωδική πορεία της φωνής. Ο αμανές σε αυτό το σημείο έχει ολοκληρώσει κατά μέσω όρο¹⁴³ τα 3/4 της διάρκειας του.

Αφού αρχίσει ο δεύτερος στίχος του δίστιχου, ξεκινά η καθοδική πορεία της μελωδίας προς τη βάση. Ο δεύτερος στίχος αρχίζει επίσης στην έκτη βαθμίδα¹⁴⁴ και κινείται στα πλαίσια της κλίμακας σαμπάχ¹⁴⁵ χωρίς μετατροπίες. Αυτή η μουσική περίοδος ξεκινάει είτε κατευθείαν με το τρίτο ημιστίχιο είτε με το επιφώνημα αμάν. Παρατηρείται πως πρόκειται δομικά για τη λιγότερο τυποποιημένη μουσική περίοδο του σαμπάχ αμανέ.

Ακολουθεί το τέταρτο ημιστίχιο το οποίο έχει την μικρότερη χρονική διάρκεια από όλα.

Αυτό ολοκληρώνει το νόημα του στίχου αλλά και την μελωδική εξέλιξη του μακάμ σαμπάχ επιστρέφοντας στη βάση μέσω σαμπάχ τετραχόρδου.

Αντίστοιχα με το τέλος του πρώτου μέρους του αμανέ (μετά το δεύτερο ημιστίχιο) λαμβάνει χώρα ένα φωνητικά δεξιοτεχνικό κλείσιμο μέσω των επιφωνημάτων « αμάν », « μεντέιτ » και « ωχ ». Σε ορισμένες εκτελέσεις¹⁴⁶ παρατηρούνται μετατροπίες οι οποίες όμως κινούνται κάτω από την βάση του μακάμ σαμπάχ.

Ο σαμπάχ αμανές τελειώνει συνήθως με ένα οργανικό κλείσιμο το οποίο δεν ακολουθεί κάποια τυποποιημένη δομή, είναι άλλοτε ελεύθερο και άλλοτε ρυθμικό (τσιφτετέλι)¹⁴⁷.

¹⁴² Ένα καλό παράδειγμα αποτελεί η ερμηνεία του Α. Νταλγκά και Λ. Λεονταρίδη ο οποίος ακολουθεί με εντυπωσιακή ακρίβεια την μελωδική, εκφραστική ανάπτυξη της φωνής.

¹⁴³ Βάσει το αναλυθέντα υλικό.

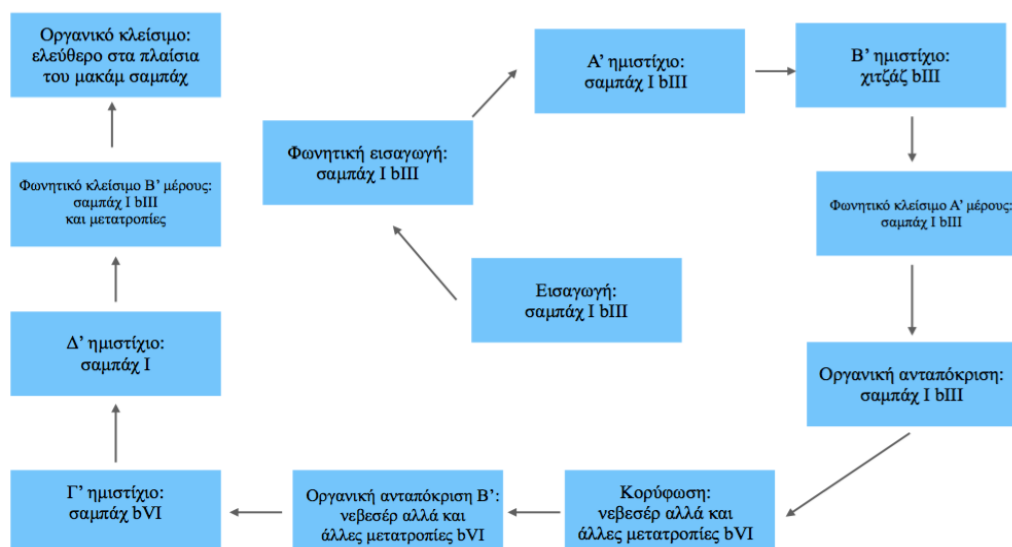
¹⁴⁴ Εκτός από την ερμηνεία του Κ. Νούρου που ξεκινάει στην τρίτη βαθμίδα.

