

ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΜΕΛΕΤΗ ΤΟΥ ΜΑΝΕ
(Μια πρώτη προσέγγιση)

Πτυχιακή εργασία του
Χατζητελελή Γεώργιου
ΑΜΦ 444

υπό την εποπτεία του
κ. Κοικιώνη Γεώργιου

Άρτα 2009

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	4
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Ο ρόλος του μανέ στην εξέλιξη της ιστορίας του αστικού λαϊκού τραγουδιού

1.1. Υποθέσεις καταγωγής του (α)μανέ.....	8
1.2. Μανές ή αμανές.....	13
1.3. Άλλες μορφές φωνητικής έκφρασης με βάση τον αυτοσχεδιασμό.....	14

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Η ρητορική περί του μανέ

2.1. Η Πολεμική του (α)μανέ.....	17
----------------------------------	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Παρουσίαση των συντελεστών του μανέ στην δισκογραφία

3.1. Η δισκογραφία του μανέ.....	38
3.2. Οι εταιρίες των ηχογραφήσεων πριν το 1922.....	40
3.3. Τραγουδιστές και συγκροτήματα του μανέ κατά την πρώτη περίοδο (1906-1922).....	43
3.3.1. Πρώτη υποπερίοδος (1906-1912).....	43
3.3.2. Δεύτερη υποπερίοδος (1912-1922).....	48
3.4. Οι εταιρίες των ηχογραφήσεων μετά το 1922.....	51
3.5. Τραγουδιστές και συγκροτήματα του μανέ κατά την δεύτερη περίοδο (1922-1937).....	52
3.6. Συμπεράσματα.....	63

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Παρουσίαση του Μανέ

4.1.Μορφολογία του Μανέ και οι κατηγοριοποιήσεις του.....	66
4.2. Ο Μανές Τραγούδι.....	68
4.2.1. Το «Σμυρναϊκό Μινόρε - Μανές της Καληνυχτιάς».....	69
4.2.2. Ο «Ταμπαχανιώτικος Μανές».....	72

4.2.3. Ο «Γαλατά Μανές».....	74
4.2.4. Το «Τζιβαέρι Μανές».....	75
4.2.5. Ο «Ματζόρε Μανές» και «Φα Ματζόρε Μανές».....	77
4.2.6. Ο «Χιώτικος Μανές».....	79
4.2.7. Ο «Σούστα Μανές» και Ο «Μπάλος Μανές».....	80
4.2. Ο (α)μανές αυτοσχεδιασμός.....	81
4.3. Συμπεράσματα.....	82
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	85
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	87

Πρόλογος

Η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι μια προσπάθεια μελέτης πτυχών του μανέ και συγκέντρωσης στοιχείων γύρω από αυτόν. Ως αφορμή λειτούργησε το γεγονός πως ενώ παρουσιάζονται νέα δεδομένα σχετικά με τον μανέ σε τομείς όπως αυτούς της βιβλιογραφίας και της δισκογραφίας, λείπει η μεθοδολογία για την αξιοποίηση τους. Γι' αυτό τον λόγο η εργασία διαπραγματεύεται κάθε φορά παράλληλα ζητήματα σε σχέση με τον μανέ, τα οποία έχουν απαντηθεί σε κάποιο βαθμό και επιχειρούνται νέες προσεγγίσεις. Σε άλλες πάλι περιπτώσεις υιοθετείται ένας πιο περιγραφικός χαρακτήρας που ως σκοπό έχει να κοινωνήσει τον αναγνώστη στις συνθήκες μιας παρελθούσας εποχής.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επόπτη της εργασίας κ. Γιώργο Κοκκώνη, πρώτον για την υπομονή που υπέδειξε και μου επέτρεψε να καταχραστώ μεγάλο μέρος από τον χρόνο του σε κατ' ιδίαν συζητήσεις και δεύτερον επειδή με τις συμβουλές του η εργασία ξεπέρασε τα όρια της υποχρέωσης και απέκτησε προσωπικό ενδιαφέρον. Επίσης θέλω να εκφράσω τις ευχαριστίες μου σε όλους τους καθηγητές του Τμήματος που με έμμεσο τρόπο συνέβαλαν στη προσπάθεια αυτή. Τέλος ευχαριστώ τον Σπύρο Οικονομόπουλο και την οικογένεια μου για την αμέριστη συμπαράσταση τους.

Εισαγωγή

Ο μανές ανήκει στα προϊόντα του λαϊκού πολιτισμού που δεν μπόρεσαν να προβληθούν ως γνήσια ελληνικά δημιουργήματα και απορρίφθηκαν από την πλειοψηφία των διανοούμενων αλλά και από την επιστήμη της λαογραφίας. Το μεγαλύτερο μέρος των πρώτων αναφορών αναλώνεται, για αρκετά χρόνια, σε κριτική υπέρ και κατά του μανέ ενώ το ζήτημα της καταγωγής που εμφανίζεται παράλληλα είναι πάντα επίκαιρο και ταλανίζει παλιούς και νέους συγγραφείς.

Έχοντας ως δεδομένα τα παραπάνω, δεν θα μπορούσαμε να παραλείψουμε τον σχολιασμό των αντιδράσεων που προκλήθηκαν και να σκιαγραφήσουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο ανδρώθηκε ο μανές. Για να προχωρήσουμε ωστόσο την συζήτηση παρακάτω, πρέπει να θέσουμε και άλλα ερωτήματα και να αναζητήσουμε περισσότερες από μία πειστικές απαντήσεις και ερμηνείες για τους λόγους που οδήγησαν στην παύση του είδους. Η συστηματική αποδελτίωση και ο σχολιασμός της αρθρογραφίας της εποχής, μας δίνουν πολλές πληροφορίες προς αυτή την κατεύθυνση. Για την εκπόνηση της εργασίας ωστόσο πρέπει να αναζητήσουμε κι' άλλους πόρους από τους οποίους θα αντλήσουμε στοιχεία και να εξετάσουμε το φαινόμενο και από άλλες οπτικές. Σημαντικό ρόλο στην συγκεκριμένη φάση έπαιξε η αξιοποίηση των ηχογραφήσεων και των πληροφοριών που τις συνοδεύουν των οποίων η στατιστική επεξεργασία μας έδωσε κι' άλλα στοιχεία προς την κατεύθυνση αυτή.

Στη σύγχρονη βιβλιογραφία εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι ενώ αναγνωρίζεται η μουσική αξία του μανέ, εμφανίζεται μια συστολή όσον αφορά στην έκφραση ενδιαφέροντος για την μελέτη του. Ελάχιστα είναι λοιπόν τα κείμενα που αναφέρονται αποκλειστικά σ' αυτόν ως μουσικό ιδίωμα. Τα κείμενα που συναντάμε είναι μικρά σε έκταση ενώ ακόμα λιγότερα είναι εκείνα που έχουν και μουσικολογικό περιεχόμενο. Τα πιο πολλά εστιάζουν κυρίως στο στίχο του μανέ και δίνουν την αίσθηση ότι ο μανές εμφανίζεται πάντα με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ενώ εκείνο που αλλάζει είναι ο στίχος και το κομμάτι του αυτοσχεδιασμού. Γι' αυτό τον λόγο, δόκιμο είναι να δούμε τις ιδιαιτερότητες του μανέ σε σχέση με τα άλλα φωνητικά τραγούδια και αν υπάρχουν να εντοπίσουμε τις διαφορές και ομοιότητες μεταξύ των διαφόρων μανέδων. Επίσης πιστεύουμε πως η διαφοροποίηση των ειδών του μανέ ανά εποχή μπορεί να μας δώσει στοιχεία για το πώς ξεκίνησε και ποια ήταν η

μορφολογική εξέλιξη του μανέ την περίοδο που μελετάμε. Η ανταπόκριση σε αυτό το ερώτημα προϋποθέτει την συγκριτική ακρόαση πολλών ηχογραφήσεων.

Στις πλέον ανεκμετάλλευτες πηγές ανήκει και η δισκογραφία. Παρόλο που εμφανίζονται αρκετά βιβλία τα οποία καταπιάνονται με την δισκογραφία, αίσθηση προκαλεί το γεγονός πως η συνοπτική καταλογογράφηση και ταξινόμηση παραμένει αυτοσκοπός και όχι το μέσο για την περαιτέρω έρευνα. Στην περίπτωση μας, αυτού του είδους η βιβλιογραφία, λειτουργεί ως καταλύτης και μαζί και με τα βιογραφικά στοιχεία των καλλιτεχνών και εταιριών ηχογράφησης μας δίνουν το χρονικό του μανέ στις αρχές του 20ού αι., από τη Σμύρνη στην Αμερική και την Ελλάδα.

Η εργασία χωρίζεται σε τέσσερα μέρη και διαρθρώνεται ως εξής:

Αρχικά εκθέτουμε με χρονολογική σειρά τις θεωρίες που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς για την καταγωγή του μανέ. Μέσα από την κριτική που ασκείται για κάθε εκδοχή προσπαθούμε να εντοπίσουμε τις πιο τεκμηριωμένες υποθέσεις. Επίσης προβάλλεται το ζήτημα της χρήσης του όρου μανέ ή αμανέ καθώς και το ιδεολογικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματώνονται οι δύο όροι. Τέλος εκθέτουμε τα παρόμοια είδη φωνητικού αυτοσχεδιασμού που αναπτύχθηκαν παράλληλα, ανάμεσα στους τραγουδιστές των συγγενικών με τη Μικρά Ασία παραδόσεων για την εξαγωγή συμπερασμάτων σε σχέση και με τα παραπάνω κεφάλαια.

Στο δεύτερο κεφάλαιο επιχειρείται η αναζήτηση των αιτιών που οδήγησαν στην απαγόρευση και την παύση του μανέ στην Ελλάδα. Παρουσιάζεται η ρητορική υπέρ και κατά αυτού όπως αποτυπώθηκε στις σελίδες του τύπου από κριτικούς, δημοσιογράφους και εκπροσώπους της διανοήσης, από την έναρξη λειτουργίας των καφέ αμάν μέχρι και την απαγόρευση του μανέ, με την λογοκρισία του Μεταξά.

Στο τρίτο κεφάλαιο καταγράφουμε την πορεία του μανέ ως δισκογραφικό προϊόν. Σε κάθε εποχή, έχοντας ορίσει το χωροχρονικό πλαίσιο εντοπίζουμε τους συντελεστές (μουσικά σχήματα, τραγουδιστές και εταιρίες ηχογράφησης). Με την αξιοποίηση των πληροφοριών που πλαισιώνουν τα ηχητικών τεκμήρια σκιαγραφείται η πορεία του μανέ στην δισκογραφία σε σχέση πάντα και με τις ιστορικές συγκυρίες της κάθε εποχής.

Το τελευταίο κεφάλαιο γίνεται έκθεση των γνωρισμάτων, του μανέ, που τον διαφοροποιούν από τα άλλα είδη φωνητικής μουσικής. Το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλαίου καταπιάνεται με την κατηγοριοποίηση των διαφόρων ειδών μανέ βάσει μουσικολογικών κριτηρίων. Τέλος με την βοήθεια του καταλόγου και την στατιστική

του επεξεργασία οδηγούμεστε στην εκφορά συμπερασμάτων όσον αφορά την πορεία και την εξέλιξη του είδους.

Οι πίνακες που παρουσιάζονται εξυπηρετούν την ανάγκη για οπτικοποίηση των αποτελεσμάτων για την ευκολότερη εξαγωγή συμπερασμάτων. Επίσης ο αναγνώστης παρακολουθώντας παράλληλα τις πληροφορίες του κειμένου και τα στοιχεία του πίνακα μπορεί να έχει μια άμεση επαφή και να οδηγείται και σε προσωπικά συμπεράσματα.

ΚΕΦ. 1 Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΜΑΝΕ ΣΤΗΝ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ

1.1 Υποθέσεις καταγωγής του (α)μανέ

Το πρώτο κεφάλαιο της πτυχιακής εργασίας αρθρώνεται σε τρία υποκεφάλαια τα οποία δεν σχετίζονται άμεσα μεταξύ τους αλλά από διαφορετικές οπτικές διαπραγματεύονται την ένταξη του μανέ στην ελληνική λαϊκή μουσική μέσα από την προβολή της μοναδικότητας και κατ' επέκταση την ελληνικότητα του μανέ.

Στο πρώτο υποκεφάλαιο θα παρουσιάσουμε μερικές από τις επικρατούσες υποθέσεις για την καταγωγή του μανέ και θα προσπαθήσουμε να πλέξουμε ένα διάλογο ο οποίος θα διαπραγματεύεται την εγκυρότητα της καθεμιάς. Είναι σημαντικό να πούμε πως από την μικρή μας ενασχόληση με την έρευνα που έχει ως ζητούμενο την πατρότητα ή την καταγωγή του μανέ δεν υπάρχει καμία επιστημονική απάντηση ή ακόμα και κοινώς αποδεκτή εκδοχή. Εξ ορισμού λοιπόν δεν επιχειρείται μια μεγάλης έκτασης μελέτη καθώς για την απάντηση των ερωτημάτων απαιτείται εις βάθος έρευνα αλλά και η συμβολή κι άλλων επιστημών, παράμετροι οι οποίοι δεν αποκρίνονται στα πλαίσια της παρούσης εργασίας.

Σε αναζήτηση ορισμού για τον μανέ στις βιβλιογραφικές πηγές και σε λεξικά, σύμφωνη είναι η άποψη ότι πρόκειται για τραγούδι με μακρόσυρτη “ανατολίτικη” μελωδία στο οποίο επαναλαμβάνεται συχνά η λέξη “αμάν” ενώ ποικίλουν οι απόψεις για την πατρότητα και την καταγωγή του. Η επίσημη ετυμολογική εκδοχή θέλει ο αμανές ή μανές να προέρχεται από το τουρκικό *mani* (λιανοτράγουδο δίστιχο ή τετράστιχο) και *emane* τα οποία σε συνδυασμό με την επίδραση από την επαναλαμβανόμενη χρήση του επιφωνήματος “αμάν” (στα αραβοτουρκικά “έλεος”) κατά την εκτέλεση του, οδήγησε στην μετάλλαξη του σε “αμανέ”¹. Το ίδιο συμπέρασμα φαίνεται πως προκύπτει και από την άποψη του τούρκου μουσικολόγου Mahmut R. Gazimihal, ο οποίος γράφει σχετικά πως ο όρος καφέ αμάν είναι τσιγγάνικη παραποίηση στον τουρκικό όρο *mani kahvesi*, που χαρακτήριζε όσα καφεενεία διέθεταν 2 ή 3 τραγουδιστές που αυτοσχεδίαζαν στίχους (λεγόμενους

¹ Μπαμπινιώτης Γεώργιος Δ., Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας: με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων: ερμηνευτικό, ετυμολογικό, ορθογραφικό, συνωνύμων, αντιθέτων, κυρίων ονομάτων, επιστημονικών όρων, ακρωνύμιων, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002.

mani)². Μια άλλη εκδοχή η οποία υποστηρίζεται ως “εμπεριστατωμένη” από το λεξικό της μουσικής του Καλογερόπουλου και βασίζεται στην μελέτη του Γ. Κ. Φαιδρού (Σμύρνη 1881) είναι αυτή που θέλει ο μανές να προέρχεται από το αρχαιοελληνικό “μανέρω” μετά από συγκοπή της συλλαβής –ρω.

Η μελέτη του Γ. Κ. Φαιδρού με τίτλο «Πραγματεία περί του Σμυρνέικου Μανέ» καταγράφεται ως η πρώτη συστηματική προσπάθεια διεκδίκησης του μανέ, αλλά και μελέτη με την οποία αποδίδει τον Σμυρνέικο Μανέ ως απόγονο του “αρχαίου μουσικού ήχου Μανέρωτος³”. Η προβληματική του αφυπνίζεται από το γεγονός ότι υπάρχει, σύμφωνα με τον ίδιο, σύγχυση μεταξύ των εννοιών «Μανέρω, Λίνο, Αίλινο, θρήνο και θρηνωδία» τις οποίες και διευκρινίζει για να υποστηρίξει πως οι διανοούμενοι τις εποχής από αμέλεια και από άγνοια λανθασμένα θεωρούν ότι ο Μανές είναι Τούρκικος.

Για την σχέση Μανέρω και Λίνο αναφέρει πως σύμφωνα με τον Ηρόδοτο και τον Πλούταρχο, αυτό το είδος θρήνου αρχικά ονομαζόταν “Μανέρως” αλλά με την μεταφορά⁴ του στην Αίγυπτο (όπου και πρωτοτραγουδήθηκε προς τιμήν του θανάτου του Λίνου, μονογενούς υιού του βασιλιά) επικράτησε να έχει δύο ονόματα ενώ αργότερα στην Κύπρο και σε άλλα μέρη, αλλού το έλεγαν “Λίνο” και αλλού “Μανέρω”, «*Εις δε την Σμύρνην επεκράτησε να λέγεται Μανέρως και τά νύν Μανέ*» ενώ στην Αρχαία Ελλάδα επικράτησε ως ο ελληνικός “Λίνος”. Για την σχέση των Μανέρω και Λίνο με τον Αίλινο επισημαίνει πως: «*Εν Σμύρνη όμως διεσώθη ούχι μόνον ο Μανέρως ήτοι ο ολοφυρμός επι τη απώλεια του Λίνου, αλλά το αξιοπεριεργότερον και ο Αίλινος*». Αίλινος ονομάζονταν τα επιφωνήματα «Αί Αί Αί» τα οποία συνόδευαν τους Μανέρω και Ηπειροθηταλικό θρήνο κατά την τελετουργία του θρήνου ενώ το όνομα του προήλθε από την συγχώνευση του «Αί Αί Αί! Λίνε!» που σημαίνει «αλίμονο αλίμονο Λίνε!». Δηλαδή το γεγονός ότι ο “Μανέρως” είναι ο πρόγονος του Μανέ, μαρτυρείται από το γεγονός ότι ο “Αίλινος” ακούγεται ακόμα και

² Καλογερόπουλος Τάκης, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*, Γιαλελής, Αθήνα 1998: σ. 115-116.

³ Βλ. Φαίδρος Γεώργιος Κ., *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ' αρχαιοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρα τω ελληνικώ λαώ*, Σμύρνη 1881: σ. 5. «*Ο Μανέρως ήτο θλιβερός ήχος ή μάλλον ερωτική θρηνωδία λεγόμενος και ολοφυρμός ή Λίνος θρήνος διότι δια του ήχου τούτου η ερωμένη του Λίνου εθρήνησε τον θάνατον αυτού...*» ενώ ετυμολογικά αποδίδεται ως μανί – έρωσ (μανιώδης έρωτας).

⁴ Βλ. Φαίδρος Γεώργιος Κ., *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ' αρχαιοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρα τω ελληνικώ λαώ*, Σμύρνη 1881: σ. 9. «*Πως δε μετέβη ο Μανέρως του Λίνου των αρχαίων Ελλήνων (ήτοι ο σημερινός μανές) εις την Αίγυπτον είναι άγνωστον καθότι και αυτός ο Ηρόδοτος διατέλει εν απορία. Είναι πιθανόν ότι οι αρχαίοι Έλληνες μεταβαίνοντες εις Αίγυπτον χάριν εμπορίας μετέφερον εκείσε και τον ήχον τούτον*».

σήμερα μετά το τέλος κάθε στροφής στον μανέ καθώς ο “Αίλιнос” έχει μετατραπεί - μεταφραστεί σε “αμάν” όπως ο “Κωκυτός”⁵ και ο “Κοπετός”⁶, τα οποία σύμφωνα με τον ίδιο, συναντώνται ακόμα στα σύγχρονα μοιρολόγια. Σύμφωνα με τον Φαιδρό ο «*Λίναιος Μανέρως δεν είναι ιδιαίτερον θρηνώδες άσμα, αλλ’ ότι εκλήθη ούτως εκ του μονοφωνίου ή της κραυγής Αί Αί Αί Λίνε*» επίσης τον περιγράφει ως «*θλιβερά θρηνώδης ερωτική ωδή μετά των θρηνοδών στίχων*». Ενώ εμφανής είναι η προσπάθεια διαχωρισμού του Λίναιου Μανέρω ως «*θλιβερά θρηνώδης ερωτική ωδή*» από άλλες μελωδίες και τραγούδια τα οποία λειτουργούσαν ως μοιρολόγια.

Ο Φαιδρός προχωράει στο να ανασκευάσει της υπάρχουσες υποθέσεις που θέλουν ο μανές να είναι κληροδότημα των Τούρκων. Η ένσταση του Φαιδρού έγκειται στο γεγονός ότι τον “Μανέρω” «*μη φροντήσαντες δε οι ενταύθα Έλληνες να εξετάσωσι το πράγμα ενόμιζον ότι και ο Αιλινός ήτο θρήνος. Αναπαύθησαν δε εν τη υποθέσει ότι οι Μανέδες είναι ήχοι Τουρκικοί, ενώ οι Τούρκοι αιδοί ουδένα ήχον γνωρίζουσιν υπο την επωνυμίαν ταύτην*»⁷. Αναφέρεται, στην υπόθεση καταγωγής που θέλει ο μανές να προήλθε από την επαναλαμβανόμενη χρήση του επιφωνήματος “αμάν” ενώ για τον ίδιο το “αμάν” είναι απλά η μετάφραση του “Αίλινου” μετά το τέλος της κάθε στροφής. Σύμφωνα με τον Φαιδρό από το “αμάν” προέρχεται η λέξη “αμανές” κατά την οποία «*Ανόητοι δε τινες εις την τελευταίαν λέξιν Αμάν προσθέτουσιν ες και αποτελούσι την λέξιν Αμανές αφαιρούσι δ’ έπειτα το αρκτικόν α και σχηματίζουσι την λέξιν Μανές.*». Σημειώνει επίσης πως, οι Τούρκοι έχουν κάποια τραγούδια τα οποία αρχίζουν με το επιφώνημα «*Γιάρ γιάρ αμάν*» το οποίο μεταφράζει ως την έκληση για οίκτο «*ερωφίλη ευπλαγχνίσθητι, ή ώκτειρον*» τα οποία εκτελούνται σε Αραβοπέρσικους δρόμους «*Μακάμια*» σε αντίθεση με τον Μανέ ή Αμανέ τον οποίο «*ψάλλουσι τον ήχον τούτον κατά τον Ελάσσωνα (Minore)*». Η επισήμανση του συγγραφέα μας αποκαλύπτει πως ο ίδιος δεν αναγνωρίζει ως μανέδες τα κομμάτια που εκτελούνται στα αραβοπέρσικα μακάμια. Ο Φαιδρός θέλοντας να

⁵ Βλ. Φαίδρος Γεώργιος Κ., *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ’ αρχαιοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρα τω ελληνικώ λαώ*, Σμύρνη 1881: σ. 19. «*Ο Κωκυτός το παραπλήσιον τω Αιλίνι του Μανέρω μονοφώνιον, όπερ κατά το τέλος εκάστης στροφής πενθίμου άσματος αδόμένου υπό μιάς ή δύο μυρολογητριών εκφωνήται εν χορώ υπό των συγγενών ως π.χ. Αχ! Αδελφούλα μου! ού! ού! κόρη μου!*».

⁶ Βλ. Φαίδρος Γεώργιος Κ., *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ’ αρχαιοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρα τω ελληνικώ λαώ*, Σμύρνη 1881: σ. 15. «*Ότε έτυπτον τα στήθη και έτίλλον τας τρίχας της κεφαλής όπως και νύν, τα στηθοκτυπήματα και το τίλλειν της τρίχας.*».

⁷ Βλ. Φαίδρος Γεώργιος Κ., *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ’ αρχαιοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρα τω ελληνικώ λαώ*, Σμύρνη 1881: σ. 9.

κάνει πιο έντονο τον συσχετισμό του Λινού με τον Σμυρνέικο Μανέ αλλά και ομαλότερη την μετάβαση από το παλαιό στον σύγχρονο υπονοεί πως η εξέλιξη του είδους οδήγησε στην δημιουργία εκτελέσεων σε περισσότερους από έναν μουσικούς τρόπους της αρχαιότητας οι οποίοι με μικρές παραλλαγές απαντώνται και σήμερα. Ο Λίνος κατά την εξέλιξη του λοιπόν τραγουδήθηκε σε συμπόσια από νεαρές κοπέλες σε διάφορους μουσικούς τρόπους εναλλάσσοντας έτσι τον χαρακτήρα του τραγουδιού ώστε να προξενεί σε μικρότερο βαθμό θλίψη ή ακόμα και χαρά.

Βλέπουμε λοιπόν μια μελέτη, η οποία μπροστά στην επικρατούσα αντίληψη της εποχής η οποία λέει πως: «οι μανέδες είναι ήχοι Τούρκικου», προασπίζεται την ελληνικότητα του Σμυρνέικου Μανέ καθώς τον περνάει από το φίλτρο του αρχαιοελληνικού και ειδικότερα του καταγόμενου από την Αρχαία Ιωνία της Μικράς Ασίας. Η ύπαρξη θρήνου ή άσματος⁸ στην αρχαιότητα με το όνομα “Μανέρω” ή “Λίνο” κρίνεται αδιαμφισβήτητη καθώς οι περιγραφές του Ηρόδοτου και Πausανία, δίνουν το στίγμα του είδους στην Αίγυπτο⁹ ενώ σύμφωνα με τον Όμηρο και τον Ησίοδο και στην Αρχαία Ελλάδα και Ιωνία¹⁰. Ωστόσο η επιβίωση του είδους στο πέρασμα των αιώνων και η εμφάνιση του ξανά στα τέλη του 18^{ου}, δεν προσφέρεται ως απόλυτο και ασφαλές συμπέρασμα. Ιδιαίτερα όταν η υπόθεση του στηρίζεται σε μια δύσκολα αποδείξιμη ετυμολογική εκδοχή (Μανέρω-Μανέ) αλλά και στο επιχείρημα ότι ο “Αίλιος” μετατράπηκε σε “αμάν” τη στιγμή που τα επιφωνήματα των μανέδων (αμάν αμάν) αποτελούν καίριο επιχείρημα των πολέμιων του μανέ. Τέλος το επιχείρημα φαντάζει άτοπο αν αναλογιστούμε πως ο “Μανέρως” δεν έχει διασωθεί σε μουσικά κείμενα ως μορφή δομή και φόρμα παρά μόνο ως πληροφορία.

Τα ζητήματα που ταλανίζουν τον μανέ στην συνείδηση των υποστηρικτών του είναι καίρια έτσι ο Τ. Σχορέλης θέλοντας και αυτός να κατοχυρώσει την μοναδικότητα του είδους, εκατό χρόνια μετά τον Φαιδρό ξεκινάει λέγοντας πως «*Δεν υπάρχει καμία σχέση ανάμεσα στον ελληνικό μανέ και το μακρόσυρτο, μονότονο και*

⁸ Στοιχεία για την ύπαρξη τους λαμβάνουμε και από σύγχρονες βιβλιογραφικές αναφορές στις οποίες τα στοιχεία διαφοροποιούνται λίγο από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται από τον Φαιδρό και ανατρέπουν την επιχειρηματολογία του ενώ είναι ενδεικτικά της σύγχυσης που επικρατεί. Για παράδειγμα ο Λινός ήταν μυθικός ποιητής-μουσικός, αοιδός, γιος του Απόλλωνα και της Καλλιόπης. Κατά τον Ηρακλείδη Ποντικό (Πλούτ. 1132^Α,3), υπήρξε συνθέτης θρηνητικών τραγουδιών. Ενώ ο Μανέρωτας (και όχι Μανέρωτας) ονομάζονταν ο γιος του πρώτου βασιλιά της Αιγύπτου (και όχι Λίνος όπως παρουσιάζεται από τον Φαιδρό).

⁹ Κατά την εκτέλεση του πρώτη φορά στην κηδεία του υιού του πρώτου βασιλιά της Αιγύπτου και στη συνέχεια σε κάθε λυπητερή περίπτωση αλλά και σε συμπόσια μεταξύ πλουσίων, ως μέρος μιας τελετής μεταξύ των παρευρισκομένων.

¹⁰ Στις αγροτικές εργασίες το τραγουδούσαν με την συνοδεία κιθάρας, αλλά και σε συμπόσια προ τιμήν εκλιπόντος νεαρού προσώπου.

ανατολίτικο τούρκικο. Οι διαφορές τους είναι ουσιώδεις και στη μελωδία και στο στίχο και στον τρόπο απόδοσης. Η γλώσσα του, η δομή, τα θέματα του και η βασική μελωδική του γραμμή είναι ανάλογη με το υπόλοιπο ρεμπέτικο.»¹¹ Ενώ όσον αφορά το επιφώνημα «αμάν», ασπάζεται την άποψη του Γ. Παχτίκου¹² ο οποίος λέει πως το «αμάν» προέρχεται από «αχ μάνα» και συνεχίζει λέγοντας πως «άλλοι δέχονται σαν προέλευση του το «αμήν»¹³. Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι ο Σχορέλης θέλει η προέλευση του ονόματος να προέρχεται από την επαναλαμβανόμενη χρήση της λέξης “αμάν” καθώς ο ίδιος προτιμά τον όρο “αμανέ” από το “μανέ” σε αντίθεση με το Φαιδρό. Οι δύο εκδοχές για την προέλευση του «αμάν» και κατ’ επέκταση του μανέ φαίνεται πως πρωτοτυπούν αν αναλογιστούμε πως δεν στηρίζονται σε κάποια συγκεκριμένη επιχειρηματολογία παρά εικάζουμε πως προκύπτουν από την ακουστική σύγκριση των λέξεων και λειτουργούν ως αυταπόδεικτες μαρτυρίες. Ενώ λοιπόν το “αμάν” μεταφράζεται ως “έλεος” και δίνεται αβίαστα από την Τουρκική γλώσσα αντί αυτού προτιμάται η ταύτιση με το “αμήν” το οποίο συναντάτε κατά κόρον ως στερεότυπο επιφώνημα στην Χριστιανική λατρεία και στα Εβραϊκά μεταφράζεται ως “έτσι ας γίνει”¹⁴. Μπορούμε να σχολιάσουμε λοιπόν πως μαζί και με την θέση του “αχ μάνα” εντάσσονται στην προσπάθεια διασφάλισης της ελληνικότητας του μανέ.

Διαλλακτικότερος στις απόψεις του για την καταγωγή του μανέ είναι ο Μάρκος Δραγούμης, ο οποίος στην μελέτη του με τίτλο «Σχόλιο για τον αμανέ¹⁵» παρατηρεί: *Ο Αμανές (ή μανές), που ξεκίνησε, άγνωστο πότε, σαν αραβοπέρσικος τύπος τραγουδιού, επι Τουρκοκρατίας “προσηλύτισε πολλούς εκ’ των Ελλήνων” όπως μας βεβαιώνει ο Θ. Συνοδινός στην Ιστορία της Νεοελληνικής Μουσικής (Αθ 1919, σ.*

¹¹ Σχορέλης Τασος, Τομ. 4, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Πλέθρον, Αθήνα, 1977-1988: σ. 144.

¹² Γεώργιος Δ. Παχτίκος (1869-1916) Φιλολόγος και μουσικός γράφει μουσική για παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών ενώ εκδίδει και τόμο με τίτλο «260 Δημόδη Ελληνικά Άσματα από του στόματος του Ελληνικού Λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904)». Υποστηρίζει πως η αρχαία ελληνική μουσική έχει επιβιώσει μέσα από τα δημοτικά τραγούδια του ελληνικού λαού ανάμεσα στο οποία υπάρχουν και ξενόγλωσσα (τουρκιστί, αρμενιστί, αραβιστί, βουλγαριστί, βλαχιστί και αρβανιστί) των οποίων (το περιεχόμενον του μέλους και της ποιητικής έννοιας είναι καθαρώς ελληνικά).

¹³ Μ. Δραγούμης, “Σχόλιο για τον αμανέ”, *Τράμ*, τ.χ. 2, Σεπτέμβρης 1976: σ. 151-157, Θεσσαλονίκη. Αναδημοσιεύτηκε στο Σχορέλης (1934, τόμος Δ’): σ. 143-144.

¹⁴ Κατά τη μετάφραση της Παλαιάς Διαθήκης και των Ευαγγελίων “πέρασε” ως στερεότυπο επιφώνημα σε όλες τις γλώσσες στο Χριστιανισμό. Χρησιμοποιείται όμως το ίδιο και στον Ιουδαϊσμό, και τον Ισλαμισμό.

¹⁵ Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό ΤΡΑΜ το 1976 και στη Ρεμπέτικη Ανθολογία του Τάσου Σχορέλη, Δ’ Τόμος, σελ. 364-371.

5).» ενώ για το όνομα του μανέ λέει τα εξής: «*Το όνομα του το οφείλει ο αμανές στα πολλά “αμάν” που περιλαμβάνονται στο κείμενο του, την ώρα που τραγουδιέται.*»¹⁶

1.2 Μανές ή Αμανές

Ένα ακόμα ζήτημα σχετικό με τα παραπάνω είναι να επισημάνουμε πως κατά καιρούς η χρήση των δύο όρων “μανέ ή αμανέ” γινόταν συνειδητά και στοχευμένα καθώς η χρήστες του όρου “μανέ” υποστήριζαν την μοναδικότητα και την ελληνικότητα του είδους ενώ ο δεύτερος όρος χρησιμοποιούνταν υποτιμητικά με σκοπό να τονίσει την προέλευση του είδους από το επιφώνημα “αμάν”. Το θέμα απασχολεί από πολύ νωρίς τους διανοούμενους της εποχής και ο Ι. Σκυλίτσης γίνεται μάρτυρας τους ζητήματος που είχε δημιουργηθεί όταν το 1880 θα γράψει στην εφημερίδα *Θεατρική Επιθεώρηση* άρθρο με τίτλο «Αμανέ ή μανέ»¹⁷. Στο άρθρο επισημαίνεται η βάρβαρη ασιατική καταγωγή του αμάν σε αντίθεση με το αρχαιοελληνικό μανέ που σημαίνει ήχος – τρόπος. Αξίζει να θυμηθούμε πως την ίδια εποχή στη Σμύρνη ο Γ. Φαιδρός θα διατυπώσει δύο εκδοχές σύμφωνα με τις οποίες προήλθαν οι όροι «μανές» και «αμανές». Στην πρώτη κατά λέξη γράφει «Η λέξις Μανές παράγεται εκ του Μανέρωτος, κατά συγκοπήν της συλλαβής -ρώ» και στη δεύτερη «Ανόητοι δε τινες εις την τελευταίαν λέξιν Αμάν προσθέτουσιν ες και αποτελούσι την λέξιν Αμανές, αφαιρούσι δ’ έπειτα το αρκτικόν α και σχηματίζουσι την λέξιν Μανές.» Επίσης, γεγονός είναι πως λίγο πριν την λογοκρισία του Μεταξά οι πολέμιοι του μανέ θα ξεσπαθώσουν προβάλλοντας με καθ’ όλα υβριστικό τρόπο τον όρο «αμανές».

Αν εξετάσουμε το ζήτημα από την πλευρά της δισκογραφίας θα δούμε πως από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισης των δίσκων σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη, γύρω στο 1905, οι πλευρές τους τιτλοφορούν το είδος του φωνητικού αυτοσχεδιασμού ως «Μανέ» και ποτέ ως «Αμανέ». Φυσικά το γεγονός αυτό δεν αποδεικνύει την ελληνικότητα του είδους (όπως θα ισχυριζόταν ο Σκυλίτσης) αλλά συνηγορεί υπέρ της άποψης που θέλει ο όρος «αμανές» να προκύπτει από την επαναλαμβανόμενη χρήση του επιφωνήματος «αμάν» κατά την εκτέλεση του. Ενώ με

¹⁶ Μ. Δραγούμης, “Σχόλιο για τον αμανέ”, *Τράμ*, τ.χ. 2, Σεπτέμβρης 1976: σ. 151-157, Θεσσαλονίκη. Αναδημοσιεύτηκε στο Σχορέλης (1934, τόμος Δ’): σ. 143-144.

¹⁷ Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου: 1873-2001*, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2002: σ. 220.

επιφύλαξη μπορούμε να πούμε πως η μετάλλαξη του ονόματος συντελέστηκε κατά κύριο λόγο στην Ηπειρωτική Ελλάδα. Επίσης καλλιτέχνες όπως η Αγγέλα Παπάζογλου (1899-1983), που κατάγονταν από την Σμύρνη και ήρθε στην Ελλάδα το 1922, στις αφηγήσεις της δεν θα αναφέρει ποτέ τον όρο «αμανέ ή μανέ» παρά μόνο Μινόρε Τζιβαέρι κλπ¹⁸. Επιπλέον πρέπει να προσέξουμε εδώ πως με την ονομασία «μανέ» αναφερόταν στους έρρυθμους και μάλιστα σε αυτούς με συγκεκριμένη μελωδία όπως οι Μανές της Καληνυχτιάς, Τζιβαέρι, Σμυρνέικος, Γαλατά, Ταμπαχανιώτικος, Μπουρνοβαλιός, Ματζόρε, Μινόρε και ποτέ στους μανέδες που προσδιορίζονταν από το μακάμ ή από άλλα στοιχεία και είχαν πιο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Ακόμα και σήμερα δεν θα πούμε ποτέ: παίζε το Τζιβαέρι Αμανέ τον Γαλατά Αμανέ, αλλά με τον όρο Αμανέ θα αναφερθούμε στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό¹⁹. Εδώ μπορούμε να παρατηρήσουμε με σχετική επιφύλαξη πως ασυνείδητα ίσως γινόταν ένας διαχωρισμός μεταξύ έρρυθμου και άρρυθμου αυτοσχεδιασμού από οποίους οι πρώτοι αναγνωρίζονταν ως μανέδες ενώ οι δεύτεροι ως αμανέδες επειδή όπως θα δούμε και παρακάτω είχαν πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το τουρκικό *gazel*.

1.3 Άλλες μορφές φωνητικής έκφρασης με βάση τον αυτοσχεδιασμό

Στη ρητορική υπέρμαχων και πολέμιων η μοναδικότητα του είδους και κατ' επέκταση η ελληνικότητα του, αποτελούσε σημείο τριβής μεταξύ των δύο πλευρών. Αξίζει λοιπόν να εκθέσουμε τα παρόμοια είδη φωνητικού αυτοσχεδιασμού που απαντώνται στην ευρύτερη περιοχή και αναπτύχθηκαν παράλληλα ανάμεσα στους τραγουδιστές των διαφόρων παραδόσεων. Τα *Gazel* και *Uzun hava* στην Τουρκία και τα *Mawwal* και *Layali* των Αράβων τραγουδιστών παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με τον μανέ αλλά και διαφορές. Αν θέλαμε να κατηγοριοποιήσουμε τα πέντε είδη θα μπορούσαμε να τα κατατάξουμε στο φωνητικό αυτοσχεδιαστικό τραγούδι. Ωστόσο κάθε μια από τις παραδόσεις έχει το δικό της διαφορετικό ύφος και πολυπλοκότητα με την αγάπη ως το πιο κοινό θέμα μεταξύ τους. Όσον αφορά την γλώσσα του

¹⁸ Βλ. Παπάζογλου Γιώργος, Αφηγήτρια: Αγγελική Παπάζογλου, *Τα χαΐρια μας εδώ: ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*, Επτάλοφος Ταμείον Θράκης, Ξάνθη 2003: σ. 65, «...Μινόράκια παραγγέλνανε, ταμπαχανιώτικα...τζιβαέρια...γαλάτες».

¹⁹ Στην εργασία για να απαλλαγούμε από την ιδεολογική φόρτιση αποφεύγουμε το όρο «αμανέ» αλλά και την κουραστική για τον αναγνώστη χρήση του όρου με τον εξής τρόπο «(α)μανέ» ενώ προτιμούμε τον πλέον κοινόχρηστο όρο «μανέ».

ποιητικού κειμένου το *gazel* χρησιμοποιεί στίχους, από την Οθωμανική²⁰ κοσμική ποίηση σε αντίθεση με το “λαϊκότερο” *Uzun hava* στο οποίο χρησιμοποιείται η γλώσσα του μέσου Τούρκου. Στο *Mawwal* το ποιητικό κείμενο έχει λυρικό τόνο και είναι γραμμένο σε κοινά αραβικά ενώ στο *Layali* ο τραγουδιστής συλλαβίζει τραγουδιστά φωνήεντα καθώς επαναλαμβάνει τα επιφωνήματα "Ya Ain Ya Layl"²¹. Επίσης, κοινό χαρακτηριστικό γνώρισμα μεταξύ των φωνητικών αυτοσχεδιασμών αποτελούν τα επιφωνήματα (αμάν, μεντέτ αμάν, γιαρέ) στο Μανέ και το *Gazel* και (λεϊ λεί) στο *Mawwal* που ακούγονται πριν και μετά αλλά και ανάμεσα στους στίχους. Η διάρκεια των φωνητικών αυτοσχεδιασμών μπορεί να ποικίλει, ανάλογα και με την πρόθεση του τραγουδιστή, αλλά συνήθως τα *Layali* και *Mawwal* διαρκούν περισσότερο από ένα μέσο *Gazel* ή Μανέ. Επίσης ο βαθμός στον οποίο ο τραγουδιστής αυτοσχεδιάζει είναι σχετικός καθώς υπάρχουν είδη Μανέ τα οποία θα μπορούσαν να θεωρηθούν τραγούδια επειδή αναπαράγονται στην δισκογραφία με συγκεκριμένο τίτλο (Μανές της Καληνυχτιάς, Τζιβαέρι - Σμυρνέικος - Γαλατά - Ταμπαχανιώτικος - Μπουρνοβαλιός - Ματζόρε - Μινόρε Μανές κ.α.), και συγκεκριμένη μελωδική γραμμή και ρυθμό, πολλές φορές και με το ίδιο ποιητικό κείμενο. Επίσης σε άλλους Μανέδες όπως και στο *Gazel* ο αυτοσχεδιασμός γίνεται πιο αυθόρμητα καθώς δεν υπάρχει συγκεκριμένη μελωδική γραμμή και η επιτυχία του εξαρτάται από την δεξιοτεχνία του τραγουδιστή στον τρόπο με τον οποίο θα παρουσιάσει ένα μακάμ. Και πάλι όμως η ελευθερία στην έκφραση είναι σχετική καθώς πρέπει να υπακούει σε κανόνες οι οποίοι ποικίλουν από την μια παράδοση στην άλλη και έχουν ως αποτέλεσμα το διαφορετικό χρώμα του καθενός. Στο *Uzun hava* ο αυτοσχεδιασμός δεν απαιτεί τις δεξιοτεχνικές ικανότητες ενός «Αμανετζή» ή ενός *Gazelhan* καθώς μετά το οργανικό μέρος ο τραγουδιστής επαναλαμβάνει σε ελεύθερο ρυθμό με ή χωρίς της συνοδεία οργάνου στοίχους και δεν έχει ως σκοπό την ανάδειξη των φωνητικών του ικανοτήτων σε αντίθεση με το υπόλοιπα είδη των οποίων η απόδοση απαιτεί ιδιαίτερη ικανότητα. Το *Uzun hava* απαντάται στα λαϊκότερα στρώματα ενώ εκτελείται όπως και τα *Mawwal* υπό τη συνοδεία ενός οργάνου σε αντίθεση με το *Gazel*, *Layali* και μανέ στα οποία ο τραγουδιστής συχνά συνοδεύεται από ορχήστρα. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι το *Gazel*

²⁰ Τουρκικό-περσικό-αραβικό μίγμα προφορικού λόγου από την οθωμανική ελίτ μέχρι τη δεκαετία του '30.

²¹ Τα επιφωνήματα "Ya Ain Ya Layl" που επαναλαμβάνονται, εξ' ου και το όνομα Layali, σημαίνουν “Αχ μάτια μου, αχ νύχτα μου” λέγεται ότι αναφέρεται μεταφορικά σε μια γυναίκα που την έχει ερωτευθεί κάποιος αλλά δεν έχουν καμιά κυριολεκτική και νοηματική συνοχή με το υπόλοιπο ποιητικό κείμενο, όπως και στον Μανέ τα επιφωνήματα “αμάν, αμάν μεντέτ, γιαρέ”.

τραγουδιόταν συνήθως από τους *hafizlar* (ενικός *hafiz*) οι οποίοι ήταν άτομα τα οποία είχαν εκπαιδευτεί ειδικά για να δημιουργήσουν τις αυτοσχεδιασμένες φωνητικές αποδόσεις του Κορανίου στα Αραβικά. Ενώ γνωστή είναι σχέση του μανέ με την βυζαντινή μουσική, αλλά και ζήλος που επιδείκνυαν οι ψάλτες κατά την διάρκεια σχετικών ακροαμάτων σε καφέ αμάν της Αθήνας²². Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε πως ο μανές εμφανίζει περισσότερες ομοιότητες με το *gazel* παρά με τα άλλα είδη γι' αυτό και η ταύτιση μεταξύ τους είναι μοιραία. Στοιχείο που αποδεικνύει την σχέση τους αποτελεί το γεγονός ότι στην ελληνική δισκογραφία των 78 στροφών μέρος μανέδων τιτλοφορούνται ως “γαζελί, γκαζέλ”.

²² Σχέση η οποία τονίζεται σκοπίμως από τους φίλους του μανέ. Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 27.

ΚΕΦ. 2 Η ΡΗΤΟΡΙΚΗ ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΜΑΝΕ

2.1. Η πολεμική του (α)μανέ

Στο παρόν κεφάλαιο, θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε τον “κύκλο” της ζωής του μανέ και να σκιαγραφήσουμε την ρητορική που χρησιμοποιήθηκε υπέρ και κατά αυτού. Στις σελίδες του κειμένου, σχολιάζονται με χρονολογική σειρά, τα δημοσιεύματα στον Αθηναϊκό τύπο, που σχετίζονται με τον μανέ, από το 1873 μέχρι το 1940 αλλά και βιβλιογραφικές αναφορές της εποχής, τεκμήρια τα οποία αποδεικνύουν ότι ο μανές γνώρισε μεγάλη απήχηση μεταξύ των λαϊκότερων στρωμάτων και προκάλεσε κατά καιρούς την αντίδραση και το ενδιαφέρον εκπροσώπων της διανόησης και μερίδας του τύπου. Από τις γραπτές μαρτυρίες και την έρευνα μας²³, αντλούμε πληροφορίες για τον πολύπλευρο ρόλο που διαδραμάτισαν φορείς του μανέ όπως τα “καφέ αμάν”, οι ηχογραφήσεις του μανέ - με τα εργαλεία διάδοσης της μουσικής βιομηχανίας (δίσκοι, γραμμόφωνα) και το θέατρο σκιών του Καραγκιόζη για την διάδοση του είδους. Επιπλέον μέσω των γραπτών πηγών παρουσιάζονται και οι συνθήκες που οδήγησαν στην απαγόρευση του μανέ και στην ανάδειξη του σε απαγορευμένο μουσικό ιδίωμα.

Πριν προβούμε σε αυτό το εγχείρημα, θα οριοθετήσουμε χρονολογικά το πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνουν χώρα οι παραπάνω ενέργειες και στη συνέχεια θα περιγράψουμε την πορεία που ακολούθησε ο μανές που είχε ως αποκορύφωμα την απαγόρευση του το 1937 ως μέρος των αποφάσεων της Μεταξικής λογοκρισίας στο τραγούδι.

Η πρώτη πληροφορία για τον μανέ στην Ελλάδα μας έρχεται μαζί με την πρώτη αγγελία²⁴ λειτουργίας καφέ αμάν, στην Αθήνα το καλοκαίρι του 1873 η οποία αν και σύντομη μας ενημερώνει ότι τακτικότεροι πελάτες του καταστήματος είναι και ιεροψάλτες «δια μανθάνωσι τους ήχους και τας αναβασίας και καταβασίας των μανέδων και λοιπών τραγωδιών». Βεβαίως δεν ισχυριζόμαστε ότι ο μανές αποτελεί πρωτόγνωρο μουσικό είδος για την εποχή αφού σε άρθρο του Ζ. Παπαντωνίου²⁵ το 1938 στο *Ελεύθερο Βήμα* επισημαίνεται πως «ο αμανές μας δεν είναι δα και τόσο

²³ Μελέτη των στατιστικών στοιχείων των ηχογραφημάτων του μανέ που έγινε στα πλαίσια της παρούσας άσκησης.

