

MINOPE MANES

Ο όρος «μανές» μπαίνει στην ιστορική δισκογραφία του ελληνόφωνου κόσμου περίπου από το 1904-1905, δηλαδή την περίοδο της εξάπλωσης του φαινομένου της ηχογράφησης στην Ευρώπη. Αν και στον δημόσιο λόγο σήμερα είναι πιο συνηθισμένος ο όρος «αμανές», σπανίως εμφανίζεται με αυτόν τον τρόπο στις ετικέτες των ιστορικών δίσκων. Εξάιρεση αποτελούν δύο περιπτώσεις που συναντήσαμε μέχρι στιγμής: μία στην Αθήνα το 1908, όπου διαβάζουμε «Αμανές σμυρναϊκός», και μία το 1911, μάλλον στην Κωνσταντινούπολη, ως «Σι μπεμόλ αμανές».

Ηχογραφήσεις μανέδων εντοπίζουμε στην Αθήνα, την Κωνσταντινούπολη, τη Σμύρνη και τη Νέα Υόρκη, και ίσως ελάχιστα να πραγματοποιήθηκαν και στη Θεσσαλονίκη. Μένει, βεβαίως, να εξεταστεί και η δισκογραφία του Καϊρου και της Αλεξάνδρειας, τόπων με δυναμική παρουσία ελληνόφωνων ορθόδοξων που έλαβαν μέρος στις εκεί ηχογραφήσεις. Η παράλληλη αυτή ελληνόφωνη δισκογραφία δεν έχει απασχολήσει μέχρι στιγμής τις σχετικές έρευνες.

Ο μανές θεωρείται ένα φωνητικό αυτοσχεδιαστικό είδος, το οποίο αποτελεί την ελληνική μεταφορά της αντίστοιχης τουρκόφωνης οθωμανικής οντότητας που ακούει στο όνομα gazel. Το τελευταίο, όπως και ένα κομμάτι του corpus των ηχογραφημένων μανέδων, ακολουθεί τις επιταγές του συστήματος των μακάμ, δηλαδή της θεωρίας της λόγιας οθωμανικής μουσικής, που αναπτύχθηκε μέσα ή σχετίστηκε άμεσα με τη σουλτανική Αυλή. Για τον λόγο αυτόν συναντάμε στις ετικέτες των δίσκων το όνομα του εκάστοτε μακάμ, της θεωρητικής τροπικής οντότητας, πλάι στον όρο gazel (γκαζέλ ή γκαζελί στα ελληνικά) ή μανέ (για παράδειγμα, «Ραστ γκαζέλ», «Χετζάζ μανές» κ.λπ.). Όπως εύλογα περιγράφει στη διδακτορική του διατριβή ο Σπύλιος Κούνας, «η αδιαμφισβήτητη στενή αυτή σχέση έχει συχνά εννοηθεί ως ταύτιση, με αποτέλεσμα ο μανές να περιγράφεται ως μια προβολή του gazel στο ρεπερτόριο του ελλαδικού χώρου. Η θέση αυτή, που υποθαμνίζει την ιδιαίτερη ειδολογία του μανέ, κλονίζεται σοβαρά από τη συγκριτική ανάλυση των ιστορικών ηχογραφήσεων».

Σημείο αναφοράς η Σμύρνη

Εξετάζοντας την ελληνόφωνη δισκογραφία των μανέδων, διαπιστώνουμε ότι προκύπτουν ποικίλες κατηγοριοποιήσεις του. Ο περιόπτος «Μινόρε μανές», ο οποίος ταυτίζεται ιστορικά με το ελληνόφωνο στοιχείο της Σμύρνης, ουσιαστικά αποτελεί περισσότερο μια προκαθορισμένη, πολύ συγκεκριμένη μάλιστα, σύνθεση, παρά έναν αυτοσχεδιασμό της στιγμής. Είναι ένα παράδειγμα των μουσικών τάσεων που οικειοποιήθηκαν οι Έλληνες μουσικοί, βρισκόμενοι σε κατεχόχην κοσμοπολίτικα περιβάλλοντα και συνομιλώντας διαρκώς με τους συνοίκους τους. Τα προϊόντα αυτών των οικειοποιήσεων, τα οποία αποτυπώθηκαν γλαφυρά στη δισκογραφία, σκιαγραφούν έναν ενδιάμεσο τόπο, μεταξύ του συνήθως καλά περιχαρακωμένων αλλά και έντονα ιδεολογικά φορτισμένων διπλόων, όπως τα «Δύσι/Ανατολή», «δικό μας/ξένο», «λόγιο/λαϊκό». Αυτός ακριβώς ο ενδιάμεσος τόπος οικοδομεί μια α λα γκρέκα συνήλη.