¹⁴⁵ Εφόσον έχει τονικούς πόλους την bVI και bIII βαθμίδα κινείται για την ακρίβεια βάση το μακάμ νεβεσέρ.

¹⁴⁶ Σοφρωνίου, Νούρος.

¹⁴⁷ Κώστας Νούρος.

Διάγραμμα συμπερασμάτων για την μελωδική πορεία του σαμπάχ αμανέ



Μετατροπίες και εξαιρέσεις

Παρατηρούμε πως οι μετατροπίες στον σαμπάχ αμανέ είναι συνήθως στο σημείο της κορύφωσης και προσεγγίζουν σαν κεντρικό πόλο έλξης την έκτη βαθμίδα αλλά με εύρος οκτάβας. Σε αυτό το σημείο δεν παρατηρείται μία συνηθισμένη απόδοση για την εκτέλεση της μετατροπίας ενώ σε ορισμένες ερμηνείες ούτε καν εκτελείται.

Παράλληλα όμως, καθώς αποτελεί την κορύφωση του κομματιού σε δεξιοτεχνικό και μουσικό επίπεδο, υπάρχει η τάση από τους ερμηνευτές να εισάγουν σε αυτό το σημείο τα προσωπικά τους υφολογικά στοιχεία.

Μετατροπίες ανιχνεύονται και σε άλλα σημεία πέρα από την κορύφωση. Στην ερμηνεία του Β. Σοφρώνιου για παράδειγμα, εντοπίζεται μπουσελίκ μετατροπία πριν το τέλος¹⁴⁸, όπως και στην ερμηνεία της Ρ. Εσκενάζυ όπου σε κάθε οριστική κατάληξη του Α και Β μέρος τραγουδάει ουσάκ τετράχορδο αντί για σαμπάχ.

Σε αυτό τον πίνακα παρουσιάζουμε τις μετατροπίες κάθε ερμηνευτή.

Σοφρώνιου	Τσαργκιάχ Χιτζαζκιάρ
Νταλγκάς	Αρμονική Ελάσσονα και Τσαργιάχ
Εσκενάζυ	Ουσάκ τετράχορδα πριν της καταλήξεις
Νούρος	Ραστ

¹⁴⁸ Στο 2.53.

Παρατηρούμε λοιπόν πως οι μετατροπές στον σαμπάχ αμανέ ερμηνεύονται με ευελιξία και χωρίς εμφανείς περιορισμούς¹⁴⁹.

Συσχετισμός πράξης και θεωρίας

Αφού αναλύθηκαν οι μουσικοί κανόνες της εκτέλεσης του σαμπάχ αμανέ θα υπογραμμιστούν οι ομοιότητες και οι διαφορές ανάμεσα στην οθωμανική και τη βυζαντινή θεωρία του δρόμου σαμπάχ.

Ο σαμπάχ αμανές μοιράζεται πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την οθωμανική μουσική θεωρία αλλά και ορισμένες σημαντικές διαφορές.

Όσον αφορά στα διαστήματα, ο αμανές εντάσσεται στην οθωμανική θεωρία. Κινείται κυρίως στην μεσαία περιοχή της κλίμακας γύρω από τον φθόγγο σαμπάχ και εξελίσσεται με βάση την ίδια μελωδική πορεία¹⁵⁰.