²⁴ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 25, σημ. 4, «Διάφορα – Καφέ Σαντούρ», *Αλήθεια*, 3/7/1873.

²⁵ Λογοτέχνης και δημοσιογράφος (1877-1940).

νέος! Είχε μείνει στο βασίλειο μετά το εικοσιένα... Δυστυχώς και ο τρόπος ζωής μας τον συντηρούσε»²⁶. Για μας ωστόσο, η μελέτη της πολεμικής αλλά και γενικότερα του κύκλου ζωής του μανέ, ξεκινάει από το 1873. Πρώτον, επειδή ακριβώς με την έλευση των καφέ αμάν έχουμε και τις πρώτες δημοσιευμένες αντιδράσεις, στον τύπο, από τους εκπροσώπους της διανοήσης της εποχής και δεύτερον, επειδή ο μανές γίνεται συνώνυμος με αυτά τα κέντρα διασκέδασης και βρίσκει έναν τόπο μέσα από τον οποίο εκφράζεται συστηματικά.

Αναπόφευκτα λοιπόν η λειτουργία των καφέ αμάν και ο τρόπος διασκέδασης που συναντάμε σε αυτά τα κέντρα ταυτίζονται με τον “ανατολίτικο τρόπο ζωής²⁷” και με ένα μουσικό-χορευτικό ρεπερτόριο το οποίο συναντάτε στις παραδόσεις της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής. Ειδικότερα από μαρτυρίες που συγκεντρώνει ο Χατζηπανταζής στο βιβλίο του «της ασιάτιδος μούσης ερασταί...» γίνεται αντιληπτό ότι το ρεπερτόριο που παιζόταν τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια λειτουργίας των καφέ αμάν ήταν ιδιαίτερα πλούσιο²⁸. Ανάμεσα σε αυτά και ο μανές ως βασικό συστατικό στοιχείο του προγράμματος και ως “γνήσιος” εκπρόσωπος του “ανατολίτικου” ύφους των καφέ αμάν. Έτσι λοιπόν, ο μανές ταυτίζεται με τα καφέ αμάν, ενώ παρατηρούμε πως ακόμα και στα άρθρα²⁹ στα οποία δεν υπάρχει άμεση αναφορά με τις γνώριμες λέξεις όπως (μανές, μανέδες, αμανές κ.α.) η παρουσία του γίνεται αντιληπτή εμμέσως από τις περιγραφές³⁰ ή από την παράθεση διστίχων από μανέδες³¹.

Ο Χατζηπανταζής μας κάνει ξεκάθαρο πως οι διανοούμενοι από τις αρχές της δεκαετίας του 1870 ανησυχούν για την ελληνοπρέπεια της λαϊκής μουσικής με την

²⁶ Βλ. Κ. Βλησίδης 2006: σ. 77-79, «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα*, 3/7/1938.

²⁷ Η έκφραση “ανατολίτικος τρόπος ζωής” συναντάται σε πολλά άρθρα που μελετάμε. Χρησιμοποιείται για να παρομοιάσει με τις συνθήκες που επικρατούν μέσα στο καφέ αμάν. Άλλες φορές έχει ουδέτερη και άλλες φορές αρνητική σημασία, πάντα όμως είναι συνώνυμο με την ανάμνηση, την νοσταλγία, την ηρεμία, την νωθρότητα, την στασιμότητα, την νάρκωση, την αποχαύνωση κλπ.

²⁸ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 67-68, σημ. 49, «ανατολίτικοι μουσικοί θίασοι» που έφταναν κάθε καλοκαίρι στην Αθήνα και τον Πειραιά από της περιπλανήσεις τους στην Ανατολική Μεσόγειο και στρατοπέδευαν στις πλατείες... (το ρεπερτόριο) περιείχε δηλαδή τόση ποικιλία όση και η κοινή σε γενικές γραμμές μουσική παράδοση των λαών της ευρύτερης γεωγραφική περιοχής. Πέρα από τα τουρκικά τραγούδια (αμανέδες, σαρκιά, γιαρέδες, σαμπάϊ, ελφάζιέ κ.α.), εκτελεσμένα σε τούρκικη, αρμένικη και αραβική γλώσσα, τα προγράμματα τους προσέφεραν πλήθος ελληνικά δημοτικά τραγούδια (Γιαννιώτικα, Κλέφτικα, Μωραϊτικά κ.α.) λαϊκά των αστικών κέντρων της Ανατολής (Σμυρναϊκά, Πολίτικα), αρβανίτικα (γκέκικα), ρουμάνικα (βλάχικα), βουλγάρικα και αιγυπτιακά ότι όλες αυτές οι εθνικότητες εκπροσωπούν πάντα στο δυναμικό των συγκροτημάτων.

²⁹ Αναφερόμαστε σε άρθρα που γράφουν για τον αμανέ το διάστημα (1873-1940) κυρίως αυτά που δημοσιοποιεί ο Χατζηπανταζής (1986) και ο Βλησίδης (2002 και 2006).

³⁰ Χρησιμοποιείται συγκεκριμένη ορολογία η οποία αναπαράγεται από άρθρο σε άρθρο Βλ. ενδεικτικά, *Εστία*, 2 Σεπτεμβρίου 1879, *Ραμπλαγάς*, 27 Ιουλίου 1886, *Εστία*, 24 Μαΐου 1887, *Το Άστη*, 10 Ιουλίου 1894.

³¹ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 115, «Καφέ σαντούρ», *Εφημερίς*, 17/6/1874.

άφιξη των δυτικοευρωπαϊκού καφέ σαντάν (1871) και του ανατολίτικου καφέ αμάν. Οι εφημερίδες διχάζονται σε υποστηρικτές και πολέμιους της νέας αυτής ψυχαγωγίας ανάμεσα σε αυτούς η *Εφημερίς* υπέρμαχος της γαλλικής οπερέτας, ενώ εφημερίδες όπως ο *Εθνοφύλαξ*, η *Αυγή*, η *Στοά*, και ο *Αιών* τάσσονται υπέρ των “παραδοσιακών ηθών”. Κατά τα πρώτα αυτά χρόνια, παρατηρείται μια αντιπαράθεση μεταξύ ευρωπαϊκής και εγχώριας μουσικής. Στο οπλοστάσιο των δύο στρατοπέδων την δεκαετία του 1870 τα καφέ σαντάν γίνονται συνώνυμα με την ευρωπαϊκή ελευθεριότητα³² ενώ για τους πολέμιους του καφέ αμάν και υπέρμαχους του εξευρωπαϊσμού, των επόμενων είκοσι χρόνων, τα καφέ αμάν με τον μανέ και τις υπόλοιπες ανατολιτικομεσογειακές μουσικές, αποτελούν κατάλοιπα από τις βαρβαρικές επιδράσεις του ανατολίτικου πολιτισμού.

Ένα χρόνο μετά την πρώτη αγγελία λειτουργίας καφέ αμάν, υπέρμαχοι του μουσικού εξευρωπαϊσμού μέσα από τις σελίδες της *Εφημερίς*³³ περιγράφουν και ερμηνεύουν με ειρωνική διάθεση τον τρόπο λειτουργίας ενός τυπικού καφέ αμάν. Από τις περιγραφές παίρνουμε πληροφορίες μεταξύ άλλων για την κοινωνική σύνθεση των πελατών, για τα όργανα και τους οργανοπαίχτες που συνθέτουν την ορχήστρα, το ρεπερτόριο, ακόμα και για το ωράριο λειτουργίας του μαγαζιού. Στο ίδιο κείμενο τεκμήριο της ταύτισης του μανέ με τα καφέ αμάν αποτελεί η αποτύπωση ενός δίστιχου από μανέ αλλά και η μετέπειτα περιγραφή του: «και το άσμα τούτο συνοδεύει οργάνων ψιθυρισμός βραδύς και νωχελής, ήσυχος δε, ώσει σεβόμενος την φωνήν. Είτα παύει η αισθηματική φωνή, υψούται δε επαναλαμβάνουσα τους αυτούς ήχους ή των οργάνων ισχυροτάτη.» Η περιγραφή του μανέ ως βραδέος, νωχελικού, ήσυχου άσματος σε συνδυασμό με την μελαγχολία που περιβάλλει τους θαμώνες του μαγαζιού, μας δείχνει ένα πρώτο επίπεδο αντιπαράθεσης μεταξύ των μουσικών στρατοπέδων, καφέ αμάν – καφέ σαντάν. Ενώ παράλληλα μας αποκαλύπτεται η επιχειρηματολογία κατά του μανέ και του καφέ αμάν όταν με ειρωνική διάθεση παρουσιάζει του θαμώνες να έχουν επηρεαστεί από συγκεκριμένη μερίδα του τύπου και να θεωρούν αυτού του είδους τα θεάματα εθνικά και ελληνοπρεπή ενώ για τον ίδιο είναι: «..αρμονικόν ήχων των αραβικών και τούρκικων οργάνων».

³² Βλ. Χατζηπανταζής, 1986: σ. 32-33, «*Η μουσική αυτή ακροώμενη εγείρει το συναίσθημα και την διάθεσιν εις λυσιώδεις εναγκαλισμούς, φιλήματα, καγχασμούς, λακτίσματα, ωρυγμούς και πάσαν εν γένει την άγνωστον εν Ελλάδι θύελλαν εκείνη της κρειπάλης και των οργίων, ήτις κοσμεί πεφημισμένα καταγωγή εν Παρησίοις*».

³³ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 115, «*Καφέ σαντούρ*», *Εφημερίς*, 17/6/1874.

Ισχυρή προσωπικότητα ανάμεσα στους πολέμιους του μανέ ο Ι. Σκυλίτσης³⁴ το 1880 γράφει ένα άρθρο στη *Θεατρική Επιθεώρηση* με τίτλο «Αμανέ ή μανέ»³⁵ και προσπαθεί να εξακριβώσει πιο από τα δύο είναι το ορθό. Στο άρθρο επισημαίνεται η βάρβαρη ασιατική καταγωγή του αμάν σε αντίθεση με το αρχαιοελληνικό μανέ που σημαίνει ήχος – τρόπος. Μέσα από ένα κείμενο καθαρά φιλολογικό, χωρίς μουσικολογικές παρατηρήσεις, αντιλαμβανόμαστε ότι η περίπτωση του μανέ αποτελεί μέρος της ευρύτερης διαμάχης που έχει ξεσπάσει με θέμα τον αποκαθαρισμό της εγχώριας παράδοσης από τις ανατολίτικες επιδράσεις.

Αργότερα, τον ίδιο χρόνο, ο Α. Κατακουζινός³⁶ με άρθρο ορόσημο που δημοσιεύει με τίτλο «Η εν Ελλάδι μουσική»³⁷ αναφέρει πως ο μανές είναι μια βάρβαρη συνήθεια που αποκόμισαν οι Έλληνες από την συναναστροφή τους με βάρβαρους λαούς που αναγκάζονται να μιμηθούν, να αγαπούν και να σέβονται σαν πατροπαράδοτη. Ενώ παρακάτω προδικάζει για την δεκαετία που πέρασε, την “τελική έκβαση της αναμέτρησης”, την επικείμενη εξαφάνιση του μανέ και την στροφή προς την εξευγενισμένη ευρωπαϊκή μουσική.

Πέρα όμως από αυτού του είδους την ιδεολογική αντιπαράθεση, στα πρώτα λοιπόν γνωστά σε εμάς, μέσω τη υπάρχουσας βιβλιογραφίας, άρθρα εφημερίδων, πριν τον 20^ο αι., μπορούμε να πούμε πως η συμπάθεια ή η αντιπάθεια για τον μανέ ταυτίζεται με την συμπάθεια ή αντιπάθεια απέναντι στα καφέ αμάν και στον τρόπο διασκέδασης που παρατηρείται στα νεοφερμένα αυτά, για την εποχή, κέντρα διασκέδασης³⁸. Τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του, το καφέ αμάν παρουσιάζεται σαν ένα είδος «ησυχαστήριου», το κοινό του αποτελείται από φιλήσυχους ανθρώπους και νοικοκυραίους που ήρθαν με τις οικογένειες τους. Αντίθετα, η ατμόσφαιρα του καφέ σαντάν παρουσιάζεται πιο ζωνρή και σκανδαλώδης³⁹. Παρατηρείται αμοιβαία σχέση μεταξύ της μουσικής και του τρόπου διασκέδασης. Επίσης αργότερα μετά το 1886

³⁴ Σμυρνιός μαέστρος και μεταφραστής, (1885-1951), τυπώνει στην Σύμρνη βιβλίο μουσικής με τίτλο «Στιγμαί» το οποίο εκδίδεται το 1850.

³⁵ Βλ. Κ. Βλησίδης 2002: σ. 220.

³⁶ Αλέξανδρος Κατακουζινός (1824-1892). Ήρθε στην Αθήνα από την Οδησό το 1870, ίδρυσε και διηύθυνε τη πολυφωνική χορωδία του ανακτορικού ναού, διετέλεσε διευθυντής στο Ωδείο Αθηνών ως το 1891.

³⁷ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 41 Α. Κατακουζινός, «Η εν Ελλάδι μουσική», *Θεατρική Επιθεώρηση*, 25/5/1880.

³⁸ Το παραπάνω οφείλεται εν μέρει και στο γεγονός ότι κατά την πρώτη δεκαετία, δεν έχουμε αμιγώς μουσικοκριτικά κείμενα για τον αμανέ ή ακόμα και για την μουσική που παίζεται μέσα στα καφέ αμάν παρά μόνο περιγραφές αυτού του νέου τρόπου διασκέδασης τις περισσότερες φορές με ρομαντική διάθεση.

³⁹ Βλ. Χατζηπανταζής, 1986: σ. 32, «...η δραστηριότητα των καλλιτεχνιδων του καφέ σαντάν, που με δόλωμα τα γυναικεία θέληγητρα τους, προσηλυτίζουν ανέλπιστα πλήθη πιστών στην ευρωπαϊκή μουσική, μια πιο εύπεπτη εκδοχή της οποίας προσφέρουν τα ζωνρά τραγουδάκια τους.».

καφέ αμάν ανοίγουν και στην προκυμαία του Πειραιά και σε άλλα τέτοια σημεία. Αυτομάτως το κλίμα δεν μπορούσε να είναι πια οικογενειακό, ιδιαίτερα όταν μετά το 1893 σε μερικά καφέ αμάν συμμετέχουν και χορεύτριες.

Η δεκαετία που ανατέλλει φέρει νέες πρωτοποριακές ιδέες για τα ζητήματα του λαϊκού πολιτισμού και της παράδοσης. Ένα γεγονός το οποίο υποθέτουμε πως συμβάλει στον γενικότερο κλίμα ενθουσιασμού και επηρεάζει την πνευματική κίνηση της εποχής είναι η ενίσχυση τη Μεγάλης Ιδέας με την προσάρτηση της Θεσσαλίας (1881). Παρ' όλες τις δυσκολίες⁴⁰, η Μεγάλη Ιδέα κυριαρχεί σε όλο το φάσμα της ελληνικής πολιτισμικής ζωής του δέκατου ένατου αιώνα, μέχρι την παραμονή της ήττας της εκστρατευτικής δύναμης στη Μικρά Ασία (1922). Η νέα αυτοπεποίθηση των αρχών του 1880 βρίσκει τρόπους λογοτεχνικής έκφρασης. Έχουμε στροφή προς την παραδοσιακή ελληνική ζωή και τα έθιμα, ενώ καθοριστική είναι και η επιρροή από την επιστήμη της Λαογραφίας. Η εύνοια προς τα θέματα του ανατολίτικου πολιτισμού γίνεται αντιληπτή μέσα από τις σελίδες των περιοδικών *Εστία*⁴¹ και *Ραμπαγάς*. Από το περιοδικό *Εστία*⁴² ένας άνθρωπος “ιδεολογικά πλησιέστερος” στον Σκυλίτση, ο Άγγελος Βλάχος, περιγράφει με συμπάθεια και ενθουσιασμό την τέχνη της τραγουδίστριας Ειρήνης όταν τραγουδάει έναν μανέ. Ενώ πολλοί είναι και οι γνώστες της ανατολικομεσογειακής μουσικής παράδοσης που γράφουν αυτή την εποχή όπως ο Βλάχος Γαβρηλίδης, ο Κλεάνθης Τριαντάφυλλος⁴³, και ο Ιωάννης Καμπούρογλου⁴⁴. Τον ενθουσιασμό αυτών των Κωνσταντινουπολιτών συμμερίζεται και μια μερίδα ντόπιων λόγιων της εποχής οι οποίοι αρχίζουν να συχνάζουν στα καφέ αμάν, για να καλλιεργήσουν την επαφή τους με τον λαϊκό πολιτισμό. Ανάμεσα σε

⁴⁰ Το ελληνικό κράτος αντιμετώπισε της Μεγάλες Δυνάμεις το 1886, υπέστη εθνική χρεοκοπία το 1893, ήττα από την Τουρκία το 1897 και προστριβές με τη Βουλγαρία για το Μακεδονικό από την δεκαετία του 1890 μέχρι το 1913. Παρ' όλες όμως τις στρατιωτικές αποτυχίες, το ελληνικό κράτος μέχρι το 1920 συνεχίζει να επεκτείνεται, και παρά την οικονομική κατάρρευση του 1893 και τον έλεγχο που επέβαλαν οι Μεγάλες Δυνάμεις για το χρέος στους ξένους το 1897, η οικονομία κατάφερε να αναπτυχθεί κατά την ίδια περίοδο.

⁴¹ «Από την βιβλιογραφία μας γίνεται φανερό πως μεγάλο μέρος των πολιτισμικών ζυμώσεων γύρω στα 1880 πέρασε στον περιοδικό τύπο και ειδικά στις στήλες της *Εστίας* (1876-95) και στον *Ραμπαγά* (1878-89). Η *Εστία* απευθυνόταν σ' ένα συντηρητικό αναγνώστη κοινό ενώ υπήρξε και θερμός θιασώτης των λαογραφικών σπουδών. Στον αντίποδα, ο *Ραμπαγάς* χαρακτηρίζεται ως πολιτικό-σατιρική εφημερίδα και από τις στήλες του εμφανίστηκαν οι πρώτες ποιητικές απόπειρες του *Καμπα*, του *Δροσίνη* και του *Παλαμά*.» (Beaton, 1996: 104).

⁴² Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 119-122, Άγγελος Βλάχος, «Αθηναϊκά επιστολαί, IB», *Εστία*, Σεπτ. 1879 «Καφέ σαντούρ», *Εφημερίς*, 17/6/1874.

⁴³ Βλ. Χατζηπανταζής, 1986: σελ. 44, (*Ο Βλάχος Γαβρηλίδης και ο Κλεάνθης Τριαντάφυλλος*, εκδότες του περιοδικού *Ραμπαγάς* και *Μη χάνεσαι*, μέσα από τις σελίδες των οποίων εκκολάφτηκε η νεωτεριστική ποίηση του *Δροσίνη*, του *Καμπα* και του *Παλαμά*, ήταν Κωνσταντινουπολίτες εγκατεστημένοι πρόσφατα στην Αθήνα όπως και ο *Ιωάννης Καμπούρογλου* «νονός» του *Ραμπαγά*, που, το 1881, εκδίδει τη «*Νέα Εφημερίδα*»).

⁴⁴ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 46, «Θεατρικά», *Νέα Εφημερίδα*, 6/7/1882.

αυτούς, εκπρόσωποι των πρωτοποριακών κύκλων, ο Κ. Παλαμάς μέσα από τα ποιήματα και ο Γ. Δροσίνης μέσα από τις σελίδες της *Εστίας*⁴⁵, μιλούν για τις μουσικές τους προτιμήσεις.

Την εποχή εκείνη, στην Σμύρνη (1881) σημειώνεται και η πρώτη προσπάθεια διεκδίκησης του μανέ ως ελληνικό πολιτισμικό μόρφωμα. Έχουμε ένα τολμηρό εγχείρημα από τον Γεώργιο Φαιδρό, ο οποίος στην πραγματεία του για τον μανέ⁴⁶, διαπραγματεύεται την ελληνικότητα του (μανέ) μέσα από μια, ετυμολογικά εξεζητημένη, υπόθεση καταγωγής από την Αρχαία Ελλάδα. Το αποτέλεσμα της εργασίας του υπαγορεύεται από την επιθυμία του να παρουσιάσει τον μανέ ως γνήσιο κληροδότημα των Ελλήνων, ενώ μας αποκαλύπτει την διαφωνία του στην τάση της εποχής η οποία υπαγόρευε πως ο μανές δεν είναι ελληνικός επειδή βασίζεται σε τούρκικους ήχους⁴⁷. Ο Φαιδρός αναγνώρισε το βάθος και το πάθος αυτής της μορφής της μουσικής ώστε στην επιχειρηματολογία του υποστηρίζει πως ο μανές είναι αποτέλεσμα των θρήνων και των μοιρολογιών τα οποία συνήθιζαν να τραγουδούν σε διάφορα μέρη της Ιωνίας αλλά και στην Ήπειρο, Θεσσαλία και Πελοπόννησο από αρχαιοτάτων χρόνων.

Ο Χατζηπανταζής μας παραθέτει μια σειρά γεγονότων τα οποία παίζουν αποφασιστικό ρόλο στην εισροή του ανατολίτικου μουσικού ιδιώματος στη Αθήνα. Με αφετηρία την Αποκριά του 1886 και την “εισβολή” στα αριστοκρατικά σαλόνια της πρωτεύουσας, του Λεπλεπιτζή Χόρ-Χόρ Αγά⁴⁸ δημιουργούνται οι συνθήκες για την ευμενή αντιμετώπιση του είδους από την αστική τάξη. Όπως μας πληροφορεί ο Χατζηπανταζής, το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς γίνεται μια μαζική εισβολή καλλιτεχνών του παραδοσιακού ανατολίτικου τραγουδιού οι οποίοι κατακλύζουν την Αθήνα και προσελκύουν χιλιάδες ακροατές⁴⁹. Ύστερα από δεκαπέντε χρόνια περιθωριακής δραστηριότητας εγκαινιάζεται μια δεκάχρονη εποχή ακμής του καφέ αμάν.

Άλλοι εξίσου σημαντικοί παράγοντες για τη εδραίωση του είδους ήταν και η

⁴⁵ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 49, σημ. 24, «Τρείς ημέραι εν Τήνω», *Εστία*, 24 Απρ. 1883, σσ. 263-65.

⁴⁶ Φαιδρός Γιώργος, *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ η του παρ' αρχαίοις μανέρω: ανευρέσεις του Αιδινού και Ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρα το Ελληνικό λαό*, Σμύρνη, 1881

⁴⁷ Βλ. Γ.Φαιδρός, 1881: σ. 18.

⁴⁸ Βλ. ενδεικτικά: Χατζηπανταζής, 1986: σελ. 54.

⁴⁹ Βλ. Χατζηπανταζής, 1986: σ. 56, «Ανατολίτικα συγκροτήματα κυριαρχούν στην πλατεία Σιδηροδρόμου Αττικής (κοντά στην Ομόνοια), στην πλατεία Σιδηροδρόμου Πειραιώς (στο Μοναστηράκι), στην πλατεία Γερανίου, στην πλατεία του Αγίου Φιλίππου και στην πλατεία του Δημαρχείου.».

σπουδαίες φυσιογνωμίες των τραγουδιστριών και οι δεξιότητες μουσικοί που τους συνόδευαν. Ανάμεσα σε αυτές η Πολίτισσα Φωτεινή, η Σμυρνιά Κιόρ Κατίνα, η Φωτεινή Κονδυλάκη, η Ελένη και άλλες επώνυμες και ανώνυμες Σμυρνιές, Τουρκάλες Αρμένισσες και Εβραίες ενώ τα ονόματα των ανδρών τραγουδιστών συγκριτικά είναι λιγότερα. Δυστυχώς όμως λόγω έλλειψης τεχνικών μέσων ηχογράφησης δεν μπορούσαμε ποτέ να τις ακούσουμε.

Τα επόμενα χρόνια η λάμψη των καφέ αμάν θα εκλείψει. Με αφετηρία το 1890, ξεκινάει η παρακμάζουσα πορεία των καφέ αμάν, όταν σιγά σιγά κλείνουν τα κέντρα διασκέδασης στην καρδιά της πρωτεύουσας και αρχίζουν πάλι να απωθούνται στην συνείδηση των πολιτών. Με αποκορύφωμα τον ελληνοτουρκικό πόλεμο και την καταστροφή του 1897 ολοκληρώνεται η δεκάχρονη λαμπρή πορεία (1886-1896). Ο θαυμασμός των αρθογράφων των προηγούμενων χρόνων τώρα έχει μετατραπεί σε απέχθεια απέναντι στους φορείς τους “τουρκολατρισμού”, όπως αναφέρει ο αρθογράφος της *Ακροπόλης* το 1891, ο οποίος ανησυχεί πως η μουσική έχει κακή επίδραση στην ψυχή αφού δεν εμπνέει, αλλά υποβιβάζει τον ακροατή, τον ναρκώνει τον αποχαυνώνει και τον καθιστά υπόδουλο των παθών και των υλικών απολαύσεων⁵⁰. Αυτή η στροφή φαίνεται δικαιολογημένη αν σκεφτούμε πως οι χώροι που φιλοξενούν ανατολίτικα συγκροτήματα έχουν αλλάξει σε πολλά από τις περιγραφές καφέ αμάν⁵¹ των Καμπούρογλου, Τριανταφύλλου και Δροσίνη. Ενδεικτικά της ύφεσης που επικρατούσε σε αυτόν τον τομέα της πολιτιστικής ζωής είναι και το άρθρο του Δ. Χατζόπουλου το 1894, το οποίο εμμένει στην ζοφερή περιγραφή της ατμόσφαιρας μέσα σε ένα καφέ αμάν του Πειραιά⁵², ενώ αργότερα το 1897 στην *Εστία* στο άρθρο με τίτλο «Ματαιότητα ματαιοτήτων» αναφέρεται με νοσταλγία τα «ωδικά καφεενεία» που κατακλύζονταν από «τον κόσμο του αμανέ και του σαντουριού...».

Ωστόσο η ανατολικομεσογειακή μουσική δεν θα εκλείψει γιατί ένα άλλο είδος λαϊκής τέχνης, το θέατρο σκιών, θα απορροφήσει το ρεπερτόριο και θα συμπράξουν μαζί στις παραστάσεις του Καραγκιόζη. Έτσι λοιπόν το τέλος του πολέμου του 1897 θα βρει τους θιάσους να εδρεύουν σε παλιά στέκια των καφέ αμάν και να

⁵⁰ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 135-138, «Ο Πειραιεύς κατά την νύχτα», *Ακρόπολις*, 1891, Βλάχος Χρήστος, «Η εθνική μας μουσική», *Εφημερίς*, 18/8/1892.

⁵¹ Στις αρχές της δεκαετίας του 1890 τα καφέ αμάν χάνουν τον οικογενειακό τους χαρακτήρα η ατμόσφαιρά γίνεται αποπνικτική και θορυβώδης ενώ δεν λείπουν και οι φασαρίες. Μέσα στους χώρους αναφέρεται η χρήση χασίς ενώ εμφανίζεται ο κουτσαβακισμός ως έκφανση αποκλίνουσας κοινωνικής συμπεριφοράς.

⁵² Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 139-149, «Αι διασκεδάζουσαι Αθήναι», *Το Άστυ*, 6-7/5/1984.

αναπαράγουν το ρεπερτόριο των καφέ αμάν⁵³. Ανάμεσα στους θιάσους αναφέρονται και περιπτώσεις όπου οι καραγκιοζοπαίχτες ήταν σπουδαίοι αμανετζήδες ενώ όσοι δεν κατάφερναν και τόσο καλά φρόντιζαν να έχουν μαζί τους και λαϊκά συγκροτήματα. Στις αρχές του αιώνα στην *Εστία* δημοσιεύεται άρθρο με τίτλο «Αι Αθήναι υπό τα άστρα»⁵⁴ στο οποίο περιγράφεται αυτή ακριβώς η περίπτωση ενός θιάσου σε θέατρο στην περιοχή του Θησείου στο οποίο η παντομίμα και τα ανατολίτικα συγκροτήματα με το μανέ συμπράττουν στην ίδια σκηνή.

Στα επόμενα χρόνια, σημαντικά τεχνολογικά επιτεύγματα για την διάδοση της μουσικής όπως ο κύλινδρος και ο φωνόγραφος, κατά τα πρώτα χρόνια και αργότερα, οι δίσκοι γραμμοφώνου, συμβάλουν στην διάδοση της μουσικής στα λαϊκότερα στρώματα. Ανάμεσα στους ακροατές του φωνόγραφου ο Ζ. Παπαντωνίου περιγράφει στο *Σκρίπ* με φανερή αντιπάθεια, «εγγάστριον φλυάρημα του φωνογραφίσκου», την εμπειρία του κατά την εκτέλεση ενός μανέ, από φωνόγραφο, σε καφενείο της εποχής, ενώ σχολιάζει για τους θαμώνες του καφενείου πως: (ο άνθρωπος) «θα αργήσει να αποτινάξει την τουρκοκρατίαν του υπαιθρίου άσματος και του τραγουδιού». Παρακάτω εκφράζει με έμμεσο τρόπο την άποψη του για τους ακροατές του μανέ και τους χώρους που τον φιλοξενούν λέγοντας για τον φωνόγραφο πως: «έλαβε την χονδρικήν εκείνην διάδοσιν ήτις δεν είναι πλέον εκλαϊκευσις αλλά κάτι κατερχόμενον εις τα υπόγεια της αλητείας και της ρυπαρότητας»⁵⁵.

Ο Παπαντωνίου επισημαίνει την μαζική εξάπλωση των φωνόγραφων αλλά και των ηχογραφήματων τους. Κατά την πρώτη αυτή δεκαετία παρατηρείται αύξηση των ηχογραφήσεων του μανέ με αφητηρία το 1906 και αποκορύφωμα το 1910-11 μέχρι την παραμονή των Βαλκανικών πολέμων του 1912-13, κατά την οποία σταματάει και η παραγωγή τους (Βλ. περισσότερα 3^ο κεφ. Πίνακας_1, σ. 65). Αξίζει να σημειωθεί πως οι πρώτες ηχογραφήσεις έγιναν στα μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής, στην Σμύρνη και την Κωνσταντινούπολη. Ενώ λοιπόν παρατηρείται αύξηση των ηχογραφήματων του μανέ στα αστικά κέντρα της ανατολής, στην Αθήνα τα καφέ αμάν και ο μανές όπως θα αναλύσουμε και παρακάτω έχουν απομονωθεί σε “ξεχασμένες γωνίες της πρωτεύουσας”⁵⁶.

⁵³ Βλ. Χατζηπανταζής, 1986: σ. 100-101.

⁵⁴ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 154-159, «Αι Αθήναι υπό τα άστρα: Σκίτσα του Θησείου», *Εστία*, 29/7/1901.

⁵⁵ Βλ. Κ. Βλησίδης 2002: σ.-, Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Ο φωνόγραφος», *Σκρίπ*, 28/9/1901.

⁵⁶ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 101, «Είς το Θησείον», *Καιροί*, 16/7/1908.

Ο Ζ. Παπαντωνίου θα μας απασχολήσει αρκετά τα επόμενα χρόνια κατά τα οποία θα αναδειχτεί σε σφοδρό πολέμιο του μανέ ωστόσο στο επόμενο κείμενο του ίδιου το 1905 θα μπορούσαμε να σχολιάσουμε πως κρατάει θετική στάση απέναντι στο καφέ αμάν Αστήρ⁵⁷ «*πρώτον εν Αθήναις που επαναφέρει τον αμανέ, μετά δέκα ετών ολικήν απουσίαν*». Στο άρθρο του εκφράζει, με φιλελεύθερη διάθεση, πως η Αθήνα θα πρέπει να εξυπηρετεί όλα τα γούστα δηλαδή να έχει και καφέ αμάν ενώ παρακάτω θέτει και τα αισθητικά και λοιπά κριτήρια τα οποία κάνουν την μουσική αποδεκτή:

(το) «ανατολικό τραγούδι εχύθη κάπως και αυτό μέσα μας, αφήσαν εις την ελληνικήν ζωήν όχι τους αγρίους ρυθμούς και τους παλμούς του λάρυγγος, αλλά το ευγενές του πάθος, την παρθένον του φυσικότητα και τον πικροχαροπόν του εορταστικόν τόνον, δηλαδή το καταστάλαγμα του...οι ήχοι της Ανατολής οι αχρονολόγητοι».

Στο παραπάνω απόσπασμα ο μανές υπονοείται ως απεχθές στοιχείο στο σύνολο της εξευγενισμένης μουσικής που επανήλθε μετά από ζυμώσεις ενώ ένα ακόμα στοιχείο αναγνώρισης της μουσικής είναι η παλαιότητα της.

Όπως εξηγεί ο Χατζηπανταζής⁵⁸ οι πολιτικές συνθήκες της εποχής “καλλιεργούν την νοοτροπία του πολιτισμικού απομονωτισμού”. Οι Έλληνες μουσικοί μαθαίνουν να ξεχωρίζουν τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια από τα αρβανίτικα, βουλγάρικα, ρουμάνικα και τούρκικα ενώ οι ευρωπαϊκή μουσική αποκτά όλο και περισσότερους μιμητές. Στο πολιτικό προσκήνιο, το πνεύμα του εξευρωπαϊσμού και της αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας συστηματοποιείται ύστερα από την ψήφιση του «ανορθωτικού» Συντάγματος του Ελ. Βενιζέλου το 1911 ενώ η εφημερίδα *Αθήναι* ξεκινάει συνεντεύξεις “γύρω από το ζήτημα του εξευρωπαϊσμού”. Ανάμεσα στις συνεντεύξεις ο Νικόλαος Κόκκινος⁵⁹, λαϊκός συνθέτης της εποχής, εκφράζει πως αυτός και τα τραγούδια του συνέβαλαν στην εξαφάνιση του μανέ ενώ τον ίδιο χρόνο ο Τέλης Πετσάλης⁶⁰, γνωστός κριτικός της εποχής, μας λέει πως ο μανές «κύριος εκπρόσωπος της ανατολικής μουσικής εν Ελλάδι» είναι κατάλοιπο της «συμβίωσης μετά του κατακτητού» ενώ ο

⁵⁷ Βλ. Κ. Βλησίδης 2002: σ.-, Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «Καφέ Αμάν», *Σκρίπ*, 12/2/1905.

⁵⁸ Βλ. Χατζηπανταζής, 1986: σ. 101-104.

⁵⁹ Βλ. Κ. Βλησίδης 2002: σ. 18, «Μουσική και τραγούδι: Νικόλαος Κόκκινος», *Αθήναι*, 8/8/1911.

⁶⁰ Βλ. Κ. Βλησίδης 2002: σ. 18, «Μουσική και άσμα: Αριστοτέλης Πετσάλης», *Αθήναι*, 26-27/8/1911.

Χατζηπανταζής σχολιάζει για τα δύο άρθρα πως κοινή διαπίστωση και των δύο αποτελεί το γεγονός ότι ο μανές είναι πλέον νεκρός.

Το ισχυρισμό αυτό έρχεται να επιβεβαιώσει ένα χρόνο αργότερα ο Κωστής Παλαμάς με την κυκλοφορία της ποιητικής του συλλογής *Οι καημοί της λιμνοθάλασσας*. Στο ποίημα με τίτλο «Ανατολή»⁶¹ θυμάται με νοσταλγία τα νεανικά του χρόνια στα Ιωάννινα όταν μεσουρανούσαν τα ανατολίτικα τραγούδια. Η υπερασπιστική γραμμή του Παλαμά, υπέρ του μανέ, συνεχίζεται και το 1914 στις σελίδες του *Εμπρός*⁶² όταν αναγνωρίζει πως «το πάθος και η μελαγχολία που τα χαρακτηρίζουν»⁶³ «διακρίνουν κάθε είδος τέχνης σφραγισμένο βαθύτερα και στοχαστικότερα» αδιαφορώντας ο ίδιος για την καταγωγή τους αλλά και την φθορά που υπέστησαν κατά καιρούς οι μανέδες από αδέξιους και κακούς εκτελεστές. Μετά από μια βδομάδα στην ίδια στήλη⁶⁴ αντιμετωπίζει θετικά και με συμπάθεια όλα εκείνα τα στοιχεία «παθητική ανατολίτικη νωχέλεια του λεγόμενου αμανέ...μελωδιών της λατέρνας...αι βραχναί, αι τετριμέναι, συντριμμέναι, ελεειναί (μελωδίες)» τα οποία για άλλους γίνανε αφορμή να θεωρείται ο μανές σύμβολο του μουσικού ξεπεσμού στην Ελλάδα ενώ για τον ίδιο είναι σημάδια περασμένων μεγαλείων και πόνου ο οποίος εκφράζεται με το τραγούδι. Τα επόμενα χρόνια μαρτυρούνται παρόμοιες απόψεις από το ποιητή με άρθρα στην εφημερίδα *Εμπρός*⁶⁵ στα οποία εκφράζει την θλίψη του για την σταδιακή εξαφάνιση του μανέ.

Στο άλλο άκρο την εποχή αυτή, συναντάμε τον Ζ. Παπαντωνίου ο οποίος στο άρθρο που δημοσιοποιείται το 1917 με τίτλο «Η φοβερά μελωδία»⁶⁶ εισηγείται την απαγόρευση του μανέ και καλεί την πολιτεία να λάβει μέτρα για «άγριαν και αποτελεσματική καταδίωξι του μουσικού κράτους της Τουρκίας του στημένου εντός της ελευθέρας Ελλάδος». Ο αρθογράφος χρησιμοποιεί σκληρή και υβριστική γλώσσα «απαίσιον αυτόν και ακατονόμαστον ολολυγμόν» η οποία δεν θυμίζει σε τίποτα την

⁶¹ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 107,
Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολιτικά,
μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα
λυπητερά
πως η ψυχή μου δέρνεται μαζί σας!
Είναι χυμένη από τη μουσική σας
και πάει με τα δικά σας τα φτερά...

⁶² Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002, σ. -, W. [=Κωστής Παλαμάς], «Πρόσωπα και ζητήματα: μουσική», *Εμπρός*, 22/12/1914.

⁶³ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 246.

⁶⁴ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. -, W. [=Κωστής Παλαμάς], «Πρόσωπα και ζητήματα: και πάλιν Μουσική», *Εμπρός*, 27/12/1914.

⁶⁵ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. -, «Τα τραγούδια του δρόμου», *Εμπρός*, 23/8/1919, «Δια την Εθνικήν μουσικήν», *Εμπρός*, 3/11/191.

⁶⁶ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. -, Ζ. Παπαντωνίου, «Η φοβερά μελωδία», *Εμπρός*, 4/6/1917.

χαλαρή αντιμετώπιση προηγούμενων χρόνων. Προτείνει ο ίδιος «και σε αμείλικτη φορολογία του σαντουριού, του “πίανου της Ασίας”» αλλά να απαγορευτεί και «πάσα εισαγωγή ήχου εκ Σμύρνης». Παρακάτω ξεδιπλώνει την επιχειρηματολογία του κάνοντας και αισθητικές παρατηρήσεις όσον αφορά τα χαρακτηριστικά του μανέ: «Αλλά υποθέτω ότι ένα σπουδαίον χαρακτηριστικό βαρβαρότητος εις την μουσικήν αυτήν είνε ακριβώς και το πάθος τούτο, πάθος άναρθρον, το οποίο μας φανερώνει μια νομαδικήν και μοιρολατρική φυλήν δερνομένην από οδύνην και φωνάζουσιν χωρίς να μπορεί να αρθρώση τίποτα εκφραστικόν δια την δυστυχίαν της.» Στο σημείο αυτό μπορούμε να παρατηρήσουμε πως πέρα από τις εθνικιστικές αντιλήψεις οι οποίες περιβάλουν τον μανέ και καθιστούν τον αρθογράφο πολέμιο του, εκφράζεται άγνοια και η αμηχανία μπροστά σε αυτό το μουσικό φαινόμενο επειδή αφενός ο ίδιος δεν έχει την βιωματική εμπειρία και αφετέρου δεν μπορεί να καταλάβει την μελωδική πορεία του μανέ. Έτσι λοιπόν καταλήγει στον αφορισμό του μανέ και επισημαίνει παρακάτω κινδυνολογώντας: «είνε ζήτημα όχι φυλετισμού ή καλαισθησίας αλλά δημοσίας ασφάλειας». Την άποψη του Παπαντωνίου ενστερνίζεται ένα χρόνο πριν την Μικρασιατική Καταστροφή και ο γραμματέας της Κεντρική Επιτροπής Εκατονταετηρίδος της Ελληνικής Επανάστασεως Γ. Χαριτάκης, ο οποίος σε σχετική έκθεση για τον εορτασμό, προτείνει την δημιουργία χορωδιών στα σχολεία, η οποίες θα βγάλουν από το αδιέξοδο της μονωδίας του «αραβικού αμανέ»⁶⁷.

Η μείωση της δημοτικότητας του μανέ στα λαϊκότερα στρώματα, μετά το τέλος των βαλκανικών πολέμων, είναι φανερή, αν αναλογιστούμε πως το σύνολο των ηχογραφήσεων του μανέ έχει μειωθεί σημαντικά σε σχέση με την περίοδο (1908-1913). Συγκρίσει λοιπόν με την προηγούμενη έκρηξη, την περίοδο (1916-1922) παρατηρείται συγκρατημένη επανέναρξη των ηχογραφήσεων αυτή την φορά στην Αμερική από τις εταιρίες Victor Αμερικής, Panhellenion Αμερικής και Columbia Αμερικής. Από την τελευταία έχουμε και επανεκδόσεις μανέδων με Σμυρνιούς καλλιτέχνες όπως ο Τσανάκας και ο Μενεμενλής ενώ ως εκπρόσωποι του μανέ στην Αμερική αποτυπώνονται η Κ. Κούλα (Κυριακούλα Αντωνοπούλου) και η Μαρίκα Παπαγκίκα.

Η συγκρατημένη αναπαραγωγή του μανέ των πρώτων δύο δεκαετιών του 20αι. ανατρέπεται μετά τον ελληνο-τουρκικό πόλεμο του 1920-1922, την Μικρασιατική καταστροφή και την ανταλλαγή των πληθυσμών η οποία θα φέρει

⁶⁷Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 13, Χαριτάκης Γ., Η εκατονταετηρίς της Επανάστασεως, Αθήνα, Τυπογραφείον *Εστία*, 1921.

θεαματικές αλλαγές στον ελλαδικό χώρο και σε πολιτισμικό επίπεδο. Οι πρόσφυγες θα δημιουργήσουν το ακροατήριο για το οποίο ο μανές θα είναι το μέσο και τα καφέ αμάν το μέρος στο οποίο θα μαζεύονται και θα θρηνούν συλλογικά. Ανάμεσα τους θα έρθουν και πολλοί μουσικοί από την Κωνσταντινούπολη και τη Σμύρνη οι οποίοι θα αλλάξουν το τοπίο στα μουσικά πράγματα της Ελλάδας και θα φέρουν τον μανέ και πάλι στο προσκήνιο. Η μελέτη των ηχογραφήσεων του μανέ μας δείχνει πως την τριετία 1922-1925 οι ηχογραφήσεις έχουν σταματήσει σε Ελλάδα και εξωτερικό ενώ το 1926 έχουμε έκρηξη των ηχογραφήσεων από ξένες εταιρίες⁶⁸ οι οποίες ηχογραφούν στην Ελλάδα και την Αμερική. Η εξέλιξη αυτή φαίνεται πως πυροδοτεί τις αντιδράσεις στον αθηναϊκό τύπο και την ανησυχία των λόγιων της εποχής οι οποίοι κηρύττουν σφοδρή επίθεση κατά του μανέ για τα επόμενα δέκα χρόνια.

Η αύξηση της δημοτικότητας του μανέ είναι τόσο μεγάλη, ώστε ο Παπαντωνίου το 1927 αναφέρει, έντονα ενοχλημένος, πως τείνει να αποτελέσει «εθνική μας μελωδία»⁶⁹. Παρακάτω σχολιάζει γλαφυρά την δομή και την φόρμα του μανέ και τον επικρίνει επειδή κατά την γνώμη του «δεν αρχίζει από πουθενά και δεν τελειώνει πουθενά. Αρνείται να εξηγηθεί. Φίδι ήχου, έρπει, κουλουριάζεται, ξετυλίγεται και δέρνεται... Δεν είναι ήχος είναι βρασμός». Στοιχεία λοιπόν που αποδεικνύουν την φαυλότητα του μανέ για τον Παπαντωνίου είναι η έλλειψη “λογικής” σειράς και συγκεκριμένης δομής, η οποία υπάρχει αλλά δεν την αντιλαμβάνεται ο ίδιος επειδή δεν εμφανίζεται με τα γνώριμα για αυτόν χαρακτηριστικά. Έτσι λοιπόν, για τον ίδιο, ο μανές είναι μια «μονότονη νότα κοχλάζουσα επάνω στο τσουκάλι των παθών του ανθρώπου!» ενώ παίρνει τραγικότερο τόνο το άρθρο καθώς αναφέρει πως η διάδοση της μελωδίας «αποτελεί δυστύχημα της ακοής και ύβριν κατά του πολιτισμού». Τέλος προτείνει την βαριά φορολογία κέντρων και φωνόγραφων αλλά και την εκδίωξη του караγκιόζη «καλλιεργητή του αμανέ», μέτρα τα οποία μερικά χρόνια αργότερα θα φαίνονται προφητικά.

Στον ίδιο τόνο σημειώνεται και η πρώτη αντίδραση της μουσικοκριτικού Μαρίας Σπανούδη η οποία στο άρθρο της με τίτλο «Η μουσική και ο ελληνικός λαός»⁷⁰, αναφέρει μερικούς τίτλους τραγουδιών⁷¹, μεταξύ των οποίων και τον

⁶⁸ Columbia Αμερικής, His Masters Voice, ODEON Γερμανίας, Polydor Γερμανίας, Victor Αμερικής.

⁶⁹ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 192, Ζ. Παπαντωνίου, «Κοχλάζουσα μονωδία», *Ελεύθερον Βήμα*, 11/9/1927.

⁷⁰ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. -, Σοφία Σπανούδη, «Η μουσική και ο ελληνικός λαός», *Μουσική ζωή*, έτος Β', τχ. 1 (Οκτ. 1931): σ. 4-5.

Ταμπαχανιώτικο Μανέ, των οποίων η απήχηση έχει φτάσει σε ανησυχητικά επίπεδα. Τα κατηγορεί με βαρείς χαρακτηρισμούς, πως «χαμοσέρνουν την τέχνη των ήχων στα βρωμερότερα επίπεδα της σαρκικής μουσικής ρυπαρογραφίας». Τα χαρακτηρίζει «θλιμμένα απομεινάρια της σκλαβιάς και του χαμού». Με το σχόλιο αυτό μας δείχνει τον τομέα στον οποίο αυτά τα τραγούδια δεν συμφωνούν με τα αισθητικά πρότυπα της Σπανούδη. Επειδή λοιπόν δεν είναι εύθυμα και νοσταλγικά αφενός δεν εκφράζουν τον «διανυγέστατον ουρανόν της Ελλάδος» και αφετέρου δεν μεταγγίζουν καν την χάρη της «λαγεμένης Ανατολής». Τέλος τους δίνει τις ιδιότητες των εμπορικών τραγουδιών τα οποία «συγκινούν πρόσκαιρα τα πλήθη και ξεγεύουν μόνον τα ζώδη τους ένστικτα». Η Σπανούδη θα μας απασχολήσει τρία χρόνια αργότερα (1934) με την διατύπωση παρόμοιας επιχειρηματολογίας, κατά του μανέ, σε καμπάνια των *Αθηναϊκών Νέων*⁷² κατά την οποία προχωράει ένα βήμα παρακάτω. Απευθύνει έκκληση προς την εφημερίδα “να πάρει την πρωτοβουλία του μουσικού εξαγνισμού του ελληνικού λαού” «Να χτυπηθή αλύπητα ο αμανές και τα βρωμερά παρακλάδια του. Να εξοστρακισθούν μια για πάντα από την γη της Ελλάδας». Όπως και ο Παπαντωνίου τα προηγούμενα χρόνια θα προτείνει την επιβολή βαριάς φορολογίας στους δίσκους και πρόστιμα σε αυτούς που τους τροφοδοτούν σε Αίγυπτο και Αμερική (επειδή αυτοί οι δίσκοι δυσφημούν την Ελλάδα και στο εξωτερικό).