Οι βασικές διαφοροποιήσεις που παρουσιάζουν οι α λα γκρέκα μανέδες, σε σχέση με τα τουρκικά γκαζέλ, αφορούν:

Τη σύνθεση της ορχήστρας, τα όργανα δηλαδή που συμμετέχουν. Συναντούμε όργανα που προέρχονται από



ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΟΡΔΟΥΙΑΝ

ποικίλα ρεπερτόρια, τα οποία με τον έναν τον άλλον τρόπο φθάνουν στα μεγάλα αστικά κέντρα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Τα όργανα αυτά δεν τα συναντάμε στα τουρκόφωνα γκαζέλ ή στους α λα τούρκα μανέδες (για παράδειγμα, η κιθάρα και η αρμόνικα).

Τη σταθερή ρυθμική συνοδεία. Σε αντίθεση με τα γκαζέλ, στους α λα γκρέκα μανέδες η ρυθμική συνοδεία αποτελεί μια αδιαπραγμάτευτη σταθερά, από την αρχή μέχρι το τέλος.

Την έντονη αρμονική υποστήριξη, που προκύπτει τόσο από όργανα τα οποία παραδοσιακά κάνουν αυτή τη δουλειά, όπως η κιθάρα, αλλά και από όργανα τα οποία τότε αποκτούν μελωδικούς ρόλους και πότε αρμονικούς, όπως το σαντούρι. Ειδικά στην περίπτωση του Μινόρε μανέ, η αρμονία κατέχει εξίσου πρωταγωνιστικό ρόλο με αυτόν που κατέχουν οι μελωδικές γραμμές.