Μελωδική πορεία του δρόμου σαμπάχ¹⁵¹:

-Αρχή από την τονική ντουγκιάχ (λα) και ανάπτυξη της μελωδίας με τετράχορδο σαμπάχ.

-Πέρασμα στο δεύτερο κατά σειρά δεσπόζοντα φθόγγο δηλαδή το τσαργκιάχ (ντο) και μελωδική ανάπτυξη με τετράχορδο η πεντάχορδο χιτζάζ.

-Κορύφωση στο ατζέμ (φα) η το γκερντανιέ (σολ) και χιτζάζ ανάπτυξη στην υψηλή περιοχή.

-Κατάληξη στην βάση, δηλαδή το ντουγκιάχ (λα) δίνοντας ξανά έμφαση στην μεσαία περιοχή του σαμπάχ.

Επίσης, όπως και στην οθωμανική μουσική, στο δρόμο σαμπάχ ακούγονται συχνά κρεμάμενες καταλήξεις¹⁵² στην δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας.

Οι διαφορές σε σχέση με την οθωμανική θεωρία εντοπίζονται στα εξής: ως κλίμακα, κινείται με ανιούσα-κατιούσα πορεία¹⁵³ και σε ανιούσα πορεία μόνο στο φάσμα μίας οκτάβας. Αυτή η οκτάβα είναι χαμηλή και επί της ουσίας πρόκειται για την έκτη βαθμίδα της κλίμακας νεβεσέρ που αρχίζει στην τρίτη βαθμίδα της κλίμακας σαμπάχ.

¹⁴⁹ Εξ άλλου στην Οθωμανική παράδοση τα περάσματα σε άλλα μακάμ επιδεικνύουν την δεξιοτεχνία και την μαεστρία του ερμηνευτή Aydemir, M. (2010), 23.

¹⁵⁰ Signell, K. L. (1977).

¹⁵¹ Signell, K. L. (1977).

¹⁵² Γνωστές στην Οθωμανική μουσική θεωρία ως « asma karar ». Βλ. Aydemir, M. (2010), 24.

¹⁵³ Το οθωμανικό σαμπάχ μόνο σε ανιούσα : Aydemir, M. (2010), 192.

Σε αντίθεση με την περιγραφή της κλίμακας σαμπάχ στο θεωρητικό του¹⁵⁴, η μελωδική πορεία από την Τρίτη βαθμίδα και άνω δεν αντιστοιχεί στην κλίμακα ζιργκιουλελί χιτζάζ η οποία έχει ως κυρίαρχο φθόγγο την έβδομη βαθμίδα (σολ), αλλά προσεγγίζει περισσότερο την κλίμακα νεβεσέρ που έχει ως κυρίαρχο φθόγγο την έκτη βαθμίδα (φα).

Στην πράξη εμφανίζονται και οι δύο περιπτώσεις στα πλαίσια της οθωμανικής κλασσικής σύνθεσης. Για παράδειγμα στο *Hâne* του Sabâ Peşrev, σύνθεση του Tanburi Bûyûk Osman Bey, η κορύφωση αναπτύσσεται σε χιτζάζ με δεσπίζοντα φθόγγο τη έβδομη βαθμίδα (το σολ). Αντιθέτως στο *Saba Saz Semaîsi* του Neyzen Aziz Dede, το *teslîm* στην σύνθεση έχει ως δεσπίζοντα φθόγγο την έκτη βαθμίδα (το φα). Μάλιστα, παρατηρείται πως στις οθωμανικές συνθέσεις όταν ο δεσπίζων φθόγγος είναι στην έκτη βαθμίδα, όπως συμβαίνει στον αμανέ, η έκταση δεν ξεπερνά την οκτάβα (το λα ύφεση) και θυμίζει την μελωδική πορεία του σαμπάχ αμανέ.