Επικριτικός εμφανίζεται και ο Σώτος Πετράς ο οποίος στο ρεπορτάζ⁷³ του με τίτλο «Τα υπαίθρια καφωδεία στην παραλία Τζιτζιφιών» υιοθετώντας ειρωνική διάθεση προσπαθεί να αναπαραστήσει τον κόσμο των καφέ αμάν. Μετά από πολύ καιρό πληροφορούμαστε πως μερικά καφωδεία έχουν κατά κάποιο τρόπο εκφυλιστεί υιοθετών τον χαρακτήρα ως “ζωηρά” μαγαζιά τα οποία εδρεύουν σε προάστια των Αθηνών και φιλοξενούν τραγουδίστριες προκλητικές για τα ήθη της εποχής⁷⁴. Στο άρθρο παρατηρούμε πολλά σχόλια για την μουσική και το ρεπερτόριο των μουσικών, ωστόσο η ειρωνική διάθεση του αρθογράφου δεν αφυπνίζεται από τα μουσικά θεάματα και το πρόγραμμα του μαγαζιού, αλλά από τους ακατέργαστους χαρακτήρες του κοινού και των τραγουδιστριών. Ένα χρόνο αργότερα ο Αντ. Γούναρης στην ίδια εφημερίδα στο άρθρο του με τίτλο «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα

⁷¹ «Η παξιμαδοκλέφτρα, η κακούργα πεθερά, το ξύσου γέρο, το Λάζικο, ο Χασικλής...» τραγούδια με μεγάλη απήχηση, βλ. ενδεικτ. Κ. Βλησίδης, 2006: σ. 28-30.

⁷² Καμπάνια την οποία διοργανώνει ο Π. Παλαιολόγος. Θα ασχοληθούμε εκτενέστερα παρακάτω.

⁷³ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2006: σ. 24, Σώτος Πετράς, «Τα υπαίθρια καφωδεία στην παραλία Τζιτζιφιών», *Βραδυνή*, 25/7/1930.

⁷⁴ Όπως υπονοεί το κείμενο παρείχαν συχνά και άλλες υπηρεσίες και αγοραίο έρωτα.

μεράκια ο αμανές»⁷⁵ καλεί τους αναγνώστες, στα προάστια της Αθήνας (Καισαριανή), να γνωρίσουν μια γνήσια ψυχαγωγία. Μεταξύ των ακροατών περιγράφεται ένας κόσμος “πονεμένος” και “εργατικός” ενώ το μόνο κίνητρο τους αποτελεί η πολύ καλή ορχήστρα⁷⁶ του μαγαζιού. Με ιδιαίτερο θαυμασμό περιγράφεται ένας μανές ενώ η παράθεση δίστιχων από τραγούδια στα τουρκικά φανερώνει εξοικείωση με το ανατολίτικο στοιχείο. Συγκλονιστική είναι και η μαρτυρία πως έξω από το μαγαζί συγκεντρώνεται κόσμος και παρακολουθεί: «όλοι αραδιασμένοι εκεί για ώρες ολόκληρες, ακούνε τραγούδια της πατρίδας των». Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε πως τα δύο κείμενα αν και έχουν διαφορετικές τεχνικές γραφής⁷⁷ μας φανερώνουν δυο διαφορετικούς τύπους καφέ αμάν τον πρώτο να λειτουργεί ως ένα είδος «καμπαρέ» και τον δεύτερο ως το ιδανικό μέρος έκφρασης του μανέ, της μουσικής των προσφύγων και των λαϊκότερων στρωμάτων.

Η στάση της Τουρκίας τον Νοέμβριο του 1934 απέναντι στο γκαζέλ⁷⁸ προξενεί την αντίδραση του ελληνικού τύπου ο οποίος με μια σειρά δημοσιεύσεων ζητά ανάλογη αντιμετώπιση του μανέ και στην Ελλάδα. Η *Πρωία* με ρεπορτάζ⁷⁹ αναλαμβάνει να ενημερώσει τους αναγνώστες της για τα τεκταινόμενα στην Τουρκία ενώ τα *Αθηναϊκά Νέα* αναλαμβάνουν πιο ενεργό δράση.

Με μια σειρά συνεντεύξεων που ξεκινάει ο Π. Παλαιολόγος στις σελίδες των *Αθηναϊκών Νέων*⁸⁰ το 1934, ζητά να μάθει την γνώμη των Καλομοίρη και Ψάχου⁸¹ για τον μανέ. Θα μπορούσαμε να τους κατατάξουμε στους δραστήριους και προοδευτικούς όσον αφορά το συγκεκριμένο ζήτημα, σε αυτούς που κρατάνε ουδέτερη στάση ενώ με την διατύπωση των απόψεων τους περί καταγωγής από την Αρχαία Ελλάδα φαίνεται πως διάκεινται θετικά, ενώ δεν θεωρούν πως η Ελλάδα κινδυνεύει από την ανατολίτικη μουσική. Μετά από δύο μέρες στην ίδια στήλη⁸² η

⁷⁵ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2006: σ. 32, Αντώνης Γούναρης, «Καθώς απλώνεται μακρόσυρτος κι ανάβει τα μεράκια ο αμανές», *Βραδυνή*, 12/8/1931.

⁷⁶ Μεταξύ των οποίων σημειώνεται και ο Α. Τομπούλης φημισμένος ουτίστας από την Πόλη.

⁷⁷ Το πρώτο χαρακτηρίζεται για την επικριτική διάθεση και ειρωνεία ενώ το δεύτερο από μια λογοτεχνική διάθεση και ελαφρότητα.

⁷⁸ Είδος κοσμικού τραγουδιού που συναντάτε στην Τουρκία και μοιάζει πολύ στον αμανέ.

⁷⁹ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 203, «Εις το περιθώριον των γεγονότων: πρόσφυξ και ο αμανές», *Πρωία*, 7/11/1934 και «Η μεταρρύθμιση της τουρκικής μουσικής», *Πρωία*, 13/11/1934.

⁸⁰ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 178, Παύλος Παλαιολόγος, «Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυξ: Ο Αμανές επικίνδυνος διά την μουσικήν μας; Τι λέγουν οι κ. κ. Καλομοίρης και Ψάχος», *Αθηναϊκά Νέα*, 9/11/1934.

⁸¹ Ο Κ. Ψάχος έρχεται από την Κωνσταντινούπολη το 1904 και γίνεται διευθυντής του τμήματος βυζαντινής μουσικής του Ωδείου Αθηνών παράλληλα γράφει για το περιοδικό *Φόρμιγξ*.

⁸² Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 178, Π. Παλαιολόγος, «Ένας ανεπιθύμητος πρόσφυξ: Ο Αμανές επικίνδυνος διά την μουσικήν μας; Ομιλούν οι κ. κ. Μητρόπουλος, Σφακιανάκης», *Αθηναϊκά Νέα*, 11/11/1934.

καμπάνια φιλοξενεί τους Μητρόπουλο και Σφακιανάκη. Ο πρώτος διατηρώντας μετριοπαθή στάση θεωρεί πως η διάδοση του μανέ δεν απειλεί την μουσική πρόοδο της Ελλάδας ενώ ο δεύτερος αν και διάκειται εχθρικά θεωρεί πως είναι αδύνατη η κατάργηση του διότι «δεν είναι δυνατόν να λείψει μια μουσική που έχει ζήσει χιλιάδες χρόνια». Κλείνοντας την καμπάνια ο Παλαιολόγος θα σχολιάσει: «πολύ φοβούμεθα ότι θα ευρύνωμεν το δίκτυον των συνηγόνων του αμανέ.» υπονοώντας τον φόβο του πως δεν θα συνεχιστεί η καμπάνια. Υποκινούμενη από παρόμοια αισθήματα και η *Ηχώ της Ελλάδος*⁸³ το 1935 προκηρύσσει διαγωνισμό τραγουδιού με σκοπό, όπως αναφέρεται, να αποκαλυφθούν τα γνήσια ελληνικά δημιουργήματα που θα απαλλάξουν τον ελληνικό λαό από τον μανέ ενώ ένα μήνα αργότερα, με αφορμή την επικείμενη συναυλία «σοβαράς μουσικής» ο συντάκτης⁸⁴, πολέμιος του μανέ, προσπαθεί να διεισδύσει στα αίτια της «αμανεδοκρατίας».

Την θεωρία του για τα αίτια της «αμανεδοκρατίας» ξεδιπλώνει ο Σκίπης Σωτήρης στη *Βραδυνή*⁸⁵ σύμφωνα με την οποία υποστηρίζει πως, οι πόλεμοι και οι επαναστάσεις δεν άφησαν χρόνο στον ελληνικό λαό να δημιουργήσει δική του παράδοση και είναι αναγκασμένος να ακολουθεί «ξένες απηγήσεις που του δίνουν οι δίσκοι των φωνογράφων κι οι ομιλούσες οπερέττες» ενώ μεγάλο μέρος αυτού «αναγκάζεται στην απόμερη και μισόφωτη ταβέρνα της γειτονιάς να τα βάλει πάλι με τον αμανέ ή με κανένα ντερμπεντέρικο τραγούδι... με άλλους λόγους δηλαδή δεν μπορούσε να γίνει πιο αξιοθρήνητη κατάσταση».

Καθώς η δικτατορία του Μεταξά είναι πλέον γεγονός (4/8/1936), ο Κωνσταντίνος Ψάχος στην *Καθημερινή*⁸⁶ θα “υψώσει φωνή διαμαρτυρίας κατά της δίωξης του αμανέ”. Η ένσταση του εντοπίζεται στο γεγονός ότι μανές έφτασε στο σημείο να σημαίνει «πάσαν μουσικήν αθλιότητα» και ταυτίζεται με την «κραιπάλη και μέθη ξελαρρυγγίζομένων και κρωζόντων, ποσώς δε περιφρονητέος». Για τον ίδιο «Τα κατά το είδος αδόμητα άσματα είναι αμίμητα την τέχνην και την απόδοσιν αλλά συγχρόνως και τα δυσκολώτερα.». Δεν παραλείπει στο τέλος να επισημάνει την διαφορά μεταξύ των λέγοντας: «Άλλο Αμανές υπό την έννοιαν και την σημασίαν της μουσικής των καπηλείων, των νεανικών παρεκτροπών και των χυδαίων ερωτικών

⁸³ Βλ. Κ. Βλησιδής, 2002: σ. 92, «Ο Δήμος Αθηναίων προκηρύσσει διαγωνισμόν ελληνικών τραγουδιών», *Ηχώ της Ελλάδος*, 9/6/1935.

⁸⁴ Βλ. Κ. Βλησιδής, 2002: σ. 50, Γερ. Β., «Για να νοιώση ο Λαός τη χαρά της μουσικής», *Ηχώ της Ελλάδος*, 27/5/1935.

⁸⁵ Βλ. Κ. Βλησιδής, 2002: σ. 220, Σκίπης Σωτήρης, «Λαός που δεν τραγουδάει...», *Η Βραδυνή*, 18/5/1935.

⁸⁶ Βλ. Κ. Βλησιδής, 2002: σ. 32, Κ. Ψάχος, «Η ασιατική μουσική – Αμανές», *Καθημερινή*, 29/9/1936.

εκρήξεων». Ο Ψάχος υποστηρίζει την “καθαρότητα” της εθνικής μουσικής σύμφωνα με την οποία: «για να είναι ελληνική, η μουσική δεν πρέπει να έχει ξένες επιρροές» (Ρωμανού, 2006: 127). Για παράδειγμα στην περίπτωση της μονοφωνικής εκκλησιαστικής μουσικής ασκεί τον αγώνα του μέσω του περιοδικού *Φόρμιγζ* ενάντια σε αυτούς που υποστηρίζουν πως πρέπει να εξελιχθεί με την εναρμόνιση της. Υπό αυτό το πρίσμα δίνεται και η ερμηνεία του στο ζήτημα του μανέ καθώς με κείμενο στο περιοδικό *Ραδιόφωνον*⁸⁷ υποστηρίζει πως στην διαμόρφωση της μορφής του μανέ συνέβαλλαν πολλοί παράγοντες οι οποίοι μετέλλαξαν την αρχική μορφή του. Όπως λέει ο ίδιος «Τα υπεισέλθοντα ταύτα ξένα παρεφθαρμένα ιδιώματα, τα εξευτελίζοντα την αληθή τέχνην της ανατολικής και της ευρωπαϊκής μουσική, εις τους αγνοούντας αυτάς, όπως και την μουσικήν του Έθνους των Έλλήνας, χρησιμεύουσιν ως προσχήματα προς δυσφήμισιν της ελληνικής μουσικής». Ο Ψάχος υποστηρίζει πως παρόμοια είδη τραγουδιών (άνευ χρόνου και ρυθμού εις απροσδιόριστον μουσικόν μέλος αδόμενα άσματα» υπάρχουν και στην ευρωπαϊκή (Ad libitum) και στην Ασιατική μουσική (Γαζέλ) ενώ στην Ελλάδα προέρχονται από τα τραγούδια των Αρχαίων Ελλήνων «Σκόλια μέλη»⁸⁸ από τα οποία σύμφωνα με τον ίδιο προέρχονται και «τα ελληνικά επιτραπέζια, τα Κλέφτικα». Επίσης η έννοια της “καθαρότητας” ταυτίζεται και με αυτή της “αρχαιότητας”. Σύμφωνα με τον Ψάχο, η Ασιατική μουσική τροφοδοτείται από την ελληνική αρχαιότητα η οποία μεταδόθηκε από τον Μέγα Αλέξανδρο σε Ασία και Αφρική. Εν ολίγης ο Ψάχος στο κείμενο του διαπραγματεύεται την ελληνικότητα του μανέ και εφόσον έχει “πετύχει” «το είδος τούτο της μουσικής είναι το κλασσικόν και ελληνικότατον» θεωρεί πως μπορεί να συνεχίσει να τραγουδιέται και να ακούγεται σύμφωνα όμως με κάποιες προϋποθέσεις. Δηλαδή να μείνει ανεπηρέαστος από ξένες επιρροές ενώ «ο εκτελών... πρέπει να κατέχει πλήρως την τέχνην και το δὴ λεγόμενον να παίξῃ εις τα δάκτυλα του τους τρόπους (τους ήχους δηλονότι) και την εν γένει θεωρίαν και τέχνην της Ασιατικής μουσικής.»

Αξίζει να θυμίσουμε πως η υπερασπιστική γραμμή του Ψάχου θα ξεδιπλωθεί το 1944 για την ώρα οι πολέμοι του μανέ τον εξωθούν στα άκρα και στο τέλος δικαιώνονται. Ενδεικτικό της τροπής των γεγονότων είναι η στάση του Μεταξικού

⁸⁷ Βλ. Κ. Βλησίδης 2006: σ. 94-96, Κ. Ψάχος, «Τι είναι ο λεγόμενος αμανές», *Το Ραδιόφωνον*, τχ. 32, 30/1-5/2/1944: σ.3.

⁸⁸ Βλ. Κ. Βλησίδης 2006: σ. 95, Σύμφωνα με τον Ψάχο τα «Σκόλια μέλη, τα παρά πότον εν τοις συμποσίοις εις μέλος και ρυθμόν απροσδιόριστον αδόμενα υπό ενός, όστις προεξήρχε του μέλους, των λοιπών συνδαιτυμόνων υπηχούντων μόνον, ή επαναλαμβανόντων τα ακροτελεύτια».

καθεστώτος απέναντι στο τραγούδι «Βαρβάρα» του Π. Τούντα, το οποίο «κατόπιν διαταγής του υπουργείου των εσωτερικών... απαγορεύτηκε η χρήση του δίσκου γραμμοφώνου Βαρβάρα. Οι άδοντες και παίζοντες εις γραμμόφωνα το εν λόγω άσμα θα παραπέμπονται εις το Πταισματοδικείον.»⁸⁹

Ανάμεσα στους πολέμιους, ο Ν. Μοσχόπουλος⁹⁰ με ένα πρωτότυπο άρθρο⁹¹, στο οποίο οι συντηρητικές του θέσεις επιτείνονται από την γλώσσα των Ευαγγελίων, κάνει έκκληση στους Μικρασιάτες πρόσφυγες να αποτινάξουν «Την εκ της Τουρκίας εκβληθείσα βαρβαρικήν μουσικήν μη μετά τόσων άλλων αποφώλιων της βαρβαρικής γής εν τη μουσοτραφεί Αττική περισυλέγητε.». Επίσης χλευάζει τους αμανετζήδες αλλά και του χώρους στους οποίους συχνάζουν (οι) «εν τω κέντρω της πόλεως λεσχηνείων και παντοδαπών των οινοθρύπτων καταγωγίων.. Ωσει απέλπιδες ούτοι μελλοθάνατοι άφεςιν και σωτηρίαν ικετεύοντες το «αμάν» όλο διατόρως επιφωνούσιν, εξ ου δη και οι πολλοί την λέξιν «αμανέ» εποίησαν».

Ένα χρόνο μετά την απαγόρευση της «Βαρβάρας» το *Έθνος*⁹² και η *Πρωία*⁹³ στις 30 Νοεμβρίου του 1937, μας ενημερώνουν για την έναρξη της εφαρμογής της Μεταξικής λογοκρισίας στο τραγούδι. Στην Πρωία δίνεται αυτούσια και η σχετική εγκύκλιος⁹⁴ σύμφωνα με την οποία οι μανέδες απαγορεύονται «ως αναχρονιστικά άσματα». Τον επόμενο χρόνο, στις 22 Ιουνίου του 1938 *Καθημερινή*⁹⁵ και *Έθνος*⁹⁶ θα μας ενημερώσουν πως το μέτρο επεκτείνεται με νέα εγκύκλιο από το Υπουργείο Τύπου και Τουρισμού σύμφωνα με την οποία απαγορεύονται οι μανέδες στα επιθεωρησιακά θέατρα και άλλα παρεμφερή τραγούδια αλλά και η εκτέλεση «από σκηνής παντός σχετικού χορού» ενώ η παραγωγή των δημοτικών τραγουδιών θα ελέγχεται και έτσι «δεν θα διατρέχουν τον κίνδυνο να αμανεδοποιούντε».

⁸⁹ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2006: σ. 50, *Θάρρος* (Πειραιώς), 11/9/1936.

⁹⁰ Πρόκειται μάλλον για την Νικηφόρο Μοσχόπουλο (1871-1961), δημοσιογράφο και ιστοριοδίφη με αρκετές μελέτες για την ελληνική και βαλκανική ιστορία. (Βλησίδης, 2006: σ. 51).

⁹¹ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2006: σ. 51-53, Μοσχόπουλος Ν, «Μη τραγουδήτε τουρκικά – να παύσει ο αμανές», *Καθημερινή*, 17/9/1936.

⁹² Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 79, «Οι αμανέδες», *Έθνος*, 30/11/1937.

⁹³ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 204, «Αι απρεπείς πλάκες γραμμοφώνου», *Πρωία*, 30/11/1937.

⁹⁴ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 204, «Αι απρεπείς πλάκες γραμμοφώνου», *Πρωία*, 30/11/1937 «Δι' εκγκυκλίου του Υφυπουργείου Τύπου προς τας αστυνομικές αρχάς του κράτους καθίσταται γνωστόν ότι απαγορεύεται η εις δημοσίους χώρους χρησιμοποίησης πλακών γραμμοφώνου με άσεμνα άσματα ή φράσεις θίγουσας την θρησκείαν ή αντικειμένης εις την κοινήν ευπρέπειαν, ως και αναχρονιστικά άσματα (αμανέδες). Εκ παραλλήλου απηγορεύθη η κατασκευή και πώληση νέων τούτων πλακών γραμμοφώνου άνευ προηγουμένης εγκρίσεως της αρμοδίας υπηρεσίας ελέγχου του Υφ. Τύπου.».

⁹⁵ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 99, «Απαγορεύονται εις τα θέατρα οι αμανέδες», *Καθημερινή*, 22/6/1938

⁹⁶ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 50, «Η ζωή: οι αμανέδες», *Έθνος*, 22/6/1938.

Τέσσερις μέρες μετά τις πρώτες απαγορεύσεις του 1937, ο Δ. Ευαγγελίδης⁹⁷ από τις σελίδες του *Έθνος*⁹⁸ επικροτεί την σχετική απόφαση: «Πάει πλέον ο πολυθρύλητος αμανές με τη μακρόσυρτη γκρίνια του που ξέσκιζε τα ταλαιπωρημένα νεύρα» και εκφράζει την ανησυχία του για τον αν θα μπορέσει να επιβληθεί ο νόμος: «πως να πείσετε τους λαϊκούς στιχουργούς και συνθέτας που δεν ξέρουν... ούτε γράμματα, ούτε μουσική...». Η προσπάθεια του πρωτοτυπεί καθώς πλάθει φανταστικές στιχομυθίες μεταξύ του ιδίου και των εκπροσώπων των μουσικών ιδιωμάτων (μανέ και “ρεμπέτικο”) με σκοπό να τα υποβιβάσει.

Ένα μήνα ακριβώς μετά την έναρξη της Μεταξικής πολιτικής κατά του μανέ ένα τολμηρό κείμενο που δημοσιεύεται στην *Ακρόπολης*⁹⁹ επιχειρεί να περιγράψει την ανταπόκριση του κόσμου και κυρίως των προσφύγων κάθε φορά που κάνει την εμφάνιση του ο Α. Τομπούλης σε ταβέρνες της Αθήνας. Το μεγαλύτερο μέρος του κειμένου αναλώνεται στην περιγραφή της ζωής του ουτίστα όταν δούλευε στο παλάτι και έπαιζε για τους σουλτάνους ενώ σχολιάζεται η δυσαρέσκεια και το παράπονο του Τομπούλη αλλά και των πελατών του μαγαζιού για την πρόσφατη απαγόρευση των μανέδων. Ενώ με αφορμή την δεύτερη εγκύκλιο του 1938 συντάκτης της *Πρωίας*¹⁰⁰ μας ενημερώνει πως «μια μερίδα των λαϊκών τάξεων εξακολουθεί να ευρίσκη θέλητρα εις τα “μακρόσυρτα” ανατολίτικα τραγούδια και τον αμανέν».

Καθώς γράφονται και οι τελευταίες σελίδες στον επίλογο της “ζωής” του μανέ, ο Παπαντωνίου με δημοσίευση του στο *Βήμα*¹⁰¹ θα συνοψίσει, σε επικριτικό πάντα ύφος, τα αίτια που στάθηκαν αφορμή και οδήγησαν στην απαγόρευση του μανέ. Οι απόψεις του δεν έχουν αλλάξει σε τίποτα από αυτές πριν δέκα χρόνια και πλέον χρόνια καθώς ακόμα αποκαλεί τον μανέ, “ασύδοτο έργο” στο οποίο δεν βρίσκεις ούτε αρχή ούτε τέλος, “νυσταλέα και ασπόνδυλη μελωδία” ενώ τον παρομοιάζει με φίδι το οποίο ελίσσεται. Αν και παραδέχεται ο ίδιος πως ο μανές δεν μπορεί να εκτελεστεί από τον καθένα επειδή απαιτείται “τέχνη” και γνώσεις ωστόσο έπρεπε να απαγορευτεί μέσα στο γενικότερο κλίμα του εξευρωπαϊσμού. Ενώ προβάλλει και το παράδειγμα της Τουρκίας ως αξιομίμητο: «Ο Ατατούρκ

⁹⁷ Δημοσιογράφος και θεατρικός συγγραφέας (1910-1975).

⁹⁸ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2006: σ. 71-73, Ευαγγελίδης Δ., «Μεράκι και πεντάγραμμον: ο μακαρίτης Αμανές και η αισθητική», *Έθνος*, 4/12/1937.

⁹⁹ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2006: σ. 74-76, «Ο μερακλής τραγουδιστής των τελευταίων σουλτάνων», *Ακρόπολις*, 30/12/1937.

¹⁰⁰ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2002: σ. 204, «Εις το περιθώριον των γεγονότων: η μουσική μας εξέλιξης», *Πρωία*, 27/6/1938.

¹⁰¹ Βλ. Κ. Βλησίδης, 2006: σ. 77-79, Ζ. Παπαντωνίου, «Ο αμανές εν διωγμώ», *Ελεύθερον Βήμα*, 3/7/1938.

χαρακτήρισε τον μανέ ασιατικό τέρας κληροδοτημένο από τους σουλτάνους και μαζί με τα σαρίκια, την θεοκρατία, την αραβική γραφή, το φερεντζέ και τη μοιρολατρεία τον έδωξε από το κράτος του». Με συγκαταβατικό ύφος μας λέει: «Προσπάθησα να τον καταλάβω», προσπάθησε δηλαδή να τον ερμηνεύσει με τους δικούς του κανόνες αξιολόγησης τους οποίους εξηγεί παρακάτω και φανερώνεται πως επειδή ακριβώς το ευρύτερο μέρος της ανατολίτικης μουσικής του είναι άγνωστο περιπίπτει σε ατοπήματα. Λέει χαρακτηριστικά «Άκουσα τον αμανέ στην Πόλη. Προσπάθησα να τον καταλάβω. Τον παρακολούθησα στο καφέ αμάν... Αφού άκουσα τον αμανέ στον έρωτα, τον ζήτησα και στην προσευχή. Είνε ο ίδιος και τραγούδι και ορατόριο. Τον άκουσα στην Αγία Σοφία πριν γίνει μουσείο, όταν ήταν ακόμα τζαμί... Το μεγαλόρρημα του ναού δεν τον βοήθησε και ο αμανές έμεινε τέτοιος που είναι. Θα εργάστηκαν είπα, οι εξωαισθητικοί λόγοι και θα τον χάλασαν. Ας τον ακούσω, σ' ένα τζαμί, σ' ένα έργο των Τούρκων, στο μεγαλοπρεπέστερο απ' όλα της Πόλης, στο Σουλεϊμανιέ... ». Η προσευχή και ο ψαλμός του Μουεζίνη ερμηνεύονται από τον Παπαντωνίου ως αμανές ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο υποστηρίζει για την προσευχή των Τούρκων πως επειδή δεν έχει ρυθμό (όπως και ο αμανές) δεν μπορεί «να δώσει σε μίαν ασπόνδυλη, άπιαστη και αδειανή μελωδία τις ιδέες του πάθους και του θείου». Τέλος ο Παπαντωνίου προτείνει ο μανές να «καταδιωχθεί με κάθε αυστηρότητα» όχι όμως και τα «παράγωγα του αμανέ, τα ενσπόνδυλα, να πούμε, ανατολίτικα τραγούδια που σχηματίζονται από το άπιαστο τούτο νεφέλωμα», ενώ για του φορείς του μανέ (γραμμόφωνα, καφεαμάν και Καραγκιόζη) πρότεινε από καιρό ακόμα, την επιβολή φόρου και προστίμων.

Την ρητορική των προηγούμενων χρόνων κατά του μανέ επαναλαμβάνει και η Σπανούδη¹⁰² το 1938 καθώς συγχαίρει τους αρμόδιους για την εφαρμογή του σχετικού μέτρου και προτείνει να επεκταθεί και σε «πλείστα παρόμοια ακατονόμαστα τουρκόφωνα κι' αλβανόφωνα κομμάτια, ταπεινά, χυδαία και γαιώδη...». Επαναλαμβάνει πως αποτελούν «θλιμμένα απομεινάρια της σκλαβιάς και του χαμού» και κατατάσσονται μαζί με τα «ιθαγενή “ρεμπέτικα” τραγούδια» στις χειρότερες μουσικές επιλογές του ελληνικού λαού. Τα οποία για να εκλείψουν πρέπει να δημιουργηθεί μια επιτροπή «από κορυφαίους Έλληνας συνθέτας, τους μόνους που είναι άξιοι... να κοσκινίσουν καλά την λαϊκή μουσική μέσα στην οποία μπορούν να ανακαλύψουν... και κανένα διαμαντάκι γνήσιο.»

¹⁰² Βλ. Κ. Βλησίδης, 2006, σ. 80-83, Σ. Σπανούδη, «Μουσική του ελληνικού λαού», *Ελεύθερον Βήμα*, 7/10/1938.

Η διαδικασία της διαλογής, όπως μας ενημερώνει κείμενο με τίτλο «Φωνοληψία» το οποίο εκδίδει εφημερίδα της κυβέρνησης, έχει αναλάβει εδώ και δύο χρόνια αρμόδια επιτροπή στην οποία «ανετέθει ο έλεγχος πάσης μουσικής παραγωγής». Το παρόν κείμενο είναι σημαντικό γιατί φανερώνει την επίσημη θέση του Μεταξικού καθεστώτος η οποία θέλει τον λαϊκό πολιτισμό και το κοινό να έχουν φύγει από τον υψηλό προορισμό τους και αντί να εξυπηρετήσουν «το μουσικόν αίσθημα, γίνονται φορείς της χυδαιότερας μουσικής». Τα αίτια της μουσικής κατάπτωσης σύμφωνα με την κυβέρνηση εντοπίζονται στο ότι δεν ελεγχόταν η παραγωγή σε πνευματικό και καλλιτεχνικό επίπεδο. Μπροστά λοιπόν σε αυτή την κατάσταση «Η εθνική Κυβέρνησις της 4^{ης} Αυγούστου, η οποία παρακολουθεί με στοργικόν ενδιαφέρον πάσαν πνευματικήν και καλλιτεχνική εκδήλωσιν της Χώρας, δεν ήτο δυνατόν να παραμείνη αδιάφορος.» Εδώ και δύο χρόνια λοιπόν η Επιτροπή με την αυστηρή επιβολή του νόμου έχει συμβάλει στην “μουσική διαπαιδαγώγηση” των πολιτών και την μουσική εξυγίανση που ορίζεται ως η δίωξη των “άσεμνων” και “κακόηχων” ασμάτων, ενώ ειδική μνεία γίνεται στον μανέ «και προ πάντων ο αμανές η μεγάλη αυτή πληγή, ήτις δια της θρηνωδίας της, της αυτάρεσκου και αποτελεσματικής μοιρολατρικής εγκαρτερήσεων της υπήρξεν ένα από τα κυριώτερα αίτια καταπτώσεως του μουσικού αισθήματος του λαού.» Σύμφωνα λοιπόν με την επίσημη θέση του Μεταξικού καθεστώτος, ο μανές κρίθηκε απαγορευμένο μουσικό ιδίωμα εκ’ πρώτης όψεως για αισθητικούς λόγους, ενώ η βαθύτερη αιτία δίωξης του ερμηνεύεται ως ανάγκη διαφυγής από την φιλοσοφία που ενέπνεε ο μανές.

Το συμπέρασμα αυτό δεν προκύπτει ξεκάθαρα από την δημοσίευση του κειμένου της κυβέρνησης Μεταξά, αλλά απορρέει από γεγονός ότι η πολεμική κατά του μανέ χτίζεται κατά το μεγαλύτερο μέρος της πάνω σε αισθητικά κριτήρια και κανόνες οι οποίοι δεν έχουν καμιά ουσία από μόνα τους. Δηλαδή το γεγονός ότι ο μανές χαρακτηρίζεται ως θρηνώδης, αργόσυρτος, χωρίς ρυθμό, νωχελικός, δεν έχει κάτι το αρνητικό και το επικίνδυνό από μόνο του, όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του “ρεμπέτικου” το οποίο κατηγορείται για τον υβριστικό του στίχο και την εξοικείωση με τα ναρκωτικά. Αρνητική χροιά αποκτούν όταν τα αντιπαραβάσουμε σε σχέση με τη ευρωπαϊκή μελωδική αρμονία και ρυθμική αγωγή ενώ επικίνδυνα γίνονται όταν τα συνδέουμε με το ασιατικό παρελθόν της Ελλάδος.

Κατά κύριο λόγο ο μανές κατηγορήθηκε για την “ελληνικότητα” του και ύστερα για το “ύφος” και το “ήθος” του. Την ελληνικότητα του μανέ διαπραγματεύτηκαν οι Σκυλίτσης, Φαιδρός, Καλομοίρης και Ψάχος που ανήκουν σε

αυτούς που αποδέχονται την “ασιατική κληρονομιά” υπό τον όρο ότι περνάει μέσα από το φίλτρο την αρχαίας Ελλάδας και του Βυζαντίου. Ενώ με πιο “αγνές” προθέσεις προβάλλουν τη συμπάθεια τους απέναντι στον μανέ οι Βλάχος, Γαβριηλίδης, Τριανταφύλλου, Καμπούρογλου, Δροσίνης, Παλαμάς. Γίνεται εμφανές ότι: οι μανέδες γίνανε σύμβολα ενός μουσικού ύφους το οποίο θαυμάστηκε για την συναισθηματική του ένταση αλλά απορρίφθηκε ως έκφραση της ασιατικής πλευράς του ελληνικού λαού (Gail Holst, 2000). Όσον αφορά το ύφος, αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο μανές είναι το μόνο είδος, από τις μουσικές παραδόσεις των προσφύγων της Μικράς Ασίας, το οποίο κυνηγήθηκε για λόγους που εντοπίζονται κυρίως στην σύσταση της μουσικής του φόρμας. Η μελωδική του ανάπτυξη και η ρυθμική συγκρότηση μαζί με τις “παθητικές” εκτελέσεις των τραγουδιστών στάθηκαν αφορμή να κατηγορηθεί ως φορέας τη μουσικής οπισθοδρόμησης στην Ελλάδα. Ανάμεσα σε αυτούς που στάθηκαν περισσότερο σε αυτό το ζήτημα κατατάσσονται οι Παπαντωνίου και Σπανούδη. Τέλος πολλοί είναι αυτοί, κυρίως δημοσιογράφοι με τα ρεπορτάζ τους, οι οποίοι υιοθετώντας την τεχνοτροπία της ηθογραφίας περιέγραψαν την άλλοτε “ειδυλλιακή” και άλλοτε “ζοφερή” ατμόσφαιρα των καφέ αμάν της Αθήνας. Σε αυτούς οφείλεται κυρίως, αλλά και στις κατά καιρούς μεταμορφώσεις των καφέ αμάν, η ρητορική περί ηθικής που σχηματίστηκε υπέρ και κατά του μανέ αφού η ταύτιση των δύο όπως υποστηρίξαμε πιο πάνω ήταν αναπόφευκτη.

ΚΕΦ. 3 ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΩΝ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΩΝ ΤΟΥ ΜΑΝΕ ΣΤΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

3.1. Η δισκογραφία του μανε

Στη παρούσα εργασία ένα από τα βασικότερα εργαλεία στην έρευνα του μανέ αποτελεί η μελέτη των ηχογραφήματων του. Μαζί με της γραπτές πηγές αποτελούν απτά ντοκουμέντα, τα οποία επιβιώνουν μέχρι σήμερα και δίνουν στον ερευνητή την δυνατότητα να αναβιώσει το μουσικό φαινόμενο μέσα από δύο αλληλοεξαρτώμενες πραγματικότητες, αυτήν της ακρόασης και αυτήν της μελέτης των πηγών καθώς ο προσδιορισμός του πλαισίου κρίνεται απαραίτητος.

Η αναζήτηση των πρώτων ηχογραφήσεων του μανέ μας φέρνει στις αρχές του 20ού αι. στην Σμύρνη όταν στην ομώνυμη εφημερίδα και στο φύλλο της 3^{ης} Αυγούστου του 1902 διαφημίζεται το κατάστημα του Εγιούπ Σάμπρη να εμπορεύεται κύλινδρους φωνόγραφου. Συγκεκριμένα στην διαφήμιση με τίτλο “Κατάστημα ειδών φωνόγραφού” αναφέρεται ότι: *«Γνωστόν τυγχάνει ότι η πλουσία Οθωμανική μουσική μετηνέχθη εντός των σωλήνων του φωνογράφου από της εφευρέσεως αυτού. Επίσης δεν ώκνησαν να μεταφέρωσιν τα άσματα και τοις μανέδες των Ελλήνων συμπατριωτών μας. Επιθυμείτε λοιπόν να ακούσητε τους μανέδες και τα άσματα των αοιδών Ελλήνων...»*¹⁰³. Δυστυχώς σήμερα δεν υπάρχουν κύλινδροι¹⁰⁴ με ελληνικά τραγούδια αλλά και σε ανάλογη βιβλιογραφία δεν υπάρχει σχετική αναφορά η οποία μπορεί να μας διαφωτίσει για το πότε ακριβώς άρχισε και πότε τέλειωσε η παραγωγή κύλινδρων. Σε εξώφυλλο καταλόγου¹⁰⁵ του ίδιου καταστήματος το 1906 βλέπουμε την απεικόνιση ενός γραμμοφώνου (με επίπεδο δίσκο) γεγονός που δείχνει ότι την εποχή εκείνη κύλινδρος και γραμμόφωνο λειτουργούσαν εξίσου. Στην εφημερίδα *Σμύρνη*, στο φύλλο της 5ης Μαρτίου 1905, καταχωρείται διαφήμιση του καταστήματος Blumberg το οποίο εμπορεύεται γραμμόφωνα. Αναφέρεται

¹⁰³ Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη: η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Επιμέλεια: Διονυσόπουλος Νίκος, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002: σ. -.

¹⁰⁴ Η συσκευή που χρησιμοποιούσε κύλινδρους για την αναπαραγωγή του ήχου ονομαζόταν φωνόγραφος ενώ η αντίστοιχη μηχανή με τους δίσκους γραμμόφωνο. Στα τέλη του 19^{ου} αι. ο ανταγωνισμός μεταξύ τους ήταν έντονος μέχρι τα τέλη όμως του 1920 τελικά θα επικρατήσει ο δίσκος λόγω των συγκριτικών πλεονεκτημάτων.

¹⁰⁵ Οι κατάλογοι με τα τραγούδια σκοπό έχουν να διαφημίσουν το εμπόρευμα του καταστήματος και διατίθενται δωρεάν στους πελάτες ενώ η αγορά κύλινδρων και δίσκων γραμμοφώνου κατά τα πρώτα αυτά χρόνια ήταν προνόμιο των εύρωστων κοινωνικών τάξεων.

χαρακτηριστικά: «Γραμμόφωνα – Ζωνόφωνα¹⁰⁶. Από τις 1^{ης} Ιανουαρίου 1905 ένεκεν της μεγάλης καταναλώσεως των μουσικών, το εργοστάσιον ηλάττωσε τας τιμάς ως εξής...»¹⁰⁷ ενώ στο ίδιο φύλλο εμφανίζεται για πρώτη φορά ηχογράφιση μανέ και σε δίσκο γραμμοφώνου: «Μεγάλη εκλογή δίσκων, χορών μελοδραμάτων και εγχώριων ασμάτων, πολιτάκια, μανέ κτλ.»¹⁰⁸ Λαμβάνοντας υπόψη τα στοιχεία από την υπάρχουσα βιβλιογραφία παρατηρούμε πως μετά το 1905 οι «ομιλούσες μηχανές» εμφανίζονται συστηματικά στους εμπορικούς οδηγούς της Σμύρνης.

Στην Ελλάδα, τα πρώτα αυτά χρόνια, δεν έχουμε στοιχεία που να δείχνουν ανάλογη ανάπτυξη στο εμπόριο γραμμοφώνων και φωνογράφων. Αυτό οφείλεται εν μέρει και στο γεγονός ότι οι εταιρίες ηχογραφήσεων (D. P. Zonophone, The Gramophone, Odeon, Favorite) έχουν έδρα την Κωνσταντινούπολη (η οποία θεωρείται η πρώτη πόλη των Βαλκανίων). Οι ηχογραφήσεις ελληνικού ενδιαφέροντος κατά την πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αι., γίνονται με κινητά συνεργεία τα οποία μεταφέρουν τα μηχανήματα σε σχετικά κατάλληλες αίθουσες όπως θέατρα, κινηματογράφους και αίθουσες ξενοδοχείων όπου και πραγματοποιούν τις ηχογραφήσεις με ντόπιους τραγουδιστές και συγκροτήματα¹⁰⁹. Οι ηχογραφήσεις έγιναν κατά κύριο λόγο σε Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη και Θεσσαλονίκη (πριν από την απελευθέρωση του 1912) και μετά σε Αθήνα¹¹⁰, Κάιρο, Αλεξάνδρεια, Παρίσι, Μιλάνο, Τεργέστη.

Για να προσεγγίσουμε καλύτερα τις ηχογραφήσεις του μανέ που έγιναν σε δίσκους των 78 στροφών αλλά και την ευρεία διάδοση που γνώρισε το είδος διαμέσου της δισκογραφίας, δόκιμο είναι να χωρίσουμε την πορεία του σε δύο περιόδους σύμφωνα με τις οποίες: η πρώτη περίοδος ξεκινάει το 1906 (χρονιά κατά την οποία σημειώνονται οι πρώτες ηχογραφήσεις μανέ) και τελειώνει το 1922 με την

¹⁰⁶ Γραμμόφωνα της εταιρίας D. P. Zonophone.

¹⁰⁷ Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη: η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Επιμέλεια: Διονυσόπουλος Νίκος, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002: σ. -.

¹⁰⁸ Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη: η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Επιμέλεια: Διονυσόπουλος Νίκος, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002: σ. -.

¹⁰⁹ Η πιο σπάνια μετακινείται ολόκληρο το συγκρότημα στην έδρα της εταιρίας.

¹¹⁰ Στην Αθήνα οι πρώτες ηχογραφήσεις έγιναν από την Odeon το 1906 και 1907 και από την Gramophone το 1907 ενώ οι εταιρίες Beka, Lyrophon, Favorite αυτή την εποχή δεν πραγματοποίησαν καμιά ηχογράφιση στην Αθήνα. Αξίζει να αναφέρουμε πως χρονολογικά οι πρώτες ηχογραφήσεις ελληνικού ενδιαφέροντος πραγματοποιούνται στην Αμερική το 1896 και στην Κωνσταντινούπολη το 1900 από την Gramophone της οποίας το παράδειγμα θα ακολουθήσουν η Odeon, Beka, Lyrophon και Favorite Record. Βλ. Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη: η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Επιμέλεια: Διονυσόπουλος Νίκος, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002: σ. -.

Μικρασιατική Καταστροφή ενώ η δεύτερη περίοδος ξεκινάει το 1922 και έχει διάρκεια μέχρι και το 1937 (χρονιά κατά την οποία και απαγορεύονται). Αναγνωρίζουμε έτσι πως ο βίαιος εκπατρισμός¹¹¹ και η συνθήκη της προσφυγιάς έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην μουσική και πολιτιστική εξέλιξη της Ελλάδας, μαζί με το γεγονός ότι το δισκογραφικό ενδιαφέρον μεταφέρεται από την Κωνσταντινούπολη και Σμύρνη στην Αμερική και μετά το 1922 στην Αθήνα.. Επίσης κρίνεται απαραίτητο πριν από την παρουσίαση των τραγουδιστών και των στοιχείων που έχουμε συλλέξει γύρω από τις ηχογραφήσεις να παρουσιάσουμε συνοπτικά τα σημαντικότερα βιογραφικά στοιχεία των εταιριών ηχογράφησης έτσι ώστε η αναφορά σε αυτές να μην έχει απλά πληροφοριακό χαρακτήρα αλλά ουσιαστικό περιεχόμενο.

3.2. Οι εταιρίες των ηχογραφήσεων πριν το 1922

Από τις πρώτες εταιρίες που αντιπροσωπεύονταν στην Κωνσταντινούπολη είναι η εταιρία δίσκων The Gramophone Co Ltd. η οποία ιδρύεται στο Λονδίνο το 1897-98 και αρχικά πραγματοποιεί εγγραφές για την αμερικάνικη E. Berliners Gramophone του Emil Berliner. Δημιουργεί το πρώτο της εργοστάσιο στο Ανόβερο της Γερμανίας και το αγγλικό στο Hayes το 1904, ενώ από το 1900 έχει ξεκινήσει τις ηχογραφήσεις σε Ευρώπη, Ανατολή και Αφρική. Αναλυτικότερα για τις ελληνικού ενδιαφέροντος ηχογραφήσεις, από τον Μάιο μέχρι τον Ιούνιο τον ίδιο χρόνο ηχογραφεί με το λογότυπο της Gramophone Concert Record στην Κωνσταντινούπολη και το 1904 στην Αλεξάνδρεια (από τις οποίες δεν έχουμε δείγματα) και το 1908 στην Θεσσαλονίκη. Η ίδια εταιρεία ηχογραφεί στην Κωνσταντινούπολη το 1906 με την θυγατρική της Zonophone (για την οποία θα μιλήσουμε παρακάτω). Σημαντικότερες από πλευράς ποσότητας δειγμάτων και λοιπών στοιχείων, σχετικά με τους συντελεστές των ηχογραφήσεων, είναι οι ηχογραφήσεις σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη τα έτη 1909, 1910 και 1911 καθώς το συνεργείο της εταιρίας περιοδεύει στις μεγάλες πόλεις της Ανατολικής Μεσογείου, Κάιρο, Βηρυτό, Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη, Σμύρνη και Αθήνα. Συνολικά μέχρι το 1910 υποστηρίζεται πως έχουν πραγματοποιηθεί περίπου 14.000 ηχογραφήσεις σε Ασία και Β. Αφρική. Ηχογραφήσεις και επανεκδόσεις της ίδιας πραγματοποιήθηκαν και με το λογότυπο HMV (His Master's Voice) το οποίο μετά το 1931 χρησιμοποιείται

¹¹¹ Το 1922 η Σμύρνη αριθμούσε 350.000 κατοίκους από τους οποίους οι 165.000 ήταν Έλληνες την στιγμή που η Αθήνα είχε 300.000 κατοίκους.

αποκλειστικά από την HMV ενώ εμφανίζεται σε διάφορες περιόδους από πολλές εταιρίες σε ολόκληρο τον κόσμο. Ανάμεσα σε αυτές και η Victor (Victor Talking Machine Company) σε Αμερική, Καναδά, Λατινική Αμερική και αλλού. Επίσημα η εταιρία δεν ονομάστηκε ποτέ HMV αλλά αναγνωριζόταν και διαφημιζόταν έτσι όταν χρησιμοποιούσε αυτό το λογότυπο (με το σκύλο που κάθεται μπροστά από ένα γραμμόφωνο). Έτσι λοιπόν τις πρώτες δύο δεκαετίες του 20^{ου} αι. το λογότυπο της HMV χρησιμοποιείται από την Gramophone¹¹² και την Victor σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη. Άμεση σχέση με την Gramophone έχει και η εταιρία Zonophone (International Zonophone Co) η οποία ιδρύεται στην Νέα Υόρκη το 1899 και το 1903 πουλάει τον ευρωπαϊκό της κλάδο με έδρα το Βερολίνο στην The Gramophone Co της Αγγλίας¹¹³, ενώ ο αμερικάνικος έχει αγοραστεί από την Victor αλλά συνεχίζει να λειτουργεί αυτόνομα μέχρι το 1912.