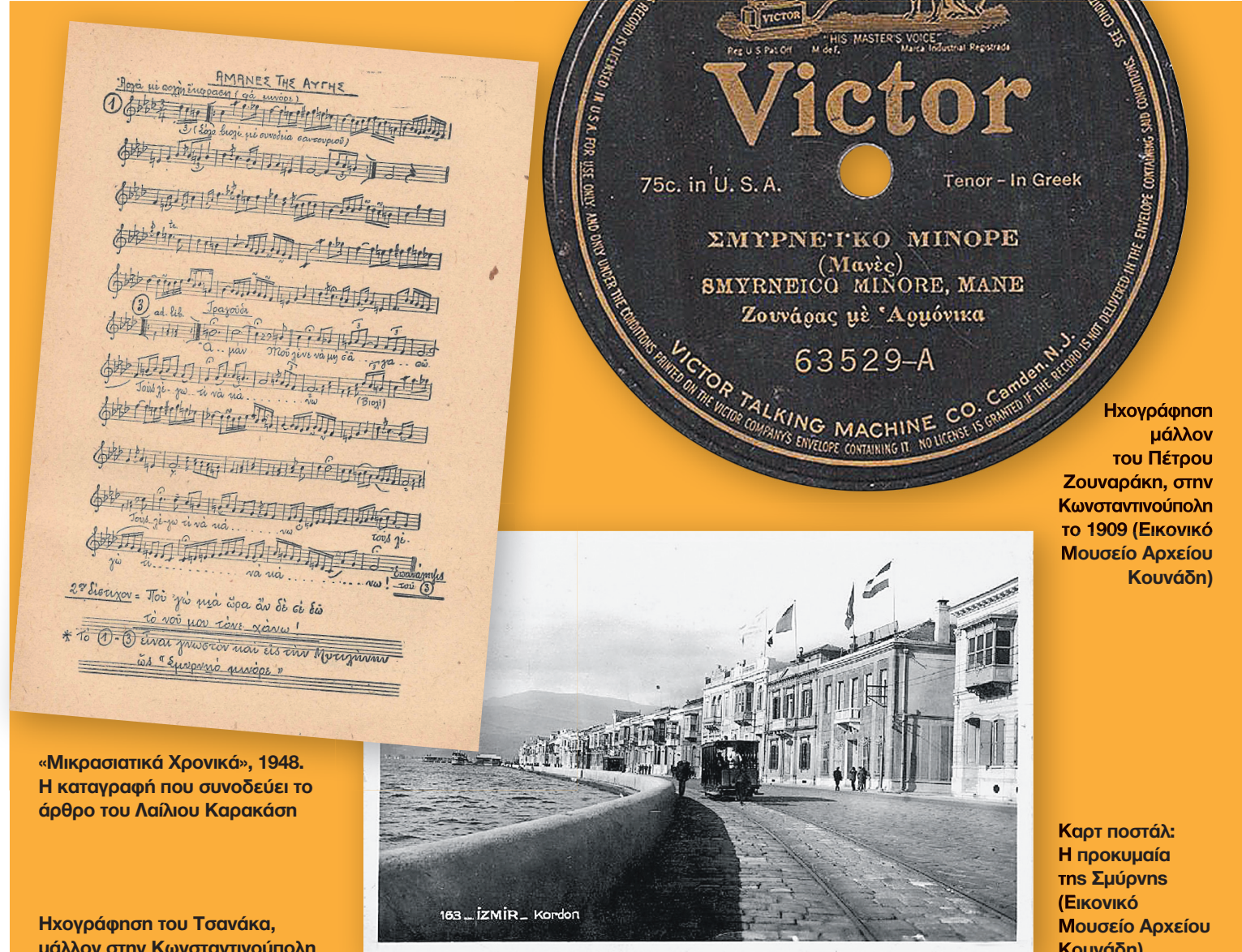
Η φόρμα σύνθεσης, δηλαδή η δομή των μερών του μανέ, όπως το ένα διαδέχεται το άλλο.

Η τοποθέτηση και οι πρακτικές και τεχνικές εκτέλεσης της φωνής. Προφανώς, τα χαρακτηριστικά αυτά είναι άμεσα συνδεδεμένα με την ίδια τη γλώσσα, αλλά σε κάθε περίπτωση κουβαλούν ένα πακέτο έξεων που χαρακτηρίζει αισθητικά το ελληνόφωνο ρεπερτόριο. Ο κάθε α λα γκρέκα μανές αφορά ένα δίστιχο, το οποίο χωρίζεται σε δύο δεκαπεντασύλλαβα ημιστίχια.