Τα παραδείγματα της έρευνας (βλέπε πιο πάνω) παρουσιάζουν μετατροπές σε άλλους δρόμους και επεκτάσεις στην περιοχή κάτω από την βάση, οι οποίες διαφοροποιούνται από το άκουσμα των κλασικών συνθέσεων. Εντέλει, στα τονικά του κέντρα, ο σαμπάχ αμανές μοιράζεται με την θεωρία την χρήση της πρώτης, της τρίτης και της έκτης βαθμίδας αλλά δεν καταλήγει ποτέ στην έβδομη βαθμίδα.

Ερμηνευτική ιδιαιτερότητα

Πρόκειται για έναν αμανέ που ανήκει στην κατηγορία των αλά τούρκα αμανέδων¹⁵⁵. Οι αμανέδες αυτής της κατηγορίας παρουσιάζουν μεγαλύτερη αυτοσχεδιαστική εξέλιξη με βάση την μελωδική πορεία του μακάμ¹⁵⁶, ενώ δεν έχουν αρμονική μουσική συνοδεία¹⁵⁷ αλλά ένα ρυθμικό ισοκράτημα, συνήθως σε ρυθμό τσιφτετέλι με διαφορετικές εκφάνσεις και τονισμούς.

Επίσης, τα όργανα που συμπράττουν είναι όπως τα χαρακτήριζε η Ρ. Εσκενάζυ¹⁵⁸ τα λεγόμενα όργανα «αλά τουρκατζίδικα»: η λύρα, το ούτι, το βιολί, το κλαρίνο, το κανονάκι και το τουμπερλέκι, και όχι όργανα που συναντιούνται στους «άλα φράγκα» αμανέδες όπως το μαντολίνο, η αρμόνικα, η κιθάρα και το πιάνο.

Ο σαμπάχ αμανές τραγουδιέται πάντοτε σε δίστιχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Ο κάθε ερμηνευτής ερμηνεύει τον σκοπό του αμανέ με το δίστιχο της αρεσκείας του καθώς υπάρχει ευελιξία στην ερμηνεία των στίχων. Ο σαμπάχ αμανές όπως μας παραδόθηκε στη

¹⁵⁴ Aydemir, M. (2010).

¹⁵⁵ Κοκκώνης, Γ. (2017). Αλατούρκα αλαφράγκα και καφέ-αμάν, στο Γ. Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*. Αθήνα: Fagotto, 97-132.

¹⁵⁶ Η χρήση μετατροπών είναι πιο διαδεδομένη στους αμανέδες αυτού του είδους ενώ οι «αλά φράγκα» αμανέδες διακατέχονται από πιο αυστηρή μελωδική δομή.

¹⁵⁷ Στην δισκογραφία, οι «αλά φράγκα» αμανέδες συνοδεύονται με συγχορδίες ματζόρε και μινόρε. (για παράδειγμα *Μινόρε Μανές*, Γ. Τσάνακας, Σμύρνη 1909).

¹⁵⁸ Εσκενάζυ, Ρόζα (1980, 2 Δεκεμβρίου).

δισκογραφία, συναντιέται περισσότερο με μοιρολατρικούς στίχους με πεσιμιστικές, στενάχωρες θεματολογίες (όταν πονάς και δεν το λές, από το κόσμο έλειψε αίσθημα και φιλία, τι ωφελεί τον άνθρωπο όσα κι αν αποκτήσει...), και αποφεύγει θεματολογίες ερωτικές (Ενώ, σκληρά, δεν μ' αγαπάς γιατί πλέον δεν παύεις παρά μου δίνει δάκρυα και το κορμί μου καύεις¹⁵⁹, σε είχα για ευτυχία μου μα συ είσαι ο θάνατός μου δεν ήλπιζα για να γενείς ο πιο σκληρός εχθρός μου)¹⁶⁰, η περιγραφικές (όποιος δεν είναι μερακλής πρέπει για να πεθάνει γιατί στον κόσμο τούτονε μόνον τον τόπο πιάνει¹⁶¹).