Στην Κωνσταντινούπολη μετά την Gramophone ακολούθησαν οι γερμανικές εταιρίες Beka Record και Favorite Record το 1905, η Odeon Record (International Talking Machine Company) το 1904 με 1905 και η Lyrophon Record το 1905. Από αυτές μας ενδιαφέρουν η Favorite που ηχογράφησε στην Κωνσταντινούπολη το 1905, 1911 και 1913 ή 1914, ενώ στην Σμύρνη το 1912. Τα στοιχεία μας δείχνουν πως η Odeon πραγματοποιεί φωνοληψίες στην Κωνσταντινούπολη με συγκροτήματα και τραγουδιστές που έρχονται από την Σμύρνη. Επίσης στην Κωνσταντινούπολη στα τέλη του 1910 με αρχές του 1911 ιδρύεται και η εταιρία Orfeon Record η οποία πραγματοποιεί ηχογραφήσεις μέχρι το 1925-26 και της οποίας δίσκοι δεν επανακυκλοφόρησαν από καμία εταιρία της εποχής.

Οι παραπάνω εταιρίες είναι αυτές που πραγματοποίησαν τις ηχογραφήσεις του μανέ κατά την πρώτη περίοδο η οποία στην πραγματικότητα διαρκεί μέχρι την παραμονή των Βαλκανικών πολέμων. Μετά το τέλος των πολέμων η επανέναρξη της δραστηριότητας εμφανίζεται συγκρατημένη γεγονός το οποίο γίνεται εμφανές αν συγκρίνουμε τα σύνολα των ηχογραφημάτων που παρουσιάζει η κάθε υποπερίοδος. Μεγάλο μέρος των μανέδων που θα εκδοθούν, κατά την δεύτερη υποπερίοδο, οφείλεται στις επανεκδόσεις ενώ οι υπόλοιποι ηχογραφούνται στην Αμερική καθώς

¹¹² Π.χ. Μεταξύ των ετών 1915-1920 η Gramophone επανέκδωσε ορισμένους από τους δίσκους της, που είχε προηγουμένως κυκλοφορήσει η Victor, με το σήμα της H.M.V.

¹¹³ Παρόλα αυτά ο τίτλος της Zonophone χρησιμοποιείται από την The Gramophone Co μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1930 σαν θυγατρική της EMI. Το 1931 η εταιρία συγχωνεύτηκε με την Columbia, την Odeon, την Parlphone και άλλες εταιρίες και δημιουργήθηκε η EMI (Electrical Musical Industries Ltd).

εταιρίες όπως η Gramophone από το 1913 μέχρι το 1926 δεν θα κάνει καμία ηχογράφιση σε Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη. Για τις εταιρίες Favorite, Beke, Lygophon, και Odeon γνωρίζουμε πως έχουν απορροφηθεί μέχρι το 1912 από τον γερμανικό όμιλο εταιριών Carl Lindstrom και φαίνεται να ξεκινούν ηχογραφήσεις στην Κωνσταντινούπολη μετά το 1922 με τις ετικέτες Odeon και Parlophone.

Κατά την δεύτερη υποπερίοδο, μανέδες ηχογραφούνται κατά κύριο λόγο στην Αμερική από τις εταιρίες Columbia Αμερικής, Victor Αμερικής, Panhellenion Αμερικής. Οι δύο πρώτες αντιπροσωπεύουν το 64% των ηχογραφήσεων του ρεμπέτικου στην Αμερική ενώ οι ελληνικών συμφερόντων Panhellenion, Greek Record Co και Pharos μοιράζονται το 17%. Για την ιστορία αξίζει να πούμε πως η Columbia Αμερικής χρονολογείται από το 1888 ενώ ξεκινάει τις φωνοληψίες σε δίσκους γραμμοφώνου το 1902. Η ίδια σε συνεργασία με την Favorite επανεκδίδει μερικούς δίσκους με μανέδες κατά την δεύτερη υποπερίοδο, ενώ ηχογραφούν σε αυτήν την ίδια εποχή η Κυρία Κούλα (Κυριακούλα Αντωνοπούλου), η Μαρίκα Παπαγκίκα και αργότερα οι Αχιλλέας Πούλος, Τέτος Δημητριάδης και Μαρίκα Παπαγκίκα. Τέλος σημαντικό ρόλο στην ελληνική δισκογραφία έπαιξε η Victor¹¹⁴ η οποία δραστηριοποιήθηκε πριν και μετά το 1922 καθώς θα την δούμε πριν το 1920 να αγοράζει τα δικαιώματα των μεγάλων εταιριών που είχαν κάνει γραμμοφωνήσεις στην Ελλάδα και αλλού και να επανεκδίδει δίσκους στις Η.Π.Α¹¹⁵.

¹¹⁴ Η Victor Talking Machine Company ιδρύθηκε το 1901 στις Η.Π.Α. υπήρξε μια από τις σημαντικότερες δισκογραφικές εταιρίες που μαζί με την Gramophone Co και Odeon διαχειρίστηκαν την μουσική δραστηριότητα του 20^{ου} αι. Βλ. σχετικά: Μανιάτης Διονύσης. Δημ., Οι φωνογραφητζήδες: πρακτικών μουσικών εγκώμιων: ή το γραμμόφωνο η εποχή του και οι γραμμοφωνήσεις των ελληνικών λαϊκών (κυρίως ρεμπέτικων) τραγουδιών, Πιτσιλός, Αθήνα 2001: σ. 54.

¹¹⁵ Μανιάτης Διονύσης. Δημ., Οι φωνογραφητζήδες: πρακτικών μουσικών εγκώμιων: ή το γραμμόφωνο η εποχή του και οι γραμμοφωνήσεις των ελληνικών λαϊκών (κυρίως ρεμπέτικων) τραγουδιών, Πιτσιλός, Αθήνα 2001: σ. 54.

3.3. Τραγουδιστές και συγκροτήματα του μανέ κατά την πρώτη περίοδο

3.3.1. Πρώτη υποπερίοδος

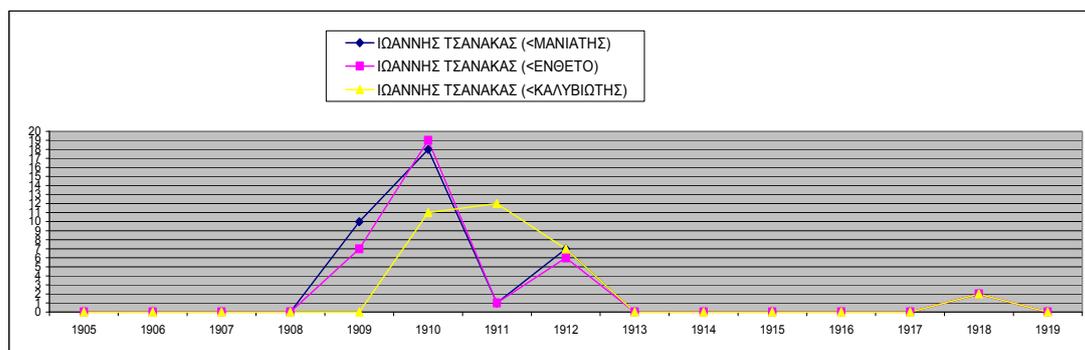
Όπως αναφέραμε και παραπάνω, κατά τα πρώτα χρόνια μεγαλύτερο δισκογραφικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι ηχογραφήσεις σε Κωνσταντινούπολη, Σμύρνη και Θεσσαλονίκη. Από τους κατεξοχήν “αμανετζήδες” τραγουδιστές της εποχής θεωρείται ο Ιωάννης Τσανάκας ο οποίος ηχογραφεί 34 μανέδες στο διάστημα μεταξύ (1909-1912) για λογαριασμό όλων των μεγάλων εταιριών της εποχής (Favorit, Odeon, Orfeon, Gramophone) από τους οποίους οι 18 επανεκδίδονται¹¹⁶ την ίδια περίοδο από τις αμερικανικές (Columbia Αμερικής, Victor Αμερικής, Okey Αμερικής, Panhellenion Αμερικής και από την HMV¹¹⁷). Ο Τσανάκας ηχογραφεί μανέδες με τις εταιρίες Odeon (1910) και Orfeon (1911) στην Κωνσταντινούπολη και

¹¹⁶ Στους παρακάτω πίνακες που κατασκευάστηκαν για τις ανάγκες της εργασίας στην κατηγορία με τίτλο *εταιρία* με πράσινο χρώμα υποδεικνύονται οι πρωτότυπες ηχογραφήσεις ενώ με κόκκινο χρώμα έχουμε τις επανεκδόσεις. Για τις υπόλοιπες (που δε έχουν χρώμα) δεν έχουμε βρει στοιχεία που να αποδεικνύουν κάτι από τα δύο.

¹¹⁷ Στην οποία σύμφωνα με το βιβλίο του Δ. Μανιάτη “*Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*” στην περίπτωση του Αδαμιάν μανές (πάντα θλιμμένος βρίσκομαι) πραγματοποίησε ηχογραφήσεις το 1906 κάτι το οποίο δεν φαίνεται να ισχύει αλλά πιο πιθανό είναι να πραγματοποίησε την ηχογράφιση η Gramophone και ο δίσκος να εκδόθηκε με την ετικέτα της HMV το 1910. Ενώ στους άλλους δύο μανέδες του Τσανάκα για λογαριασμό της ίδιας (HMV) φαίνεται πως πρόκειται για επανεκδόσεις.

στη Σμύρνη με τις εταιρίες Gramophone (1910-11) και Favorit (1912).

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ (ΕΝΘΕΤΟ Δ)	ΕΤΟΣ (ΚΑΛΥΒΙΩΤΗ)	ΤΟΠΟΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
Columbia Αμερικής	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΕΝΩ ΤΟ ΘΕΛΕΙΣ ΝΑ ΠΟΝΩ, ΑΣΕ ΜΕ)	1918			
Columbia Αμερικής	ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΝΟΥΝ Ν ΑΝΘΙΣΟΥΝ ΤΑ ΚΛΑΡΙΑ)	1918			
Favorit Record	ΜΙΝΟΡΕ ΤΗΣ ΑΥΓΗΣ (ΑΦΟΥ, ΣΚΛΗΡΑ, ΔΕΝ Μ ΑΓΑΠΑΣ, ΓΙΑΤΙ)	1912			
Favorit Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΟΥ ΣΤΙΓΜΗ)	1912			ΣΜΥΡΝΗ
Favorit Record	ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΝΟΥΝ Ν ΑΝΘΙΣΟΥΝ ΤΑ ΒΟΥΝΑ)	1912			ΣΜΥΡΝΗ
Favorit Record	ΣΥΡΤΟΣ ΜΠΛΑΙΟ ΜΑΝΕΣ (ΤΑ ΠΑΘΗ ΜΟΥ ΔΕΝ ΕΠΛΑΨΑΝ)	1912			ΣΜΥΡΝΗ
Favorit Record	ΜΙΝΟΡΕ ΤΗΣ ΑΥΓΗΣ (ΕΝΩ, ΣΚΛΗΡΑ, ΔΕΝ Μ ΑΓΑΠΑΣ ΓΙΑΤΙ)	1912			ΣΜΥΡΝΗ
Favorit Record	<u>ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΕΝΩ ΤΟ ΘΕΛΕΙΣ ΝΑ ΠΟΝΩ, ΑΣΕ ΜΕ ΝΑ)</u>	1912	1907		1912 ΣΜΥΡΝΗ
Favorit Record	ΜΙΝΟΡΕ ΚΑΛΗ ΝΥΧΤΙΑ (ΤΑ ΑΣΤΡΑ ΤΡΕΜΟΣΒΗΝΟΥΝΕ ΚΑΙ)	1912			ΣΜΥΡΝΗ
His Masters Voice	ΡΑΣΤ ΓΚΑΖΕΛ (ΠΑΝΤΑ ΜΕ ΣΕΒΑΣ ΠΕΡΠΑΤΩ ΚΙ ΟΛΟ ΤΗ ΓΗ)	1910	1913		
His Masters Voice	ΟΥΣΑΚ ΓΚΑΖΕΛ (ΟΤΑΝ ΣΕ ΒΛΕΠΩ ΧΑΙΡΟΜΑΙ ΤΗΝ ΤΥΧΗ ΜΟΥ)	1910			
His Masters Voice	<u>ΑΔΑΜΑΜΑΝ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΝΤΑ ΘΛΙΜΜΕΝΟΣ ΒΡΙΣΚΟΜΑΙ)</u>	1906			
Odeon Record	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΣ ΜΟΥ ΣΚΛΗΡΟ ΑΝ Μ ΑΓΑΠΑΣ)	1910			ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Odeon Record	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΒΛΕΠΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΑΚΙΑ ΜΟΥ)	1910			ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Odeon Record	<u>ΣΜΥΡΝΑΪΚΟ ΑΝΤΑΜΑΜΑΝ (ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΒΑΣΤΑ ΤΟΝ ΚΑΗΜΟ)</u>	1910			ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Odeon Record	ΦΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΟΣΕΣ ΦΟΡΕΣ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ Σ ΕΞΕΝΑ	1910			ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Odeon Record	ΣΙ ΜΠΕΜΟΛ ΜΑΝΕΣ (ΓΥΡΙΣΩ ΜΟΝΟΣ ΜΟΥ ΠΛΑΤΟΥ ΓΙΑ ΝΑ)	1910			ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Odeon Record	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΣ ΜΟΥ ΠΩΣ ΔΕΝ ΜΕ ΑΓΑΠΑΣ)		1908-09		ΣΜΥΡΝΗ
Odeon Record	<u>ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΣ ΜΟΥ ΣΚΛΗΡΑ ΑΝ Μ ΑΓΑΠΑΣ, ΓΙΑΤΙ)</u>	1910			ΣΜΥΡΝΗ
Okey Αμερικής	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ				
Okey Αμερικής	ΣΙ ΜΠΕΜΟΛ ΜΑΝΕΣ (ΓΥΡΙΣΩ ΜΟΝΟΣ ΜΟΥ)				
Okey Αμερικής	ΑΔΑΜΑΜΑΝ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΝΤΑ ΘΛΙΜΜΕΝΟΣ ΒΡΙΣΚΟΜΑΙ)				
Okey Αμερικής	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΒΛΕΠΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΑΚΙΑ ΜΟΥ)				
Okey Αμερικής	ΦΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ				
Orfeon Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΝΩ ΔΕΝ ΧΥΝΩ ΔΑΚΡΥΑ)				
Orfeon Record	ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ	1909			1911 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Orfeon Record	<u>ΚΑΛΗΝΥΧΤΙΑΣ, ΜΑΝΕΣ (ΤΑ ΑΣΤΡΑ ΤΡΕΜΟΣΒΗΝΟΥΝΕ)</u>	1909	1910		1911 ΣΜΥΡΝΗ / ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Orfeon Record	ΓΑΛΑΤΙΑΝΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΠΛΗΓΩΜΕΝΟ ΣΤΗΘΟΣ ΜΟΥ ΠΟΝΕΙ)	1909			1911 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Orfeon Record	ΜΠΛΑΙΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΤΑ ΠΑΘΗ ΜΟΥ ΔΕΝ ΕΠΛΑΨΑΝ ΑΚΟΜΗ)		1909		1911 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Orfeon Record	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ				1911 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Orpheum Record	<u>ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ (ΜΟΥ ΛΕΝΕ ΝΑ ΜΗΝ Σ ΑΓΑΠΩ)</u>		1911		ΣΜΥΡΝΗ
Panhellenion Αμερικής	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (Σ ΕΙΧΑ ΓΙΑ ΕΥΤΥΧΙΑ ΜΟΥ)				
The Gramophone Co	ΒΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΒΛΕΠΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΑΚΙΑ ΜΟΥ)	1910			ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	ΣΙ ΜΠΕΜΟΛ ΜΑΝΕΣ (ΓΥΡΙΣΩ ΜΟΝΟΣ ΜΟΥ ΠΛΑΤΟΥ)	1910			ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	ΑΔΑΜΑΜΑΝ, ΜΑΝΕΣ (ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΒΑΣΤΑ ΤΟΝ ΚΑΗΜΟ)	1910			ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	<u>ΡΑΣΤ ΓΚΑΖΕΛ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΝΤΑ ΜΕ ΣΕΒΑΣ ΠΕΡΠΑΤΩ)</u>	1910	1913		1910 ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΜΟΥ ΛΕΝΕ ΝΑ ΜΗΝ Σ ΑΓΑΠΩ)	1910			ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	ΟΥΣΑΚ ΓΚΑΖΕΛ (ΟΤΑΝ ΣΕ ΒΛΕΠΩ ΧΑΙΡΟΜΑΙ)	1910			ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	ΦΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΟΣΕΣ ΦΟΡΕΣ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ)	1910			ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	ΣΑΜΠΛΑΧ	1909			1911 ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	<u>ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΕΝΩ ΤΟ ΘΕΛΕΙΣ ΝΑ ΠΟΝΩ)</u>	1909	1907		1911 ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ	1909			1911 ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟ (ΣΕ ΑΓΑΠΩ ΑΓΝΟΤΑΤΑ ΤΟ ΛΕΓΩ)	1909			1911 ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	<u>ΚΑΛΗ ΝΥΧΤΙΑ (ΤΑ ΑΣΤΡΑ ΤΡΕΜΟΣΒΗΝΟΥΝΕ)</u>	1909	1910		1911 ΣΜΥΡΝΗ
The Gramophone Co	ΧΟΥΖΑΜ	1909			1911 ΣΜΥΡΝΗ
Victor Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΣΚΕΨΟΥ ΣΚΛΗΡΑ)				
Victor Αμερικής	ΑΔΑΜΑΜΑΝ (ΠΑΝΤΑ ΘΛΙΜΜΕΝΟΣ ΒΡΙΣΚΟΜΑΙ)	1910			
Victor Αμερικής	<u>ΡΑΣΤ ΓΚΑΖΕΛ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΝΤΑ ΜΕ ΣΕΒΑΣ ΠΕΡΠΑΤΩ)</u>				
Victor Αμερικής	ΟΥΣΑΚ ΓΚΑΖΕΛ ΜΑΝΕΣ (ΟΤΑΝ ΣΕ ΒΛΕΠΩ ΧΑΙΡΟΜΑΙ)				
Victor Αμερικής	ΦΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΟΣΕΣ ΦΟΡΕΣ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ)	1910			
Victor Αμερικής	ΚΑΛΗΝΥΧΤΙΑ (ΤΑ ΑΣΤΡΑ ΤΡΕΜΟΣΒΗΝΟΥΝΕ)				
Victor Αμερικής	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟ, ΜΑΝΕΣ (Σ ΕΙΧΑ ΓΙΑ ΕΥΤΥΧΙΑ ΜΟΥ)				

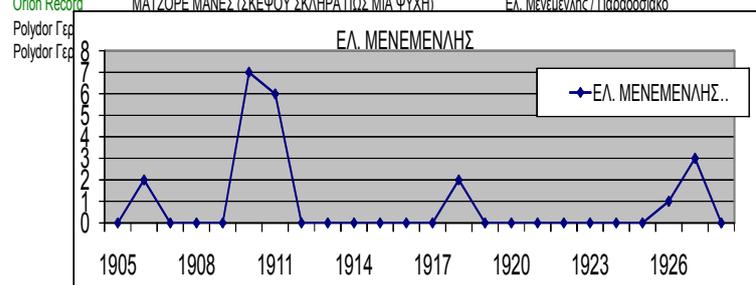


Την ίδια εποχή ακόμα ένας Σμυρνιός, ο Ελ. Μενεμενλής¹¹⁸, εξίσου γνωστός αμανετζής με τον Τσανάκα πραγματοποιεί παρόμοια πορεία καθώς ηχογραφεί 14 μανέδες το διάστημα μεταξύ 1906-1912. Στην Σμύρνη ηχογραφεί το 1910 για λογαριασμό της Gramophone και το 1911 στην Κωνσταντινούπολη για λογαριασμό της Favorit. Επίσης με την ετικέτα της HMV κυκλοφορεί το 1906 μανέδες οι οποίοι προέρχονται από την Zonophone (θυγατρική της Gramophone) που πραγματοποιεί

¹¹⁸ Στους καταλόγους των εταιριών αναγράφεται ως Λευτέρης.

εκείνο τον χρόνο ηχογραφήσεις στην Κωνσταντινούπολη ενώ μανέδες του ίδιου επανεκδίδονται το 1910 από την Victor Αμερικής και το 1918 από την Columbia Αμερικής. Τέλος αξίζει να πούμε πως ο Μενεμενλής ανήκει σε εκείνους που ηχογραφούν πριν και μετά το 1922.

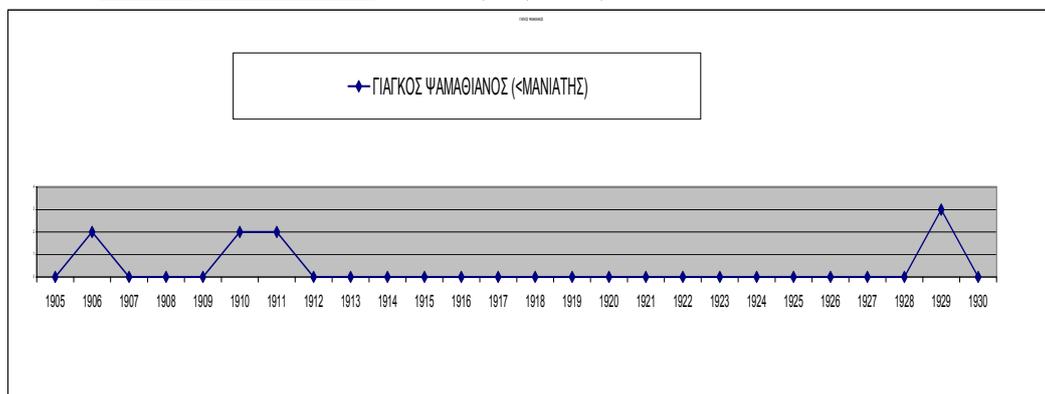
ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ (ΕΝ ΕΤΟΣ (ΚΑ ΤΟΠΟΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ)
Favorit Record	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΒΛΕΠΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΑΚΙΑ ΜΟΥ ΚΑΙ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1911
Favorit Record	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΝΙΑ ΜΑΝΕ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΕΦΟΥΜΑΙ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1911
Favorit Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΕΥΤΥΧΕΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1911
Favorit Record	ΡΩΜΑΙΚΟ ΟΥΣΑΚ ΓΚΑΖΕΛ	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1911
Favorit Record	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ, ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ (ΣΗΚΩ ΚΑΗΜΕΝΕ ΑΛΗ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1911
Favorit Record	ΑΔΑΜΑΜΑΝ (ΕΝΩ ΣΚΛΗΡΑ ΔΕΝ Μ ΑΓΑΠΑΣ, ΓΙΑΤΙ ΠΛΕΟΝ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1911
His Masters Voice	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ ΜΑΤΖΟΡΕ (ΣΚΕΨΟΥ ΣΚΛΗΡΑ ΠΩΣ ΜΙΑ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1906
His Masters Voice	ΑΔΑΜΑΜΑΝ ΜΑΝΕΣ (ΜΟΝ ΕΞΕΝΑ ΖΩΗ ΗΘΕΛΑ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1906
His Masters Voice	ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ	Λευτέρης / Παραδοσιακό	
The Gramophone Co	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΥ ΗΜΟΥΝ ΥΠΕΡΦΑΝΟΣ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1910
The Gramophone Co	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1910
The Gramophone Co	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΤΥΧΗ ΚΑΚΙΑ ΤΥΧΗ ΣΚΛΗΡΑ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1910
The Gramophone Co	ΑΔΑΜΑΜΑΝ ΜΑΝΕΣ (ΝΑΝΑΙ ΣΙΜΑ ΤΟ ΗΘΕΛΑ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1910
The Gramophone Co	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1910
Victor Αμερικής	ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ (ΣΗΚΩ ΚΑΗΜΕΝΕ ΜΗ ΠΑΣΑ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1910
Victor Αμερικής	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΤΥΧΗ ΚΑΚΙΑ ΤΥΧΗ ΣΚΛΗΡΑ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	1910
Victor Αμερικής	ΑΔΑΜΑΜΑΝ ΜΑΝΕΣ (ΝΑ ΝΑΙ ΣΙΜΑ ΤΟ ΗΘΕΛΑ)	Λευτέρης / Παραδοσιακό	
Columbia Αγγλίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ ΤΟ ΘΕΛΕΙΣ ΝΑ ΧΑΘΩ ΣΚΛΗΡΑ)	Ελ. Μενεμενλής / Παραδοσιακό	
Columbia Αγγλίας	ΣΙ ΜΠΕΜΟΛ (ΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΟΥ ΣΤΙΓΜΗ, ΘΑ ΣΕ)	Ελ. Μενεμενλής / Παραδοσιακό	1927
Columbia Αγγλίας	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΑΠΟΘΑΝΩ ΚΑΙ ΜΕ ΚΛΑΙΝ)	Ελ. Μενεμενλής / Παραδοσιακό	1927
Columbia Αγγλίας	ΡΑΣΤ ΝΕΒΑ ΓΚΑΖΕΛ ΜΑΝΕΣ	Ελ. Μενεμενλής / Παραδοσιακό	
Columbia Αγγλίας	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ	Ελ. Μενεμενλής / Παραδοσιακό	
Columbia Αμερικής	ΑΔΑΜΑΜΑΝ ΜΑΝΕΣ (ΝΑ ΝΑΙ ΣΙΜΑ ΤΟ ΗΘΕΛΑ, ΦΟΒΟΥΜΑΙ)	Ελ. Μενεμενλής / Παραδοσιακό	1918
Columbia Αμερικής	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΥ ΗΜΟΥΝ ΥΠΕΡΦΑΝΟΣ)	Ελ. Μενεμενλής & Αθηναϊκή Ορχήστρα / Παρ	1918
Orion Record	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΣΚΕΨΟΥ ΣΚΛΗΡΑ ΠΩΣ ΜΙΑ ΨΥΧΗ)	Ελ. Μενεμενλής / Παραδοσιακό	
Polydor Γερ			1926
Polydor Γερ			1927



Ανάμεσα σε αυτούς και ένας λιγότερο γνωστός τραγουδιστής, ο Γιάγκος Ψαμαθιανός¹¹⁹, ο οποίος ηχογραφεί συνολικά 16 μανέδες από το 1906 στην Zonophone μέχρι το 1929. Άλλες εταιρίες με τις οποίες συνεργάστηκε είναι η Orfeon (1910), Favorit (1911) και η Odeon. Οι μανέδες του Γ. Ψαμαθιανού αν κρίνουμε από τον στίχο και την θεματολογία τους, μπορούμε να πούμε πως πρωτοτυπούν σε σχέση με τους μανέδες των υπόλοιπων τραγουδιστών γιατί έχουν σκωπτικό και ελαφρύ περιεχόμενο.

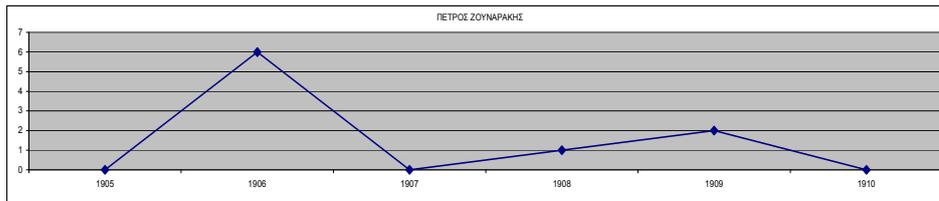
¹¹⁹ Το όνομα του ήταν Γιάγκος Παντελονάς αλλά επειδή καταγόταν από τα Ψάματα (περιοχή της Κωνσταντινούπολης) ήταν γνωστός ως Γιάγκος Ψαμαθιανός.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ Σ ΕΤΟΣ (ΜΑΝ)	ΕΤΟΣ (ΕΝΘΕΤΟ ΔΙΣΚΟΥ)	ΕΤΟΣ (ΚΑΛΥΒΙΩΤΗΣ)	ΤΟΠΟΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
Columbia Αγγλίας	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΝΟ ΔΕΝ ΧΥΝΩ ΔΑΚΡΥΑ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό	1929		
Columbia Αγγλίας	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΕΓΗΡΑΣΑ ΚΙ ΟΙ ΕΜΟΡΦΕΣ ΠΛΕΟΝ ΔΕΝ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό	1929		
Columbia Αγγλίας	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΚΙ ΑΝ ΜΕ ΚΑΜΟΥΝΕ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό	1929		
Columbia Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΚΟΣΜΕ ΣΑΝ ΕΙΣΑΙ ΨΕΥΤΙΚΟΣ, Ε ΜΕΝΑ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
D. P. Zonophone	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΓΛΥΚΙΑ ΤΟΣΟ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό	1906		
D. P. Zonophone	ΤΑΒΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Favorit Record	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΑΝΕ. ΜΠΟΡΑΕΛΟ (ΠΟΤΕ ΔΕΝ ΑΠΟΦΑΣΙΣΑ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό	1911		ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Favorit Record	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΑΣ ΗΜΟΥΝΑ ΤΙ ΝΑ ΜΟΥΝΑ ΓΥΡΟΣ ΤΟΥ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό	1911		
His Masters Voice	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΓΛΥΚΙΑ, ΤΟΣΟ ΝΑ ΜΕ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό	1906		
Odeon Record	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΓΛΥΚΙΑ ΤΟΣΟ ΜΕ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Odeon Record	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΗ ΜΕ ΚΤΥΠΑΣ ΜΕ ΤΟ ΣΠΑΘΙ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Odeon Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ) ΜΗ ΜΕ ΠΑΙΔΕΥΕΙΣ ΒΡΕ ΜΙΚΡΟ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Odeon Record	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΓΛΥΚΙΑ ΤΟΣΟ ΝΑ ΜΕ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Odeon Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΟΤΑΝ ΚΑΝΕΙΣ ΠΕΡΙΠΑΤΟ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Okey Αμερικής	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Orfeon Record	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΜΟΝΟ ΜΟΥ ΠΑΡΑΠΟΝΟ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Orfeon Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ Σ ΚΛΗΡΑ ΜΕ ΑΓΑΠΑΣ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό	1910		
Orfeon Record	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΓΛΥΚΙΑ ΤΟΣΟ ΝΑ ΜΕ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Orpheum Record	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΜΟΝΟ ΜΟΥ ΠΑΡΑΠΟΝΟ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό	1910		
Panhellenion Αμερικής	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΓΛΥΚΙΑ ΤΟΣΑ ΧΡΟΝΙΑ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			
Victor Αμερικής	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΕΓΥΡΑΣΑ ΚΙ ΟΙ ΟΜΟΡΦΕΣ ΠΛΕΟΝ)	Γιάγκος Ψαμαθιανός / Παραδοσιακό			



Από τους πρώτους τραγουδιστές στη δισκογραφία είναι και ο Πέτρος Ζουναράκης για τον οποίο δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε στοιχεία και ηχητικά παραδείγματα βλέπουμε μόνο πως ηχογράφησε για λογαριασμό της Zonophone το 1906. Γνωρίζοντας λοιπόν ότι η εταιρία πραγματοποίησε ηχογραφήσεις μόνο στην Κωνσταντινούπολη για λογαριασμό της Gramophone εικάζουμε πως πραγματοποιήθηκαν εκεί.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝ.ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	
D. P. Zonophone	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΑΤΖΟΡΕ, ΜΑΝΕΣ (ΣΚΕΨΟΥ ΣΚΛΗΡΑ ΠΩΣ ΜΙΑ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1906
D. P. Zonophone	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΙΝΕΙΣ ΦΘΙΣΙΚΙΑ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1906
D. P. Zonophone	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟ, ΜΑΝΕΣ (ΜΗ Μ ΑΓΑΠΑΣ ΔΙΠΡΟΣΩΠΙΑ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	
D. P. Zonophone	ΠΟΛΙΤΙΚΟ, ΜΑΝΕΣ (ΠΕΣ ΜΟΥ ΑΝ ΕΙΣΑΙ ΙΚΑΝΗ, ΝΕΚΡΟΥ ΖΩΗ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	
D. P. Zonophone	ΓΑΛΑΤΙΑΝΟ, ΜΑΝΕΣ (ΔΕΝ ΗΤΑΝ ΝΑ ΜΗΝ Σ ΕΒΛΕΠΑ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	
Favorit Record	ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1905
His Masters Voice	ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΣ ΜΟΥ ΑΝ ΕΙΣΑΙ ΙΚΑΝΗ, ΝΕΚΡΟΥ ΖΩΗ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1906
His Masters Voice	ΓΑΛΑΤΙΑΝΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΔΕΝ ΗΤΑΝ ΝΑ ΜΗ Σ ΕΒΛΕΠΑ, ΑΠ ΤΗΝ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1906
Odeon Record	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟΤΙΚΟ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΕΦ.)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	
Odeon Record	ΣΜΥΡΝΑΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	
Orfeon Record	ΜΙΝΟΡΕ ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΙΝΕΙΣ ΦΘΙΣΙΚΙΑ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1908
Victor Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΙΝΕΙΣ ΦΘΙΣΙΚΙΑ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1909
Victor Αμερικής	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΚΛΗΡΑ, ΠΩΣ Τ ΑΠΕΦΑΣΙΣΕΣ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1909
Victor Αμερικής	ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΣ ΜΟΥ ΑΝ ΕΙΣΑΙ ΙΚΑΝΗ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1906
Victor Αμερικής	ΓΑΛΑΤΙΑΝΟ, ΜΑΝΕΣ (ΔΕΝ ΗΤΑΝ ΝΑ ΜΗΝ Σ ΕΒΛΕΠΑ)	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1906
Victor Αμερικής	ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	1906
Victor Αμερικής	ΞΥΠΙΝΑ Ν ΑΚΟΥΣΕΙΣ, ΜΑΝΕΣ	Πέτρος Ζουναράκης / Παραδοσιακό	



Στην Κωνσταντινούπολη για λογαριασμό της Favorit ηχογράφησε έξι μανέδες και ο Σμυρνιός Σταμάτης Μπόγιας. Ανήκει σε εκείνους που κατά την διάρκεια περιόδους τους ηχογραφούν μαζί με την ορχήστρα τους.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝ.ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	
Favorit Record	ΤΖΙΒΑΕΡΙ	Σταμάτης Μπόγιας / Παραδοσιακό	1911
Favorit Record	ΜΙΝΟΡΕ ΚΑΛΗ ΝΥΧΤΙΑ	Σταμάτης Μπόγιας / Παραδοσιακό	1911
Favorit Record	ΡΑΖΤ ΓΚΑΖΕΛ ΜΑΝΕΣ (ΕΙΧΑ ΠΟΛΜΕΣ ΠΑΛΙΕΣ ΠΛΗΓΕΣ)	Σταμάτης Μπόγιας / Παραδοσιακό	1911
Favorit Record	ΣΙ ΜΠΕΜΟΛ ΜΑΝΕ	Σταμάτης Μπόγιας / Παραδοσιακό	1911
Favorit Record	ΜΑΤΖΟΡΕ	Σταμάτης Μπόγιας / Παραδοσιακό	1911

Στον κατάλογο που δημιουργήθηκε, την ίδια εποχή, ξεχωρίζουν ονόματα από εστουντιαντίνες όπως η Ελληνική και η Σμυρνέικη οι οποίες εκτελούν μανέδες. Την πρώτη περίοδο αριθμούνται στην δισκογραφία γύρω στις δεκαπέντε εστουντιαντίνες από τις οποίες οι επτά είναι Σμυρνέικες. Οι εστουντιαντίνες συνεργάζονται και συνοδεύουν στις ηχογραφήσεις διάφορους τραγουδιστές όπως τους Μενεμενλή και Τσανάκα. Τα έτη 1908-09 και 1910-11 η Odeon ηχογραφεί στην Κωνσταντινούπολη με την Σμυρνέικη Εστουδιαντίνα συνολικά δώδεκα μανέδες (των οποίων ερμηνευτής πιθανότατα είναι ο Τσανάκας). Επίσης η Ελληνική Εστουδιαντίνα ηχογραφεί το 1906 έναν μανέ για την Zonophone και το 1909 για τις Gramophone (4) για την Orfeon (1) και για την Orion (1).

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΙΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	
Odeon Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΝΩ ΔΕΝ ΧΥΝΩ ΔΑΚΡΥΑ)	Σμυρναϊκή Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	1908
Odeon Record	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΘΥΜΗΘΩ ΤΟ ΤΑΙΡΙ ΜΟΥ ΟΤΙ ΜΑΚΡΑΝ)	Σμυρναϊκή Εστουντιαντίνα - Τσανάκας / Παραδοσιακό	1908
Odeon Record	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ	Σμυρναϊκή Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	1908
Odeon Record	ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ	Σμυρναϊκή Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	1908
Key Αμερικής	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟΣ ΜΑΝΕΣ	Σμυρναϊκή Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	
D. P. Zonophone	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΒΛΕΠΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΑΚΙΑ ΜΟΥ)	Ελληνική Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	1906
Orfeon Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΟΝΟ ΜΙΑ ΩΡΑ ΧΑΙΡΟΜΑΙ)	Ελληνική Εστουντιαντίνα / Zach. Constantine / Παραδοσιακό	1909
Orion Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΕΣ ΤΗΝ ΦΩΤΙΑ ΕΙΝ Η ΦΩΤΙΑ)	Ελληνική Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	
The Gramophone Co	ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ	Ελληνική Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	1909
The Gramophone Co	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΑΤΖΟΡΕ, ΜΑΝΕΣ (ΣΚΕΨΟΥ ΣΚΛΗΡΑ)	Ελληνική Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	1909
The Gramophone Co	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΟΝΟ ΕΓΩ ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ)	Ελληνική Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	1909
The Gramophone Co	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΣΚΕΨΟΥ ΣΚΛΗΡΗ)	Ελληνική Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	
Victor Αμερικής	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ (ΜΟΥ ΛΕΝΕ ΝΑ ΜΗΝ Σ ΑΓΑΠΩ)	Ελληνική Εστουντιαντίνα / Παραδοσιακό	1909
Orfeon Record	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΩΤΙΚΟ, ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΒΛΕΠΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΑΚΙΑ)	Εστουντιαντίνα Τσι(ζ)ουναράκη / Παραδοσιακό	
Orion Record	ΧΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΗΝ ΚΛΑΙΣ ΜΗ ΧΥΝΕΙΣ ΔΑΚΡΥΑ)	Εστουντιαντίνα Μελισσιανού / Παραδοσιακό	

Αυτή την περίοδο μικρός αριθμός μανέδων εμφανίζεται και από λιγότερο γνωστούς τραγουδιστές όπως Κώτσος Βλάχος (1), Ν. Λαζαράκης (1), Ζουναράς (2), Χρήστος Αραπάκης “Το Αραπάκι” (2), Κύριος Χρήστος (1), Κυρία Πιπίνα (6), Δεσποινής Μαρή (4).

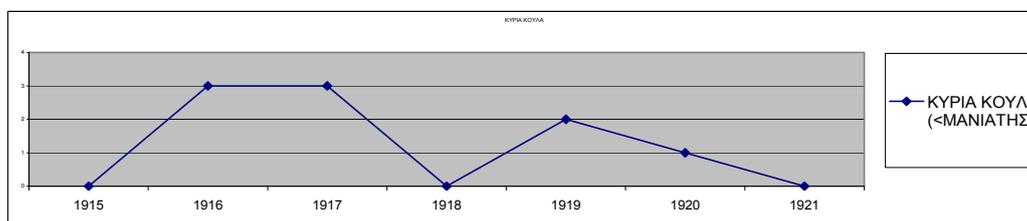
ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΙΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ (ΚΑΛΥΒ) ΤΟΠΟΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
Blumental Record	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΑΝΕ (Ο ΚΟΣΜΟΣ ΜΕ ΚΑΤΗΓΟΡΕΙ ΔΙΧΩΣ ΝΑ)	Κυρία Πιπίνα / Παραδοσιακό	1910
Odeon Τουρκίας	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (Ο ΚΟΣΜΟΣ ΜΕ ΚΑΤΗΓΟΡΕΙ)	Κυρία Πιπίνα / Παραδοσιακό	
Orfeon Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΕΝΑ ΕΡΗΜΟ ΒΟΥΝΟ)	Κυρία Πιπίνα / Παραδοσιακό	
Orfeon Record	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (Ο ΚΟΣΜΟΣ ΜΕ ΚΑΤΗΓΟΡΕΙ)	Κυρία Πιπίνα / Παραδοσιακό	
Orfeon Record	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ	Κυρία Πιπίνα / Παραδοσιακό	1911
Χόμοκορν Γερμανίας	ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΕΝΩ Η ΤΥΧΗ ΜΕ ΠΟΝΕΙ)	Κυρία Πιπίνα / Παραδοσιακό	
The Gramophone Co	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΙΝΟΡΕ, ΜΑΝΕΣ (ΘΕΛΩ ΝΑ ΓΙΝΕΙΣ ΦΘΙΣΙΚΙΑ)	Ζουναράς / Παραδοσιακό	1909
The Gramophone Co	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΚΛΗΡΑ ΠΩΣ ΤΟ ΑΠΟΦΑΣΙΣΕΣ)	Ζουναράς / Παραδοσιακό	1909
His Masters Voice	ΦΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ	Δεσποινής Μαρή / Παραδοσιακό	1909
His Masters Voice	ΜΑΝΕΣ ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΩΘΩ ΑΠ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΣΟΥ)	Δεσποινής Μαρή / Παραδοσιακό	1909
His Masters Voice	ΜΑΝΕΣ ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟΣ (ΑΛΗ ΠΑΣΑ)	Δεσποινής Μαρή / Παραδοσιακό	1909
The Gramophone Co	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΤΖΙΒΑΕΡΙ, ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΩΘΩ ΑΠ ΤΟ ΠΟΝΟ)	Δεσποινής Μαρή / Παραδοσιακό	1910
Victor Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΩΘΩ)	Δεσποινής Μαρή / Παραδοσιακό	1909
Odeon Record	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΤΕ ΜΟΥ ΔΕΝ ΤΟ ΗΛΠΙΖΑ)	Κώτσος Βλάχος / Παραδοσιακό	
Odeon Record	ΣΜΥΡΝΑΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΕΜΕ ΜΟΥ ΠΡΕΠΕΙ ΘΑΝΑΤΟΣ)	Κώτσος Βλάχος / Παραδοσιακό	1906
Orion Record	ΣΜΥΡΝΑΪΚΟΣ ΜΑΝΕΣ	Κώτσος Βλάχος / Παραδοσιακό	1910
Favorit Record	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΝΤΑ ΘΛΙΜΜΕΝΟΣ ΒΡΙΣΚΟΜΑΙ, ΜΕ ΜΑΤΙΑ)	Χρήστος Αραπάκης / Παραδοσιακό	1912
Orfeon Record	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΝΤΑ ΘΛΙΜΜΕΝΟΣ ΒΡΙΣΚΟΜΑΙ)	Χρήστος Αραπάκης / Παραδοσιακό	1909

3.3.2. Δεύτερη υποπερίοδος

Όπως αναφέραμε παραπάνω η πρώτη περίοδος ουσιαστικά χωρίζεται σε δύο υποπεριόδους καθώς η παραγωγή μανέδων στην δισκογραφία δεν είναι ενιαία αλλά διακόπτεται το 1912, με την έναρξη των βαλκανικών πολέμων και ξεκινάει ξανά το 1916 αυτή τη φορά σε διαφορετικό τόπο και με διαφορετικούς συντελεστές. Η δεύτερη υποπερίοδος θα μπορούσε να είναι και από μόνη της μια περίοδος καθώς το δισκογραφικό ενδιαφέρον μεταφέρεται από την Μικρά Ασία στην Αμερική και αργότερα (μετά το 1922) στην Ελλάδα. Ωστόσο το μικρό διάστημα που μεσολαβεί (1916-1921) σε συνδυασμό με τον μικρό αριθμό των ηχογραφήματων, δεν δημιουργεί τις προϋποθέσεις για μια τέτοια πρωτοβουλία.

Κατά την δεύτερη υποπερίοδο ο μανές στην Αμερική έχει δύο βασικούς εκπροσώπους: την Κυρία Κούλα¹²⁰ (Κυριακούλα Αντωνοπούλου) και την Μαρίκα Παπαγκίκα. Σύμφωνα με τον Μανιάτη, η κ. Κούλα το 1916-17 ηχογραφεί συνολικά έξι μανέδες¹²¹ για την Columbia Αμερικής ενώ το 1919 η ίδια με τον άνδρα της θα ιδρύσουν στην Νέα Υόρκη την Panhellenion Αμερικής. Στην εταιρία θα ηχογραφήσει τουρκική και ελληνική μουσική και με διαφορά θα κάνει τις περισσότερες συμμετοχές, ανάμεσα σε αυτές και έντεκα μανέδες τις χρονιές 1919-1920. Δυστυχώς στα πλαίσια τις εργασίας δεν βρέθηκαν ηχογραφήσεις μανέδων από κ. Κούλα ωστόσο ο αριθμός των ηχογραφημάτων που μαρτυρούνται μας ωθεί να την κατατάξουμε στους “αμανετζήδες” τραγουδιστές.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)
Columbia Αμερικής	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΚΡΥΦΑ ΑΠ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ)	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό 1916
Columbia Αμερικής	ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό 1916
Columbia Αμερικής	ΝΕΟΣ ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ (ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟΣ) ΜΑΝΕΣ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό 1917
Columbia Αμερικής	ΠΟΛΙΤΑΚΙΑ ΓΑΛΑΤΑ (ΑΔΑΜ.) ΜΑΝΕΣ (ΜΕΣΑ Η ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ)	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό 1917
Columbia Αμερικής	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό 1917
Panhellenion Αμερικής	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό
Panhellenion Αμερικής	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΚΡΥΦΑ ΑΠ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ)	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό 1919
Panhellenion Αμερικής	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό 1919
Panhellenion Αμερικής	ΜΑΝΕΣ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό
Panhellenion Αμερικής	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό
Panhellenion Αμερικής	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΗ ΤΗΝ ΞΕΝΙΤΙΑ)	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό 1920
Panhellenion Αμερικής	ΝΕΟΣ ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό
Panhellenion Αμερικής	ΖΕΪΜΠΕΚΙΚΟΣ - ΑΜΑΝΕΣ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό
Panhellenion Αμερικής	ΤΖΙΒΑΕΡΙ Η ΧΗΡΑ (ΧΗΡΑ Ν ΑΛΛΑΞΕΙΣ Τ ΟΝΟΜΑ)	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό
Panhellenion Αμερικής	ΤΖΙΒΑΕΡΙ Η ΧΗΡΑ	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό
Panhellenion Αμερικής	ΑΔΑΜΑΜΑΝ (ΜΕΣΑ Η ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΕΧΕΙ ΠΛΗΓΗ)	Κυρία Κούλα / Παραδοσιακό

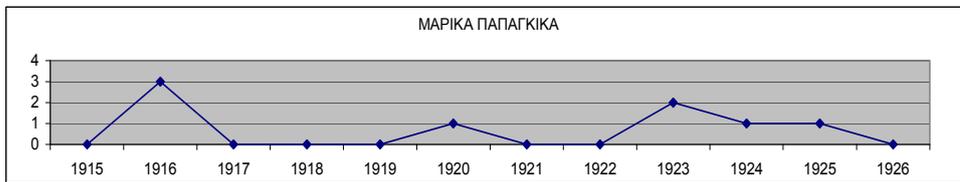


Η τραγουδίστρια με τις περισσότερες ηχογραφήσεις στην Αμερική είναι η Μαρίκα Παπαγκίκα καθώς, σε διάστημα δώδεκα χρόνων από το 1917, ηχογραφεί πάνω από 200 τραγούδια ανάμεσα σε αυτά και εννιά μανέδες για λογαριασμό των Columbia και Victor.