Το Μινόρε

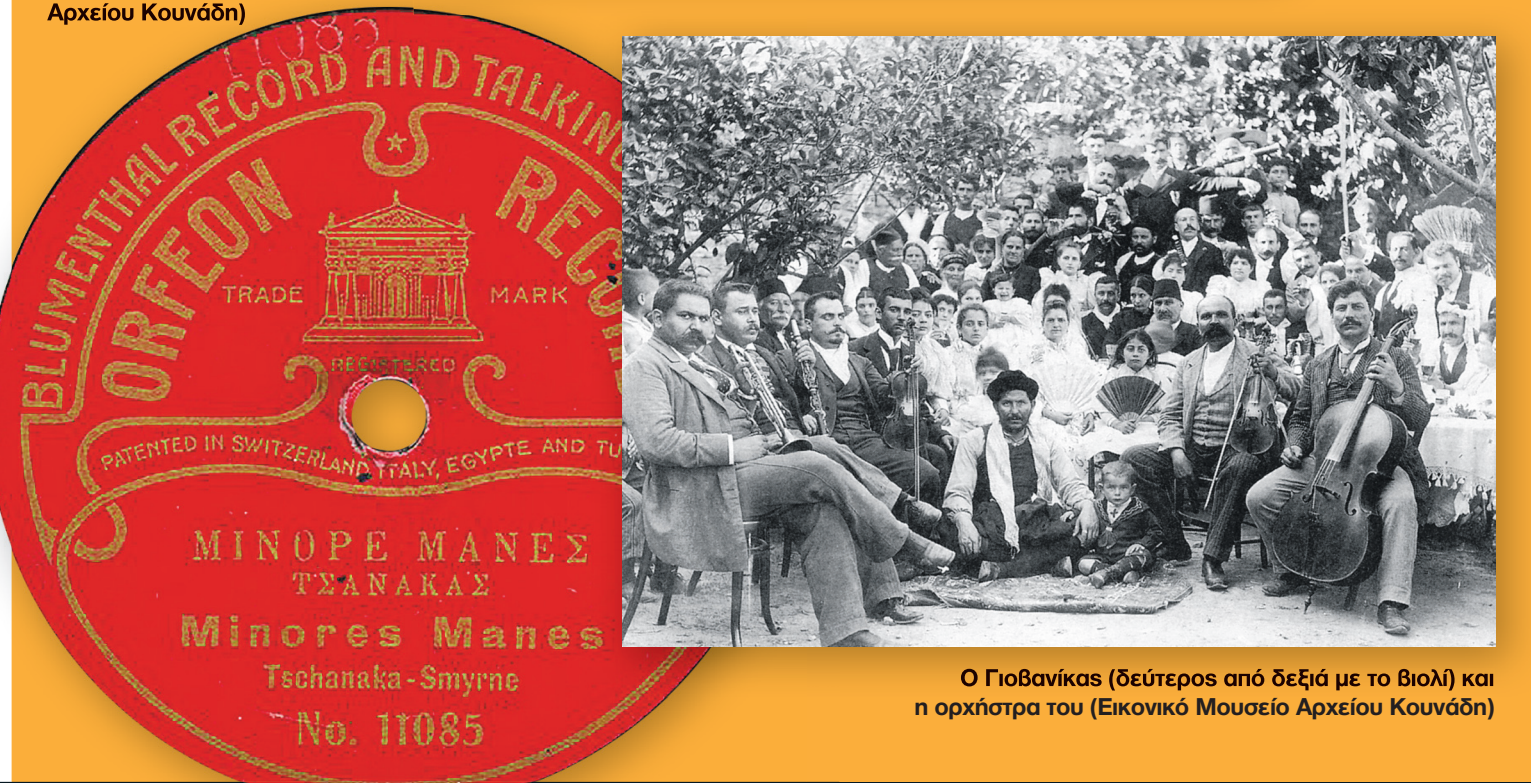
Ο όρος «Μινόρε» εμφανίζεται στη σμυρναϊκή δισκογραφία στις αρχές του 20ού αιώνα. Απ' ό,τι δείχνουν τα μέχρι τώρα στοιχεία, πραγματοποιούνται αρχικά δύο ηχογραφήσεις το 1905 και μία το 1906-1907, όλες στην Κωνσταντινούπολη. Όπως είδαμε σε παλαιότερο άρθρο της σειράς μας, την περίοδο αυτή οι ηχογραφήσεις γίνονται από κινητά συνεργεία που στέλνουν μεγάλες ευρωπαϊκές εταιρείες. Συχνά, αντί να επισκέπτονται τη Σμύρνη, καλούν τους σμυρνιούς μουσικούς να μεταβούν αυτοί στην Κωνσταντινούπολη με σκοπό να τους ηχογραφήσουν εκεί. Από τότε, η ίδια ακριβώς μουσική μίτρα εμφανίζεται τουλάχιστον ακόμη 60 φορές, στη Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη, την Αθήνα και τη Νέα Υόρκη. Οι τίτλοι στις ετικέτες ποικίλλουν: «Σμυρνέικο μινόρε (μανές)», «Σμυρνέικο μανέ μινόρε», «Σμυρνέικο μινόρε», «Μινόρε μανέ» κ.ά.

