



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

**Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Μουσικές Τέχνες»
«Παλαιά Μουσική και Τροπικές Μουσικές Παραδόσεις της
Μεσογείου»**

**Η συναρμογή στίχου και μελωδίας στη φόρμα του
Κρητικού Συρτού. Η περίπτωση του «Πρώτου Συρτού».**

Διπλωματική εργασία

Καλλέργη Ιωάννα

Επιβλέπων: Θύμιος Ατζακάς, Αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2022

Τριμελής Επιτροπή Εξέτασης:

Επιβλέπων:

Ατζακάς Θύμιος, Αναπληρωτής καθηγητής

Μέλος Επιτροπής:

Λάιος Αθανάσιος, Μέλος Ε.Ε.Π

Μέλος Επιτροπής

Κούντουρας Μενέλαος-Δημήτριος, Διδάσκων του ΠΜΣ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Καθώς ολοκληρώνω την εργασία αυτή, έρχεται στο νου μου μια συζήτηση μεταξύ δύο φίλων μου Κρητικών μουσικών, την οποία έτυχε να παρακολουθήσω και που αποτέλεσε το έναυσμα για τη βαθύτερη ενασχόλησή μου με το αντικείμενο. Αφορούσε, φυσικά, στο τραγούδι του συρτού. Οι δύο μουσικοί, άνθρωποι με βαθιά βιωματική σχέση με την κρητική παράδοση, αλλά και με μουσική κατάρτιση, συζητούσαν απορημένοι πόσο αφύσικο τους φαίνεται το να μιμείται ένας τραγουδιστής, στην προσπάθειά του να τραγουδήσει έναν συρτό σκοπό, την ηχογραφημένη ιστορική εκτέλεσή του.

Η μίμηση φαίνεται να είναι στάδιο απαραίτητο για την κατανόηση και την αφομοίωση της μουσικής. Στην ενασχόλησή μου με το τραγούδι αξιοποιώ τη διαδικασία της μίμησης, κάποιες φορές της ακριβούς. Η διαδικασία της εκμάθησης την συμπεριλαμβάνει και είναι παρόμοια για πολλά επιμέρους είδη λαϊκής μουσικής.

Όμως, στην περίπτωση του Χανιώτικου Συρτού η ακρόαση και μίμηση δεν επαρκούσαν. Οι εκδοχές κάθε σκοπού είναι αμέτρητες και καμία σωστότερη από τις άλλες. Η διαφοροποίηση αυτή έγκειται στο βαθμό της προφορικότητας που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο είδος. Προϋποτίθεται, λοιπόν κάτι παραπάνω. Ίσως να είναι αυτό που χαρακτηρίζουμε ως βίωμα.

Η ιταλίδα ανθρωπολόγος T. Magrini, αναφερόμενη στην κρητική μουσική, κάνει λόγο για παράδοση αποκλειστική, η οποία αφορά μόνο τους μνημένους. Δεν ξέρω αν είχε δίκιο. Ξέρω πως η παράδοση αυτή είναι ικανή να συγκινήσει έναν «επισκέπτη» της, άρα να τον προκαλέσει να την προσεγγίσει. Μια τέτοια απόπειρα αποτελεί και η παρούσα εργασία.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	5
Α΄ ΜΕΡΟΣ- ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ	
Ο ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ.....	7
Ο ΣΥΡΤΟΣ ΩΣ ΣΚΟΠΟΣ.....	10
ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΙ ΜΑΝΤΙΝΑΔΑ.....	12
Ο ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΓΛΕΝΤΙ.....	15
ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑΣ.....	17
ΠΡΩΤΟΣ ΣΥΡΤΟΣ.....	19
ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΜΕΛΩΔΙΩΝ ΠΡΩΤΟΥ ΣΥΡΤΟΥ....	33
Β΄ ΜΕΡΟΣ-ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΟ	
ΟΙ 15 ΕΚΔΟΧΕΣ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΑΠΟΔΟΣΗΣ.....	35
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΚΑΤΑΓΡΑΦΩΝ.....	68
Η ΠΡΟΣΩΔΙΑ.....	71
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	80
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	81

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η σχέση της μελωδίας και του στίχου (μαντινάδας) είναι ιδιότυπη και παραμένει εν πολλοίς ανεξερεύνητη για το σύνολο της κρητικής λαϊκής μουσικής. Η –με λίγες εξαιρέσεις – απουσία τραγουδιών και η πρακτική της φωνητικής εκτέλεσης μελωδιών των διάφορων χορευτικών σκοπών με τη χρήση αυτοσχεδίων διστίχων, συνθέτουν ένα πολύπλοκο μουσικοποιητικό οικοδόμημα, ανοιχτό σε παραλλαγές και πρόσφορο για την προσωπική έκφραση των γλεντιστών-τραγουδιστών.

Αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί η ανάδειξη του τρόπου συναρμογής του λόγου με το μέλος στην περίπτωση του Πρώτου Χανιώτικου Συρτού. Ο συρτός είναι μια από τις κύριες μουσικοχορευτικές φόρμες της κρητικής μουσικής παράδοσης και έχει γνωρίσει ευρεία διάδοση στην Κρήτη αλλά και την υπόλοιπη Ελλάδα. Αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα φόρμας με σύμφυτο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού εκ μέρους του οργανοπαίκτη της λύρας ή του βιολιού αλλά και του τραγουδιστή. Ο Πρώτος συρτός επιλέχθηκε για την παρούσα ερευνητική εργασία, μιας και αποτελεί την βάση της δημιουργίας κάθε άλλου συρτού σκοπού.

Το πρώτο μέρος της εργασίας συνίσταται σε μια βιβλιογραφική ανασκόπηση των πηγών που αναφέρονται στον χανιώτικο συρτό, ενώ περιλαμβάνει και κάποιες εμπειρικές παρατηρήσεις της γράφουσας. Εξετάζονται τα παρακάτω θέματα όπως αποτυπώνονται στους τίτλους των υποκεφαλαίων: Ο Συρτός Χανιώτικος χορός, Ο Συρτός ως σκοπός, Συρτός και Μαντινάδα, Ο Συρτός και το γλέντι, Στοιχεία τροπικότητας, Πρώτος Συρτός.

Τόσο οι παραλλαγές όσο και ο αυτοσχεδιασμός αποτελούν στοιχεία οργανικά των προφορικών μουσικών παραδόσεων. Ως αποτέλεσμα τα όρια μεταξύ του προκαθορισμένου και μη δεν είναι ιδιαίτερα ευδιάκριτα. Στο δεύτερο μέρος της παρούσας μελέτης, λοιπόν, μέσα από την καταγραφή και την συγκριτική ανάλυση ενός δείγματος 15 εκδοχών του Πρώτου συρτού, γίνεται προσπάθεια να

διερευνηθούν τα όρια μεταξύ της ερμηνείας μιας σαφώς δομημένης μελωδικής γραμμής και του επιτόπιου αυτοσχεδιασμού. Επί της ουσίας επιχειρείται η αποκωδικοποίηση των κανόνων που διέπουν το τραγούδι του Πρώτου Χανιώτικου Συρτού. Μεθοδολογικά αξιοποιούνται τα εργαλεία της μουσικής και προσωδιακής καταγραφής, της σύγκρισης και της ανάλυσης με σκοπό την εξαγωγή συμπερασμάτων.

Ο ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ

Ο Φ. Ανωγειανάκης στην εισαγωγή του «Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα», όπου αναφέρεται στο δημοτικό τραγούδι, παραπέμποντας στον αρχαιολόγο και ακαδημαϊκό του προηγούμενου αιώνα , Α. Κεραμόπουλο, μας πληροφορεί πως ο όρος «Συρτός» αναγράφεται σε επιγραφή του 1ου μ.Χ. αιώνα¹. Πρόκειται για το επιτύμβιο εύρημα της Βοιωτίας το οποίο μεταξύ άλλων αναφέρει «...τήν τῶν συρτῶν πάτριον ὄρχησιν θεοσεβῶς ἐπετέλεσεν». Συρτοί χοροί είναι παρόντες στο σύνολο του ελλαδικού χώρου, πάντως, ο S. Baud Bony, ισχυρίζεται πως «ο χανιώτικος συρτός δεν έχει κάτι κοινό με τους νησιώτικους συρτούς, ούτε με τους συρτούς της στεριανής Ελλάδας...²»

Εστιάζοντας στη γεωπολιτισμική περιοχή που θα μας απασχολήσει στην παρούσα μελέτη, την Κρήτη, δηλαδή, εντοπίζουμε το εξής. Σύμφωνα με τον μουσικό Γ. Χατζιδάκι, ο οποίος ήδη το 1958 έγραψε για τη μουσική και το χορό της Κρήτης, οι κρητικοί χοροί διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: στους Συρτούς και τους Πηδηχτούς. Οι Πηδηχτοί χοροί π.χ. Πεντοζάλης, Σούστα, είναι «ζωηροί γοργοκίνητοι» και απαντώνται σ' ολόκληρο το νησί. Η κατηγορία των Συρτών χορών περιλαμβάνει μόνο τον Χανιώτικο συρτό και τον Σιγανό του Νομού Ηρακλείου³, οι οποίοι χορεύονται στη Δυτική και Κεντρική Κρήτη.