Σύμφωνα με μαρτυρίες σύγχρονων ερμηνευτών, ο σαμπάχ αμανές αποτελούσε συνήθως το εισαγωγικό μέρος ενός τραγουδιού του ίδιου δρόμου και συνήθως της ίδιας θεματολογίας¹⁶².

Πλέον ο αμανές είναι πολύ σπάνιο είδος σε συναυλίες και στα μουσικά καφενεία, καθώς δεν υπάρχουν πια πολλοί ερμηνευτές που τον επιλέγουν ή που έχουν ασχοληθεί ενδελεχώς με το είδος του. Παράλληλα, η επανασύνδεση της νεολαίας με το ρεμπέτικο και το σμυρναϊκό τραγούδι που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια, έδωσε μία νέα ώθηση στην επανακάλυψη του είδους και των ιστορικών ηχογραφήσεων. Ενώ παραμένει ένα είδος τραγουδιού που συναντάται σπάνια σε μουσικές εκδηλώσεις και παρόλο που λίγοι είναι οι ερμηνευτές και οι ακροατές που γνωρίζουν την ιστορία και τους κώδικες του σμυρναϊκού αμανέ, όπως φανερώνεται από συζητήσεις, σεμινάρια, διαδικτυακό υλικό και ακαδημαϊκές έρευνες, η περιέργεια των μουσικόφιλων και των μουσικών γύρω από το είδος του αμανέ ολοένα και αυξάνεται. Συντελεστές και ερμηνευτές, κινούμενοι από το ενδιαφέρον τους για την ελληνόφωνη μουσική της Σμύρνης, φέρνουν ξανά στο προσκήνιο το ρεπερτόριό της, το εξερευνούν με πάθος και σοβαρότητα με αποτέλεσμα να διευρύνονται ολοένα και περισσότερο οι ορίζοντες του σμυρναϊκού αμανέ και της παράδοσής του.

¹⁵⁹ Τσάνακας, *Μινόρε Μανές*

¹⁶⁰ *Ταμπαχανιώτικος Μανές* (Σε είχα για ευτυχία μου), Γ. Τσάνακας 1910.

¹⁶¹ *Μπάλος ματζόρε Μανές* (Όποιος δεν είναι μερακλής) Α. Νταλγκάς 1928.

¹⁶² Νιάρχος, Γ. (2020, 15 Οκτωβρίου).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Πρωτογενές υλικό

- Αρχείο Κουνάδη, Νούρος Κώστας (2019) : <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=3685> (27.01.22)
- Αρχείο Κουνάδη, “Ουσάκ γκαζέλ” (2019) : <https://www.vmrebetiko.gr/item?id=5010> (27.01.22)
- Εσκενάζυ, Ρόζα (1980, 2 Δεκεμβρίου). Γ. Παπαστεφάνου, Συνέντευξη Ρόζα Εσκενάζυ – Μουσική Βραδυά.
- Νιάρχος, Γ. (2020, 15 Οκτωβρίου). Σ. Κοντιτσέλλο, Συνέντευξη Γιάννη Νιάρχου περί του Αμανέ και του Σαμπάχ Αμανέ.
- Peeva, A. (2003). *Whose Is This Song?* [Film]. <http://www.adelamedia.net/movies/whose-is-this-song.php> (27.01.22)
- Τσάμπρας, Γιώργος (2021, 21 Ιουνίου). « Πρέπει να ξέρεις μηχανή να κόψεις μαύρα μάτια » – Τρεις ηχογραφήσεις, από το 1957 μέχρι το 1968, από το Αρχείο της Ελληνικής Ραδιοφωνίας. ERT Webradio. <https://webradio.ert.gr/deytero-programma/prepi-na-xeris-michani-na-kopsis-mavra-matia-tris-ichografisis-apo-to-1957-mechri-to-1968-apo-to-archio-tis-ellinikis-radiofonias/> (27.01.22)
- Τζινς Σάμπα (ακαθόριστο μέγεθος). *Maqam World - Κόσμος των Μακάμ* <https://www.maqamworld.com/el/jins/saba.php> (27.01.22)
- Uyghur Muqam of Xinjiang, China. Unesco. Intangible cultural heritage. Originally proclaimed in 2005, inscribed in 2008 : <https://ich.unesco.org/en/RL/uyghur-muqam-of-xinjiang-00109?RL=00109> (27.01.22)