Η φόρμα των α λα γκρέκα μανέδων, στην περίπτωση μας του Μινόρε, παραμένει ακριβώς η ίδια: Εισαγωγή – Α' ημιστίχιο – Ενδιάμεσο θέμα – Β' ημιστίχιο – Γύρισμα. Στη συντριπτική πλειονότητα των ηχογραφήσεων, εκτελούνται η ίδια ακριβώς εισαγωγή και το ίδιο ακριβώς ενδιάμεσο θέμα. Επιπλέον, η μελωδία που τραγουδάει η φωνή στο Α' και στο Β' ημιστίχιο είναι επίσης η ίδια, προφανώς εντός μιας συνθήκης ρευστότητας που εξαρτάται από τους ίδιους τους τραγουδιστές και τους τύπους φωνών τους. Με άλλα λόγια, αυτό που στην πραγματικότητα μεταβάλλεται είναι η «σάλτσα» που εφαρμόζεται επάνω σε μια κατά τα άλλα συγκεκριμένη μελωδική και αρμονική ραχοκοκαλιά. Το τελευταίο μέρος αποτελείται από το



«Μικρασιατικά Χρονικά», 1948. Η καταγραφή που συνοδεύει το άρθρο του Λαίλου Καρακάσπ

Ηχογράφηση του Τσανάκα, μάλλον στην Κωνσταντινούπολη το 1911 (Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη)



Ο Γιοβανίκας (δεύτερος από δεξιά με το βιολί) και η ορχήστρα του (Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη)



Ηχογράφηση μάλλον του Πέτρου Ζουναράκη, στην Κωνσταντινούπολη το 1909 (Εικονικό Μουσείο Αρχείου Κουνάδη)

«γύρισμα». Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια ριζική αλλαγή ατμόσφαιρας, που εμπλέκει νέους μουσικούς σκοπούς, ρυθμικές συγκροτήσεις και αρμονίες, τα οποία δεν έχουν καμία σχέση με το προηγούμενο μέρος του μανέ.

Στην πρώτη δισκογραφία υπάρχουν συγκεκριμένοι τεχνολογικοί περιορισμοί, με έναν από τους σημαντικότερους να είναι αυτός της διάρκειας της ηχογράφησης. Αυτή κυμαίνεται μεταξύ τριών και τεσσάρων λεπτών. Πιθανώς, στην πραγματικότητα του πάλλου και των νυχτερινών κέντρων διασκέδασης, η εκτέλεση ενός μανέ να διαρκούσε περισσότερο.

Τα στασιτικά των ηχογραφήσεων

Η ακρόαση των πολλαπλών υλοποιήσεων του Μινόρε μανέ οδηγεί στην εξαγωγή ορισμένων συμπερασμάτων. Το όργανο που απαντά συχνότερα στις ορχήστρες, συμμετέχοντας τουλάχιστον στις μισές ηχογραφήσεις, είναι η κιθάρα. Ακολουθεί το βιολί και έπειτα το σαντούρι. Εκτός αυτών, συναντάμε και τα εξής όργανα: ούτι, αρμόνικα, μαντολίνο, τσέλο, πιάνο κ.ά.

Στην πλειονότητα των ηχογραφήσεων η ορχήστρα συνοδεύει σε ρυθμό πολύ κοντινό σε αυτό που θα λέγαμε «τοάμικο», προφανώς με αισθητικές διαφοροποιήσεις. Ακολουθούν με διαφορά οι υλοποιήσεις στον ρυθμό της χαμπανέρας, του αφροκουβανέζικου δηλαδή ρυθμού που απέκτησε μια άνευ προηγουμένου δημοφιλία στα τέλη του 19ου αιώνα μέσω της όπερας «Κάρμεν», του γάλλου συνθέτη Ζορζ Μπιζέ.

Στο μέρος του «γυρίσματος», στο τέλος του μανέ, κυριαρχούν οι χόρες, μια ρυθμική οντότητα ρομανικής προέλευσης, μέρος ενός ευρύτερου δικτύου ρυθμών/χορών, που εκτείνεται από την Ανατολική Ευρώπη μέχρι τη Νοτιο-Ανατολική Μεσόγειο (χασάπικο, μπουλγκάρ, χόρα, σίρμπα, πόλκα, σέρβικο, λόγκα, σιρτό κ.ά.). Ακολουθούν τα «γυρίσματα» σε βαλς και σίρμπες, ενώ ακούγονται και ελάχιστες πόλκες, σέρβικα, ταγκό και ζεϊμπέκικα.