¹²⁰ Με το όνομα Κούλα και χαρακτηρισμούς όπως η Γιαννιώτισσα Κούλα η Ηπειρώτισσα Κούλα, “εξ Ιωαννίνων γόησσα” συναντήσαμε την περίφημη τραγουδίστρια του αμανέ στις περιγραφές του Καμπούρογλου στις σελίδες της Νέας Εφημερίδας τον Ιούλιο του 1882. Αποκλείοντας το γεγονός να πρόκειται για το ίδιο άτομο αναφέρουμε δίπλα από το παρατσούκλι και το επίθετο της για να αποφύγουμε τυχόν ταύτιση των δύο προσώπων. Επίσης ένα ακόμα στοιχείο το οποίο συνηγορεί υπέρ αυτής της άποψης είναι το γεγονός ότι η Κυρία Κούλα καταγόταν από το Μεσολόγγι.

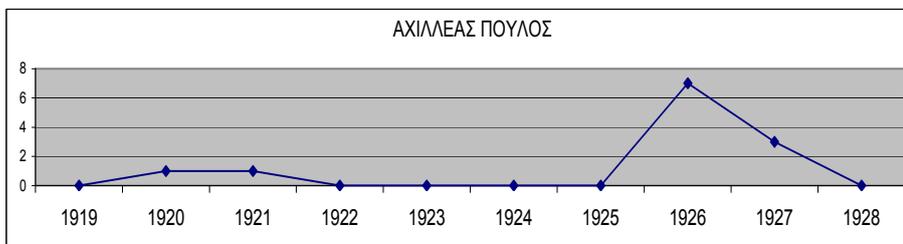
¹²¹ Σύμφωνα με τον Richard Spottswood η κ. Κούλα πραγματοποιεί για πρώτη φορά 35 ηχογραφήσεις το 1917 για την Columbia Αμερικής και όχι διαδοχικά το 1916 και 1917 όπως απαντώνται στο βιβλίο του Δ. Μανιάτη με τίτλο “Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου”. Έτσι και οι αμανέδες είναι πιθανό να ηχογραφήθηκαν το 1917 και όχι διαδοχικά το 1916-17. Βλ. Spottswood Richard K., *Ethnic music on records: a discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942*, University of Illinois Press, Urbana 1990: σ. 89.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	
Columbia Αμερικής	ΓΛΑΤΑ ΜΑΝΕΣ (ΟΣΟ ΤΡΑΒΙΕΜΑΙ ΑΠ ΤΗ ΦΩΤΙΑ ΤΟΣΟ)	Μαρίκα Παπαγκίκα / Παραδοσιακό	1926
Columbia Αμερικής	ΒΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟ ΜΑΝΕΣ (ΒΑΡΥΤΕΡΑ ΑΠ ΤΑ ΣΙΔΕΡΑ ΕΙΝΑΙ)	Μαρίκα Παπαγκίκα / Παραδοσιακό	1927
Columbia Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΠΑΛΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΑΠΟ ΤΑ ΓΛΥΚΑ ΣΟΥ ΜΑΤΙΑ)	Μαρίκα Παπαγκίκα / Παραδοσιακό	1928
Columbia Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (Η ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΠΑΡΗΓΟΡΕΙ)	Μαρίκα Παπαγκίκα / Παραδοσιακό	1919
Columbia Αμερικής	ΦΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (Η ΝΥΧΤΑ ΜΕ ΠΑΡΗΓΟΡΕΙ ΠΟΥ)	Μαρίκα Παπαγκίκα / Παραδοσιακό	1919
Columbia Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΠΑΛΟΣ (ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΩ ΚΑΙ ΠΟΝΩ, ΛΥΠΟΥΜΑΙ)	Μαρίκα Παπαγκίκα / Παραδοσιακό	1923
Columbia Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΙΝΟΡΕ (ΑΝ Σ' ΑΓΑΠΩ ΚΙ ΕΙΝ ΟΝΕΙΡΟ ΠΟΤΕ)	Μαρίκα Παπαγκίκα / Παραδοσιακό	1919
Victor Αμερικής	ΑΡΜΕΝΑΚΙ ΜΑΝΕΣ - ΣΟΥΣΤΑ (ΜΕΣ ΤΗΝ ΦΩΤΙΑ ΑΛΛΗ ΦΩΤΙΑ)	Μαρίκα Παπαγκίκα / Παραδοσιακό	1926
Victor Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΙΝΟΡΕ (ΞΥΠΝΑΣ ΚΑΙ ΧΥΝΕΙΣ ΔΑΚΡΥΑ)	Μαρίκα Παπαγκίκα / Παραδοσιακό	1916



Τέλος τέσσερις μανέδες επανεκδίδονται το 1918 από εταιρίες όπως η Columbia Αμερικής, με τους Τσανάκα και Μενεμενλή, ενώ το 1920 και το 1921 έχουμε λίγες ηχογραφήσεις και επανεκδόσεις. Στην Αμερική η παραγωγή ελληνικών δίσκων δεν σταμάτησε ποτέ κατά την διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου και συνεχίστηκε και μετά από αυτόν. Ωστόσο η αναφορά σε αυτή την μικρή χρονική περίοδο 1917-1921 στην δισκογραφία της Αμερικής, οφείλεται στο ότι αυτά τα χρόνια πραγματοποιήθηκαν ηχογραφήσεις μανέδων στην Αμερική και κατ' εξαίρεση λίγοι ακόμη την δεκαετία του 1930 από την Μαρίκα Παπαγκίκα. Επίσης την δεκαετία του '30 ο Αχιλλέας Πούλος, με συνολικά 100 ηχογραφήσεις από το 1918 μέχρι το 1929, θα ηχογραφήσει και 15 μανέδες.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	
Columbia Αμερικής	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΩ ΑΠΟ ΚΑΡΔΙΑΣ, ΚΛΑΙΩ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	1926
Columbia Αμερικής	ΦΕΡΑΧΝΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΠΛΗΓΩΜΕΝΟ ΣΤΗΘΟΣ ΜΟΥ ΠΟΝΕΙ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	1926
Columbia Αμερικής	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (Η ΤΥΧΗ ΜΕ ΕΔΙΚΑΣΕ ΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΩ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	
Columbia Αμερικής	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΩ ΘΛΙΒΕΡΑ ΚΑΙ ΚΛΑΙΩ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	
Columbia Αμερικής	ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ ΓΚΑΖΕΛ	Αχιλλέας Πούλος / Ξένο	1926
Columbia Αμερικής	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ (Η ΜΟΙΡΑ ΜΟΥ ΜΕ ΔΙΚΑΣΕ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	1926
Columbia Αμερικής	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΩ ΘΛΙΒΕΡΑ ΚΑΙ ΚΛΑΙΩ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	1926
Columbia Αμερικής	ΓΚΑΡΙΠ ΧΕΤΖΑΣ ΓΚΑΖΕΛ	Αχιλλέας Πούλος / Ξένο	1926
Columbia Αμερικής	ΣΕΓΚΙΑΧ ΓΚΑΖΕΛ	Αχιλλέας Πούλος / Ξένο	1926
Parsekian Αμερικής	ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ ΓΚΑΖΕΛ	Αχιλλέας Πούλος / Ξένο	1920
Parsekian Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΣΑΜΠΛΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΒΑΣΤΑ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	
Parsekian Αμερικής	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΗΣΤΕ ΜΕ ΝΑ ΚΑΙΓΟΜΑΙ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	1921
Pharos Αμερικής	ΟΥΣΑΚ ΓΚΑΖΕΛ	Αχιλλέας Πούλος / Ξένο	
Victor Αμερικής	ΝΙΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΟΥ ΣΤΙΓΜΗ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	1927
Victor Αμερικής	ΝΤΙΟΥΚΙΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΙΟΣ ΠΟΤΕ Σ' ΕΒΙΑΣΕ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	1927
Victor Αμερικής	ΣΕΓΚΙΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΩ ΑΠΟ ΚΑΡΔΙΑΣ)	Αχιλλέας Πούλος / Παραδοσιακό	1927



3.4 Οι εταιρίες των ηχογραφήσεων μετά το 1922

Στην Ελλάδα οι ηχογραφήσεις ξεκινούν προοδευτικά το 1924 καθώς καταφθάνουν στην Ελλάδα η Odeon και τον επόμενο χρόνο οι Columbia Αγγλίας, η His Master's Voice (H.M.V.), η Pathe, η Polydor και η Polyphon. Το 1926 παρατηρείται το πρώτο μεγάλο κύμα ηχογραφήσεων ενώ τον ίδιο χρόνο έρχονται στην Ελλάδα και οι Parlophone και Decca ενώ το 1928 έρχεται η Χομοκόρντ¹²².

Μέχρι το 1930 δεν υπάρχουν οργανωμένα στούντιο ηχογραφήσεων στην Ελλάδα¹²³, γι αυτό και οι ηχογραφήσεις συνέχισαν να γίνονται με συνεργεία σε δωμάτια ξενοδοχείων και λοιπές αίθουσες ενώ όσον αφορά την τύπωση των δίσκων για τις εταιρίες ισχύουν τα εξής: Η Gramophone που τυπώνει δίσκους για λογαριασμό της Columbia και της H.M.V. φέρνει μηχανήματα, κεριά και ειδικούς ηχολήπτες από την Αγγλία και πραγματοποιεί ηχοληψίες στην Αθήνα¹²⁴, ενώ η τελική επεξεργασία και παραγωγή γίνεται στο εργοστάσιο της εταιρίας στο Hayes στην Αγγλία. Όμοια είναι και η κατάσταση για την γερμανική Odeon η οποία από το 1925 μέχρι το 1930 κάνει φωνοληψίες στην Ελλάδα και την τελική επεξεργασία στο Βερολίνο. Εκτός από την γαλλική Parlophone η οποία αρχίζει την παραγωγή της με την δημιουργία του εργοστασίου της Columbia στην Ελλάδα, οι υπόλοιπες, η γερμανική Polydor και η γαλλική Pathe, ηχογραφούν και εκδίδουν δίσκους τους ακολουθώντας την πρώτη μέθοδο. Τέλος η γερμανική Χομοκόρντ θα κυκλοφορήσει ελάχιστους δίσκους μέσα στους οποίους συγκαταλέγονται και μανέδες.

Η πρώτη δισκογραφική εταιρία που θα εγκατασταθεί στην Ελλάδα μαζί με το εργοστάσιο παραγωγής δίσκων είναι η Columbia. Το 1930 - 1931 σε συνεργασία με την Gramophone Co, δημιουργούν την E.M.I.¹²⁵. Ο πρώτος δίσκος ελληνικής παραγωγής θα τυπωθεί στις 20/12/1930 και τον επόμενο χρόνο η εταιρία θα συμπεριλάβει στους καταλόγους τις και τους πρώτους μανέδες. Επίσης στο εργοστάσιο της Columbia θα τυπώσουν τους δίσκους τους και οι “ανταγωνίστριες”

¹²² Η Γερμανική Χομοκορντ Ελέκτρο που ο τίτλος της είναι με γράμματα του Ελληνικού αλφάβητου κυκλοφόρησε ελάχιστους δίσκους.

¹²³ Το 1935 δημιουργείται για πρώτη φορά στούντιο ηχογράφησης στις εγκαταστάσεις της Columbia από τον Ευάγγελο Αρεταίο και λειτουργεί με αυτή την μορφή μέχρι το 1965. Αργότερα ανακαινίζεται και λειτουργεί σαν «Studio III». Βλ. Μανιάτης Διονύσης. Δημ., Οι φωνογραφήσεις: πρακτικών μουσικών εγκόμιων: ή το γραμμόφωνο η εποχή του και οι γραμμοφωνήσεις των ελληνικών λαϊκών (κυρίως ρεμπέτικων) τραγουδιών, Πιτσιλός, Αθήνα 2001: σ. 70.

¹²⁴ Οι φωνοληψίες γίνονται κυρίως στο Τούριστ (Βουλής 20 και Πετράκη γωνία) και στο κτήριο που είναι δίπλα από την Ρωσική εκκλησία (Φιλελλήνων 23).

¹²⁵ Το 1931 η εταιρία συγχωνεύτηκε με την Columbia, την Odeon, την Parlophone και άλλες εταιρίες και δημιουργήθηκε η EMI (Electrical Musical Industries Ltd.).

εταιρίες Odeon και Parlophone δεν θα γίνει όμως το ίδιο και με τις Polydor, Pathe, Χομοκόρντ οι οποίες τυπώνουν σε Ανόβερο, Παρίσι και Βερολίνο αντίστοιχα. Για αυτό και συναντάμε στον κατάλογο που δημιουργήσαμε να μετονομάζονται η Columbia Αγγλίας σε Columbia Ελλάδος, η Odeon Γερμανίας σε Odeon Ελλάδος η αμερικάνικη His Master's Voice σε His Master's Voice Ελλάδος.

Κατά καιρούς δημιουργούνται μικρές εταιρίες στις οποίες βρίσκουμε μανέδες μεταξύ άλλων και από γνωστούς τραγουδιστές. Δημιουργούνται κατά κύριο λόγο στην Αμερική ανάμεσα σε αυτές το 1920 η Greek Record Αμερικής, η Parsekian Αμερικής, η Phagos Αμερικής, η ελληνικών συμφερόντων Electrphone Record, η οποία δημιουργείται το 1925 και ηχογραφεί μανέδες στην Αθήνα, η Metropolitan Αμερικής το 1935. Γενικότερα αξίζει να πούμε πως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στην Αμερική, σταματάει το ενδιαφέρον για το ελληνικό ρεπερτόριο από τις Columbia και Victor. Το κενό αναλαμβάνουν να συμπληρώσουν πληθώρα εταιριών ανάμεσα σε αυτές η Panhellenic Record το 1948, η Balkan το 1950, η Parnassus το 1950, η Καλός Δίσκος και η Artermis Record το 1955, όλες στην Αμερική, ενώ η F.S. Mechian Αιγύπτου το 1903 στο Κάιρο.

3.5. Τραγουδιστές και συγκροτήματα του μανέ κατά την δεύτερη περίοδο (1922-1937)

Με αφετηρία το 1926 ξεκινάει μια δεκαετής φάση στην οποία ο μανές θα εκπροσωπηθεί στην δισκογραφία από πολλούς λαϊκούς τραγουδιστές και θα γνωρίσει ευρεία διάδοση. Μέχρι το 1930 κύριοι εκπρόσωποι του είδους στη δισκογραφία είναι Μικρασιάτες πρόσφυγες από την Κωνσταντινούπολη όπως οι Αντώνης Διαμαντίδης ή Νταλγκάς, Ρόζα Εσκενάζυ, Κώστας Καριόπουλος ή Καρίτης, Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα, Γρηγόρης Ασίκης, Αχιλλέας Πούλος (στην Αμερική), Μαρίκα Παπαγκίκα (στην Αμερική) και από την Σμύρνη οι Δημήτρης Ατραΐδης, Ρίτα Αμπατζή, Κώστας Μαρσέλος ή Νούρος και Βαγγέλης Σοφρώνιου. Ενώ οι Ελλαδίτες τραγουδιστές του μανέ όπως ο Γιώργος Παπασιδέρης (Σαλαμίνα), Κώστας Ρούκουνας (Σάμος), Στελλάκης Περπινιάδης (Τήνος), Δημήτρης Περδικόπουλος (Μεσσηνία), εισχωρούν στην δισκογραφία μετά το 1930 με εξαίρεση τον Δημήτρη Καλλίνικο ή Αραπάκη (Πρέβεζα) ο οποίος είναι γνωστός στη δισκογραφία από το 1926. Πριν προχωρήσουμε στην επιμέρους παρουσίαση των

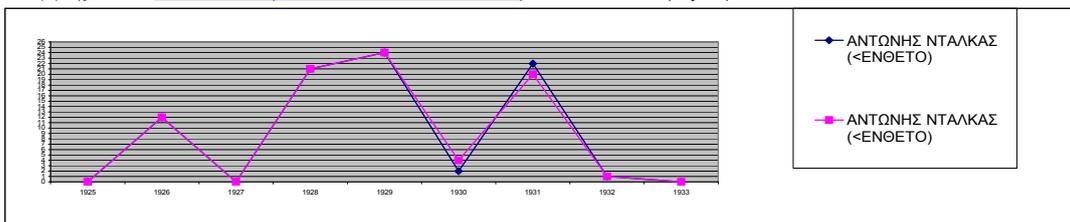
τραγουδιστών αξίζει να αναφέρουμε τα ονόματα και κάποιων άλλων λιγότερο γνωστών τραγουδιστών, που ηχογράφησαν μανέδες και εμφανίζονται μέχρι το τέλος αυτής της περιόδου σε Ελλάδα και Αμερική. Πρόκειται για τους Βασίλη Ψαματιανό, Αχιλλέα Πούλο (από τη Σμύρνη, ο οποίος ηχογραφεί στην Αμερική), Δ. Χριστοδούλου, Κ. Θωμαΐδη, Χαράλαμπο Παναγή (Βούρλα), Αμαλία Βάκα (εβραία από τα Γιάννενα, η οποία ηχογραφεί μόνο στην Αμερική), Γιώργο Λαζαρίδη, Αγγέλα Παπάζογλου (Σμύρνη), Δ. Φραγκούλη, Στέφανο Βέζο. Αξίζει να επισημάνουμε στο σημείο αυτό πως το τοπίο είναι πιο ξεκάθαρο στο ζήτημα των επανεκδόσεων¹²⁶ και μπορούμε να εντοπίσουμε με μεγαλύτερη αξιοπιστία τον ακριβή αριθμό των ηχογραφήσεων του μανέ που πραγματοποιεί ο κάθε τραγουδιστής.

Από τους πλέον αναγνωρίσιμους Έλληνες τραγουδιστές γνωστός και ως συνθέτης είναι ο Α. Νταλγκάς (1892-1945) ο οποίος ηχογραφεί για τις μεγάλες εταιρίες της εποχής¹²⁷. Από το 1925 (όπου και υπογράφει συμβόλαιο στην Η.Ι.Β.) ξεπερνά τις 450 ηχογραφήσεις εκ των οποίων 60 τραγούδια παρουσιάζονται ως δικές του συνθέσεις. Ανάμεσα σε αυτά πρωτοφανής είναι και ο αριθμός των μανέδων στο σύνολο 97 που έχει ηχογραφήσει κυρίως το διάστημα 1926-32. Επίσης θα τραγουδήσει Σμυρνέικα, μικρασιάτικα, ρεμπέτικα, δημοτικά και ελαφρά τραγούδια του ρεπερτορίου της Εστουδιαντίνας όπως τα γνωρίζουμε στις αρχές της δεκαετίας του '30.

¹²⁶ Στους πίνακες που παραβάλλονται δεν χρειάζεται να διαχωρίσουμε τα τραγούδια με πράσινο και πορτοκαλί χρώμα καθώς οι επανεκδόσεις είναι ελάχιστες.

¹²⁷ Συνοπτικά αν θέλουμε να παρουσιάσουμε την δισκογραφική δραστηριότητα του Α. Νταλγκά πρέπει να αναφέρουμε πως το διάστημα μεταξύ του 1925-1932 θα ηχογραφήσει για την Η.Ι.Β. 236 τραγούδια εκ των οποίων 54 μανέδες. Το διάστημα μεταξύ 1927-1930 θα συνεργαστεί με τις Pathe, Polydor, Columbia και μετά το 1930 μέχρι το 1932 με τις ελληνικές πλέον Columbia, Odeon, Parlophone. Για την αμερικάνικη Victor θα τραγουδήσει το 1930 με 1932 και το 1939-40.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΙΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ) ΕΤΟΣ (ΕΝΘΕΤΟ)
Columbia Αγγλίας	ΜΑΝΕΣ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (ΓΙΑΤΙ ΝΑ ΜΗΝ ΧΑΡΩ ΚΙ ΕΓΩ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Columbia Αγγλίας	ΜΕΡΑΚΛΗ ΚΑΡΤΖΑΡ (ΜΕ ΥΠΟΜΟΝΗ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Columbia Αγγλίας	ΝΤΟΥΚΙΑΧ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (Σ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΨΕΥΤΙΚΟ ΝΤΟΥΝΙΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Columbia Αγγλίας	<u>ΜΑΝΕΣ ΚΑΛΗΝΥΧΤΙΑΣ (ΗΡΘΕ Η ΩΡΑ ΚΙ Η ΣΤΙΓΜΗ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Columbia Αγγλίας	ΕΙΧΑ ΜΙΑΝ ΑΓΑΠΗ	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Columbia Αγγλίας	ΣΕΒΝΤΑΛΗ ΚΙΟΥΡΝΤΟΥ ΜΑΝΕΣ (ΕΧΕΙΣ ΚΑΡΔΙΑ ΠΟΥ ΔΕΝ)	Αντ. Νταλγκάς / Α. Λεονταρίδης 1929
Columbia Αγγλίας	ΣΕΒΝΤΑΛΗ ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (ΝΑ ΠΩ ΠΩΣ ΕΙΜΑΙ ΕΥΤΥΧΗΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Α. Λεονταρίδης 1929
Columbia Αγγλίας	ΒΕΡΕΜΑΝ ΣΑΜΠΛΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΔΙΩΞΕ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Columbia Αγγλίας	ΣΟΥΛΤΑΝΙ ΜΑΝΕΣ (ΟΠΟΙΟΣ ΒΡΕΘΕΙ ΣΤΟΝ ΠΟΝΟ ΜΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Columbia Αγγλίας	ΤΟ ΒΑΣΑΝΟ ΤΟΥ ΦΘΙΣΙΚΟ, ΜΑΝΕΣ (ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΕΙΜΑΙ)	Αντ. Νταλγκάς / Α. Λεονταρίδης
Columbia Αγγλίας	ΣΕΒΝΤΑΛΗ ΜΑΝΕΣ (ΝΑ ΠΩ ΠΩΣ ΕΙΜΑΙ ΕΥΤΥΧΗΣ ΨΕΜΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Columbia Αμερικής	ΣΟΥΛΤΑΝΙ ΜΑΝΕΣ (ΚΙ ΑΝ ΚΛΑΙΩ ΤΙ ΜΕ ΩΦΕΛΕΙ ΤΑ ΔΑΚΡΥΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Columbia Αγγλίας	<u>ΣΙ ΜΠΕΜΟΛ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΑΓΑΠΗΣΩ ΑΓΑΠΩ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
Columbia Αγγλίας	<u>ΦΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΧΙΛΙΕΣ ΦΟΡΕΣ ΔΠ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ, ΕΙΠΑ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
Columbia Αγγλίας	ΓΕΝΗ ΚΙΟΥΡΝΤΟΥ ΜΑΝΕΣ (Σ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΟΙ ΚΑΡΔΙΕΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Columbia Αγγλίας	Ο ΠΟΝΟΣ ΤΟΥ ΦΘΙΣΙΚΟΥ (ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟ ΚΑΗΜΟ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
His Masters Voice	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΣΚΕΨΟΥ ΣΚΛΗΡΑ ΠΩΣ ΧΑΝΕΤΑΙ ΨΥΧΗ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (Σ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΨΕΥΤΙΚΟ ΝΤΟΥΝΙΑ ΤΟ ΚΑΘΕ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ ΥΠΑΡΧΕΙ ΘΑΝΑΤΟΣ, ΣΚΕΨΟΥ ΚΑΙ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	<u>ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΣΚΕΨΟΥ ΣΚΛΗΡΑ ΠΩΣ ΧΑΝΕΤΑΙ ΨΥΧΗ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	<u>ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΝΑΞΕΡΕΣ ΤΙ ΣΚΛΗΡΗ ΦΟΤΙΑ Μ ΑΝΑΨΕ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΛΕΣ ΦΟΡΕΣ ΜΕ ΠΛΗΓΩΣΕΣ ΚΙ ΕΙΠΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΞΕΡΩ ΠΩΣ ΔΕΝ Μ ΑΓΑΠΑΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΡΑΖΤ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΑΝ Μ ΑΡΝΗΘΕΙΣ ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΠΙΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΠΕΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΟΣΟ ΚΙ ΑΝ Μ ΑΠΟΣΤΡΕΦΕΤΑΙ, ΑΥΤΗ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΙ ΠΩΣ ΝΑ ΜΗ ΣΕ ΑΓΑΠΩ, ΓΛΥΚΙΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΕΦΟΜΑΙ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΣΑΜΠΛΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΠΛΗΘΥΝΑΝΕ ΤΑ ΒΑΣΑΝΑ ΠΟΥ ΕΧΩ) ?	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΡΑΖΤ ΜΑΝΕΣ (ΩΣΠΟΥ ΝΑ ΓΙΑΝΕΙ Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (Ο ΚΟΣΜΟΣ ΤΙ ΜΕ ΩΦΕΛΕΙ, ΕΝΩ ΕΙΜΑΙ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΕΙΧΑ ΓΙΑ ΕΥΤΥΧΙΑ ΜΟΥ ΜΑ ΣΥ ΕΙΣΑΙ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΟΙ ΝΥΧΤΕΣ ΕΙΝΑΙ ΒΑΣΑΝΟ ΓΙΑ ΕΚΕΙΝΟΥΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΝΩ ΝΑ ΣΕ ΚΑΤΑΡΑΣΤΩ, Η ΓΛΩΣΣΑ ΜΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΘΕ ΣΤΙΓΜΗ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	<u>ΓΑΛΑΤΑ ΜΑΝΕΣ (ΒΑΣΤΑ ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΤΟΥΣ ΚΑΗΜΟΥΣ ΓΙΑΤΙ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	<u>ΤΗΣ ΞΕΝΙΤΙΑΣ Ο ΠΟΝΟΣ (ΓΙΑ ΞΕΝΑ ΚΛΑΙΩ ΜΑΝΑ ΜΟΥ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΡΑΖΤ ΜΑΝΕΣ ΣΥΜΡΝΕΙΚΟΣ (ΕΙΝΑΙ ΕΓΚΛΗΜΑ ΝΑ Σ ΑΓΑΠΩ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΜΑΣΤΙΧΑ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΛΕ ΔΕΝ ΜΕ ΛΥΠΑΣΑΙ ΑΓΙΑ ΜΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
His Masters Voice	<u>ΜΠΛΑΟΣ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΟΠΟΙΟΣ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΜΕΡΑΚΛΗΣ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΟΡΚΟΥΣ ΔΕΝ ΠΑΡΑΔΕΧΕΣΑΙ, ΤΑ ΔΑΚΡΥΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΕΙΝΑΙ ΕΓΚΛΗΜΑ ΝΑ Σ ΑΓΑΠΩ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΣΟΥΖΕΝΤΙΛ ΜΑΝΕΣ (ΕΧΕΙΣ ΚΑΡΔΙΑ ΠΟΥ ΔΕΝ ΠΟΝΕΙ ΤΟΝ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
His Masters Voice	<u>ΤΣΕΡΚΙΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΝΑ ΠΩ ΠΩΣ ΕΙΜΑΙ ΕΥΤΥΧΗΣ ΨΕΜΑ)?</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
His Masters Voice	ΑΡΑΜΠΙ ΚΑΡΤΖΑΡ ΜΑΝΕΣ (Τ ΑΧΕΙΛΙ ΜΟΥ ΚΙ ΑΝ ΤΡΑΓΟΥΔΕΙ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
His Masters Voice	<u>ΜΠΕΣΤΕΝΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΑΠΕΛΠΙΣΙΑ ΕΓΙΝΕ ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΟ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
His Masters Voice	<u>ΜΠΕΓΙΟΓΛΟΥ ΜΑΝΕΣ (ΑΝ Μ ΑΡΝΗΘΕΙΣ ΔΕΝ ΕΧΕΙ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
His Masters Voice	ΜΑΒΙΛΙ, ΜΑΒΙΛΙ	Αντ. Νταλγκάς / Ξένο 1929
His Masters Voice	ΜΑΝΕΣ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (ΑΝ Μ ΑΡΝΗΘΕΙΣ ΝΑ ΜΗ ΒΡΕΘΕΙ ΤΟΠΟΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
His Masters Voice	ΓΙΑΝΚΙ ΜΑΝΕΣ (ΜΗΝ ΠΑΙΖΕΙΣ ΜΕ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΜΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
His Masters Voice	<u>ΜΑΝΕΣ ΣΟΥΣΤΑ (ΩΣ ΚΑΙ Τ ΑΣΤΕΡΙΑ Τ ΟΥΡΑΝΟΥ ΚΑΙ ΕΚΕΙΝΑ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
His Masters Voice	<u>ΜΑΝΕΣ ΤΗΣ ΚΑΛΗΝΥΧΤΙΑΣ (ΗΡΘΕ Η ΩΡΑ ΚΙ Η ΣΤΙΓΜΗ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
His Masters Voice	ΤΟ ΒΑΣΑΝΟ ΤΟΥ ΦΘΙΣΙΚΟΥ (ΑΠΕΛΠΙΣΜΕΝΟΣ ΒΡΗΣΚΟΥΜΑΙ)	Αντ. Νταλγκάς / Α. Λεονταρίδης 1929
HMV Ελλάδα	<u>ΧΟΥΖΑΜ ΝΤΕΡΤΑΙ ΜΑΝΕΣ (ΔΕΝΕ ΣΚΛΗΡΟ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	<u>ΜΕΒΛΑΝΟ ΣΑΜΠΛΑΧ ΜΑΝΕΣ (Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΕΙΝΑΙ ΠΙΚΡΟΣ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1930
HMV Ελλάδα	ΧΙΤΖΑΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (Σ ΑΥΤΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΟΙ ΚΑΡΔΙΕΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΓΑΛΑΤΑ ΜΑΝΕΣ (ΟΛΟΣ Ο ΚΟΣΜΟΣ ΑΓΑΠΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΧΕΤΖΑΖ ΜΠΑΧΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΟΧΑΣΟΥ ΠΩΣ ΠΕΘΑΙΝΟΥΜΕ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΣΙΡΦ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΝΕΙΣ ΣΤΟ ΨΕΥΤΙΚΟ ΝΤΟΥΝΙΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	<u>ΚΙΟΥΡΝΤΙΑ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΠΟΙΟΝ ΝΑ ΠΩ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΜΟΥ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΝΤΑΓ ΧΟΥΣΕΙΝΙ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΟΝ ΠΙΟ ΧΕΙΡΟΤΕΡΟ ΣΟΥ ΕΧΘΡΟ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΝΕΒΑ ΜΠΑΧΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗΣ ΦΤΩΧΕΙΑΣ ΜΟΥ ΤΙΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΡΑΖΤ ΜΑΧΟΥΡ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΝΤΑ ΜΕ ΜΑΥΡΑ ΔΑΚΡΥΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	<u>ΣΟΥΣΤΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΜΑΝΕΣ (Η ΠΟΛΗ ΚΑΙ Ο ΒΟΣΠΟΡΟΣ ΕΙΝΑΙ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΜΠΛΑΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΤΕ ΜΟΥ ΔΕΝ ΤΟ ΗΛΠΙΖΑ ΟΤΙ ΘΑ ΜΕ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	<u>ΜΑΝΕΣ ΤΗΣ ΑΥΓΗΣ ΜΙΝΟΡΕ (ΤΟ ΑΣΤΡΟ ΠΟΥ ΒΓΑΙΝΕΙ ΤΗΝ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	<u>ΦΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΣΥΜΡΝΕΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΘΕ ΣΤΙΓΜΗ ΚΑΙ ΜΙΑ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΤΕ ΜΟΥ ΔΕΝ ΤΟ ΗΛΠΙΖΑ ΟΤΙ ΘΑ ΜΕ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	<u>ΣΥΜΡΝΕΙΚΟΣ ΣΙ ΜΠΕΜΟΛ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΠΕΣ ΜΟΥ ΔΕΝ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΟΥ ΚΟΨΕΣ ΤΗΝ ΦΙΛΙΑ ΣΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΚΡΥΦΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ ΚΙ Η ΛΥΠΗ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	<u>ΑΘΑΝΑΤΟ ΡΟΜΕΙΚΟ (ΒΙΟΛΙ ΜΠΟΥΖΟΥΚΙ ΚΑΦΕΝΕΣ, ΝΤΕΡΤΙΑ)</u>	Αντ. Νταλγκάς & Γιώργος Καμβύσης / Iep. Σχίζ 1931
HMV Ελλάδα	<u>ΤΗΣ ΞΕΝΙΤΙΑΣ Ο ΠΟΝΟΣ (ΓΙΑ ΞΕΝΑ ΚΛΑΙΩ ΜΑΝΑ ΜΟΥ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	<u>Ο ΚΑΗΜΟΣ ΤΟΥ ΦΘΙΣΙΚΟΥ (ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΜΕΓΑΛΥΤΕΡΟ ΚΑΗΜΟ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΜΠΕΓΙΟΓΛΟΥ ΜΑΝΕΣ (Σ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΨΕΥΤΙΚΟ ΝΤΟΥΝΙΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Odeon Γερμανίας	ΜΟΥΣΤΑΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΝΑ ΜΗΝ ΧΑΡΩ ΚΑΙ ΕΓΩ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Odeon Γερμανίας	ΓΙΑΝΤΙΜ ΑΜΑΝ, ΜΑΝΕΣ (ΣΚΕΨΟΥ ΣΚΛΗΡΑ ΠΩΣ ΜΙΑ ΨΥΧΗ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Odeon Γερμανίας	ΣΟΥΛΤΑΝΙ ΓΙΑΛΑ - ΓΙΑΛΑ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ Η ΚΑΡΔΙΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Odeon Γερμανίας	ΚΑΡΑΠΕΤΑΧ ΝΕΒΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΟΙ ΕΙΝΑΙ ΠΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Odeon Γερμανίας	ΚΑΡΑΠΕΤΑΧ ΧΕΤΖΑΖ (ΥΠΟΜΟΝΗ ΚΑΙ ΔΑΚΡΥΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Odeon Ελλάδα	ΛΕΪΛΑ ΧΑΝΟΥΜ, ΜΑΝΕΣ (ΠΩΣ ΝΑ ΓΕΛΑΣΩ Ο ΑΜΟΙΡΟΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Αντίωνης Διαμαντίδης 1929
Odeon Ελλάδα	ΑΡΑΠ ΜΠΟΥΛΟΣΟΥ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗ ΓΗ ΔΕΝ ΑΝΑΠΑΥΟΜΑΙ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Odeon Ελλάδα	ΧΑΡΜΠΙΕ ΜΑΝΕΣ (ΝΑ ΠΩ ΠΩΣ ΕΙΜΑΙ ΕΥΤΥΧΗΣ, ΨΕΜΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Pathe Γαλλίας	ΚΑΡΑΠΙΑΤΑΚ ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ ΥΠΑΡΧΕΙ ΘΑΝΑΤΟΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1928
Pathe Γαλλίας	ΚΑΡΑΠΙΑΤΑΚ ΝΕΒΑΤ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΝΑ ΜΗΝ ΧΑΡΩ ΚΙ ΕΓΩ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1928
Pathe Γαλλίας	ΣΟΥΛΤΑΝΙ ΜΑΝΕΣ (ΚΙ ΑΝ ΚΛΑΙΩ ΤΙ ΩΦΕΛΕΙ ΤΑ ΔΑΚΡΥΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1928
Pathe Γαλλίας	ΜΑΝΕΣ ΤΟΥ ΠΟΝΟΥ (ΠΟΛΟΙ ΕΙΝΑΙ ΠΟΥ ΠΙΚΡΑΙΝΟΝΤΑΙ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1928
Pathe Γαλλίας	<u>ΑΡΑΜΠΙ ΣΑΜΠΛΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΔΙΩΞΕ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1928
Pathe Γαλλίας	<u>ΜΑΝΕΣ ΤΗΣ ΑΥΓΗΣ (ΩΣ ΚΑΙ Τ ΑΣΤΕΡΙΑ Τ ΟΥΡΑΝΟΥ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1928
Pathe Γαλλίας	ΤΟ ΠΑΡΑΠΟΝΟ ΤΟΥ ΑΡΡΩΣΤΟΥ (ΑΠΑΝΩ ΣΤΗΝ ΑΡΡΩΣΤΙΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό
Pathe Γαλλίας	ΖΟΥΡΝΑΛΗ ΧΙΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΠΟΙΟΝ ΝΑ ΠΩ ΤΟΝ ΠΟΝΟ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1932
Polydor Γερμανίας	ΚΙΟΥΡΝΤΙ ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΕΧΕΙ ΚΑΡΔΙΕΣ ΠΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1928
Polydor Γερμανίας	ΣΕΓΚΙΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΕΧΩ ΜΙΑ ΔΥΣΤΥΧΗ ΚΑΡΔΙΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1928
Polydor Γερμανίας	ΝΤΕΡΤΙΑΙ ΜΑΝΕΣ (ΤΙΠΟΤΙΣ ΔΕΝ ΑΠΟΧΤΗΣΑ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1928
Polydor Γερμανίας	<u>ΧΟΥΣΕΪΝΙ ΜΑΝΕΣ (ΚΡΥΦΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Polydor Γερμανίας	ΣΕΤ ΑΡΑΜΠΙΝΗ ΜΑΝΕΣ (ΤΟΝ ΦΙΛΟΝ ΣΟΥ ΜΗΝ ΤΟΝ ΚΟΙΤΑΣ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Polydor Γερμανίας	ΝΕΓΡΙΖ ΝΙΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΔΕΝ ΜΟΥ ΜΙΛΑΣ ΣΑΝ ΑΛΛΟΤΕ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1929
Polydor Γερμανίας	ΡΑΖΤ ΜΑΝΕΣ (ΠΙΑΣΩ ΝΑ ΓΙΑΝΕΙ Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ)	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1930
Victor Αμερικής	<u>ΣΑΜΠΛΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΕΛΕΨΕ ΑΙΣΘΗΜΑ)</u>	Αντ. Νταλγκάς / Παραδοσιακό 1930

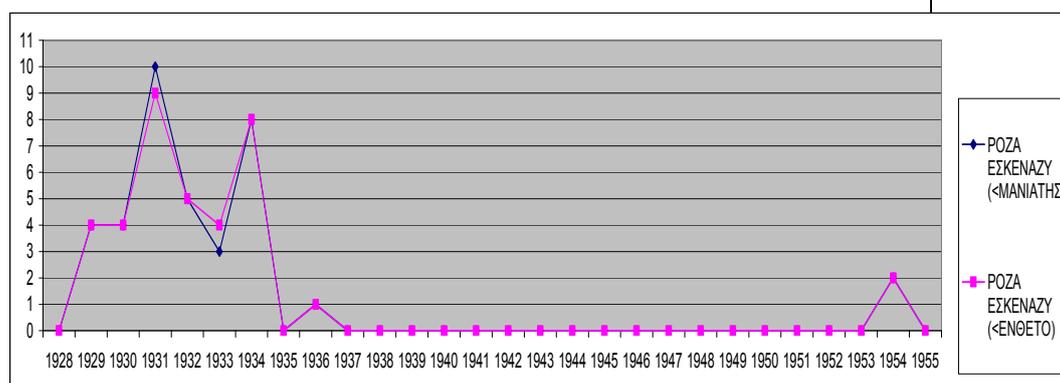


Τα στοιχεία αυτά είναι ακόμα μία απόδειξη της απήχησης που γνώρισε ο μανές καθώς το ενδιαφέρον των δισκογραφικών εταιρειών σε αυτό το είδος τραγουδιού και μάλιστα σε τόσο μικρό διάστημα αντανακλά σαφώς την ανάλογη ζήτηση του κοινού. Η απήχηση του μανέ στο κοινό της λαϊκής μουσικής φαίνεται και από το γεγονός ότι οι Πειραιώτες δημιουργοί¹²⁸ προσπάθησαν να πούνε μανέδες όπως και ο Βασίλης Τσιτσάνης στο πρώτο του τραγούδι με τίτλο “Σ’ έναν τεκέ σκαρώσανε” στο οποίο περιλαμβάνονταν μανές.

Ανάλογη παρουσία στον χώρο του τραγουδιού και της δισκογραφίας είχε και η Ρόζα Εσκενάζυ (1892-1945) με πάνω από 600 ηχογραφήσεις από τις οποίες οι 500 είναι σε δίσκους των 78 στροφών. Το 1928-29 πραγματοποιεί τις πρώτες ηχογραφήσεις μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνονται και μανέδες, ενώ η ίδια παραμένει δισκογραφικά ενεργή μέχρι το 1954 όπου την συναντάμε να ηχογραφεί μανέδες στην Κωνσταντινούπολη για λογαριασμό της Balkan Αμερικής. Ωστόσο το μεγαλύτερο μέρος των μανέδων θα ηχογραφηθεί από το 1929 μέχρι το 1935 στις Columbia, Electraphone, H.I.V., Odeon, Parlophon και Polydor.

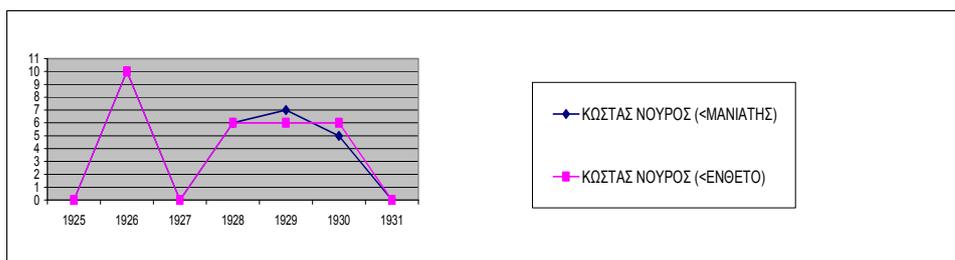
¹²⁸ Γιώργος Μπάτης – *Ο Μπάτης ο δερβίσης (Τέρμα θα ρίξω στη ζωή χρυσή)* 1932, Μάρκος Βαμβακάρης – “*Πειραιώτικος μανές (Είναι πικρός ο θάνατος)*” 1934, Γιώργος Μπάτης – “*Ο Μπάτης ο δερβίσης (Τέρμα θα ρίξω στη ζωή)*” 1932.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ (ΕΝΘΕΤΟ ΔΙΣΚΟΥ)	ΤΟΠΟΣ ΗΧΟΓΡΑΦΗΣΗΣ
Balkan Αμερικής	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΦΩΤΙΑ ΘΑ ΒΑΛΩ ΜΟΝΟΣ ΜΟΥ ΝΑ ΚΑΨΩ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		
Balkan Αμερικής	ΣΥΜΠΝΕΪΚΟΣ ΜΠΑΛΟΣ (ΧΡΟΝΙΑ ΠΟΛΥΑ ΣΟΥ ΕΥΧΟΜΑΙ) / ΑΘΗΝΑΪΚ	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		1954 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Balkan Αμερικής	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΟΤΑΝ ΠΩΝΑΣ ΚΑΙ ΔΕΝ ΤΟ ΛΕΣ, ΝΟΜΙΖΕΙΣ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		
Balkan Αμερικής	ΟΥΣΑΚ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΡΑΠΟΝΟΥΜΑΙ ΣΤΟ ΘΕΟ ΤΙ ΔΙΔΙΚΑ) / ΤΣΙΦΤΕ	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		1954 ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ
Columbia Αγγλίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΩΘΩ ΑΠ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		1929
Columbia Αγγλίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΕΦΟΜΑΙ ΟΛΗΜΕΡΙΣ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		1929
Columbia Αγγλίας	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΚΛΑΙΩ ΔΕΝ ΧΥΝΩ ΔΑΚΡΥΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		
Columbia Αγγλίας	ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΠΛΗΓΜΕΝΟ ΣΤΗΘΟΣ ΜΟΥ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1929	
Columbia Ελλάδα	ΣΕΧΝΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΔΥΣΤΥΧΕΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΕΙΝΑΙ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Πάνος Τούντας / Καλλίν	1931	
Columbia Ελλάδα	ΝΤΟΥΚΙΑΧ ΜΑΝΕΣ (Ο ΧΑΡΟΣ ΕΙΝΑΙ Ο ΓΙΑΤΡΟΣ ΓΙΑ ΤΟ ΔΙΚΟ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Πάνος Τούντας / Καλλίν	1931	
Columbia Ελλάδα	ΜΕΡΑΚΛΗ ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΗΣΤΕ ΜΕ ΝΑ ΚΑΙΓΟΜΑΙ ΜΟΝΟΣ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		
Columbia Ελλάδα	ΑΡΑΒΙ ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΝΤΕΡΤΙ ΚΑΙ ΠΟΝΟ ΑΠΟΧΤΗΣΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1932	
Columbia Ελλάδα	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ ΤΟ ΞΕΡΕΙΣ ΠΩΣ ΠΙΝΩ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1932	
Columbia Ελλάδα	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΟΛΟ ΜΟΥ ΛΕΣ ΘΑ Μ ΑΡΝΗΘΕΙΣ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1932	
Columbia Ελλάδα	ΑΡΑΜΠΙ ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΝΤΟΥΝΙΑ ΠΩΣ ΜΕ ΚΑΤΑΝΤΗΣΕΣ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1933	
Columbia Ελλάδα	ΓΚΑΡΙΠ ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗΣ ΦΥΛΑΚΗΣ ΤΑ ΣΙΔΕΡΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1934	
Columbia Ελλάδα	ΓΚΑΡΙΠ ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗΣ ΦΥΛΑΚΗΣ ΤΑ ΣΙΔΕΡΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1934	
Columbia Ελλάδα	ΓΚΑΖΕΛ ΝΙΧΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΕΒΓΑ ΨΥΧΗ ΑΠ ΤΟ ΚΟΡΜΙ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1936	
Electrophone Αμερικής	ΡΑΣΤ ΓΚΑΖΕΛ (ΣΑΝ ΚΛΑΙΓΩ ΤΙ ΜΕ ΟΦΕΛΕΙ ΤΑ ΔΑΚΡΥΑ ΜΟΥ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1931	ΑΘΗΝΑ
Electrophone Αμερικής	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΩΘΩ ΑΠ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΠΡΕΠΕΙ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1929	
Electrophone Αμερικής	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΤΟΝ ΕΥΤΥΧΗ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ, ΟΛΟΙ ΤΟΝ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1931-2	ΑΘΗΝΑ
HMV Ελλάδα	ΓΚΑΖΕΛΙ ΣΕΧΝΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΚΟΣΜΕ ΚΑΘΩΣ ΣΕ ΓΝΩΡΙΖΑ ΔΕΝ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1933	
HMV Ελλάδα	ΓΚΑΖΕΛΙ ΧΙΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΩ ΚΑΙΓΟΝΤΑΙ ΟΛΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1933	
HMV Ελλάδα	ΧΟΥΖΑΜ ΓΚΑΖΕΛΙ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΩ ΚΑΙΓΟΝΤΑΙ ΟΛΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		
HMV Ελλάδα	ΤΟ ΜΟΡΟ	Ρόζα Εσκεναζύ / Ρόζα Εσκεναζύ / Δ. Σέμ	1934	
HMV Ελλάδα	Ο ΦΟΙΣΙΚΟΣ (ΜΗΝ ΚΛΑΙΣ ΜΑΝΟΥΛΑ ΜΟΥ ΚΑΙ ΜΗΝ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Ρόζα Εσκεναζύ	1934	
HMV Ελλάδα	ΣΑΜΠΑΧ ΓΚΑΖΕΛΙ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗ ΜΑΥΡΗ ΓΗ ΧΡΩΣΤΩ ΚΟΡΜΙ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1934	1933
HMV Ελλάδα	ΓΚΑΖΕΛΙ ΑΡΑΠΙ ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (Η ΤΥΧΗ ΜΟΥ ΜΕ ΔΙΚΑΣΕ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1934	
Odéon Γερμανίας	ΣΤΗ ΦΥΛΑΚΗ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΟΙΞΕ ΜΟΥ ΦΥΛΑΚΑ ΤΗ ΦΥΛΑΚΗ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1930	
Odéon Γερμανίας	ΡΑΣΤ ΚΑΝΤΟ ΜΑΝΕΣ (ΑΝ ΔΕΝ ΜΕ ΠΙΣΤΕΥΕΙΣ ΤΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1930	
Odéon Γερμανίας	ΜΠΟΥΛΠΟΥΛ ΜΑΝΕΣ (ΠΛΗΓΕΣ Ν ΑΝΟΙΞΕΙΣ ΠΟΛΕΜΑΣ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		
Odéon Γερμανίας	ΝΤΟΥΚΙΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΕΧΩ ΜΙΑ ΔΥΣΤΥΧΗ ΚΑΡΔΙΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		
Odéon Ελλάδα	ΣΕΒΝΤΑΛΗ ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΟΙ ΝΥΧΤΕΣ ΕΙΝΑΙ ΒΑΣΑΝΟ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1931	
Odéon Ελλάδα	ΟΥΣΑΚ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ ΜΑΝΕΣ (ΟΣΟ ΚΑΙ ΑΝ ΑΜΑΡΤΗΣΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1934	ΑΘΗΝΑ
Odéon Ελλάδα	ΡΑΣΤ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ ΜΑΝΕΣ (ΤΙ Μ ΟΦΕΛΕΙ ΚΙ ΑΝ ΤΡΑΓΟΥΔΩ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1934	
Parlophon Γερμανίας	ΟΥΣΑΚ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ ΜΑΝΕΣ (ΟΛΟΙ ΕΧΟΥΝ ΠΟΝΟ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1930	
Parlophon Γερμανίας	ΣΕΒΝΤΑΛΗ ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΤΙ ΟΦΕΛΕΙ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό		1931
Parlophon Γερμανίας	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΟΥ ΠΙΝΩ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1930	1932
Parlophon Ελλάδα	ΣΤΑΜΠΟΥΛ ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΟΠΟΙΟΣ Μ ΑΚΟΥΕΙ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό / Π. Τούντ	1932	ΑΘΗΝΑ
Parlophon Ελλάδα	ΝΤΕΡΤΑΙ - ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΗΠΟΣ ΝΟΜΙΖΕΙΣ ΑΝΘΡΩΠΕ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό / Π. Τούντ	1932	1934
Polydor Γερμανίας	ΧΕΤΖΑΣ ΓΚΑΖΕΛ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΟΥΜΗΘΩ ΤΟ ΤΑΙΡΙ ΜΟΥ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1931	
Polydor Γερμανίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΛΕΣ ΦΟΡΕΣ ΜΕ ΠΛΗΓΩΣΕΣ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1931	
Polydor Γερμανίας	ΡΑΣΤ ΓΚΑΖΕΛΙ (ΣΑΝ ΚΛΑΙΓΩ ΤΙ ΜΕ ΟΦΕΛΕΙ ΤΑ ΔΑΚΡΥΑ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1931	
Polydor Γερμανίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΩΘΩ ΑΠ ΤΟΝ ΘΑΝΑΤΟ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1931	
Polydor Γερμανίας	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΤΟΝ ΕΥΤΥΧΗ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ)	Ρόζα Εσκεναζύ / Παραδοσιακό	1931	1930