Λεξικά, βοηθήματα στο διαδίκτυο

- Δρανδάκης, Π. (1926-1934). Λίνος. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, ΙΣΤ΄, 154. Αθήνα : Πυρσός.
- Καλογερόπουλος, Τ. (1998). *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*. Αθήνα : Γιαλελής.
- Μουσική σημειογραφία και σύμβολα. Ωδείο Σείριος: <https://odeioseirios.eu/moysiki-simeiografia-symvola> (27.01.22)
- Παρίσης Ι., Παρίσης, Ν. (2010). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Αθήνα : ΟΕΔΒ
- Πυργιώτης, Δ. (s.d.). *Η Αρμονία στην πράξη. Οι Δρόμοι της Ελληνικής Παραδοσιακής Μουσικής*. http://music-theory.gr/index.php?id=dimitris_pirgiotis_harmony_in_practice_vol_b_6#91 (27.01.22)

Άρθρα, μελέτες, μονογραφίες

- Aksoyak, I. H. (2008). Osmanlı Şairlerinin “Aruz Tasarrufları” Ve Araştırmacıların Gereksiz Müdahaleleri [= Ottoman Poet’s Aruz Meter Choices for use and unnecessary

- Interventions of the Researches]. *Journal of Turkish Studies*, 3 (6), 59-74 : <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.451> (27.01.22)
- Ayangil, R. (2008). Western Notation in Turkish Music. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 18 (4), 401-447.
- Aydemir, M. (2010). *Turkish Music Makam Guide*. Istanbul : Pan Yayıncılık.
- Αρχιγένης, Δ. Ι. (1979). Τα σινάφια τση Σμύρνης. *Λαογραφικά Β΄*. Αθήνα.
- Βαμβουδάκη, Ε. Γ. (1938). *Συμβολή εις την σπουδὴν της παρασημαντικής των Βυζαντινῶν Μουσικῶν*. Σάμος.
- Βασιλούλης, Γ. (2015). *Η Δεκαετία της φωτιάς, 1912-1922. Από το θρίαμβο στην καταστροφή*. Αθήνα : Εντός.
- Βέντζα, Μ.-Μ. (2019). *Ελληνική Δισκογραφία-Το Ρεμπέτικο και Λαϊκό Τραγούδι (1930-1970). Σταθμοί της ελληνικής δισκογραφίας. Διπλωματική εργασία*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.
- Βλησίδης, Κ. (2006). *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*. Αθήνα : Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Βούλγαρης, Ε. (2006). *Το Αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1922-1940*. Αθήνα : Fagotto.
- Γεωργαλός, Ζ. (2018). *Ο πόνος στη μουσική της « καθ' ημάς » Ανατολής. Το ταξίμι και ο αμανές στο έργο των Αντώνη Διαμαντίδη ή « Νταλγκά » (1892-1945) και Σόλωνα Λέκκα (γ. 1946)*. Βόλος : Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.
- Δουδούμης, Γ. (2021). *Διακόσια χρόνια Βαλκανικής ιστορίας (1821-2020)*. Αθήνα : Λειμών.