Οι εισαγωγές που εκτελούνται είναι δύο: είτε ακούγεται αυτή η οποία εδραιώθηκε από την ηχογράφηση του Γιόργου ή Γιάννη Τσανάκα και μετά, το 1910 στην Κωνσταντινούπολη, είτε αυτή που, μολοντί ηχογραφήθηκε και νωρίτερα, στην ουσία εδραιώθηκε από την ηχογράφηση του Αντώνη Νταλγκά και του Αντώνη Αμυράλη, ο οποίος την εκτέλεσε στην αρμόνικα, το 1928. Η πρώτη εκδοχή καταγράφεται στο περιοδικό «Μικρασιατικά Χρονικά», της Ένωσης Σμυρναίων στην Αθήνα, από τον Λαίλο Καρακάσπ το 1948. Είναι η ίδια μελωδία που τραγουδάει και ο τραγουδιστής Στελλάκης Περγινιάδης, σε συνέντευξή του στη Σοφία Μιχαλίτση το 1975 στο ραδιόφωνο της ΕΡΤ. Η συνέντευξη εξ αρχής θέτει το βασικό διακύβευμα: η Μιχαλίτση έχει καλέσει στο στούντιο τον Περγινιάδη, με σκοπό να αποδείξουν την καταγωγή του ρεμπέτικου από τη βυζαντινή μουσική. Σε ένα σημείο που γίνεται λόγος περί των μανέδων, ο τραγουδιστής ξαφνιάζει την οικοδόστοινα: «Υπήρχαν οι αμανέδες οι α λα τούρκα και οι αμανέδες οι σμυρναϊκοί [...] Οι μανέδες οι σμυρναϊκοί προέρχονται από μουσική των Βαλκανίων: από ρουμάνικη μουσική, από σέρβικη μουσική και τέτοια [...] Το μινόρε ήταν μινόρε. Είναι ξένο, ρουμάνικο είναι». Και ευθύς τραγουδάει την εισαγωγή που ακούμε στις περισσότερες ηχογραφήσεις, και συναντάμε γραμμένη και στο άρθρο του Καρακάσπ. Η αμχανία της Μιχαλίτση την ωθεί να τον διακόψει λέγοντας «Αυτό δεν μας ενδιαφέρει».

Τόσο ο Περγινιάδης (ο οποίος σημειωτέον δεν είχε σχέση με τη Σμύρνη) όσο και ο Καρακάσπ, αλλά και άλλες ελάχιστες πηγές, κατονομάζουν τον περίφημο

μουσικό Γιοβανίκα, ή αλλιώς Γιάγκο Αλεξίου, ως αυτόν ο οποίος έφερε τη μουσική μίτρα του Μινόρε μανέ στη Σμύρνη. Ο Γιοβανίκας γεννήθηκε στη Μυτιλήνη, αλλά έζησε αρκετά χρόνια στο Γαλάτι της Ρουμανίας.

Η σημερινή περιοχή της Ρουμανίας, και ειδικά το ιστορικό τμήμα της Βλαχίας, ανέπτυξε ισχυρούς δεσμούς με τον ελληνόφωνο κόσμο, τουλάχιστον από την εποχή που ο οθωμανός σουλτάνος στην Κωνσταντινούπολη όρισε ως κυβερνήτες της φαναριώτες ελληνόφωνους ορθόδοξους. Επιπλέον, στα ρουμανικά εδάφη μαρτυρούνται και οι συναντήσεις μεταξύ των ελληνόφωνων ορθόδοξων με τους ανατολικούς ασκενάζι Εβραίους. Τα προϊόντα αυτών των αλληλοεπηρεώσεων είναι επίσης ορατά στην ιστορική δισκογραφία. Δεν θα πρέπει να λησμονούμε τη γεωγραφική θέση της Ρουμανίας, καθώς αποτελεί κόμβο-κλειδί των διαδρομών που εκκινούν από τη Βαλτική και φθάνουν στη Μεσόγειο, αλλά και από τα κεντρικά της Ευρώπης προς τη Ρωσική Αυτοκρατορία. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, τα ρεπερτόρια αποεδαφικοποιούνται και αναμειγνύονται με άλλα, τα οποία προσλαμβάνουν πλέον υπερτοπικά χαρακτηριστικά. Οι μουσικοί βρίσκονται συχνά σε κίνηση μέσα σε πολυπολιτισμικές αυτοκρατορίες, υπηρετούν πολυποικίλα ρεπερτόρια και προέρχονται από ετερογενείς εθνοπολιτισμικές ομάδες. Η δισκογραφία όχι μόνο ενσωματώνεται σε αυτό το πλαίσιο, αλλά διαδραματίζει καιρό ρόλο στον μετασχηματισμό του.