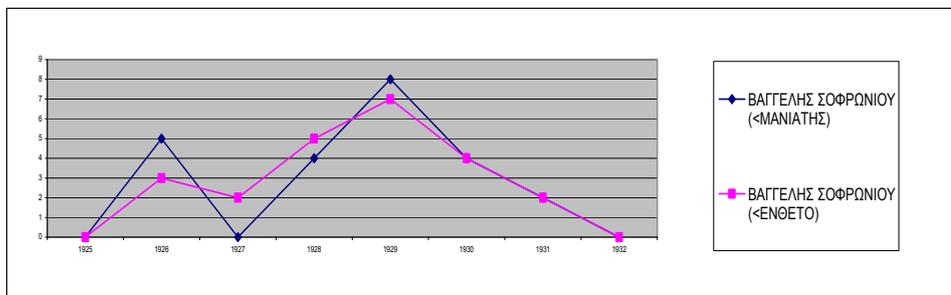
Παρόμοια είναι η δισκογραφική πορεία και των υπόλοιπων τραγουδιστών όπως ο Κώστας Νούρος (1892-1972) ο οποίος ηχογραφεί συνολικά γύρω στα 100 τραγούδια από τα οποία τα 35 είναι μανέδες στο διάστημα μεταξύ 1926-33.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΙΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ (ΕΝΘΕΤΟ ΔΙΣΚΟΥ)
Columbia Αγγλίας	ΓΑΛΑΤΑ ΜΑΝΕΣ (ΛΗΣΜΟΝΗΣΕ ΜΕ ΟΛΟΤΕΛΩΣ ΜΗΝ ΕΧΕΙΣ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1930
Columbia Αγγλίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΚΡΥΦΗ ΠΛΗΓΗ ΑΔΥΝΑΤΟΝ ΝΑ ΛΑΒΕ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	
Columbia Αγγλίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΡΑΓΕ ΕΓΩ ΔΕΝ ΕΚΛΑΨΑ, ΞΕΝΥΧΤΗΣΑ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	
Columbia Αγγλίας	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΝ ΗΞΕΥΡΕΣ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΜΟΥ ΕΚΕΙ ΜΕΣΑ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό / Κ. Νούρος	1928
Columbia Αγγλίας	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΣ ΜΟΥ ΒΡΕ ΧΑΡΕ ΝΑ ΧΑΡΕΙΣ.)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (Ο ΚΟΣΜΟΣ ΜΕ ΚΑΤΗΓΟΡΕΙ ΧΩΡΙΣ ΝΑ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό / Κ. Νούρ	1930
Columbia Αγγλίας	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΠΑΡΑΔΩΣΩ ΤΗΝ ΨΥΧΗ, ΣΤΟ ΧΑΡΟ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΛΑ ΕΙΝΑΙ ΤΑ ΒΑΣΑΝΑ, ΚΟΣΜΕ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΝΙΧΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΚΛΑΙΓΩ ΚΡΥΦΑ ΚΑΙ ΣΚΕΠΤΟΜΑΙ.)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΙΝΟΗ ΠΛΕΟΝ ΔΕΝ Μ ΑΦΗΣΕΣ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1929
Columbia Ελλάδος	ΧΟΥΣΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΙΟΣ ΕΧΕΙ ΜΑΥΡΗ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ, ΝΑ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1930
Columbia Ελλάδος	ΓΙΑΝΝΙΩΤΙΚΟ ΑΛΑ ΣΜΥΡΝΕΪΚΑ (ΝΑΞΕΥΡΑ ΑΠ ΕΔΩ ΠΑΕΙ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	
Columbia Ελλάδος	ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΟΤΑΝ ΣΚΕΦΤΩ ΠΩΣ ΒΡΕΘΗΚΑ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	
Columbia Ελλάδος	ΣΕΡΦ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΟ ΠΙΟ ΨΗΛΟΤΕΡΟ ΒΟΥΝΟ, ΘΕΛΩ ΝΑ ΒΓΕΙ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	
Odeon Γερμανίας	ΝΙΧΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΜΟΝΟ ΜΙΑ ΟΡΑ ΧΑΙΡΟΜΑΙ ΟΤΑΝ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΜΕΣ ΦΟΡΕΣ ΜΕ ΠΛΗΓΩΣΕΣ ΚΙ ΕΙΠΑ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΤΙ ΕΙΝΑΙ ΑΥΤΟ ΠΟΥ ΣΟΥ ΖΗΤΩ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΞΥΠΝΑ ΚΑΗΜΕΝΕ ΑΛΗ ΠΑΣΑ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΓΚΑΛΑΤΑ, ΜΑΝΕΣ (ΔΟΚΙΜΑΣΕ ΜΕ ΟΤΑΝ ΘΕΣ ΚΑΙ ΤΟΤΕ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΨΕΥΤΗ ΝΤΟΥΝΙΑ ΚΑΙ ΑΠΙΣΤΕ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΩΣ ΠΟΤΕ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΣΟΥ, ΚΡΥΦΑ ΘΑ ΤΗΝ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΡΗΓΟΡΑ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ, ΜΑ ΔΕΝ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΕΓΕΓΝΗΘΗΚΕΣ, ΓΙΑ ΤΟΝ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΧΟΥΣΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΤΥΧΗ ΣΚΛΗΡΑ ΓΙΑ ΠΑΨΕ ΠΙΑ, ΤΗΝ ΑΠΟΝΗ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1926
Odeon Γερμανίας	ΜΠΙΡ ΜΑΒΙΛΙ	Κώστας Νούρος / Ξένο	1929
Odeon Γερμανίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΧΗΡΑ Ν ΑΛΛΑΞΕΙΣ Τ ΟΝΟΜΑ ΝΑ ΜΗΝ ΣΕ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1928
Odeon Γερμανίας	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΕΥΤΥΧΕΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ, ΟΛΟΙ ΤΟΝ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό / Κ. Καρύ	1928
Odeon Γερμανίας	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΠΕΡΠΑΤΑΣ ΤΡΕΜΛΑΙΝΟΜΑΙ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1928
Odeon Γερμανίας	ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΤΑ ΒΑΣΑΝΑ ΜΕ ΘΡΕΦΟΥΝΕ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1928
Odeon Γερμανίας	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΝ ΗΞΕΥΡΕΣ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΜΟΥ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό / Κ. Νούρος	1928
Odeon Ελλάδος	ΝΙΧΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΣΕΝΑ ΚΛΑΙΓΩ ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΓΛΥΚΙΑ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	
Parlophon Γερμανίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ ΕΣΥ ΜΕ ΜΙΣΗΣΕΣ, ΤΟ ΠΑΝ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1930
Pathe Γαλλίας	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ ΕΣΥ ΜΕ ΜΙΣΗΣΕΣ, ΤΟ ΠΑΝ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	
Pathe Γαλλίας	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΕΜΕΝΑ ΠΡΕΠΕΙ ΜΙΑ ΣΠΗΛΙΑ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	
Pathe Γαλλίας	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟ ΜΙΝΟΡΕ (ΠΙΝΟΗ ΠΛΕΟΝ ΔΕ ΜΟΥ ΑΦΗΣΕΣ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1930
Pathe Γαλλίας	ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΕΜΕΝΑ ΠΡΕΠΕΙ ΜΙΑ ΣΠΗΛΙΑ)	Κώστας Νούρος / Παραδοσιακό	1930



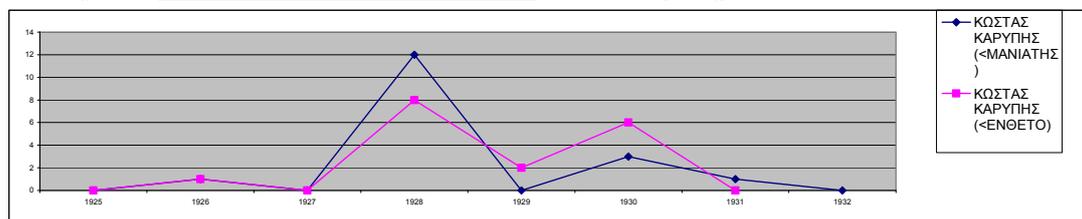
Στο ίδιο πλαίσιο και ο Βαγγέλης Σοφρώνιου (1889-1963) ο οποίος μπαίνει στην δισκογραφία το 1927 και μέχρι το 1933 ηχογραφεί συνολικά γύρω στα 100 τραγούδια από τα οποία τα 27 είναι μανέδες.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΙΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ (ΕΝΘΕΤΟ ΔΙΣΚΟΥ)
Columbia Αγγλίας	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΛΟΙ ΓΙΑ ΜΕ ΣΤΕΝΑΖΟΥΝΕ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΕΦΟΜΑΙ ΚΑΘΗΜΕΡΝΩΣ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΜΠΑΛΟΣ ΜΑΝΕΣ (Σ ΑΓΑΠΑΓΑ ΚΑΙ ΛΑΤΡΕΥΑ ΠΙΣΤΑ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΟ ΕΡΗΜΟ ΜΟΥ ΤΟ ΚΟΡΜΙ ΚΡΥΦΟΣ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	
Columbia Αγγλίας	<u>ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΟΣΟΙ ΚΡΥΦΑ ΜΑΡΑΙΝΟΝΤΑΙ ΚΑΙ ΦΑΝΕΡΑ</u>	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΣΟΥΛΤΑΝΙ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΛΕΣ ΦΩΤΙΕΣ ΜΕ ΤΡΙΓΥΡΝΟΥΝ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΡΑΣΤ ΝΕΒΑ ΦΘΙΣΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΝΟΗ ΠΛΕΟΝ ΔΕΝ Μ ΑΦΗΣΕΣ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	
Odeon Γερμανίας	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΘΕ ΣΤΙΓΜΗ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1928
Odeon Γερμανίας	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΤΙ ΩΦΕΛΕΙ ΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ ΟΣΑ ΚΙ ΑΝ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1928
Odeon Γερμανίας	<u>ΣΙ ΜΠΕΜΟΛ ΜΑΝΕΣ (ΟΡΚΟΥΣ ΔΕΝ ΠΑΡΑΔΕΧΕΣΑΙ ΔΑΚΡΥΑ)</u>	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1928
Odeon Γερμανίας	ΦΑ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΟΛΟΙ ΑΓΑΠΟΥΝ ΚΑΙ ΧΑΙΡΟΝΤΑΙ ΕΓΩ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1928
Odeon Γερμανίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ ΣΚΛΗΡΑ ΔΕΝ ΑΓΑΠΑΣ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	
Odeon Γερμανίας	ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΑΠΕΛΠΙΣΙΑ ΕΓΙΝΕ ΤΟ ΠΛΑΘΟΣ ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΟΥ	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	
Parlophon Γερμανίας	<u>ΜΠΑΛΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΟΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΥ Η ΤΥΧΗ ΜΟΥ)</u>	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1930
Parlophon Γερμανίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΟ ΕΡΗΜΟ ΜΟΥ ΤΟ ΚΟΡΜΙ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1930
Pathe Γαλλίας	ΓΑΛΑΤΑ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΣΧΩ ΝΑ ΓΙΑΝ Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1930
Pathe Γαλλίας	ΡΑΣΤ ΜΑΧΜΟΥΡ ΜΑΝΕΣ (ΟΛΟ ΜΕ ΒΑΣΑΝΑ ΠΕΡΝΩ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1930
Polydor Γερμανίας	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΟΥ ΛΕΝΕ ΝΑ ΜΗΝ Σ ΑΓΑΠΩ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1926
Polydor Γερμανίας	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟ (ΓΙΑ ΝΑ ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΕΦΟΜΑΙ ΚΑΘΗΜΕΡΝΩΣ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1926
Polydor Γερμανίας	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΡΑΠΟΝΟΥΜΑΙ ΣΤΟΝ ΘΕΟ ΤΙ ΜΙΚΑ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1926
Polydor Γερμανίας	<u>ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (Μ ΕΚΑΝΕΣ ΚΑΙ Σ ΑΓΑΠΗΣΑ)</u>	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1926
Polydor Γερμανίας	<u>ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΜΙΚΡΗ ΕΛΠΙΔΑ ΜΟΥ ΔΟΣΕΣ)</u>	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1926
Polydor Γερμανίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ ΣΚΛΗΡΑ ΔΕΝ ΑΓΑΠΑΣ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	<u>ΜΠΑΛΟΣ ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ (ΓΥΡΙΖΩ ΜΟΝΟΣ ΜΟΥ ΠΑΝΤΟΥ)</u>	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1929
Polydor Γερμανίας	<u>ΣΟΥΛΤΑΝΙ ΜΠΑΛΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΑΥΤΗ Η ΕΡΗΜΗ ΖΩΗ)</u>	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1929
Polydor Γερμανίας	ΜΠΑΛΟΣ ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ (ΓΥΡΙΖΩ ΜΟΝΟΣ ΜΟΥ ΠΑΝΤΟΥ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1929
Polydor Γερμανίας	ΜΠΑΛΟΣ ΤΗΣ ΑΥΤΗΣ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ Ν ΑΓΑΠΩ ΕΣΕΝΑΝΕ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1931
Polydor Γερμανίας	ΜΠΑΛΟΣ ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΑΛΛΗ ΦΩΤΙΑ ΔΕΝ Μ ΕΚΑΨΕ)	Βαγγέλης Σωφρονίου / Παραδοσιακό	1931



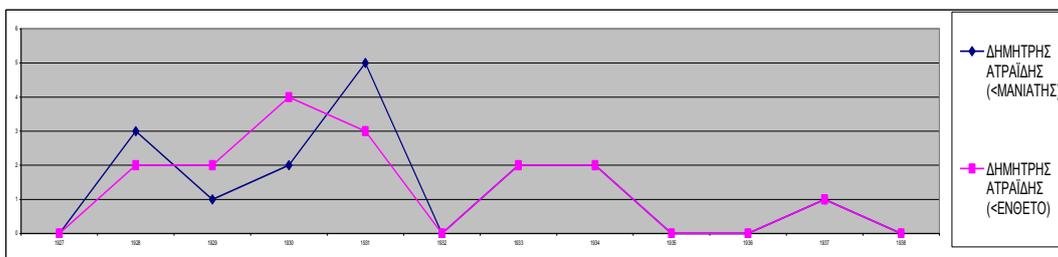
Την ίδια δραστηριότητα παρουσιάζει και ο Κώστας Καρίπης (1890-95 έως 1950;) με συνολικά 100 ηχογραφήσεις το διάστημα 1926-1931 από τις οποίες οι 40 είναι δικές του συνθέσεις και οι 29 είναι μανέδες.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝ.ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ
Columbia Αγγλίας	ΜΠΑΛΟΣ ΜΑΣΤΙΧΑ (ΚΑΛΕ ΔΕΝ ΜΕ ΛΥΠΑΣΑΙ, ΑΓΙΑ ΜΟΥ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΣΕΣ ΦΟΡΕΣ ΜΕ ΠΛΗΓΩΣΕΣ, ΜΑ ΟΧΙ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Columbia Αγγλίας	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Columbia Αγγλίας	ΚΙΟΥΡΝΤΟΥ ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΕΓΩ ΣΟΥ ΛΕΩ ΣΩΣΕ ΜΕ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Columbia Αγγλίας	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΕΛΕΙΨΕ ΑΙΣΘΗΜΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Columbia Αγγλίας	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΟΥ ΣΤΙΓΜΗ, ΣΤΟΝ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Οdeon Γερμανίας	ΜΠΟΥΡΝΟΒΑΛΙΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΒΛΕΠΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΑΚΙΑ ΜΟΥ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Οdeon Γερμανίας	ΡΑΣΤ ΜΑΧΟΥΡ ΜΑΝΕΣ (ΟΛΟΙ ΜΕ ΛΕΝΕ ΦΘΙΣΙΚΟ ΜΑ ΚΑΙ ΕΓΩ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Οdeon Γερμανίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΝΑΞΕΡΕΣ ΤΙ ΣΚΛΗΡΗ ΦΩΤΙΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Οdeon Γερμανίας	ΓΑΛΑΤΑ ΜΑΝΕΣ (ΒΡΑΔΙΑΖΕΙ ΚΑΙ ΑΠΕΛΠΙΖΟΜΑΙ ΝΥΧΤΩΝΕΙ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Οdeon Γερμανίας	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΔΗΣΜΟΝΗΣΕ ΜΕ ΟΛΟΤΕΛΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Οdeon Γερμανίας	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΔΕΝ ΜΟΥ ΜΙΛΑΣ ΣΑΝ ΑΛΛΟΤΕ ΜΕ ΓΟΥΣΤΟ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Οdeon Γερμανίας	ΟΥΣΑΚ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΕΙΜΑΙ ΕΥΤΥΧΗΣ ΣΤΑ ΒΑΣΑΝΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Οdeon Γερμανίας	ΣΟΥΣΤΑ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΘΕ ΠΡΩΙ ΣΗΚΩΝΟΜΑΙ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Οdeon Γερμανίας	ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Οdeon Γερμανίας	ΡΑΣΤ ΜΑΧΟΥΡ (ΠΟΛΛΟΙ ΕΧΟΥΝ ΠΟΝΟ ΚΑΙ ΠΟΝΟΥΝ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΕΥΤΥΧΕΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1926
Polydor Γερμανίας	ΣΑΜΠΑΧ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΕΙΜΑΙ ΚΟΝΤΑ ΣΤΟ ΘΑΝΑΤΟ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ Η ΧΗΡΑ (ΧΗΡΑ ΝΑ ΑΛΛΑΞΕΙΣ ΟΝΟΜΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	ΜΠΑΛΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΟΡΗ ΣΕ ΨΗΛΑ ΒΟΥΝΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	ΜΠΑΛΟΣ ΜΑΣΤΙΧΑ (ΚΑΛΕ ΔΕΝ ΜΕ ΛΥΠΑΣΑΙ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Polydor Γερμανίας	ΚΙΟΥΡΝΤΟΥ ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΤΕ ΜΟΥ ΔΕΝ ΤΟ ΗΛΠΙΖΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Polydor Γερμανίας	ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ ΓΚΑΖΕΛ	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Polydor Γερμανίας	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΟΥ ΣΤΙΓΜΗ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ ΤΟ ΦΘΙΣΙΚΟ (ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΕΙΜΑΙ ΦΘΙΣΙΚΟΣ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1928
Polydor Γερμανίας	ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΝΑ ΜΗ ΧΑΡΩ ΚΙ ΕΓΩ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	ΜΠΑΛΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΟΡΗ ΣΕ ΨΗΛΑ ΒΟΥΝΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	
Victor Αμερικής	ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΟΡΗ ΣΕ ΨΗΛΑ ΒΟΥΝΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1930
Victor Αμερικής	ΣΟΥ ΑΦΗΝΩ ΤΗΝ ΚΑΛΗΝΥΧΤΙΑ	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1930
Victor Αμερικής	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΔΗΣΜΟΝΗΣΕ Μ ΟΛΟΤΕΛΑ)	Κώστας Καρίτης / Παραδοσιακό	1931



Ο Δημήτρης Ατραΐδης (1900-1970) δραστηριοποιείται και αυτός δισκογραφικά την ίδια εποχή από το 1928 μέχρι το 1937 και ηχογραφεί γύρω στον 20 μανέδες.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ Τ ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ (ΕΝΘΕΤΟ ΔΙΣΚΟΥ)
Columbia Αγγλίας	ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΗΣΤΕ ΤΑ ΜΑΤΑΚΙΑ ΜΟΥ ΚΙ ΑΣ ΤΡΕΧΟΥΝ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό / Δημήτρης Ατραΐδης	1928 1930
Columbia Αγγλίας	ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (Ο ΚΟΣΜΟΣ ΜΕ ΚΑΤΗΓΟΡΕΙ ΔΙΧΩΣ ΝΑ ΞΕΥΡΕΙ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	
Columbia Αγγλίας	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΤΗΝ ΠΕΡΙΠΛΑΘΟΝ ΜΟΥ ΖΩΗ ΤΗΝ ΠΕΡΑΣΑ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό / Δημήτρης Ατραΐδης	1928
Columbia Αγγλίας	ΦΘΙΣΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΕΙΜΑΙ ΦΘΙΣΙΚΟΣ Τ ΑΧΕΙΛΙ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό / Δημήτρης Ατραΐδης	1928
Columbia Ελλάδος	ΟΥΣΑΚ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΜΗΝ ΑΠΕΛΠΙΖΕΙΣ ΑΝΘΡΩΠΟ ΜΕ ΤΗ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό / Δημήτρης Ατραΐδης	1931
Columbia Ελλάδος	ΓΚΑΡΙΠ ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΠΙΑ ΕΧΑΘΗΚΕ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό / Δημήτρης Ατραΐδης	1931
Columbia Ελλάδος	ΚΙΟΥΡΝΤΟΥ ΜΑΝΕΣ (ΓΛΕΝΤΑΤΕ ΦΙΛΟΙ ΤΟΝ ΝΤΟΥΝΙΑ ΓΙΑΤΙ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό / Δημήτρης Ατραΐδης	1933
Columbia Ελλάδος	ΝΕΒΑ ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΑΣΤΕΝΑΖΩ ΚΑΙ ΠΙΟΝΩ ΚΑΝΕΙΣ ΜΑ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	1933
His Masters Voice Ελλάδος	ΝΕΒΑ ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ ΜΑΝΕΣ (ΤΟΝ ΧΑΡΟ ΤΟΝ ΡΟΤΗΣΑΝΕ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό / Π. Τούντα	1934
His Masters Voice Ελλάδος	ΡΑΣΤ - ΜΑΧΟΥΡ ΜΑΝΕΣ (ΦΩΤΙΑ ΘΑ ΒΑΛΩ ΜΟΝΟΣ ΜΟΥ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	1934
His Masters Voice Ελλάδος	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΠΛΗΣΙΑΣΕΙ Ο ΚΑΙΡΟΣ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό / Δημήτρης Ατραΐδης	1937
Οdeon Γερμανίας	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΣΟΙ ΕΧΘΡΟΙ ΜΟΥ ΦΑΙΝΟΝΤΑΙ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	1929
Οdeon Ελλάδος	ΓΑΛΑΤΑ ΜΑΝΕΣ (Ω ΑΝΘΡΩΠΕ ΜΗ ΣΚΕΠΤΕΣΑΙ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	
Οdeon Ελλάδος	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΣΕΣ ΦΟΡΕΣ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	
Οdeon Ελλάδος	ΑΔΕΜΑΣΙΡΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΣ ΜΟΥ ΒΡΕ ΧΑΡΕ ΝΑ ΧΑΡΕΙΣ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	
Οdeon Ελλάδος	ΖΕΜΖΕΜΕ ΜΑΝΕΣ (Ω ΑΝΘΡΩΠΕ ΜΗ ΣΚΕΠΤΕΣΑΙ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	ΝΙΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΤΥΧΗ ΓΙΑΤΙ ΜΕ ΔΙΚΑΣΕΣ ΝΑ ΠΕΡΠΑΤΩ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	1930 1929
Polydor Γερμανίας	ΤΣΑΚΠΙΝ ΚΑΤΗΦΕΣ (ΤΟ ΚΑΤΗΦΕΝΙΟ ΣΟΥ ΜΑΝΤΩ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	1930
Polydor Γερμανίας	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	ΠΕΣΤΙΜΟ ΜΑΝΕΣ (ΤΙΠΟΤΑ ΔΕΝ ΦΟΒΗΘΗΚΑ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό / Δημήτρης Ατραΐδης	
Polydor Γερμανίας	ΧΟΥΜΑΓΙΟΥ ΜΑΝΕΣ (ΟΤΑΝ ΣΚΕΦΤΕΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	1931 1930
Polydor Γερμανίας	ΠΕΣΤΕΓΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΗΣΤΕ ΜΕ ΝΑ ΚΑΙΓΩΜΑΙ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	1931
Polydor Γερμανίας	ΧΟΥΜΑΓΙΟΥ ΜΑΝΕΣ (ΟΤΑΝ ΣΚΕΦΘΕΙ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ)	Δημ. Ατραΐδης / Παραδοσιακό	1931 1930



Γύρω στους 20 μανέδες ηχογραφεί και ο Δημήτρης Αραπάκης (1890-1980) από το 1926 έως το 1935.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝ.ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)
Columbia Αγγλίας	ΡΑΣΤ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΕΙΜΑΙ ΦΟΙΣΙΚΟΣ ΠΕΘΑΙΝΩ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1928
Columbia Αγγλίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΜΟΝΟ ΜΙΑ ΩΡΑ ΧΑΙΡΟΜΑΙ, ΟΤΑΝ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό
Columbia Αγγλίας	ΝΙΧΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟ ΕΠΙΘΥΜΩ ΜΑΖΙ ΣΟΥ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό / Δ. Καλλίνικου
Columbia Αγγλίας	ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΕΙΝΑΙ Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ ΒΑΘΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΚΟ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό / Μ. Αραπάκη
His Masters Voice	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΚΛΕΙΣΩ ΤΑ ΜΑΤΑΚΙΑ ΜΟΥ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1926
His Masters Voice	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΛΕΣ ΦΟΡΕΣ ΚΑΙ Η ΚΑΡΔΙΑ ΣΙΓΑ ΣΙΓΑ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1927
His Masters Voice	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΩΣ ΠΟΤΕ ΒΡΕ ΦΤΩΧΗ ΚΑΡΔΙΑ ΠΙΚΡΕΣ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1928
His Masters Voice	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (Σ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΟΣΑ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1930
His Masters Voice	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΑΥΤΗ Η ΕΡΗΜΗ ΖΩΗ ΣΕ ΜΕΝΑ ΤΙ ΑΞΙΖΕΙ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1930
HMV Ελλάδα	ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΕΙΝΑΙ Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ ΒΑΘΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΚΟ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΑΝ ΗΤΑΝ ΤΡΟΠΟΣ ΝΑ ΠΑΙΡΝΕΣ ΜΙΑ ΣΠΙΘΑ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό / Δ. Καλλίνικου 1931
HMV Ελλάδα	ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗΝ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΟΥ ΣΤΙΓΜΗ, ΣΤΟΝ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό / Δ. Καλλίνικου 1931
HMV Ελλάδα	ΝΙΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΤΟ ΕΠΙΘΥΜΩ, ΜΑΖΙ ΣΟΥ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1931
HMV Ελλάδα	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΑΝ ΗΤΑΝ ΤΡΟΠΟΣ ΝΑ ΠΑΙΡΝΕΣ ΜΙΑ ΣΠΙΘΑ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό / Δ. Καλλίνικου 1935
HMV Ελλάδα	ΚΑΡΙΠΙ-ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (Ο ΑΤΥΧΟΣ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΠΡΕΠΕΙ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό / Δ. Καλλίνικου 1935
Odeon Γερμανίας	ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗ ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΜΟΥ ΣΤΙΓΜΗ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1928
Odeon Γερμανίας	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΚΛΑΙΩ ΚΡΥΦΑ ΚΑΙ ΜΥΣΤΙΚΑ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό / Δ. Καλλίνικου 1928
Odeon Γερμανίας	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΕΛΑ Ν ΑΛΛΑΞΩΜΕ ΚΑΡΔΙΕΣ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό / Δ. Καλλίνικου
Odeon Ελλάδα	ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ ΚΙΟΥΡΝΤΙ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΡΙΣΠΑΖΜΟΥΣ ΚΑΙ ΔΑΚΡΥΑ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό
Odeon Ελλάδα	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΩΣ ΠΟΤΕ ΒΡΕ ΦΤΩΧΗ ΚΑΡΔΙΑ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό
Pathe Γαλλίας	ΚΑΡΙΠΙ ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (ΒΡΑΔΙΑΖΕΙ ΚΙ ΑΠΕΛΠΙΖΟΜΑΙ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό
Pathe Γαλλίας	ΣΑΜΠΑΧ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (Ο ΑΝΘΡΩΠΕ ΜΗ Μ ΔΙΚΕΙΣ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό
Victor Αμερικής	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΩΣ ΠΟΤΕ ΠΙΑ ΦΤΩΧΗ ΚΑΡΔΙΑ)	Δημήτρης Αραπάκης / Παραδοσιακό 1932



Ακόμα 16 μανέδες τραγούδησε η Μαρίκα Φραντζεσκοπούλου ή Πολίτισσα (1898- ;) κατά το διάστημα μεταξύ 1929-1931.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝ.ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)
Columbia Ελλάδα	ΡΑΣΤ ΖΕΡΓΚΙΑΕ ΜΑΝΕΣ (ΕΜΕΝΑ ΤΟΧΕΙ Η ΜΟΙΡΑ ΜΟΥ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1931
Columbia Ελλάδα	ΝΕΒΑΣΙΡ ΜΑΝΕΣ (ΑΝ ΗΞΕΡΕΣ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΜΟΥ ΚΑΙ ΜΕΣΑ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1931
Columbia Ελλάδα	ΜΟΣΤΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΤΑ ΔΙΚΑ ΜΟΥ ΔΑΚΡΥΑ ΑΛΛΟΣ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1931
Columbia Ελλάδα	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΤΟΣΕΣ ΠΛΗΓΕΣ ΠΟΥ Μ ΑΝΟΙΞΕΣ ΠΩΣ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1932
Columbia Ελλάδα	ΜΑΤΣΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΕΛΑ ΒΡΕ ΧΑΡΕ ΓΡΗΓΟΡΑ ΚΑΙ ΠΑΡΕ ΤΗΝ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1932
Columbia Ελλάδα	ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΟΠΟΥ ΕΦΤΑΣΑ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1933
Odeon Γερμανίας	ΕΡ ΠΕΡ ΚΑΡΑΝΛΙΚ ΜΑΝΕΣ (ΟΛΑ ΤΑ ΜΕΡΗ ΣΚΟΤΕΙΝΑ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1929
Odeon Γερμανίας	ΜΑΧΟΥΡ ΜΑΝΕΣ (ΩΣ ΠΟΤΕ ΠΙΑ ΤΟ ΑΧ ΑΥΤΟ ΘΑ ΚΑΙΕΙ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1930
Odeon Γερμανίας	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΕΧΑΣΑ ΚΕΙΝΟ ΠΩ ΛΠΙΖΑ ΕΛΠΙΔΑ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1930
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΧ ΜΑΝΕΣ, ΑΡΑΒΙΚΟΝ (ΑΡΑΠΙΝΑ ΕΙΣΑΙ ΝΟΣΤΙΜΗ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1929
Odeon Γερμανίας	ΤΟ ΒΑΣΑΝΟ ΤΟΥ ΦΟΙΣΙΚΟΥ (ΑΠΕΛΠΙΣΜΕΝΟΣ ΒΡΙΣΚΟΜΑΙ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Λ. Λεονταρίδης 1929
Odeon Γερμανίας	ΝΙΝΙ ΜΑΝΕΣ (ΚΟΙΜΗΣΟΥ ΟΡΦΑΝΟ ΠΑΙΔΙ ΚΑΙ ΔΑΚΡΥΑ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1930
Odeon Γερμανίας	ΝΙΓΡΙΖ ΜΑΝΕΣ (ΠΩΣ ΗΘΕΛΑ ΝΑ ΠΕΘΑΙΝΑ ΝΑ ΠΑΨΟΥΝ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1930
Polydor Γερμανίας	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΠΗΡΑ ΠΙΑ ΑΠΟΦΑΣΗ Σ ΕΝΑ ΒΟΥΝΟ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1929
Polydor Γερμανίας	ΝΙΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ, ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ (ΚΡΥΦΗ ΠΛΗΓΗ ΑΔΥΝΑΤΟ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό 1929
Polydor Γερμανίας	ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΜΙΑ ΩΡΑ ΕΙΜΑΙ ΗΣΥΧΟΣ)	Μαρίκα Πολίτισσα / Παραδοσιακό



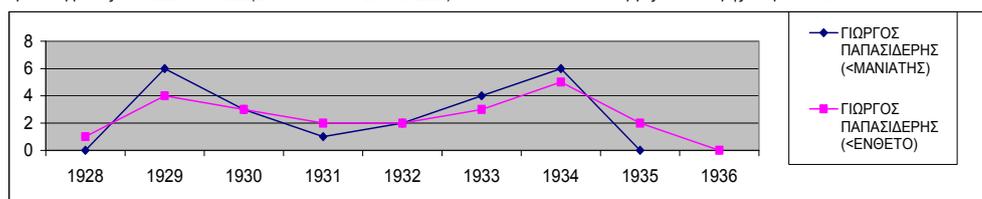
Επίσης με 4 συμμετοχές σε μανέδες ακολουθεί η Ρίτα Αμπατζή (1914-1969), ενώ ο

γνωστός συνθέτης και εκτελεστής στο ούτι, Γρηγόρης Ασίκης (1890-1975), ηχογράφησε 10 μανέδες από το 1928 μέχρι το 1935.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝ.ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	
Columbia Αγγλίας	ΣΟΙΛΕΤΜΕ ΜΠΕΝΗ ΜΑΝΕΣ (Ο ΠΟΝΟΣ ΜΟΥ ΕΙΝΑΙ ΜΕΓΑΛΟΣ)	Γρηγόρης Ασίκης / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	NINI ΜΑΝΕΣ - ΝΑΝΟΥΡΙΣΜΑ (ΚΟΙΜΗΣΟΥ ΓΙΑΤΙ ΧΑΣΑΜΕ)	Γρηγόρης Ασίκης / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	Ο ΒΑΣΑΝΙΣΜΕΝΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΑΦ ΟΤΟΥ ΕΓΕΝΝΗΘΗΚΑ)	Γρηγόρης Ασίκης / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΦΕΡΑΧΝΑΚ ΜΑΝΕΣ (Ο ΚΟΣΜΟΣ ΕΙΝΑΙ ΨΕΥΤΙΚΟΣ ΜΑΛΛΟΝ)	Γρηγόρης Ασίκης / Παραδοσιακό	1929
Odeon Ελλάδας	ΡΑΣΤ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΛΟΙ ΓΕΛΟΥΝΕ ΦΑΝΕΡΑ)	Γρηγόρης Ασίκης / Γρηγόρης Ασίκης	1935
Odeon Ελλάδας	ΤΟ ΠΑΡΑΠΟΝΟ ΤΟΥ ΦΘΙΣΙΚΟΥ (ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΕΙΜΑΙ ΦΘΙΣΙΚΟΣ)	Γρηγόρης Ασίκης / Γρηγόρης Ασίκης	
Parlophon Ελλάδος	ΝΕΒΑ ΚΑΡΙΠ ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (ΤΥΧΗ ΤΙ ΣΦΑΛΜΑ ΣΟΥΚΑΝΑ)	Γρηγόρης Ασίκης / Γρηγόρης Ασίκης	
Parlophon Ελλάδος	ΣΙΡΦ ΧΕΤΖΑΣΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΦΙΛΟΥΣ ΠΟΛΛΟΥΣ ΔΟΚΙΜΑΣΑ)	Γρηγόρης Ασίκης / Γρηγόρης Ασίκης	
Polydor Γερμανίας	ΟΥΣΑΚ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΜΕ ΜΑΓΕΨΑΝ ΤΑ ΚΑΛΛΗ ΣΟΥ)	Γρηγόρης Ασίκης / Παραδοσιακό	
Polydor Γερμανίας	ΧΕΤΖΑΣ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΗ ΓΗ ΧΡΩΣΤΩ ΤΟ ΣΩΜΑ ΜΟΥ)	Γρηγόρης Ασίκης / Παραδοσιακό	1931

Από τους νεότερους Έλληνες τραγουδιστές της Ηπειρωτικής Ελλάδας ο Γιώργος Παπασιδέρης (1902-1977) στα πρώτα δισκογραφικά του βήματα ηχογραφεί από το 1928 μέχρι το 1935 17 μανέδες, ενώ συνολικά θα ηχογραφήσει 1750 τραγούδια τα οποία αν θέλαμε να κατηγοριοποιήσουμε θα λέγαμε πως τα περισσότερα είναι δημοτικά με τα ρεμπέτικα και τα Συμυρναίικα να ακολουθούν.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝ.ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	
Columbia Αγγλίας	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΕΧΩ ΠΟΛΛΑ ΠΑΡΑΠΟΝΑ ΣΤΟ ΣΤΗΘΟΣ)	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	ΦΘΙΣΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΩΣΑΝ ΤΟ ΝΕΚΡΙΚΟ ΚΕΡΙ, ΜΑΡΑΘΗΚΑ)	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό	1929
Columbia Αγγλίας	<u>ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΑΦΟΥ Ο ΘΕΟΣ ΜΕ ΔΙΚΑΣΕ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Γιώργος Παπασιδέρης	
Columbia Ελλάδος	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΝΤΑ ΜΕ ΣΚΕΨΗ ΠΕΡΠΑΤΩ ΚΙ ΟΛΟ)	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό	1932
Columbia Ελλάδος	<u>ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΜΗ ΜΕ ΠΑΙΔΕΥΕΤΕ ΓΙΑΤΡΟΙ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Γιώργος Παπασιδέρης	1932
Columbia Ελλάδος	<u>ΜΑΝΕΣ ΤΗΣ ΦΥΛΑΚΗΣ (ΣΤΗ ΦΥΛΑΚΗ ΤΩΝ ΑΝΘΡΩΠΩ ΟΛΟΙ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Γιώργος Παπασιδέρης	1933
Columbia Ελλάδος	<u>ΟΥΣΑΚ ΝΙΝΙ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑ ΜΕΝΑ Η ΜΕΡΑ ΧΑΝΕΤΑΙ ΚΙ Ο ΗΛΙΟΣ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Γιώργος Παπασιδέρης	1933
Columbia Ελλάδος	<u>ΣΕΒΤΑΓΛΗ ΜΑΝΕΣ (ΕΙΝΑΙ Η ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ ΒΑΘΙΑ ΚΙ Ο ΠΟΝΟΣ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Δημήτρης Πολίτης	1933
Columbia Ελλάδος	<u>ΡΑΣΤ ΑΡΑΜΠΙ ΜΑΝΕΣ (ΦΘΙΣΗ ΠΟΣ ΜΕ ΚΑΤΑΝΤΗΣΕΣ ΚΑΙ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Κ. Ρουμелиώτης	1933
Columbia Ελλάδος	<u>ΝΕΒΑΣΙΡ ΜΑΝΕΣ (ΑΥΤΟ ΤΟ ΑΧ ΟΤΑΝ ΤΟ ΠΩ ΤΑ ΣΠΛΑΧΝΑ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Γιώργος Παπασιδέρης	1934
Columbia Ελλάδος	<u>ΣΕΡΚΙΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΟΛΗΜΕΡΙΣ ΠΑΡΑΚΑΛΩ, ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Κ. Ρουμелиώτης	1934
Columbia Ελλάδος	<u>ΟΥΣΑΚ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΤΕΣ ΜΟΥ ΔΕΝ ΤΟ ΗΛΠΙΖΑ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό	1934
Columbia Ελλάδος	<u>ΚΙΟΥΡΝΤΟΥ ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΣΤΗΘΟΣ ΜΟΥ ΤΟ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό	1934
His Masters Voice Ελλάδος	<u>ΜΟΥΣΤΑΔΡ ΓΚΑΖΕΛΙ ΜΑΝΕΣ (ΠΑΝΤΑ ΑΠΟΦΕΥΓΩ ΤΗ ΦΩΤΙΑ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Γιώργος Παπασιδέρης	1934
His Masters Voice Ελλάδος	<u>ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ ΓΚΑΖΕΛΙ ΣΙΡΦ ΜΑΝΕΣ (ΗΛΠΙΖΑ ΠΟΣ ΘΑ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Γιώργος Παπασιδέρης	1934
Odeon Γερμανίας	<u>ΣΟΥΖΙΝΑΚ ΜΑΝΕΣ (Ε ΡΕ ΝΤΟΥΝΙΑ ΤΙ ΑΠΟΝΙΑ ΠΟΥ ΕΔΕΙΞΕ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Γιώργος Παπασιδέρης	1930
Odeon Γερμανίας	<u>ΧΙΤΖΑΣΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΦΘΙΝΩ ΚΙ Η ΦΘΙΣΗ ΠΡΟΧΩΡΕΙ) Η ΣΟΥΖΙΝΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΘΡΩΠΟ ΔΕΝ ΑΔΙΚΗΣΕ Η ΤΥΧΗ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Γιώργος Παπασιδέρης	1930
Odeon Ελλάδος	<u>ΚΙΟΥΖΕΛ ΜΑΝΕΣ (ΝΑ ΗΞΕΥΡΑ ΣΤΗ ΜΑΥΡΗ ΓΗΣ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Γιώργος Παπασιδέρης	1931
Parlophon Γερμανίας	<u>ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (Ο ΚΟΣΜΟΣ ΜΕ ΚΑΤΗΓΟΡΕΙ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό	1929
Parlophon Γερμανίας	<u>ΚΙΟΥΖΕΛ ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΣ ΜΟΥ ΒΡΕ ΧΑΡΕ ΝΑ ΧΑΡΕΙΣ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Π. Τούντα	1929
Parlophon Γερμανίας	<u>ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΚΛΑΙΓΩ ΚΡΥΦΑ ΚΑΙ ΣΚΕΦΤΟΜΑΙ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό / Στελλάκη Περπι	1929
Parlophon Γερμανίας	<u>ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΠΕΘΑΙΝΩ ΜΕ ΠΑΡΑΠΟΝΟ ΓΙΑΤΙ ΔΕΝ ΝΙΩΘΩ)</u>	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό	1929
Parlophon Γερμανίας	ΝΕΒΑΧ ΜΑΝΕΣ (Σ ΑΥΤΗΝ ΤΗΝ ΨΕΥΤΙΚΗ ΖΩΗ)	Γιώργος Παπασιδέρης / Παραδοσιακό	



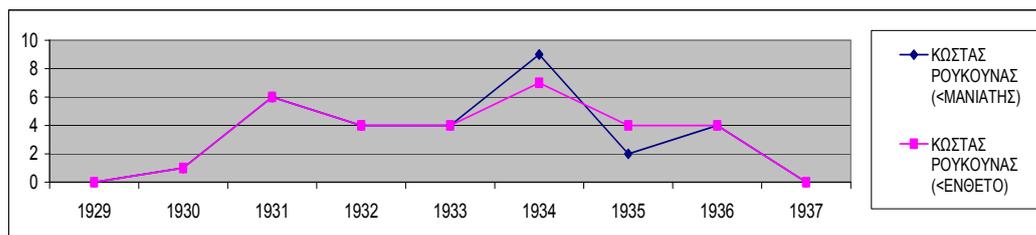
Στο ίδιο πλαίσιο και ο Δημήτρης Περγικόπουλος θα ηχογραφήσει 7 μανέδες μεταξύ 1934 και 1935.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝ.ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	
Columbia Ελλάδος	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΜΟΥ ΜΕ ΞΕΧΑΣΑΝ ΚΙ ΟΙ ΕΧΘΡΟΙ)	Δημ. Περγικόπουλος / Παραδοσιακό	1934
Columbia Ελλάδος	ΧΕΤΖΑΣ ΜΑΝΕΣ (Σ ΑΥΤΟΝ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΔΥΣΤΥΧΗΣ)	Δημ. Περγικόπουλος / Παραδοσιακό	1934
Columbia Ελλάδος	<u>ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΜΕ ΒΑΣΑΝΑ ΚΑΙ ΜΕ ΚΑΗΜΟΥΣ, ΠΕΡΝΑΩ)</u>	Δημ. Περγικόπουλος / Παραδοσιακό	1934
Columbia Ελλάδος	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΣΒΗΣΤΗΚΑΝ ΟΙ ΕΛΠΙΔΕΣ ΜΟΥ ΚΙ ΟΛΑ)	Δημ. Περγικόπουλος / Παραδοσιακό	1934
Columbia Ελλάδος	ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΛΛΕΣ ΠΛΗΓΕΣ)	Δημ. Περγικόπουλος / Παραδοσιακό	1935
Columbia Ελλάδος	ΟΥΣΑΚ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΤΟ ΘΕΛΕΙΣ ΤΥΧΗ ΜΟΥ)	Δημ. Περγικόπουλος / Παραδοσιακό	1935
Columbia Ελλάδος	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΟΙ ΦΙΛΟΙ ΜΟΥ ΜΕ ΞΕΧΑΣΑΝ ΚΙ ΟΙ ΕΧΘΡΟΙ)	Δημ. Περγικόπουλος / Παραδοσιακό	1934

Ο Κώστας Ρούκουνας ή Σαμιωτάκι (1904-1984) μαζί με τους Στελλάκη Περπιναίδη και Στράτο Παγιουμτζή ανήκει στους τραγουδιστές της νεότερης γενιάς που θα αντικαταστήσουν τους παλιούς τραγουδιστές. Ο Ρούκουνας θα ηχογραφήσει 180

τραγούδια μέχρι το 1960 από τα οποία τα 40 είναι δικές του συνθέσεις και τα 30 μανέδες κατά το διάστημα 1930-1936.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝ.ΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ
Columbia Ελλάδα	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΑΥΤΟ ΤΟ ΑΧ ΔΕΝ ΕΙΝ ΦΩΤΙΑ ΝΑ ΠΙΩ ΝΕΡΟ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1930
Columbia Ελλάδα	ΤΖΙΒΑΕΡΙ ΜΑΝΕΣ (ΩΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΥ Η ΤΥΧΗ ΜΟΥ ΘΕΛΕΙ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1931
Columbia Ελλάδα	ΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (Σ' ΕΙΧΑ ΓΙΑ ΕΥΤΥΧΙΑ ΜΟΥ. ΜΑ ΣΥ ΕΙΣΑΙ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1931
Columbia Ελλάδα	ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΚΛΕΙΣΟΥΝΕ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΜΟΥ ΚΑΙ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1931
Columbia Ελλάδα	ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (ΓΙΑΤΙ ΒΡΕ ΤΥΧΗ ΑΠΟΝΗ, Μ ΕΧΕΣ ΤΟΣΟ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1931
Columbia Ελλάδα	ΧΟΥΖΑΜ ΜΑΝΕΣ (ΑΠΕΛΠΙΣΙΑ ΕΓΙΝΕ ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΟΥ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1931
Columbia Ελλάδα	ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΑΠΟΘΑΝΟ ΚΑΙ ΤΑΦΟ ΚΑΙ ΜΕ ΣΚΕΠΑΣΕΙ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1931
Columbia Ελλάδα	ΣΕΡΦ ΧΕΤΖΑΖΚΙΑΡ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΡΔΙΕΣ ΠΟΥ ΚΛΑΙΝΕ ΜΥΣΤΙΚΑ)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1934
Columbia Ελλάδα	ΣΕΡΦ ΧΙΤΖΑΖΚΙΑΡ (ΚΑΡΔΙΕΣ ΠΟΥ ΚΛΑΙΝΕ ΜΥΣΤΙΚΑ ΚΑΙ)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1934
Columbia Ελλάδα	ΡΑΣΤ- ΜΑΝΕΣ (ΤΟ ΑΧ ΕΧΩ ΜΕΣ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ ΣΤΗΝ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1934
His Masters Voice Ελλάδα	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΤΑ ΠΑΘΗ ΜΟΥ ΘΑ ΓΙΑΤΡΕΥΤΟΥΝ ΣΤΗΝ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1934
His Masters Voice Ελλάδα	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΑΠΕΛΠΙΣΜΕΝΗ ΜΟΥ ΚΑΡΔΙΑ ΓΕΛΑΣΕ ΠΙΑ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1934
Odeon Ελλάδα	ΣΑΜΠΑΧ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΔΕΝ ΣΚΕΦΤΕΣΑΙ ΒΡΕ ΑΝΘΡΩΠΕ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1932
Odeon Ελλάδα	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΣΕ ΕΝΘΥΜΟΥΜΑΙ ΚΑΙ ΠΙΚΡΑ ΤΡΕΧΟΥΝ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1932
Odeon Ελλάδα	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΟΣΟΙ ΠΟΝΟΥΝ ΚΑΙ ΔΕΝ ΜΠΟΡΟΥΝ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1932
Odeon Ελλάδα	ΓΑΛΑΤΑ ΜΑΝΕΣ (ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΤΟΝ ΒΑΡΕΘΗΚΑ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1932
Odeon Ελλάδα	ΤΑΜΠΑΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΣΑΝ ΤΟ ΣΒΗΣΜΕΝΟ ΚΑΡΒΟΥΝΟ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1934
Odeon Ελλάδα	ΡΑΣΤ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΑΥΤΟ ΤΟ ΑΧ ΠΟΣΕΣ ΚΑΡΔΙΕΣ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό / Κώστας Ρούκουνας	1934
Odeon Ελλάδα	ΧΕΤΖΑΖ ΜΑΝΕΣ (ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΜΟΥ ΘΑ ΤΟΝ ΕΙΠΩ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1935
Odeon Ελλάδα	ΚΙΟΥΡΝΤΟΥ ΜΑΝΕΣ (ΓΝΩΡΙΣΑ ΦΙΛΟΥΣ ΚΙ ΕΛΕΓΑ ΠΩΣ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1935
Odeon Ελλάδα	Ο ΦΟΪΣΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΜΑΝΑ ΜΟΥ ΡΙΖΩΣΕ ΒΑΘΙΑ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1936
Odeon Ελλάδα	ΣΕΓΚΙΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΑΥΤΟΝ ΔΕΝ ΕΜΕΙΝΕ)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1936
Odeon Ελλάδα	ΝΕΒΑ ΓΚΑΖΕΛ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΑΘΕΜΑ ΤΗΝ ΤΥΧΗ ΜΟΥ.)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1936
Odeon Ελλάδα	ΧΟΥΣΕΪΝΙ ΜΑΝΕΣ (ΚΡΥΒΩ ΤΗΝ ΔΥΣΤΥΧΙΑ ΜΟΥ ΚΡΥΦΑ)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1936
Panhellenic Record Αμερ	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΚΑΡΔΙΑ ΜΟΥ ΓΙΝΕ ΣΙΔΕΡΟ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	
Parlophon Ελλάδα	ΧΕΤΖΑΖ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΑΥΤΑ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ)	Κώστας Ρούκουνας / Παραδοσιακό	1933
Parlophon Ελλάδα	ΝΙΧΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΟΣΟΙ ΠΟΝΟΥΝ ΚΑΙ ΔΕΝ ΜΠΟΡΟΥΝ)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1933
Parlophon Ελλάδα	ΜΠΑΛΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΝΩ ΒΑΘΙΑ ΜΕΣ ΤΗΝ ΚΑΡΔΙΑ)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1934
Parlophon Ελλάδα	ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΦΙΛΟΙ ΠΙΑ ΔΕΝ ΥΠΑΡΧΟΥΝΕ)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1934
Parlophon Ελλάδα	ΧΕΤΖΑΖ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΑΥΤΑ Ο ΑΝΘΡΩΠΟΣ)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1933
Parlophon Ελλάδα	ΝΙΧΑΒΕΝΤ ΜΑΝΕΣ (ΔΑΚΡΥΑ ΤΡΕΧΟΥΝ ΣΑΝ ΦΩΤΙΑ)	Κώστας Ρούκουνας / Κώστας Ρούκουνας	1933



Ο Στελλάκης (1899-1977) θα ηχογραφήσει και αυτός 8 μανέδες από το 1929 μέχρι το 1933 και από τον Στράτο Παγιουμτζή ή Τεμπέλη θα εντοπίσουμε 5 μανέδες από το 1935 μέχρι το 1937.