- Δραγούμης, Μ. (1976). Σχόλιο για τον αμανέ. *Τράμ*, 2, 151-157 : <https://www.greek-language.gr/periodika/mags/tram/1976/2/137899> (27.01.22).
- Ευαγγελίδης, Δ. (1937). Ο μακαρίτης Αμανές και η Αισθητική, *Έθνος*, 4 Δεκεμβρίου 1937.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, Composition and the Early Ottoman Instrumental Repertoire*. Intercultural Music Studies. Berlin : Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- Guettat, M. (2000). *La musique arabo-andalouse. L’empreinte du Maghreb*. Paris, Montréal : El Ouns/Fleurs Sociales.
- Καιροφύλας, Γ. (1982). *Η Αθήνα και οι Αθηναίοι, τ. Β΄*. Αθήνα : Φιλιππότη.
- Καλυβιώτης, Α. (2003). *Σμύρνη. Η μουσική Ζωή 1900-1922. Η Διασκέδαση. Τα μουσικά καταστήματα. Οι ηχογραφήσεις των δίσκων*. Αθήνα : Music Corner.
- Καράς, Σ. (1982). *Μέθοδος της Ελληνικής μουσικής*. Αθήνα : Σύλλογος προς Διάδοση της Εθνικής Μουσικής.
- Κοκκώνης, Γ. (2017). Αλατούρκα αλαφράγκα και καφέ-αμάν, στο Γ. Κοκκώνης, *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις*. Αθήνα: Fagotto, 97-132.
- Κουνάδης, Π., Παπαϊωάννου, Σπ. (1981). Η δισκογραφία του ρεμπέτικου στην Σμύρνη-Πόλη πριν το 1922. Β΄ Οι ορχήστρες και οι τραγουδιστές. *Μουσική*, 39, 42-48. http://www.mousiki-periodiko.gr/wp-content/uploads/magazines/issue_39/42/ (27.01.22)
- Κούνας, Σ. (2010). *Οι “Ουσάκ Μανέδες” στις Ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Σχέσεις τροπικών χαρακτηριστικών μελωδικής συμπεριφοράς και μουσικής φόρμας*. Πτυχιακή εργασία, Άρτα : Τ.Ε.Ι. Άρτας.
- Κωνσταντζός, Γ. (2004). *Το Σμυρναϊκό τραγούδι στην Αθήνα*. Αθήνα : Fagotto.
- Λαμπρόπουλος, Κ. (2013). Μεταπολίτευση: πολιτισμός « ελληνικός » και εκπαίδευση. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 139, 95-128. <https://doi.org/10.12681/grsr.77>
- Λιάβας, Λ. (1997). Μουσικά δίκτυα στο Αιγαίο. *Πρακτικά του συνεδρίου “Δίκτυα επικοινωνίας και πολιτισμού στο Αιγαίο”*, 71-77. Σάμος : Πνευματικό Ίδρυμα Σάμου Ν. Δημητρίου.
- Λιάβας, Λ. (1998). Η μουσική ζωή στη Σμύρνη μέσα από τις διηγήσεις της λαϊκής τραγουδίστριας Αγγέλας Παπάζογλου. *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου Μικρασιατικής Λαογραφίας*, 49-61. Αθήνα : Ένωση Σμυρναίων, τμήμα Μικρασιατικών Μελετών.