«Προσμονή», το βαλς της Σμύρνης

Σε τρεις από τις ηχογραφήσεις του Μινόρε μανέ ακούμε το ίδιο «γύρισμα», στο τέλος: πρόκειται για τις ηχογραφήσεις με τραγουδιστές τον Λευτέρη Μενεμενλή το 1911, τον Παντελή Βολιώτη περίπου την ίδια χρονιά και τη Μαρίκα Παπαγκία το 1919 στην Αμερική. Είναι ένα βαλς το οποίο σήμερα όχι μόνο έχει συνδεθεί με τη Σμύρνη, αλλά στις αμέτρητες επανεκτελέσεις και σύγχρονες ηχογραφήσεις του αναφέρεται ως «παράδοσιακό της Σμύρνης».

Το συγκεκριμένο έργο προέρχεται από το ρωσικό ρεπερτόριο και ονομάζεται «Οζιδανι» (ozidanie, expectation, προσμονή). Πρόκειται για έργο το οποίο συνέθεσε ο Herold Kitler (1847-1916) και έχει περάσει στην ιστορική δισκογραφία από το 1901, σε διάφορες μορφές: συμφωνικές, πιανιστικές, τραγουδιστικές. Επιπλέον, το έργο φαίνεται πως οικειοποιήθηκαν και οι ανατολικοί ασκενάζι μουσικοί και, έτσι, πέρασε και στο εβραϊκό ρεπερτόριο, αρχικά με τον τίτλο «Warten», που σημαίνει «προσμονή» στα Yiddish, ηχογραφημένο στη Νέα Υόρκη από την Kirilloff Russian Balalaika Orchestra και αργότερα με τον τίτλο «Ershter Vals», ηχογραφημένο από τον Chaim Tauber σε μορφή τραγουδιού.

Η εβραϊκή και η ελληνική διασπορά αποτελούν δύο μακράντες και ισχυρές κοινότητες, οι οποίες συνομιλούν πολιτισμικά μεταξύ τους. Ένας από τους σημαντικότερους τόπους συνάντησής τους υπήρξε αναμφισβήτητα η Οδησός, όπου οι ασκενάζι Εβραίοι και οι ορθόδοξοι ελληνόφωνοι ανέπτυξαν αξιοσημείωτες σχέσεις, μια σημαντική πτυχή των οποίων αποτυπώθηκε γλαφυρά στην ιστορική δισκογραφία (βλέπε αναλυτικά την ιστοσελίδα του Εικονικού Μουσείου Αρχείου Κουνάδη, vmrebetiko.gr).

Ο Νίκος Ορδουλίδης είναι μουσικολόγος, επιστημονικός συνεργάτης στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Εκτός άλλων έχει γράψει: «Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη» (Ιανός, 2014), «Η εποχή του ρεμπέτικου: το λαϊκό πιάνο» (Τριγκλέσσα, 2018). Από τις εκδ. Bloomsbury Academic έχει κυκλοφορήσει το «Musical nationalism, despotism and scholarly interventions in Greek popular music» (2021)

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΜΥΘΟΙ

ΜΙΑ ΣΕΙΡΑ ΜΕ ΜΥΘΟΥΣ, ΠΑΡΑΝΑΓΝΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΟΦΩΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