ΕΤΑΙΡΙΑ	ΤΙΤΛΟΣ / ΕΝΘΕΤΟ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΕΣ / ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΙΕΤΟΣ (ΜΑΝΙΑΤΗΣ)	ΕΤΟΣ
Columbia Ελλάδα	ΡΑΣΤ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΠΟΣΟ ΚΟΠΙΑΩ ΚΙ ΑΔΙΚΑ ΟΙ ΚΟΠΟΙ ΜΟΥ)	Στελλάκης Περπινιάδης / Παραδοσιακό	1933
Columbia Ελλάδα	ΧΕΤΖΑΖ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΟΠΟΙΟΣ ΚΡΥΒΕΙ ΤΟΝ ΠΟΝΟ ΤΟΥ)	Στελλάκης Περπινιάδης / Παραδοσιακό	1933
Columbia Ελλάδα	ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (Ο ΧΑΡΟΣ ΜΟΝΟΝ ΗΜΠΟΡΕΙ ΝΑ)	Στελλάκης Περπινιάδης / Στελλάκης Περπινιάδης	1934
Columbia Ελλάδα	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΠΛΗΘΥΝΑΝΕ ΤΑ ΒΑΣΑΝΑ ΠΟΥ ΕΧΩ ΣΤΟ)	Στελλάκης Περπινιάδης / Στελλάκης Περπινιάδης	1934
His Masters Voice	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΟΙ ΤΑΦΟΙ ΔΕΝ ΜΕ ΘΕΛΟΥΝΕ ΚΑΙ ΟΙ ΝΕΚΡΟΙ)	Στελλάκης Περπινιάδης / Παραδοσιακό	1930
His Masters Voice	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΟΙΞΑΤΕ ΤΑ ΜΝΗΜΑΤΑ ΤΑ ΚΟΚΚΑΛΑ)	Στελλάκης Περπινιάδης / Παραδοσιακό	1930
His Masters Voice	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΡΑΣΤ ΜΑΝΕΣ	Στελλάκης Περπινιάδης / Παραδοσιακό	1930
His Masters Voice	ΣΜΥΡΝΕΪΚΟΣ ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ	Στελλάκης Περπινιάδης / Παραδοσιακό	1930
Odeon Γερμανίας	ΜΑΤΖΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΑΝ Μ ΑΡΝΗΘΕΙΣ ΝΑ ΜΗ ΒΡΕΘΕΙ)	Στελλάκης Περπινιάδης / Παραδοσιακό	1929
Columbia Ελλάδα	ΟΥΣΑΚ ΜΑΝΕΣ (ΤΗΝ ΞΕΝΙΤΙΑ, ΤΗΝ ΟΡΦΑΝΙΑ, ΤΗΝ ΠΙΚΡΑ)	Στράτος Παγιουμτζής / Παραδοσιακό / Στράτος Παγιουμτζή	1937
His Masters Voice Ελλάδα	ΠΕΙΡΑΙΩΤΙΚΟΣ ΜΑΝΕΣ (ΞΑΠΛΩΣΕ ΤΕ ΜΕ ΝΕΚΡΙΚΑ)	Στράτος Παγιουμτζής / Παραδοσιακό	1935
His Masters Voice Ελλάδα	ΡΑΣΤ ΝΕΒΑ ΜΑΝΕΣ (ΜΟΝΟΝ ΕΓΩ ΓΕΝΝΗΘΗΚΑ, ΑΜΑΡΤΩΛΟΣ)	Στράτος Παγιουμτζής / Παραδοσιακό / Στράτος Παγιουμτζή	1937
Odeon Ελλάδα	ΜΙΝΟΡΕ ΜΑΝΕΣ (ΧΤΥΠΩ ΝΕΚΡΟΙ ΚΙ ΑΝΟΙΧΤΕ ΜΟΥ ΝΑ ΜΓΩ)	Στράτος Παγιουμτζής / Στρ. Παγιουμτζής	1936
Odeon Ελλάδα	ΣΑΜΠΑΧ ΜΑΝΕΣ (ΑΝΟΙΞΑΤΕ ΤΑ ΜΝΗΜΑΤΑ ΤΑ ΚΟΚΚΑΛΑ)	Στράτος Παγιουμτζής / Στρ. Παγιουμτζής	1937

3.6. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Μετά και από την στατιστική επεξεργασία των ηχογραφήματων του μανέ, δίνοντας βάρος στις χρονολογίες ηχογράφησης, δημιουργήθηκε ένας πίνακας στον οποίο οπτικοποιούνται τα αποτελέσματα της έρευνας δίνοντας μας συνοπτικά, την πορεία του μανέ κατά την πρώτη και δεύτερη περίοδο (Βλ. Πίνακας_1, σ. 65).

Στο γράφημα που δημιουργήθηκε (Βλ. Πίνακας_1, σ. 65) από τα στοιχεία του καταλόγου παρακολουθούμε πως από το 1929 (χρονιά με τις περισσότερες ηχογραφήσεις μανέδων στην ιστορία της δισκογραφίας) και έπειτα, διαπιστώνεται η υποχώρηση των ηχογραφήσεων του μανέ. Η απήχηση και η δημοτικότητα του μουσικού αυτού είδους την ίδια εποχή προκαλούν την ανησυχία του τύπου και μερίδας της διανοήσης οι οποίοι με την σειρά τους θα προβούν, πιο έντονα από ποτέ, σε συντονισμένες επιθέσεις κατά του μανέ με σκοπό να μετριάσουν την συμπάθεια και να θρέψουν την “αμανεδοφοβία”¹²⁹. Το κλίμα που δημιουργήθηκε είχε ως συνέπεια στα τέλη του 1937 η Μεταξική λογοκρισία να συμπεριλάβει στα μέτρα της και την απαγόρευση του μανέ και μισό χρόνο αργότερα με νέα εγκύκλιο να επεκταθεί το μέτρο με αποτέλεσμα το 1938 στο γράφημα να μην εμφανίζονται πλέον καθόλου ηχογραφήσεις με μανέδες.

Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα θα προκαλέσει μια σταδιακή ύφεση στις ηχογραφήσεις του μανέ και σε συνδυασμό με την επιτροπή λογοκρισίας στην παύση τελικά του είδους το 1938. Τα επόμενα χρόνια (μετά την Κατοχή) η επανέναρξη των ηχογραφήσεων του μανέ δεν θα πραγματοποιηθεί καθώς θα εκλείψουν οι αμανετζήδες και το κενό δεν θα συμπληρωθεί από κανέναν¹³⁰. Η συγκυρία της Δικτατορίας του Μεταξά σε συνδυασμό με την επιβολή της λογοκρισίας, τον Πόλεμο και την Κατοχή, δεν θα επιτρέψουν την επιβίωση του είδους. Επιπλέον θα πρέπει να επισημανθεί πως στα χρόνια της Κατοχής θα αποβιώσουν πολλοί Μικρασιάτες μουσικοί, ενώ θα περιοριστεί σημαντικότερα ο αριθμός τραγουδιστών με ερμηνευτική ευχέρεια στο είδος. Τραγουδιστές όπως οι Γιώργος Βιδάλης, Αντώνης Νταλγκάς, Γιώργος Κάβουρας, Δημήτρης Περδικόπουλος, Κώστας Καρίπης, Μαρίκα Πολίτισσα, τα επόμενα χρόνια είτε θα αποβιώσουν είτε θα αποσυρθούν λόγω γήρανσης και θα απομακρυνθούν από το τραγούδι. Άλλοι τραγουδιστές όπως οι

¹²⁹ Βλ. αναλυτικότερα για το θέμα αυτό στο δεύτερο κεφάλαιο.

¹³⁰ Αν και υπάρχουν πληροφορίες ότι υπήρχαν ικανοί τραγουδιστές να πουν μανέ ωστόσο τραγουδούσαν μόνο στο πάλκο και όχι στα στούντιο ηχογράφησης.

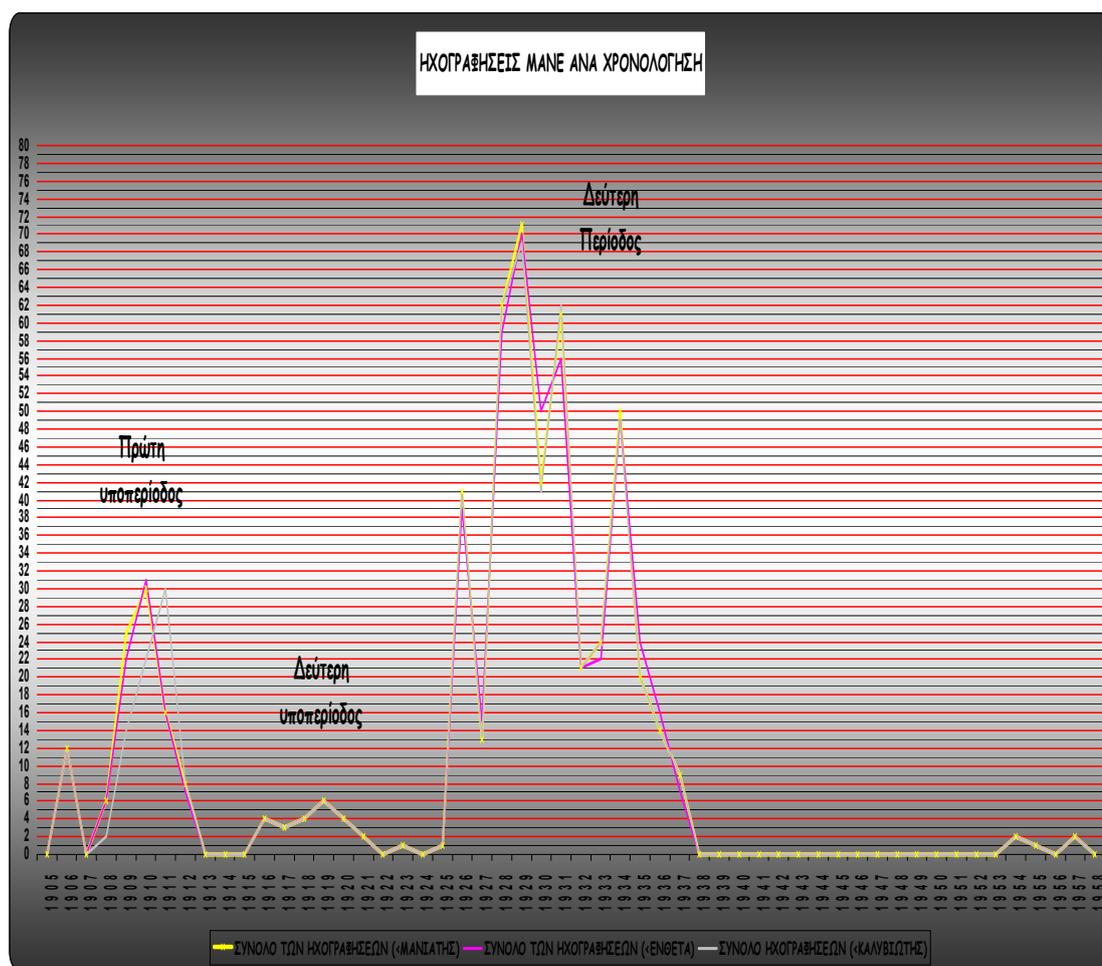
Δημήτρης Αραπάκης, Ευάγγελος Σοφρονίου, Κώστας Νούρος, Ρίτα Αμπατζή και Ρόζα Εσκενάζυ σιγά-σιγά θα περάσουν στο περιθώριο και θα απομακρυνθούν από την δισκογραφία. Έτσι λοιπόν μια παράδοση 60 και πλέον χρόνων¹³¹ θα παύσει καθώς οι μόνοι από τους τραγουδιστές που ανδρώθηκαν στον μεσοπόλεμο και μπορούν πλέον να υποστηρίξουν το είδος τα επόμενα χρόνια θα είναι οι Στράτος Παγιουμτζής¹³², Δημήτρης Περδικόπουλος και Κώστας Ρούκουνας¹³³. Η περιθωριοποίηση όμως του είδους έχει ήδη συντελεστεί και το κοινό ήταν πλέον απροετοίμαστο να παρακολουθήσει σχετικά ακροάματα.

¹³¹ Λαμβάνουμε υπόψη την προϊστορία της δισκογραφίας του μανέ όταν αποδεδειγμένα από το 1874, με την δημιουργία των πρώτων καφέ αμάν, δημιουργείται και το πλαίσιο το οποίο θα οδηγήσει την δεκαετία του 1880 στην “έκρηξη” του αμανέ στην Αθήνα. Όσον αφορά τους συντελεστές αυτής της παράδοσης οι εφημερίδες της εποχής μας δίνουν πάμπολλα στοιχεία για τα ανατολίτικα συγκροτήματα που περιόδευσαν σε ολόκληρη την Ανατολική Μεσόγειο με Σμυρνιούς, Αρμένιους και Εβραίους καλλιτέχνες και παρουσιάζουν με ιδιαίτερο θαυμασμό φυσιογνωμίες όπως η Πολίτισσα Φωτεινή και η Σμυρνιά Κιόρ Κατίνα (χανεντέ Κατίγκω), η Σμυρνιά Σουλτάνα, η Γιαννιώτισσα Κούλα, η Φωτεινή Κονδυλάκη (χανεντέ Φώτω), η Ελένη από το Κίρκα Αγάτς, η Ευθαλία Δημητρίου, και άλλες τραγουδίστριες λιγότερο γνωστές Σμυρνιές, Αρμένισσες, Αιγύπτειες και Εβραίες. Αλλά και οι άνδρες τραγουδιστές όπως ο Βασίλειος Κονταξής, Αναστάσης Βελέντζας, Κοκκινάκης Οβανέζης και οργανοπαίχτες στο βιολί όπως ο Γιοβανίκας, Πανάνος Βογιατζής και Δημήτριος Ρόμπος από τους οποίους ορισμένους θα συναντήσουμε μερικά χρόνια αργότερα και στην δισκογραφία (βλ. περισσότερα Θ. Χατζηπανταζής 1986: σ. 54-66). Τέλος λιγότερες είναι οι αναφορές στα υπόλοιπα όργανα της ορχήστρας λαγούτο, σαντούρι, κανονάκι, ντέφι, κ.α.

¹³² Την δεκαετία του 1960 όταν ο Γ. Ζαμπέτας θα βάλει τον Σ. Παγιουμτζή να τραγουδήσει ό,τι θέλει, αυτός θα πει το “Μινόρε του Στράτου” Βλ. www.rembetiko.gr (Ρεμπέτικο Φόρουμ> Μουσικολογικές Προσεγγίσεις> Αμανές και Μανές).

¹³³ Ο Κ. Ρούκουνας θα πει μανέδες μετά την μεταπολίτευση στα πλαίσια της αναβίωσης του Ρεμπέτικου.

Πίνακας_1:



134

¹³⁴ Τα αποτελέσματα των πινάκων για να είναι το δυνατόν πιο έγκυρα χρησιμοποιήσαμε, όπου υπήρχε δυνατότητα, παραπάνω από μια βιβλιογραφικές αναφορές έχοντας πάντα ως οδηγό το βιβλίο του Μανιάτη (επειδή μας δίνει τα περισσότερα στοιχεία). Δηλαδή δημιουργήσαμε άλλες δύο συναρτήσεις με την εντολή όπου υπάρχουν τιμές στον κατάλογο από τα ένθετα και από τον Καλυβιώτη να προτιμώνται αυτές ενώ όπου δεν υπήρχαν να δανείζονται τις τιμές του Μανιάτη. Αυτό έγινε για να υπάρχει κοινή πορεία μεταξύ γραφημάτων και για να γίνει πιο εύκολη η μεταξύ τους σύγκριση. Επίσης πρέπει να θυμίσουμε στον αναγνώστη πως ο Πίνακας_1 δημιουργήθηκε από την ανάγκη οπτικοποίησης της πορείας των ηχογραφήματων του μανέ στη δισκογραφία και ανταποκρίνεται λιγότερο στην αποτύπωση του ακριβή αριθμού των ηχογραφήματων ανά εποχή καθώς δεν έχουμε από όλους τους μανέδες στοιχεία για την χρονολογία ηχογράφησης τους.

ΚΕΦ. 4 ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΟΥ ΜΑΝΕ

4.1. Η μορφολογία του μανέ και οι κατηγοριοποιήσεις που προκύπτουν

Αν θέλαμε να εντάξουμε το μανέ σε κάποια κατηγορία μεταξύ των υπόλοιπων δημοτικών τραγουδιών θα βρισκόμασταν σε αδιέξοδο καθώς οι υπάρχουσες ταξινομήσεις και κατηγοριοποιήσεις που γίνονται από τον “λαό” και από την επιστήμη της λαογραφίας αφενός αφήνουν απ’ έξω ορισμένες κατηγορίες τραγουδιών και αφετέρου οι κατηγοριοποιήσεις, λόγω της φύσης του αντικειμένου, δεν έχουν σαφή ταξινομικά κριτήρια και κάποια τραγούδια ενδέχεται να ανήκουν σε περισσότερες από μία κατηγορίες¹³⁵. Σε ένα δεύτερο επίπεδο το δημοτικό τραγούδι μελετήθηκε περισσότερο από την λαογραφία και λιγότερο από τις υπόλοιπες επιστήμες, ως εκ τούτου οι ταξινομήσεις έγιναν από την σκοπιά και υπό την ιδεολογική ομπρέλα της λαογραφίας¹³⁶ για αυτό και ο μανές δεν συμπεριλήφθηκε ποτέ ανάμεσα σε αυτές. Έτσι λοιπόν ακόμα και σήμερα δεν βρίσκουμε μελέτες που να μιλούν για τον μανέ σε πολλαπλά επίπεδα πέραν από αυτό του «ιστορικού»¹³⁷, ως κοινωνικό, γλωσσολογικό και μουσικολογικό φαινόμενο.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας επιχειρούμε να προσδιορίσουμε τις αρχές και τα στοιχεία εκείνα που χρήζουν τον μανέ ξεχωριστό μουσικό ιδίωμα. Δεν επιχειρείται μια μεγάλης έκτασης μουσικολογική μελέτη των ηχογραφημάτων του μανέ αλλά μια προσπάθεια για αποδόμηση των βασικών του γνωρισμάτων και μια μεταξύ τους κατηγοριοποίηση.

Ο μανές αναγνωρίζεται ως δεξιοτεχνικό αστικό τραγούδι το οποίο ξεκίνησε από τους Έλληνες της Μικράς Ασίας¹³⁸ και γνώρισε μεγάλη αποδοχή και στην Ελλάδα μετά το 1922. Η ειδοποιός του διαφορά, σε σχέση με τα άλλα είδη φωνητικής

¹³⁵ Βλ. Καψωμένος Ε. 1996: σ. 21-27.

¹³⁶ Τα μελετήματά της λοιπόν έπρεπε να ανταποκρίνονται στη ανάγκη απόδειξης της ελληνικής ιστορικής συνέχειας ενώ ο μανές τέθηκε από νωρίς υπό αμφισβήτηση.

¹³⁷ Η αναφορά στον μανέ ως «ιστορικό φαινόμενο» ανταποκρίνεται τόσο στην γενικότερη φιλολογία που αναπτύχθηκε γύρω από αυτόν και είχε ως ζητούμενο την ανάδειξη της ελληνικότητάς του όσο και στα ειδικά στοιχεία των ηχογραφημάτων του κάθε μανέ όπως τα ορίζει ο Π. Κουνάδης (βλ. Κουνάδης Π. 2000: σ. 462).

¹³⁸ Μ. Δραγούμης, “Σχόλιο για τον αμανέ”, *Τράμ*, τ.χ. 2, Σεπτέμβρης 1976: σ. 151-157, Θεσσαλονίκη. Αναδημοσιεύτηκε στο Σχορέλης (1934, τόμος Δ'): σ. 364-371 «Θα πρέπει να κατέκτησε όμως πρώτα τους Έλληνες της Μικρασίας και της Θράκης, κι από εκεί, να προχώρησε βαθμιαία προς τα Αιγαίοπελαγίτικα νησιά, τα λιμάνια της Ηπειρωτικής Ελλάδος, και τέλος, την υπόλοιπη ύπαιθρό μας, πεδινή και ορεινή. Σήμερα, τραγουδιέται περισσότερο στην ύπαιθρο, παρά στις πόλεις, αλλά πάντως πολύ πιο σπάνια από άλλοτε».

μουσικής, έγκειται στον ειδικό τρόπο με τον οποίο εκφωνείται το ποιητικό του κείμενο και στην συχνή ενδιάμεση χρήση επιφωνημάτων. Επίσης κοινό χαρακτηριστικό όλων των μανέδων αποτελεί, ότι όσον αφορά στον στίχο πρόκειται πάντα για ένα δίστιχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο¹³⁹ ο οποίος επιγραμματικά αναφέρεται σε έναν αβάσταχτο πόνο¹⁴⁰. Στις ηχογραφήσεις των μανέδων που αναλύσαμε¹⁴¹ τα υπόλοιπα δομικά στοιχεία όπως ο ρυθμός (με ή χωρίς ρυθμό), η ρυθμική αγωγή (τέμπο), ο τρόπος εκφοράς του στίχου, ο μουσικός τρόπος (*δρόμος - μακάμ*), μεταβάλλονται ανάλογα με το είδος του μανέ, ενώ οι μεγαλύτερες αλλαγές εντοπίζονται, από ηχογράφιση σε ηχογράφιση, στο φωνητικό μέρος στο οποίο είναι εξ' ορισμού αυτοσχεδιαστικό. Ο βαθμός του αυτοσχεδιασμού σε φωνητικό και ορχηστικό μέρος κυμαίνεται καθώς εντοπίζονται δύο μεγάλες κατηγορίες μανέδων, στις οποίες ξεχωρίσαμε συμβατικά τους μανέδες σε “μανέ τραγούδι” και “μανέ αυτοσχεδιασμό”, τα χαρακτηριστικά των οποίων θα αναλύσουμε στις δύο ενότητες ακολουθούν.

Βασικό εργαλείο στην προσπάθεια μας αποτελεί ο κατάλογος που δημιουργήθηκε στα πλαίσια της εργασίας. Στην στήλη με τίτλο “Ονοματολογία” ο κάθε μανές χαρακτηρίζεται με ένα γράμμα ανάλογα με τα γνωρίσματα του όσον αφορά απόκτηση του τίτλου του. Στην κατηγορία “μανές τραγούδι” ανήκουν μόνο αυτοί που έχουν το γράμμα «Τ» (Τραγούδι) ενώ συγκαταβατικά μπορούμε να κατατάξουμε και τους «Κ» (Κλέφτικο) και «ΑΤΡ» (Αμανετζίδικο Τραγούδι). Αντίστοιχα στην κατηγορία “μανές αυτοσχεδιασμός” ανήκουν αυτοί με το γράμμα «Μ» (Μακάμ) και «Ρ» (Ρυθμός) αλλά και οι «ΜΡ» (*Μακάμ-Ρυθμός*) και «Α» (Άλλο). Η δημιουργία των παραπάνω κατηγοριών, μετά και από την ανάλογη στατιστική

¹³⁹ Μεταξύ των διστίχων του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στον μανέ, υπάρχει μεγάλη ποικιλία συνδυασμών μεταξύ τονισμένων και άτονων συλλαβών, δεν τηρείται αυστηρά η μορφή (άτονο υ, τονισμένο -). Οι μόνοι τόνοι που δεν αντικαθίστανται είναι οι μετρικοί γιατί είναι τα στηρίγματα του μέτρου (βλ. Καψωμένος Ε. 1996: σ. 56-57).

¹⁴⁰ Όπως παρατηρεί και Μάρκος Δραγούμης (“Σχόλιο για τον αμανέ”, *Τράμ*, Σεπτέμβρης 1976) «Ο πόνος αυτός μπορεί να προέρχεται από αρρώστια, φτώχεια, ξενιτεμό, ερωτική απογοήτευση, ή ακόμα, τη δυστυχία που σκορπίζει γύρω μας η φιλαργυρία, η διπροσωπία, η αχαριστία κι όλες οι άλλες σκοτεινές πλευρές της ανθρώπινης φύσης, που μας διαβρώνουν και μας κάνουν να βλέπουμε τον θάνατο σα λύτρωση» ενώ για την Α. Παπάζογλου η στέρηση τη ελευθερίας και η σκλαβιά ήταν καλή αφορμή για να τραγουδήσει κάποιος έναν (α)μανέ.

¹⁴¹ Στην δισκογραφία των 78 στροφών αριθμούνται γύρω στους 700 μανέδες από τους οποίους σώζονται σχεδόν οι μισοί. Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας με την συνδρομή του «Αρχείου Ελληνικής Μουσικής» του ΤΛΠΜ είχαμε την δυνατότητα να ακούσουμε πάνω από 150 μανέδες. Στον κατάλογο που δημιουργήσαμε (όπως φάνηκε και στους πίνακες στο 3^ο κεφάλαιο) με την απόχρωση του μπλε εικονίζονται οι μανέδες που είχαμε την δυνατότητα να ακούσουμε. Από αυτούς διαλέξαμε έναν από κάθε περίπτωση “αμανέ τραγούδι” και την αναλύουμε παρακάτω. Επιτακτική κρίνεται ωστόσο η ακρόαση και των υπόλοιπων μανέδων για την συγκέντρωση το δυνατόν περισσότερων στοιχείων και για τις υπόλοιπες περιπτώσεις μανέδων.

επεξεργασία μας βοήθησε να δούμε τι είδους μανέδες συναντάμε ανά εποχή και να σχολιάσουμε τα αποτελέσματα.

4.2. Ο Μανές τραγούδι

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν οι μανέδες των οποίων ο τίτλος απαντάται και από συγκεκριμένα μουσικά χαρακτηριστικά. Τέτοιοι μανέδες είναι το Σμυρνέικο Μινόρε ή Μινόρε Μανές ή Μινόρε της Αυγής ή Μανές της Αυγής Μινόρε, παραλλαγή του οποίου είναι ο Μανές της Καληνυχτιάς ή Καληνυχτιά ή Καληνυχτιά Μανές. Επίσης έχουμε τους Γαλατά Μανέ ή Γαλατιανός Μανές ή Ανταμάν ή Αδαμαμάν, τον Ταμπαχανιώτικο Μανέ, τον Τζιβαέρι Μανέ. Λιγότερο διάσημοι είναι ο Πολίτικος Μανές, ο Μπουρνοβαλιός Μανές, ο Χιώτικος Μανές, ο Μπάλος Μανές, ο Σούστα Μανές ή Σούστα Πολίτικη, ο Ματζόρε Μανές ή Φα Ματζόρε Μανές ή Σμυρνέικος Ματζόρε Μανές. Σπανιότερα εμφανίζονται και υποθέτουμε (καθώς δεν έχουμε ακουστικά παραδείγματα) πως έχουν συγκεκριμένη μελωδία και είναι παραλλαγές των παραπάνω οι Σι Μπεμόλ Μανές, Μαστίχα Μανές και Κουβαϊώτικος Μανές. Επίσης πολλοί πιστεύουν¹⁴² πως στους μανέδες ανήκουν και κάποια τραγούδια λόγω της “αμανετζιδίκου” ύφους κατά την εκτέλεση τους όπως το Ερ γέρ Καρανλίκ (Της ξενιτιάς ο πόνος) και Μπίρ Μαβίλι αλλά και ο Μπουρνοβαλιός Μανές, ο οποίος εκτελείται ως καθιστικό τραγούδι αν και δεν έχει τα χαρακτηριστικά του μανέ γι αυτό και εμείς τους κατατάξαμε στην κατηγορία «ΑΤΡ» (αμανετζιδικό τραγούδι). Επίσης το Γιαννιώτικο ή Αλή Πασάς Μανές ή Γιαννιώτικος Μανές που συγκεντρώνει τα στοιχεία του κλέφτικου τραγουδιού το κατατάσσουμε στο «Κ» (Κλέφτικο).

Οι περισσότεροι μανέδες αυτής της κατηγορίας πήραν το όνομα τους από περιοχές της Μικράς Ασίας όπως την Σμύρνη, την Κωνσταντινούπολη, τα Ταμπάχανα και Μπουρνόβα, (προάστια της Σμύρνης), τον Γαλατά (προάστιο της Κωνσταντινούπολης) και λιγότερο από τον ρυθμό και τον ήχο (μακάμ) που κινείται η μελωδία. Με αυτές τις ονομασίες ξεχώριζαν τις εκάστοτε μουσικές φόρμες μεταξύ των μανέδων και σύμφωνα με τις υπάρχουσες από την βιβλιογραφία αντιλήψεις, αυτές που δημιουργήθηκαν μετά το Σμυρνέικο Μινόρε, ενώ οι τοπογραφικές αναφορές δεν έχουν σχέση με την μουσική που παιζόταν σε αυτές τις περιοχές.

¹⁴² Βλ. Διονύσης Μανιάτης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2006 στην κατηγορία “ρυθμός” τα παρακάτω παρουσιάζονται άλλοτε ως “Τραγούδι” και άλλοτε ως “Μανές”.

4.2.1. Το «Σμυρνέικο Μινόρε - Μανές της Καληνυχτιάς»

Ο πλέον αγαπημένος μανές των Σμυρνίων, όπως αναφέρει στην αυτοβιογραφία της η Αγ. Παπάζογλου και ο πιο “πολυτραγουδημένος”, ήταν το Σμυρνέικο Μινόρε και οι παραλλαγές του¹⁴³. Μέχρι σήμερα έχουν συγκεντρωθεί πάνω από 25 ηχογραφήσεις από το Σμυρνέικο Μινόρε μαζί με μικρές παραλλαγές του όπως ο Μανές της Αυγής και της Καληνυχτιάς, από το 1907 μέχρι το 1940, με πρώτη αυτή του Τσανάκα. Για την παρουσία του στην δισκογραφία¹⁴⁴, γράφει αναλυτικά ο Π. Κουνάδης στο άρθρο του με τίτλο “Το Σμυρνέικο Μινόρε”¹⁴⁵. Συνθέτης του Σμυρνέικου Μινόρε σύμφωνα με τον Λαίλιο Καρακάση¹⁴⁶ φαίνεται να ήταν ο Γιάγκος Βλάχος (Γιοβανίκας) ρουμανικής καταγωγής. Για να επικυρώσει την θεωρία του και διατηρώντας πάντα μια επιφύλαξη λέει τα εξής: *«πιθανόν να ήταν δική του διασκευή ή σύνθεσις, γιατί έχει κάπως ρουμάνικο χρώμα, αν και η καθόλου μορφή του είναι μορφή ανατολίτικου αμανέ»*. Σύμφωνα λοιπόν με αυτή την θεωρία το Σμυρνέικο Μινόρε ήταν ο πρώτος μανές που δημιουργήθηκε και από αυτόν ξεπήδησαν και οι υπόλοιποι μανέδες τραγούδια.

¹⁴³ Στην αυτοβιογραφία με τίτλο «Τα χαΐρια μας εδώ», αναφέρει: *«Στις κομπανίες τις σμυρνέικες και στα «παιχνίδια» λέγαμε τον καημό μας με μινόρε, με βιολοντσέλα, πιάνα, άρπες... Όσα μινόρε και να λέγαμε δεν τα βαριόμασταν ποτέ... Όλοι παράγγελναν το μινόρε τους, και όλοι το άκουγαν με λαχτάρα, γιατί λέγαμε τον πόνο μας που ήμαστε σκλαβωμένοι στην τουρκιά... Με το μινόρε δεν τον ξεχνούσαμε, θέλαμε όλο να τον θυμόμαστε»* και αναφέρει και ένα δίστιχο από το Μινόρε της Αυγής.

¹⁴⁴ Στοιχεία για την παρουσία όχι μόνο του συγκεκριμένου αλλά όλων των μανέδων στην δισκογραφία παίρνουμε και από τον κατάλογο που δημιουργήθηκε, ο οποίος έχει υποστεί την κατάλληλη επεξεργασία για να ξεχωρίζουν οι ηχογραφήσεις δίσκων από τις επανεκδόσεις, ώστε να γνωρίζουμε πόσες εκδοχές του κάθε μανέ τραγούδι έχουμε και ποιες μπορούμε να ακούσουμε.

¹⁴⁵ Το άρθρο αναδημοσιεύτηκε από τον ίδιο: Π. Κουνάδης, *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών, κείμενα γύρω από το ρεμπέτικο*, Α΄ τόμος, Κατάρτι, Αθήνα, 2003.

¹⁴⁶ Λαίλιος Καρακάσης, «Λαϊκά τραγούδια και χοροί της Σμύρνης», *Μικρασιατικά Χρονικά*, Τομ. 4^{ος}, Αθήνα 1948: σ. 304-305.

Μανές της Αυγής (Γ' αστό που βγαίνει την αυγή), Α. Νταλγκάς,

Έτος: 1931, Εταιρία: HMV Ελλάδος, Αριθμός Δίσκου: ΑΟ-1008

Εισαγωγή (2x8 μέτρα)

Αχ αχ (4μέτρα)

Γ' αστό που βγαίνει την αυγή (~6μ.)(ανταπόκριση βιολί) (2μ.)

και το φεγγά - αμάν - ρι μόνο (~8 μ.)

Παραλλαγή της εισαγωγής (2x8 μ.)

Επανάλ: Αχ και το φεγγάρι μόνο (~4 μ.) (ανταπόκριση βιολί) (2μ)

Αυτά τα δυο γνωρίζουνε (~4 μ.)

το' νε δικό (~3μ.)- αμάν (~2μ.)- μου πόνο (~5μ.)

Χόρα 2/4 (4μέτρα)

Σχηματικά προσπαθήσαμε να δείξουμε την σχέση μεταξύ μελωδικών φράσεων και στίχου. Αναλυτικότερα, ο Μινόρε Μανές εκτελείται σε ρυθμό #4 $\tau . \vartheta$ $\tau \tau \tau \tau$ και ανάλογα με την ηχογράφιση σε αργό ή πιο γρήγορο τέμπο. Το *μακάμ* στον οποίο εκτελείται εμφανίζει την “ιδιοσυγκρασία” του *Νιχαβέντ- Νεβεσέρ*. Το φωνητικό μέρος του μανέ αναπτύσσεται στο *5χ νιχαβέντ* και ενεργοποιεί την μοναδική έλξη του τρόπου (η 5^η έλκει την χαμηλότερη βαθμίδα παροδικά) ενώ χαρακτηριστικό είναι και το πέρασμα από την δεύτερη βαθμίδα πριν την κατάληξη στη βάση. Ο Μινόρε Μανές αποτελείται από μία εισαγωγή 8 μέτρων η οποία συνήθως παίζεται δύο φορές. Μετά την εισαγωγή η ορχήστρα συνοδεύει τον τραγουδιστή ρυθμικά και αυτός ξεκινάει τον μανέ συνήθως τραγουδώντας το επιφώνημα (αμάν, αχ) το οποίο διαρκεί τέσσερα μέτρα και ξεκινάει από την 4^η και καταλήγει στην 5^η. Από την 5^η ξεκινάει η εκφορά του δίστιχου και είναι για το πρώτο ημιστίχιο μονοκόμματη και ακολουθεί καθοδική πορεία με κατάληξη στη βάση. Μετά ακολουθεί η ανταπόκριση και η εκφορά του δεύτερου ημιστίχιου η οποία έχει σχεδόν την ίδια διάρκεια με το πρώτο αλλά γίνεται σε δύο μέρη. Έχουμε δηλαδή τέσσερις συλλαβές από το δεύτερο ημιστίχιο κατά το οποίο ξεκινάει από την πέμπτη και καταλήγει στη δεύτερη βαθμίδα¹⁴⁷, έπειτα παρεμβάλλεται το “αμάν” (το οποίο μπορεί να διακόψει και την εκφορά μιας λέξης)

¹⁴⁷ Χαρακτηριστική κίνηση του *Νιχαβέντ* η στάση στην δεύτερη βαθμίδα “για την είσπραξη του νοσταλγικού αισθήματος”.

και μετά ακολουθούν και οι υπόλοιπες συλλαβές με τις οποίες η μελωδία καταλήγει στην βάση. Μόλις τελειώσει και το δεύτερο ημιστίχο εκτελείται από την ορχήστρα μια παραλλαγή της εισαγωγής ή οποία διαρκεί 8 μέτρα και παίζεται όπως και η εισαγωγή άλλοτε μία και άλλοτε δύο φορές. Μετά το τέλος της παραλλαγής ο τραγουδιστής επαναλαμβάνει το δεύτερο ημιστίχο (από το πρώτο στίχο) με την ανταπόκριση και μετά το πρώτο ημιστίχου από τον δεύτερο στίχο. Ενώ το δεύτερο ημιστίχο του δεύτερου στίχου εκτελείται όπως και στο πρώτο στίχο, δηλαδή πρώτα οι τέσσερις πρώτες συλλαβές, ακολουθεί επιφώνημα και μετά και οι υπόλοιπες τρεις συλλαβές, για να ολοκληρωθεί ο δεκαπεντασύλλαβος ενώ έχουν και την ίδια μελωδία. Τέλος, σχεδόν πάντα στους *μανέδες τραγούδια*, ακολουθεί χώρα σε γοργό τέμπο και ρυθμό 2/4.

Ο Μανές της Καληνυχτιάς εμφανίζει την ίδια ακριβώς μελωδική ανάπτυξη ενώ σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε πως οι μόνες διαφορές που εντοπίζει κανείς είναι στον ρυθμό $\$4$ $\alpha\tau\gamma\alpha\alpha$ και στη διαφορετική εισαγωγή και παραλλαγή αυτής (ανάμεσα στον πρώτο και δεύτερο στίχο). Ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός μιμείται αυτόν του Σμυρνείκου Μινόρε δηλαδή κάνει τις ίδιες κινήσεις, με μικρές παραλλαγές και τις ίδιες καταλήξεις.

Στους Μινόρε και Καληνυχτιά Μανέδες, κάθε στίχος αντιστοιχεί σε τρεις μελωδικές φράσεις των οποίων η διάρκεια είναι σχετική (λόγω του αυτοσχεδιαστικού τους χαρακτήρα) και αλλάζει ακόμα και σε ηχογραφήσεις του ίδιου μανέ από τον ίδιο τραγουδιστή. Η συγκεκριμένη εκτέλεση από τον Νταλγκά, είναι από τις ιδανικότερες επειδή τηρούνται οι αναλογίες σε φωνητικά και οργανικά μέρη. Σε άλλες περιπτώσεις οι μελωδικές φράσεις αναλύονται πιο ελεύθερα¹⁴⁸ και δεν τηρούνται οι σχετικές αναλογίες¹⁴⁹ οι οποίες είναι και σημείο αναγνώρισης ενός καλού από έναν μέτριο “αμανετζή”.

¹⁴⁸ Δηλαδή μόλις τελειώσει ο τραγουδιστής τον αυτοσχεδιασμό μπαίνει ή ορχήστρα.

¹⁴⁹ Κάτι το οποίο δεν γίνεται αισθητό αν δε προσπαθήσει κάποιος να “βγάλει” τα μέτρα στον μανέ.

4.2.2. Ο «Ταμπαχανιώτικος Μανές»

Στους επόμενους *μανέδες τραγούδια* ο τρόπος εκφοράς του δεκαπεντασύλλαβου διαφέρει για παράδειγμα στον Ταμπαχανιώτικο¹⁵⁰ ο οποίος εκτελείται σε ρυθμό $\text{\$}\text{\$}4 \text{ \textit{αγγα}}$.

Ταμπαχανιώτικος Μανές (Μου λένε να μη σ' αγαπώ), Ι. Τσανάκας,

Εταιρία: Orpheum Record, Αριθμός δίσκου: 107

Εισαγωγή (2x8 μέτρα)

Αχ αχ (4μέτρα)

Μου λένε να μη σ' αγαπώ (3μ.) + (2μ. τέμπο)

τους λέγω τι να κάνω (~6μ.) ωχ (4 μ.)

Παραλλαγή της εισαγωγής (2x8 μέτρα)

Επανάλ: τους λέγω τι να κάνω (~4μ.)

Π' εγώ μια ώρα αν δε σε δω (~4μ.) + (2μ. τέμπο)

το νου μου τονε' χάνω (~5 μ.) ωχ (3 μ.)