- Λιάβας, Λ. (2009). *Το Ελληνικό Τραγούδι (από το 1821 έως την δεκαετία του 1950)*. Αθήνα : Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος.
- Μανιάτης, Δ. (2006). *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*. Θεσσαλονίκη : Infolearn.
- Μαυροειδής, Μ. (1999). *Οι μουσικοί τρόποι στην Ανατολική Μεσόγειο. Ο Βυζαντινός ήχος. Το αραβικό Μακάμ. Το τουρκικό Μακάμ*. Αθήνα : Fagotto.
- Mikosch, T. (2017). *Makamlar: The Musical Scales of Turkey*. Lübeck : Mikosch.
- Μυστακίδης, Δ. (2013). *Λαϊκή Κιθάρα, Τροπικότητα και Εναρμόνιση*. S.d. : Fishbowl Music Tank.
- Ordoulidis, N. (2017). Cosmopolitan Music by Cosmopolitan Musicians: The Case of Spyros Peristeris, Leading Figure of the Rebetiko. *Conference Paper, "Creating music across Cultures in the 21st Century", The Centre for Advanced Studies in Music (25-27/5)*. Istanbul Technical University.
- Ορδουλίδης, Ν. (2018). *Το λαϊκό πιάνο. Η εποχή του ρεμπέτικου*. Θεσσαλονίκη : Πριγκιπέσσα & Νίκος Ορδουλίδης.
- Παπάζογλου, Γ. (2003). *Τα χαϊρία μας εδώ*. Αθήνα : Επτάλοφος.
- Παπαντωνίου, Ζ. (1938). « Ό αμανές έν διωγμῶ », *Ελεύθερον Βήμα*, 3 Ιουλίου 1938.
- Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως (1888). *Στοιχειώδη διδασκαλία της εκκλησιαστικής μουσικής*. Κωνσταντινούπολη : Πατριαρχικό Τυπογραφείο.
- Πετράς, Σ. (1926). *Ο Τζογές της « Βραδυνής »*. Αθήνα : Βιβλιοθήκη για όλους.
- Πετράς, Σ. (1931). Τα υπαίθρια καφωδεία στην παραλία των Τζιτζιφιών. *Βραδυνή*, 28 Ιουλίου 1931.
- Pennanen, R. (2004). The Nationalization of Ottoman Popular Music in Greece. *Ethnomusicology*, 48, 1-25.
- Samson, J. (2013). *Music in the Balkans*. Leiden : Brill.
- Sigmann, J. (1970). *1848 : Les Révolutions romantiques et démocratiques de l'Europe*. Paris : Calmann-Lévy.
- Signell, K. L. (1977). *Makam: Modal Practice in Turkish Art Music*. Michigan University : Asian Music Publications.
- Σπανούδη, Σ. (1938). Μουσική του ελληνικού λαού, *Ελεύθερον Βήμα*, 7 Οκτωβρίου 1938.
- Συγγρός, Α. (1998). *Απομνημονεύματα*. Αθήνα : Εστία.
- Σχορέλης, Τ. (1992). *Ρεμπέτικη ανθολογία*. Αθήνα : Πλέθρον.
- Ταμβάκος, Θ. (2014). *Μουσουργοί της Θράκης*. Αλεξανδρούπολη : Περιφέρεια Ανατολικής Μακεδονίας-Θράκης.
- Triandafyllidou, A. (1998). National identity and the 'other'. *Ethnic and racial studies*, 21 (4), 593-612.
- Τουμά, Χ. Χ. (2006). *Η Μουσική των Αράβων*. Αθήνα : Εν Χορδαίς.
- Τσιαμούλης, Χ., Ερευνίδης, Π. (1998) *Ρωμηοί συνθέτες της Πόλης (17ος -20ος αι.)*. Αθήνα : Εκδόσεις Δρόμος.
- Φάλμπος, Φ. (1959). Ο Φραγκομαχαλάς της Σμύρνης και τα Φραγκοχιώτικα βιβλία. *Μικρασιατικά Χρονικά* 8, 173-226.
- Φαίδρου, Γ. Κ. (1881). *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ' αρχαιοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρά τω ελληνικό λαώ*. Σμύρνη. Αναστατική έκδοση [199.], Αθήνα : Κουλτούρα.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1984). *Η Εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*. Αθήνα : Στιγμή.
- Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί*. Αθήνα : Στιγμή.
- Χατζητεκελής, Γ. (2009). *Μελέτη του μανέ, μια πρώτη προσέγγιση*. Πτυχιακή εργασία στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Άρτα
- Ψάχος, Κ. (1944). « Τί είνε ο λεγόμενος αμανές », *Το Ραδιόφωνον* 32.