Χόρα 2/4 (8 μέτρα)

Ο Ταμπαχανιώτικος Μανές εκτελείται στο *μακάμ ράστ* και χρησιμοποιεί πολλές τροπικές ιδιομορφίες ως βασικότερη την παροδική έλξη των βαρύτερων βαθμίδων στα εκάστοτε τονικά κέντρα. Χαρακτηριστική είναι η ευαισθησία της έβδομης βαθμίδας (*εβίτς*) στην κίνηση της μελωδίας. Μετά την εισαγωγή ο τραγουδιστής στο οξύ *4χ* ξεκινάει από την έβδομη βαθμίδα, η οποία έλκεται από την τονική, και καταλήγει στην κορυφή. Στο πρώτο στίχο έχουμε δύο μουσικές φράσεις και μια τρίτη καταληκτική με το επιφώνημα «ωχ». Η εκφορά του πρώτου ημιστίχιου αρχίζει στο οξύ *4χ* από τον προσαγωγέα, ο οποίος γίνεται προσωρινά τονικό κέντρο και έλκει την έκτη, χτυπάει στην κορυφή αλλά δεν την ξεπερνάει. Έπειτα κατεβαίνει προς την βάση του στο οξύ *4χ* και δίνοντας το άκουσμα της φυσικής κίνησης δημιουργεί ένα *4χ μπουσελίκ*. Στο δεύτερο ημιστίχιο αυτή η μουσική φράση

¹⁵⁰ Σύμφωνα με την τραγουδίστρια Αγγελική Παπάζογλου δημιουργός της μουσικής του Ταμπαχανιώτικου Μανέ ήταν ο ένας διάσημος τραγουδιστής πριν από το 1900, που ονομαζόταν Κονταξής.

επαναλαμβάνεται καταλήγοντας αυτή τη φορά στην τέταρτη του πρώτου *4χόρδου* ενώ στην επόμενη κίνηση η εκφορά του επιφωνήματος γίνεται καθοδικά από την έκτη με κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα της κλίμακας, έλκοντας την δεύτερη. Έπειτα ακολουθεί η παραλλαγή και μετά η επανάληψη του δεύτερου ημιστίχιου που είναι και πάλι μια μουσική φράση που αρχίζει, στο δεύτερο *4χ*, από την υποτονική χτυπάει στην τονική και αλλοιώνοντας την υποτονική καταλήγει στην πέμπτη της κλίμακας. Μετά την επανάληψη του πρώτου ημιστίχιου η φράση αυτή επαναλαμβάνεται καταλήγοντας στην τρίτη και στο επόμενο ημιστίχιο επαναλαμβάνεται καταλήγοντας στην τέταρτη για να ξεκινήσει από την πέμπτη και καταλήξει πάλι στην τρίτη.

4.2.3. Ο «Γαλατά Μανές»

Επόμενος φημισμένος μανές είναι ο Γαλατά Μανές η Ανταμάν ή Αδαμάν Μανές. Το δεύτερο όνομα του λέγεται πως βγαίνει από την σύνθεση δύο λέξεων του “Άιντε” και “Αμάν” ενώ για άλλους προέρχεται από το “Αδάμ” που σημαίνει “άνθρωπος” στα Εβραϊκά και το “Αμάν” και μεταφράζεται ως: “Άνθρωπε αμάν”.

Γαλατά Μανές (Βάστα καρδιά μου στους καημούς), Α. Νταλγκάς

Έτος: 1928, Εταιρία: HMV, Αριθμός δίσκου: ΑΟ-241

Εισαγωγή (3 μέτρα) τέμπο (1 μέτρο)

Ανταμά – μάν αμάν αμά - ναμάν (4 μ.) ανταπόκριση (1 μ.)

Βάστα καρδιά μου στους καημούς (~2)

αχ - στους καημούς - γιατί είσαι εσύ αιτία αμάν αμάν αμάν - αχ αμάν (~5 μ.)

σέβνταλη ντερτλή ανταμά μάν – αμάνα αμά ναμάν (~3 μ.)

Παραλλαγή εισαγωγής: 3 μέτρα

αχ γιατί είσαι εσύ αι - τία αμάν αμάν (2 μ.) τέμπο (1 μ.)

Ααααααχ - που έχεις το - κορμάκι μου αμάν αμάν (3 μ.)

ααααααχ - κορμάκι μου - σε τέτοια τυραννία αμάν αμάν αμάν - αχ αμάν (5 μ.)

σέβνταλη ντερτλή ανταμά μάν – αμάνα αμά ναμάν (~3 μ.)

Χόρα (8 μέτρα) ταξίμι (~8 μέτρα) Χόρα (2 μέτρα)

Ο Γαλατά Μανές εκτελείται σε ρυθμό τσιφτετέλι: \$*\$4 rdtgyryq, και σε *μακάμ χουσεϊνί*. Το επιφώνημα «ανταμάν» ξεκινάει από την τέταρτη για να οδηγηθεί στη πέμπτη και από εκεί με καθοδική κίνηση παρουσιάζει το πρώτο 5χ φτάνοντας μέχρι την υποτονική από όπου με πήδημα χτυπάει την πέμπτη για να ακολουθήσει και πάλι κατιούσα πορεία και να καταλήξει στη βάση. Μετά ακολουθεί ανταπόκριση και το πρώτο ημιστίχιο του οποίου η μελωδική πορεία είναι η ίδια με αυτή του επιφωνήματος αλλά πιο μικρή σε χρονική διάρκεια χωρίς το πήδημα στην πέμπτη. Πριν από την εκφορά του δεύτερου ημιστίχιου έχουμε την απόδοση ενός επιφωνήματος “αχ” κατά την διάρκεια του οποίου εμφανίζεται η μορφή του *χουσεϊνί*-

καρτσιγιάρ με τονικό κέντρο την τέταρτη βαθμίδα και παραμονή σε αυτήν και κατά την επανάληψη της φράσης «στους καημούς». Ενώ στην εκφορά του δεύτερου ημιστίχιου «γιατί είσαι εσύ...» εμφανίζεται μια εναλλακτική μορφή του *χουσεϊνί-καρτσιγιάρ* που αναδεικνύει την ελαττωμένη *5χ χουσεϊνί*, και συνεχίζει κατεβαίνοντας ως τον προσαγωγέα οπού θα κάνει μια μικρή στάση. Ενώ η μελωδία θα λυθεί στο τελευταίο «αχ αμάν» μετά από μικρή έκθεση του *4χ ουσάκ* στην βάση του. Η επόμενη μουσική φράση «σεβνταλή ντερτλή ανταμά...» μας δείχνει πως έχει γυρίσει οριστικά στο *χουσεϊνί* καθώς από την πέμπτη παρουσιάζεται καθοδικά το *μακάμ*. Έπειτα ακολουθεί η παραλλαγή της εισαγωγής και μετά από αυτήν η επανάληψη του δεύτερου ημιστίχιου η οποία από την πέμπτη καθοδικά θα καταλήξει στην βάση. Στο πρώτο ημιστίχιο του δεύτερου στίχου το επιφώνημα «αχ» που προηγείται σηματοδοτεί το πέρασμα στο *χουσεϊνί-καρτσιγιάρ* στο οποίο θα συνεχίσει την αναφορά του μέχρι και την επανάληψη «κορμάκι μου» ενώ η παρουσίαση του δεύτερου ημιστίχιου και του «σεβνταλή ντερτλή...» θα γίνει όπως και παραπάνω.

Στον συγκεκριμένο μανέ όπως και στους υπόλοιπους *μανέδες τραγούδια* βλέπουμε μια ακόμα εκδοχή φόρμας μανέ με αισθητά μεγαλύτερη την χρήση των επιφωνημάτων. Όσον αφορά στην σχετική τήρηση αναλογιών μπορούμε να σχολιάσουμε πως ο τραγουδιστής έχει συγκεκριμένο τρόπο με τον οποίο ξεκινάει τον μανέ, όσον αφορά στη ρυθμική αγωγή, αλλά η ανάλυση των φράσεων δεν είναι σταθερή με αποτέλεσμα να μην μπορεί να προβλέψει πάντα η ορχήστρα τα δικά της μέρη. Για αυτό τον λόγο μετά την εισαγωγή υπάρχει μια σχετική ετοιμότητα στην ορχήστρα ενώ τις πρωτοβουλίες τις παίρνει το βιολί το οποίο εισάγει την ορχήστρα στα δικά της μέρη.

4.2.4. Το «Τζιβαέρι Μανές»

Εξίσου πολύπλοκος με το Γαλατά είναι και ο Τζιβαέρι Μανές το όνομα του οποίου στα τούρκικα μεταφράζεται ως «θησαυρός». Εδώ ο μανές αποδίδεται σε πέντε μουσικές φράσεις, επειδή γίνονται πολλές επαναλήψεις.

**Τζιβαέρι Μανές (Σαν θυμηθώ το ταίρι μου), Ι. Τσανάκας, Σμυρνέικη
Εστουνδιαντίνα**

Έτος: 1908, Εταιρία: Odeon Record, Αριθμός δίσκου: NO-58578

Εισαγωγή (~20 μέτρα) τέμπο (1 μέτρο)

Αχ (2 μ.) τέμπο (1 μ.)

Σαν θυμηθώ (~3 μ. + 1 μ. τέμπο) σαν θυμηθώ το ταίρι μου ωχ (~4 μ. +1 μ. τέμπο)

ότι μακρά (~3 μ.+ 1 μ. τέμπο) ότι μακρά μου μένει αμάν άμαν (~4 μ.) ανταπο.(~2 μ.)

τζιβαέρι μου ότι μα - κρά μου μένει ωχ (7 μ.)

Παραλλαγή εισαγωγής: 8 μέτρα

Αχ μαύρος καπνός (~3 μ. + 1 μ. τέμπο) μαύρος καπνός σαν σύννεφο (4 μ. +1 μ. τέμπο)

απ' την καρδιά (~3 μ.+ 1 μ. τέμπο) απ' την καρδιά μου βγαίνει αμάν άμαν (~5 μ.) ανταπο. (~2 μ.)

τζιβαέρι μου απ' την κα - ρδιά μου βγαίνει ωχ (7 μ)

Χόρα (16 μέτρα)

Χαρακτηριστικό αυτού του μανέ είναι ότι σε κάθε ημιστίχιο οι πρώτες τέσσερις συλλαβές επαναλαμβάνονται. Επίσης επαναλαμβάνονται μαζί με την λέξη “Τζιβαέρι μου” και οι τέσσερις τελευταίες συλλαβές από κάθε ημιστοίχιο. Στο Τζιβαέρι Μανέ συναντήσαμε πολλές παραλλαγές σε εισαγωγή – παραλλαγή εισαγωγής και χόρα αλλά ο τρόπος εκφοράς του στίχου είναι πάντα ο ίδιος. Ο ρυθμός του είναι: @4 r . g r γ, και το *μακάμ χουζάμ*. Το *χουζάμ* έχει τονικό κέντρο την τρίτη του *μακάμ* από όπου δημιουργείται ένα *4χ χιτζάζ*. Από την βάση του *4χόρδου χιτζάζ* με περιστροφικές κινήσεις, χωρίς να ξεπερνάει την κορυφή του *4χόρδου*, αναδεικνύει το *μακάμ* έλκοντας σε μερικά σημεία και την βαρύτερη του βαθμίδα. Ενώ προς το τέλος του δεύτερου ημιστίχιου κατεβαίνει στην βάση όπου κάνει και το βασικό άκουσμα του *σεγκιά* με τον προσαγωγέα πάντα σε δίεση. Τέλος παρόμοια είναι και η κίνηση των μελωδικών φράσεων στο δεύτερο στίχο.

4.2.5. Το «Ματζόρε Μανές» και ο «Φα Ματζόρε Μανές»

Με μεγάλη παρουσία στη δισκογραφία είναι ο Ματζόρε Μανέ και ο Φα Ματζόρε Μανέ. Από τους δύο αυτούς μανέδες δεν έχουμε πολλά δείγματα¹⁵¹. Από τις εκτελέσεις που ακούσαμε η μελωδική φόρμα του Ματζόρε Μανέ ήταν διαφορετική και στις τρεις περιπτώσεις και μόνο η μελωδική γραμμή της ορχήστρας ήταν η ίδια κατά την εισαγωγή και την παραλλαγή αυτής. Για τον Φα Ματζόρε Μανέ έχουμε δύο δείγματα από τον Α. Νταλγκά όπου ο μανές εκφωνείται και στις δύο εκδοχές με την ίδια μελωδική φόρμα. Σε αυτό βοηθάει και ο ρυθμός της #4ααα. Αντιθέτως στον Ματζόρε Μανέ ο ρυθμός @4 r . γρυοδηγεί σε ρευστότητα.

¹⁵¹ Τρία δείγματα για τον Ματζόρε Μανέ από τους Ρόζα Εσκενάζυ, Αντόνη Νταλγκά, Αμαλία Βάκα και δύο για τον Φα Ματζόρε Μανέ από τον Α. Νταλγκά.

Ματζόρε Μανές (Για να σωθώ απ' τον θάνατο), Ρόζα Εσκενάζυ

Έτος: 1931, Εταιρία: Electrophone Αμερικής, Αριθμός δίσκου: P-9004

Εισαγωγή (12 μέτρα)

Αμάν (3 μ) τέμπο (1 μ.)

Για να σωθώ απ' το θάνατο ωχ ωχ (4 μ.) τέμπο (1 μ.)

πρέπει να μα - 'γαπήσεις αχ - αμάν αμάν (8)

Παραλλαγή εισαγωγής (10 μ.) τέμπο (1 μ.)

πρέπει να μ' αγαπήσεις ωχ ωχ (4 μ.) τέμπο (1 μ.)

αχ πρέπει να πλύνεις με τα με αμάν αμάν (5 μ.) τέμπο (1 μ.)

τι φλόγα μου - να σβύσεις αμάν - αμάν αμάν (8)

Χόρα 2/4 (8 μέτρα).

Φα Ματζόρε Μανές (Κάθε στιγμή και μια αφορμή), Α. Νταλγκάς

Εταιρία: HMV, Έτος: 1931, Αριθμός δίσκου: AO-1008

Εισαγωγή (14 μέτρα) τέμπο (1 μέτρο)

Αμάν (4 μ.) τεμπο (2μ)

Κάθε στιγμή και μια αφορμή (4 μ.)

βρίσκεις και μου (4 μ.) μανίζεις (4 μ.)

Παραλλαγή εισαγωγής (8 μέτρα) τέμπο (1 μέτρο)

Βρίσκεις και μου μανίζεις αμαν αμαν (4μ) τέμπο (1 μέτρο)

Κατάλαβες πως σ' αγαπώ (3 μ.) τέμπο (1 μ.)

γι' αυτό με βα (4 μέτρα) σανίζεις αμαν αμαν αμαν (8 μέτρα)

Χόρα 2/4 (8 μέτρα)

4.2.6. Ο «Χιώτικος Μανές»

Επόμενος μανές με συνολικά λίγες εκτελέσεις είναι ο Χιώτικος Μανές ο οποίος αναπαράγεται στην δισκογραφία μόνο από τρεις τραγουδιστές: τους Γιάγκο και Βασίλη Ψαματιανό και από την Εστουδιαντίνα του Μελιτσιανού. Οι ηχογραφήσεις αυτές πραγματοποιούνται πριν από το 1922 ενώ δείγματα έχουμε μόνο από δύο, από τον Γ. Ψαματιανό.

Χιώτικος Μανές (Ας ήμουνα τι να 'μουνα γύρος του φουστανιού σου),

Γ. Ψαματιανός,

Έτος: 1911, Favorit Record, Αριθμός δίσκου: 7-55009

Εισαγωγή (14 μέτρα) τέμπο (1 μέτρο)

Αμάν (4 μέτρα) ανταπόκριση (4 μέτρα)

Αχ ας ήμουνα τι να 'μουνα (4 μ.) ανταπόκριση (4 μ.)

αχ ας ήμουνα τι να 'μουνα αμάν αμάν αμάν (5μ.)

αχ γύρος του φουστανιού σου (3 μ.)

Ταξίμι (10 μέτρα) παραλλαγή εισαγωγής (10 μ.) τέμπο

Αχ γύρος του φουστανιού σου (3 μ.) ανταπόκριση (4 μ.)

να έσκυβα να έβλεπα αμάν αμάν αμάν (3μ.) ανταπόκριση (2 μ.)

αχ την τρύπα του μουνιού σου (3 μ.)

Χόρα 2/4 (12 μέτρα) ταξίμι

Και το δεύτερο δείγμα του Χιώτικου Μανέ, από τον Γιάγκο Ψαματιανό, έχει την ίδια φόρμα μελωδικής ανάπτυξης αλλά λόγω του μικρού αριθμού των δειγμάτων και μάλιστα από έναν μόνο τραγουδιστή διατηρούμε τις επιφυλάξεις μας για το αν και οι υπόλοιποι παρουσιάζουν ομοιότητα όσον αφορά τον τρόπο ανάπτυξης της μελωδικής γραμμής σε σχέση με τον στίχο.

4.2.7. Ο «Σούστα» και ο «Μπάλος Μανές»

Εξίσου σπάνια στην δισκογραφία εμφανίζεται και ο Σούστα Μανές του οποίου εκτελέσεις βρίσκουμε από τον Νταλγκά (2), τον Καρύπη (1) και την Μαρίκα Παπαγκίκα (1) ενώ δύο ηχητικά παραδείγματα¹⁵² έχουμε μόνο από τον Νταλγκά τα οποία εμφανίζουν ομοιότητα μόνο στο ρυθμό @4 r.y.e.

Τέλος στον ρυθμό του νησιώτικου μπάλου βρίσκουμε 14 (μαζί με τις επανεκδόσεις 18) τίτλους από τους οποίους για τους επτά έχουμε ηχητικά παραδείγματα. Οι μανέδες που έχουν το προσδιορισμό του μπάλου όπως και οι σούστα μανέδες δεν εμφανίζουν σταθερά χαρακτηριστικά όπως οι προηγούμενοι μανέδες τραγούδια. Τις περισσότερες φορές ο προσδιορισμός του μπάλου λειτουργεί συμπληρωματικά και συνοδεύεται και από άλλους χαρακτηρισμούς όπως “Μπάλος Ματζόρε Μανές, Σμυρνέικος Μπάλος, Μπάλος της Αυγής, Μπάλος Ουσάκ, Συρτό Μπάλος, Μπάλος Μαστίχα”. Οι μπάλοι μανέδες δανείζονται την εισαγωγή ενός τραγουδιού ή ενός μανέ (από τους μανέδες τραγούδια) και η εκφορά του δεκαπεντασύλλαβου γίνεται με τον πλέον συνηθισμένο τρόπο:

- εισαγωγή
- επιφώνημα
- πρώτο ημιστίχο
- τέμπο ή ανταπόκριση
- δεύτερο ημιστίχο
- παραλλαγή εισαγωγής ή ταξίμι
- επανάληψη δεύτερου ημιστίχου από το πρώτο στίχο
- τέμπο
- εκφορά δεύτερου στίχου
- Χόρα

¹⁵² Σούστα Πολίτικη Μανές (Η Πόλη και ο Βόσπορος), Μανές Σούστα (Ως και τα αστέρια του ουρανού).

4.3. Ο (α)μανές αυτοσχεδιασμός

Στην δεύτερη μεγάλη κατηγορία κατατάσσουμε τους υπόλοιπους μανέδες οι οποίοι σε σχέση πάντα με τους *μανέδες τραγούδια*, του προηγούμενου κεφαλαίου, εμφανίζουν ποικιλομορφία σε συστατικά όπως ο τίτλος του μανέ, ο τρόπος (*μακάμ* ή *δρόμος*), ο τρόπος εκφοράς του στίχου με βασικότερο αυτό της διαφορετικής πάντα μελωδικής γραμμής. Η ειδοποίησή τους διαφορά σε σχέση με τους *μανέδες τραγούδια* εντοπίζεται στο γεγονός του ότι ο τίτλος δεν αντιπροσωπεύεται από σταθερά χαρακτηριστικά τα οποία να επαναλαμβάνονται από ηχογράφιση σε ηχογράφιση με σχετική ομοιότητα ή με μικρές παραλλαγές. Το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού είναι εντονότερο εδώ για αυτό και ο κάθε μανές σε αυτή την κατηγορία είναι μοναδικός.

Εντούτοις έχοντας ως αρχή τον τίτλο του κάθε μανέ προσπαθήσαμε να ορίσουμε κάποιες υποκατηγορίες. Στη στήλη με τίτλο *Ονοματολογία* ξεχωρίσαμε με «Μ» αυτούς που προσδιορίζονται με βάση το *μακάμ* ή τον *δρόμο*, στον οποίο παίζεται ο μανές. Με το γράμμα «Ρ» ξεχωρίσαμε αυτούς που έχουν τον προσδιορισμό του ρυθμού στον τίτλο του μανέ, με το γράμμα «ΜΡ» αυτούς που προσδιορίζονται βάσει του *μακάμ* και του *ρυθμού* στον οποίο παίζονται και τέλος με το γράμμα «Α» (Άλλο) εκείνους που ο τίτλος τους βρίσκεται σε αλληλεξάρτηση με το ποιητικό κείμενο.

Σε αντίθεση με τους *μανέδες τραγούδια* που έχουν όλοι συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή, στον *μανέ αυτοσχεδιασμό* και ειδικά σε αυτούς με το γράμμα «Μ» δεν ισχύει το ίδιο καθώς ο μανές μπορεί να εκτελείται χωρίς την ρυθμική συνοδεία κάποιου οργάνου σε ελεύθερο πάντα ρυθμό. Στις κατηγορίες «Μ» και «Α», η ρυθμική συνοδεία για τους *μανέδες* είναι πάντα σε τσιφτετέλι ενώ σπάνια συναντάμε στην κατηγορία με το γράμμα «Α» μανέδες χωρίς τέμπο. Επίσης σε αντίθεση και πάλι με τον *μανέ τραγούδι* στο *μανέ αυτοσχεδιασμό* την θέση της ορχήστρας (εισαγωγή - παραλλαγή εισαγωγής - Χόρα) αναλαμβάνει ένα ή εναλλάσσονται περισσότερα σολιστικά όργανα (βιολί, λύρα πολίτικη, ούτι, κανονάκι, σαντούρι, κλαρίνο) με ένα ταξίμι το οποίο και πάλι μπορεί να εκτελείται με ή χωρίς την ρυθμική συνοδεία άλλων οργάνων.

Όσον αφορά στην φόρμα του μανέ σε αυτή την κατηγορία έχουμε δύο τρόπους, με τους οποίους εμφανίζεται ο *μανές αυτοσχεδιασμός*, οι οποίοι μεταξύ τους δεν έχουν καμία ουσιαστική διαφορά και είναι παρόμοιοι με αυτόν του *μανέ τραγούδι*.

Έχουμε δηλαδή την εισαγωγή κατά την οποία κάνει ταξίμι ένα όργανο, με ή χωρίς την ρυθμική συνοδεία άλλων οργάνων. Μετά ακολουθεί το πρώτο επεισόδιο στο οποίο εκτίθεται το πρώτο δίστιχο (το οποίο ο τραγουδιστής το διανθίζει με επιφωνήματα). Ακολουθεί ξανά ταξίμι και μετά ο τραγουδιστής επαναλαμβάνει το δεύτερο ημιστίχο από τον πρώτο στίχο. Τέλος η Χώρα δε συναντάται εδώ πάρα μόνο ένα σύντομο καταληκτικό ταξίμι.

Αυτό που αλλάζει από μανέ σε μανέ και είναι δύσκολο να οριοθετηθεί, είναι ο τρόπος εκφοράς του διστίχου και η μελωδική του ανάπτυξη καθώς ο τίτλος του μανέ δεν προδίδει κάποιο συγκεκριμένο μοντέλο, όπως γίνεται στην περίπτωση του *μανέ τραγούδι*. Όσον αφορά στην μελωδική του ανάπτυξη μπορούμε να πούμε πως ο τραγουδιστής προσπαθεί να παρουσιάσει την “ιδιοσυγκρασία” ενός *μακάμ* ή ενός *δρόμου*. Δηλαδή στο πρώτο επεισόδιο κινείται γύρω από την βάση και στο δεύτερο και τρίτο επεισόδιο (όταν υπάρχει) στην βάση του δεύτερου *4χόρδου-5χόρδου* και γύρω από την κορυφή. Ενώ αντίστοιχα λειτουργεί και ο ταξίμι για την ορχήστρα. Σε άλλους πάλι μανέδες κυριαρχεί μια μουσική φράση η οποία παραλλάσσεται και διανθίζεται με επιφωνήματα, με αποτέλεσμα να επιτείνεται η ένταση και να ενισχύεται το νόημα του στίχου. Γεγονός είναι ωστόσο πως από την ακρόαση αρκετών από τους μανέδες με το γράμμα «Μ» ο τίτλος του μανέ δεν παραπέμπει ως “τρόπος” σε αυτό που γνωρίζουμε από την θεωρία της Ανατολικής Μουσικής με αποτέλεσμα να διατυπώνονται πολλές εικασίες για τους λόγους που μπορεί να συμβαίνει το φαινόμενο αυτό¹⁵³.

4.4. Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό έγινε μια προσπάθεια σκιαγράφησης των γνωρισμάτων του μανέ, όχι συλλήβδην, αλλά δίνοντας έμφαση σε αυτά που τον διαφοροποιούν από τα άλλα είδη φωνητικής μουσικής. Επίσης πραγματοποιήθηκε μια μεταξύ τους ειδολογική κατάταξη που σκοπό είχε να διασαφηνίσει τα χαρακτηριστικά μεταξύ των μανέδων όπως αποτυπώθηκαν στην δισκογραφία των 78 στροφών την περίοδο από το 1905 μέχρι το 1937. Τέλος η ύπαρξη του καταλόγου σε συνεργασία με το ακουστικά

¹⁵³ Βλ. Αναλυτικότερα για το θέμα αυτό στο βιβλίο Ανατολικής Μουσικής θεωρίας: Βούλγαρης Ευγένιος, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρνάϊκα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto TEI Ηπείρου Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Αθήνα 2006: σ. 22-55.

τεκμήρια και η διαμόρφωση του για τις ανάγκες του κεφαλαίου ήταν καταλυτική και βοήθησε να γίνουν ευκολότερα ορατές οι μεταξύ τους διαφορές ενώ μετά και από την ανάλογη στατιστική επεξεργασία μας βοήθησε να δούμε ποια είδη μανέδων συναντάμε ανά εποχή.

Στον πίνακα που προέκυψε από τα στοιχεία του καταλόγου (Βλ. Πίνακας_2, σ. 84) παρατηρούμε πως στην πρώτη περίοδο από το 1905 μέχρι και το 1922 οι *μανέδες τραγούδια* είναι αυτοί που κυριαρχούν ενώ οι *μανέδες αυτοσχεδιασμοί* υπολείπονται και τιτλοφορούνται και ως *γκαζέλ*. Λαμβάνοντας υπόψη τα στατιστικά στοιχεία και τις μαρτυρίες¹⁵⁴ θα μπορούσαμε να βγάλουμε ένα πρώιμο συμπέρασμα και να πούμε ότι οι *μανέδες τραγούδια* είναι προγενέστεροι από τον *μανέ αυτοσχεδιασμό*. Κάτι τέτοιο ωστόσο δεν επιβεβαιώνεται από την βιβλιογραφία και τα γραπτά τεκμήρια, πριν από την εποχή των ηχογραφήσεων, καθώς οι μαρτυρίες για τον μανέ περιορίζονται στην αναφορά διστίχων και όχι σε τίτλους και μουσικολογικά στοιχεία. Έπειτα πιο πιθανό είναι η φόρμα του μανέ να προϋπήρχε και από εκεί να προήλθαν οι *μανέδες τραγούδια* καθώς παρόλο που δεν έχει εξακριβωθεί απόλυτα ο συνθέτης, είναι επώνυμες δημιουργίες σε αντίθεση με τον *μανέ αυτοσχεδιασμό* ο οποίος είναι δημιουργία στην στιγμή πάνω σε μια φόρμα της οποίας η παλαιότητα φημολογείται από πολλούς σύμφωνα με το τρίτο κεφάλαιο¹⁵⁵.

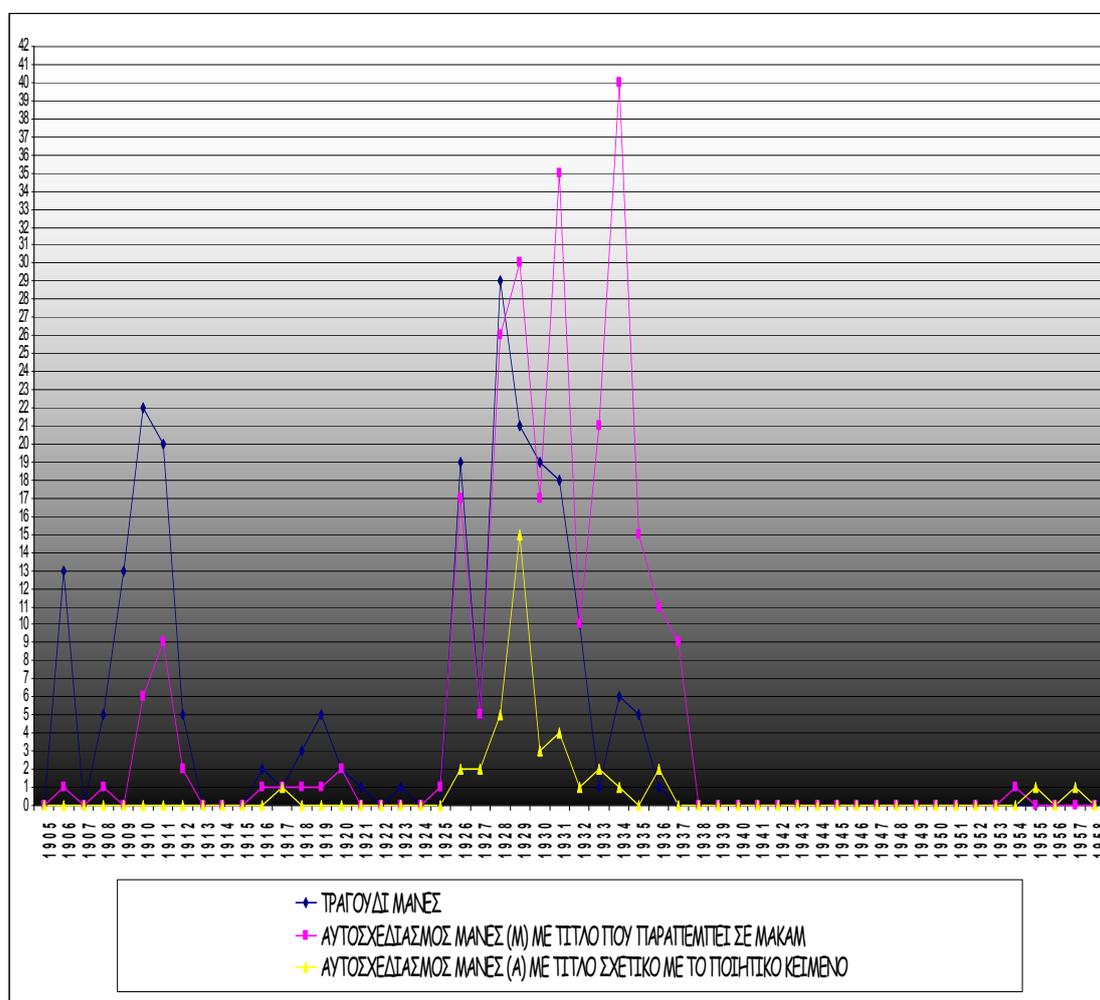
Στην δεύτερη περίοδο από το 1922 μέχρι και το 1937 κατά την μεταφορά της δισκογραφίας στην Ελλάδα παρατηρείται μια συγχρονισμένη – ισομεγέθους αύξηση (1925-1927) μεταξύ των *μανέδων τραγούδι* και των μανέδων που προσδιορίζονται βάσει του *μακάμ*. Τα επόμενα χρόνια, μέχρι το τέλος των ηχογραφήσεων αυτοί που κυριαρχούν είναι οι μανέδες που προσδιορίζονται βάση του *μακάμ* με χαρακτηριστικότερη την χρονιά του 1934, όταν οι *μανέδες αυτοσχεδιασμοί* είναι στο ζενίθ, με σαράντα και πλέον τίτλους και οι *μανέδες τραγούδια* μόλις με τέσσερις, ενώ από εκεί και έπειτα οδηγούμαστε προς την παύση των ηχογραφήσεων. Την δεύτερη περίοδο εμφανίζονται και οι μανέδες με το γράμμα «Α» οι οποίοι κατατάσσονται

¹⁵⁴ Στα λεγόμενα της τραγουδίστριας Αγγελικής Παπάζογλου καταλαβαίνουμε πως οι Σμυρنيοί, αλλά και η ίδια, δείχνουν προτίμηση στους Μανέδες τραγούδια ενώ για τους υπόλοιπους μανέδες δεν μας δίνει κανένα στοιχείο.

¹⁵⁵ Σε αυτό το σημείο αξίζει να σχολιάσουμε πως πολλές φορές στη δισκογραφία (από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 και έπειτα) παρατηρείται το φαινόμενο οι μανέδες να παρουσιάζονται ως συνθέσεις κάποιου καλλιτέχνη). Αυτό συνέβαινε επειδή οι τραγουδιστές ή ο εκάστοτε καλλιτεχνικός διευθυντής ήθελαν να έχουν τα πνευματικά δικαιώματα του μανέ και κατ' επέκταση να έχουν επιπλέον οικονομικές απολαβές.

στον αυτοσχεδιασμό μανέ και η γένεση τους¹⁵⁶ στο μεγαλύτερο μέρος τους οφείλεται στα δύσκολα χρόνια του μεσοπολέμου, στην οικονομική κρίση και την φυματίωση που μαστίζουν την ελληνική κοινωνία. Κατά τη δεύτερη αυτή περίοδο εμφανίζονται και οι μανέδες στην κατηγορία του μανέ αυτοσχεδιασμού που προσδιορίζονται βάσει τον ρυθμό «Ρ» και μακάμ και ρυθμό «ΜΡ». Στατιστικά δεν έχουμε να παρατηρήσουμε κάποια ιδιαιτερότητα σε αυτούς παρά μόνο ότι κατά πάσα πιθανότητα είναι οι μανέδες από τους οποίους αργότερα θα ξεπηδήσουν αυτοί που γίνονται πάνω σε ρυθμικά μοτίβα με αντιπροσωπευτικότερη την περίπτωση του μανέ που γίνεται στην μέση ενός τραγουδιού.

Πίνακας_2



¹⁵⁶ Όσον αφορά στην θεματολογία του στίχου και το τίτλο του μανέ δεν αναφερόμαστε στην δημιουργία καινούργιου μοντέλου.

Συμπεράσματα

Σύμφωνα με όσα υποστηρίξαμε και παραπάνω μπορούμε να συνοψίσουμε τα εξής:

Οι διαφορές του μανέ σε σχέση με τα υπόλοιπα φωνητικά τραγούδια ήταν γνωστές και εμφανείς από την πρώτη στιγμή. Αυτό που παρακολούθησαμε εμείς ήταν πως μεταξύ των μανέδων εμφανίζονται δύο κατηγορίες (*μανές τραγούδι - μανές αυτοσχεδιασμός*) με διαφορετικά χαρακτηριστικά η κάθε μία. Στις δύο αυτές κατηγορίες κατά καιρούς παρατηρούνται αλλαγές και εξελίξεις οι οποίες μαρτυρούν πως πρόκειται για μια προφορική μουσική παράδοση της οποίας τα χαρακτηριστικά δεν είναι αμετάβλητα. Ο μανές σαν ζωντανός οργανισμός επηρεάστηκε άμεσα από τους συγγενικούς προς αυτόν πολιτισμούς αλλά και από της ιστορικές συγκυρίες και κοινωνικές αλλαγές. Η μεταφορά της παράδοσης του μανέ από την Σμύρνη στην Αμερική και την Ελλάδα είχε ως συνέπεια την αλλαγή των προσώπων και την δημιουργία κάθε φορά διαφορετικών χρωμάτων, υφών και παραλλαγών στους μανέδες οι οποίοι είτε απορρίφθηκαν, και εκτελέσεις των συναντάμε σπάνια¹⁵⁷, είτε έγιναν δημοφιλείς με πολλές επανεκτελέσεις και παραλλαγές.

Η ιστορία του μανέ στην Ελλάδα ωστόσο, δεν ξεκινάει με την έλευση των προσφύγων ούτε και με την έναρξη των ηχογραφήσεων στις αρχές του αιώνα. Υποθέτουμε πως ταυτίζεται με τον ερχομό των καφέ αμάν στην Ελλάδα, ως βασικό συστατικό στοιχείο του προγράμματος τους. Τα καφέ αμάν προωθούν τον ανατολίτικο τρόπο διασκέδασης και ο μανές είναι για τους Μικρασιάτες έλληνες ότι τα δεξιότεχνικά κλέφτικα και τα τραγούδια της τάβλας των ελλήνων της Ηπειρωτικής Ελλάδας.

Η απήχηση του μανέ στα λαϊκότερα στρώματα ήταν πολύ μεγάλη και ανάλογη με τον πόλεμο που δέχτηκε γεγονός το οποίο επιβεβαιώνεται και από την πορεία του μανέ ως δισκογραφικό προϊόν. Οι ανατολίτικες ρίζες του μανέ προκάλεσαν έναν πόλεμο ο οποίος είχε ως πρόφαση αισθητικά κριτήρια όπως το “ύφος” και το “ήθος” του, στην πραγματικότητα όμως αυτό που ενοχλούσε ήταν το ζήτημα της ελληνικότητας του μανέ. Την στιγμή που το ελληνικό έθνος κράτος πασχίζει να θεμελιωθεί προβάλλοντας μια ενιαία πολιτιστική και εθνική ταυτότητα, μοναδική, γνήσια και καθαρή από ξένες επιρροές η συμπάθεια για τον μανέ αποτελεί εμπόδιο και είναι σημάδι οπισθοδρόμησης και αναχρονισμού. Κατά την δεύτερη περίοδο (1923-1937) λοιπόν, και ενώ ο μανές σημείωνε τον μεγαλύτερο αριθμό

¹⁵⁷ Μπάλος Μανές, Χιώτικος Μανές, Φα Ματζόρε Μανές κ.α.

ηχογραφήσεων στην ιστορία της δισκογραφίας, η παραγωγή των ηχογραφημάτων θα διακοπεί βίαια καθώς το γενικότερο κλίμα και όχι τόσο η δικτατορία του Μεταξά (ως μεμονωμένο γεγονός) θα ωθήσουν και επισήμως τον μανέ στο περιθώριο. Παρόλα αυτά πολλοί ήταν οι λόγιοι που εξέφρασαν κατά καιρούς τον θαυμασμό τους και μερικοί από αυτούς προσπάθησαν να τον εντάξουν στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι περνώντας τον όμως πρώτα από το φίλτρο του αρχαιοελληνικού.

Κατά συνέπεια ζητήματα όπως αυτό της προέλευσης του ονόματος και κατ' επέκταση της καταγωγής αλλά και της χρήσης του όρου μανέ ή αμανέ παραμένουν επίκαιρα και δεν έχουν απαντηθεί επιστημονικά ακόμα και σήμερα, αφήνοντας αισθήματα και εθνικισμό να διαπλέκονται και να οδηγούν τον διάλογο σε ανούσια μονοπάτια. Αν θέλαμε παρόλα αυτά να δώσουμε και εμείς μια απάντηση θα λέγαμε πως την εποχή για την οποία συζητάμε εμφανίζονται παρόμοια φωνητικά τραγούδια σε παραδόσεις της ευρύτερης γεωγραφικής περιοχής γεγονός το οποίο φανερώνει μια σχέση ανταλλαγής και αλληλεξάρτησης στον τομέα του πολιτισμού μεταξύ των γειτονικών λαών με την μορφή πολιτισμικών δανείων.

Βιβλιογραφία

- Ανδριώτης Νικόλαος. Π., *Ετυμολογικό λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 2001
- Baud-Bovy S., *Δοκίμιο, για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1994
- Beaton Roderick, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία: ποίηση και πεζογραφία, 1821-1992*, Μετάφραση: Ευαγγελία Ζουργού, Μαριάννα Σπανάκη, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1996
- Βλησίδης Κώστας, *Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959)*, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2006
Όψεις του ρεμπέτικου, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2004
Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου: 1873-2001, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2002
- Βούλγαρης Ευγένιος, *Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα 1922-1940*, Fagotto TEI Ηπείρου Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής, Αθήνα 2006
- Gauntlett, Στάθης, *Ρεμπέτικο τραγούδι: συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001
- Δραγούμης Μάρκος Φ., «Αμανές», στο: Εγκυκλοπαίδεια Πάπυρος Λαρούς-Μπριτάνικα,
“Σχόλιο για τον αμανέ”, *Τράμ*, τ.χ. 2, Σεπτέμβρης 1976, Θεσσαλονίκη
- Ζαϊμάκης Γιάννης, *Καταγωγή Ακμάζοντα: παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940)*, Πλέθρον, Αθήνα 1999
- Holst-Warhaft Gail, *Δρόμος για το ρεμπέτικο: και άρθρα για το ρεμπέτικο τραγούδι από τον ελληνικό τύπο (1947-76)*, Deniz Harvey, Αθήνα 1975
“Amanes: The Legacy of the Oriental Mother”, *M&E*, 2000
- Καλογερόπουλος Τάκης, *Το λεξικό της ελληνικής μουσικής*, Γιαλελής, Αθήνα 1998
- Καλυβιώτης Αριστομένης, *Σμύρνη: η μουσική ζωή 1900-1922: η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*, Επιμέλεια: Διονυσόπουλος Νίκος, Music Corner & Τήνελλα, Αθήνα 2002

- Καρακάσης Λαΐλιος, «Λαϊκά τραγούδια και χοροί της Σμύρνης» *Μικρασιατικά Χρονικά Σύγγραμμα Περιοδικόν: Εκδιδόμενον υπό του τμήματος Μικρασιατικών Μελετών της Ενώσεως Σμυρναίων*, 4: 301-451, Αθήνα 1948
- Καψωμένος Ερατοσθένης Γ., *Δημοτικό τραγούδι: μια διαφορετική προσέγγιση*, Πατάκης, Αθήνα 1996
- Κουνάδης Παναγιώτης, “Η δισκογραφία του ρεμπέτικου στη Σμύρνη και την Πόλη πριν το 1922”, *Μουσική* 38-39, Ιανουάριος – Φεβρουάριος, 1981
 “Τα λαϊκά τραγούδια της Σμύρνης και της Πόλης: Ανθολογία από την δισκογραφία του ρεμπέτικου στη Σμύρνη και στην Πόλη πριν το 1922”, *Μουσική* 40, 41, 42, 43, 44, 45, Μάρτιος, Απρίλιος, Μάιος, Ιούνιος, Ιούλιος, Αύγουστος 1981
 “Το Σμυρνέικο Μινόρε. Οι (α)μανέδες τις Σμύρνης”, *Μουσική* 48, Δεκέμβριος, 1981
- Κυριακίδου - Νέστορος Άλκη, *Λαογραφία Μελετήματα II*, Επιμέλεια: Σκουτέρη-Διδασκάλου Νόρα, Ντελόπουλος Κυρ., Καϊρη Μαρία, Πορεία, Αθήνα 1993
- Λιάτσος Δημήτρης Π., *Οι πρόσφυγες της Μικρασίας και το ρεμπέτικο τραγούδι*, Θ. Ράμμου, Πειραιάς 1982
- Μανιάτης Διονύσης. Δημ., *Οι φωνογραφητζήδες: πρακτικών μουσικών εγκόμιον: ή το γραμμόφωνο η εποχή του και οι γραμμοφωνήσεις των ελληνικών λαϊκών (κυρίως ρεμπέτικων) τραγουδιών*, Πιτσιλός, Αθήνα 2001
Η εκ περατων δισκογραφία γραμμοφώνου: έργα λαϊκών μας καλλιτεχνών, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2006
- Μιχαηλίδης Σόλωνας, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1999
- Morgan O’ Connell John, *Song Cycle: The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay*, *Ethnomusicology* (2003): 399- 413
- Μπαμπινιώτης Γεώργιος Δ., *Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας: με σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων: ερμηνευτικό, ετυμολογικό, ορθογραφικό, συνωνύμων, αντιθέτων, κυρίων ονομάτων, επιστημονικών όρων, ακρωνύμιων*, Κέντρο Λεξικολογίας, Αθήνα 2002

- Παπάζογλου Γιώργος, Αφηγήτρια: Αγγελική Παπάζογλου, *Τα χαΐρια μας εδώ: ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*, Επτάλοφος Ταμείον Θράκης, Ξάνθη 2003
- Παπαρηγόπουλος Κωνσταντίνος, Τόμ. 3, *Ιστορία του Ελληνικού έθνους*, Αρχαίος Εκδοτικός Οίκος Δημητρίου Δημητράκου Α.Ε., Αθήνα
- Παχτικός Γεώργιος Δ., *260 δημώδη ελληνικά άσματα από του στόματος του ελληνικού λαού της Μικράς Ασίας, Θράκης, Μακεδονίας, Ηπείρου και Αλβανίας, Ελλάδος, Κρήτης, Νήσων του Αιγαίου, Κύπρου και των παραλίων της Προποντίδος [Μονογραφία] / συλλεγέντα και παρασημανθέντα (1888-1904)*, Καραβιάς, Αθήνα 1992
- Πολίτη Κοσμά, *Στου Χατζηφράγκου: Τα σαραντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας: μυθιστόρημα*, Α. Καραβιάς, 1963
- Ρωμανού Καίτη, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006
- Σκάλτσα Ματούλα Χ., *Κοινωνική ζωή και δημόσιου χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19^{ου} αιώνα*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1983
- Spottswood Richard K., *Ethnic music on records: a discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942*, University of Illinois Press, Urbana 1990
- Σταΐκος Κ., Σκλαβενίτης Τ., *Πεντακόσια χρόνια έντυπης παράδοσης του νέου ελληνισμού (1499-1999)*, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα 2000
- Σχορέλης Τασος, Τόμ. 1, Τομ. 4, *Ρεμπέτικη ανθολογία*, Πλέθρον, Αθήνα, 1977-1988
- Τερζοπούλου Μιράντα και Ψυχογιού Ελένη, “«Άσματα» και τραγούδια. Προβλήματα έκδοσης των δημοτικών τραγουδιών”, *Εθνομολογία* 1 (1992): 143-165
- Τορν Lisbet, *Salonikios: "The best violin in the Balkans"*, Museum Tusulanum Press University of Copenhagen, Copenhagen 1993
- Unlu Cemal, CD Gazeller, Kalan 1996-1997, Μετάφραση: Σοφία Κομποτιάτη,

- Φαίδρος Γεώργιος Κ., *Πραγματεία περί του σμυρναϊκού μανέ ή του παρ' αρχαιοις μανέρω ως και περί ανευρέσεως του Αιλίνου και ελληνικών ηθών και εθίμων διασωζόμενων εισέτι παρα τω ελληνικό λαώ*, Σμύρνη 1881
- West M. L., *Αρχαία ελληνική μουσική*, Μετάφραση: Στάθης Κομνηνός, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1999
- Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της Ασιατιδος Μούσης ερασταί ...: η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμαν στα χρόνια της βασιλείας του Γεώργιου Α': συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα 1986

Ένθετα από CD

- Διονυσόπουλος Νίκος, *Λέσβος Αιολίς: τραγούδια και χοροί της Λέσβου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Κρήτη 1997

Πηγές από το Ίντερνετ:

- <http://www.rembetiko.gr>
- Holst-Warhaft Gail, «Amanes: The Legacy of the Oriental Mother», http://www.muspe.unibo.it/period/MA/index/number5/holst/holst_1.htm [προσπ. 17-10-2007]
- «Ghazal», <http://en.wikipedia.org/wiki/Ghazal> [προσπ. 28-11-2007]
- «Ηθογραφία», <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%97%CE%B8%CE%BF%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86%CE%AF%CE%B1> [προσπ. 21-1-2008]
- «Αμανές», <http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CE%BC%CE%B1%CE%BD%CE%AD%CF%82> [28-01-2008]
- «Victor Talking Machine Company», http://en.wikipedia.org/wiki/Victor_Talking_Machine_Company [προσπ. 10-04-2008]
- «HMV», <http://en.wikipedia.org/wiki/HMV> [προσπ. 10-04-2008]
- «Odeon Records: Their 'ethnic' output», <http://www.mustrad.org.uk/index.htm> [προσπ. 14-04-2008]