Σήμερα, πάντως, με τον όρο «Συρτός» αναφερόμαστε σ' έναν συγκεκριμένο χορό, τον Χανιώτικο συρτό ή Χανιώτη. Ο τελευταίος φέρεται – όπως η ονομασία του δηλώνει– να κατάγεται από την δυτική Κρήτη⁴. Μια από τις περιοχές όπου γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση είναι η Επαρχία Κισσάμου του Νομού

¹ Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα, 1991, σ.25.

² Baud-Bony Samuel, «Τραγούδια και χοροί από την κεντρική και ανατολική Κρήτη»: *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη. 1953-1954*. Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 2006, σ.178.

³ Χατζιδάκις Γεώργιος, *Κρητική Μουσική. Ιστορία, Μουσικά Συστήματα, Τραγούδια και Χοροί*, Κουλτούρα, Αθήνα, 1958, σ.195.

⁴ Παπαδάκης Μανώλης, *Η Ιστορία της κρητικής Μουσικής στον εικοστό αιώνα*, Θεσσαλονίκη, ΖΗΤΗ, 2002, σ.36.

Χανίων, η οποία είναι στις μέρες μας μήτρα χορευτών και οργανοπαικτών. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η λαογράφος Δ. Μαζαράκη ήδη το 1953 έγραψε για την Κίτσαμο πως αποτελεί το «μουσικό οργανοστάσιο του νομού»⁵, αφού οι περισσότεροι οργανοπαίκτες των Χανίων, μεταξύ των οποίων και ξακουστοί δεξιότεχνες, κατάγονταν από εκεί. Πιθανώς ο χορός και οι χορευτικοί σκοποί καλλιεργήθηκαν εκεί όπου παράλληλα αναπτυσσόταν η δεξιοτεχνία στα μουσικά όργανα. Αναφορικά με τη διάδοση του συρτού στην υπόλοιπη Κρήτη σήμερα μας πληροφορεί ο εθνομουσικολόγος Γ. Αμαργιανάκης⁶. Ο Κρασανάκης ισχυρίζεται πως ο εν λόγω χορός κατέστη παγκρήτιος μεταξύ 1898 και 1912, περίοδο κατά την οποία τα Χανιά ήταν η πρωτεύουσα του νησιού⁷.

Είναι χορός κυκλικός και αποτελείται από έντεκα βήματα, κατανεμημένα σε τέσσερα κινητικά μοτίβα⁸. Συνηθίζεται, ιδιαίτερα στη δυτική Κρήτη, ο πρωτοχορευτής να παρουσιάζει δεξιοτεχνικές κινήσεις, τα λεγόμενα «ταλίμια», υποστηριζόμενος από τον δεύτερο του χορού. Στο σημείο αυτό οι δύο χορευτές έρχονται σε μια ιδιότυπη συνομιλία. Αφού ο πρωτοχορευτής ολοκληρώσει την επίδειξή του, πιάνεται στο τέλος του χορού, ο δεύτερος γίνεται πρώτος, και ούτω καθεξής ,έως ότου χορέψει στην αρχή του κύκλου και ο τελευταίος.⁹ Η πρακτική αυτή επιτρέπει στον κάθε χορευτή την ελεύθερη σωματική έκφραση καθώς και τη μεταχείριση κινήσεων ανάλογων με την ηλικία, τη σωματική διάπλαση και τη

⁵ Μαζαράκη Δέσποινα, "Ιστορικό και μεθοδολογία της έρευνας" :*Μουσική καταγραφή στην Κρήτη 1953-1954*, Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 2006 σ.87.

⁶ Αμαργιανάκης Γεώργιος, «Η κρητική παραδοσιακή μουσική. Συμπεράσματα από μια πρόσφατη έρευνα».Πρακτικά Συνεδρίου Μουσική και Χορός της Κρήτης. Λουσακίς,Πολιτιστικός σύλλογος Λουσακιών,, 2001. σ.40.

⁷ Κρασανάκης Αδαμάντιος, *Ιστορία χορού και οι κρητικοί χοροί*, Αθήνα, Η Αθηνά, 2016, σ.93.

⁸ Τυροβολά Β, Κουτσούμπα Μ, Ταμπάκη Α., *Η Δομικό-Μορφολογική και Τυπολογική Ανάλυση στη Μελέτη του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού. Το Παράδειγμα των Μοτίβων των Χορών "Στα Δύο" και "Στα Τρία" στους Χορούς της Κρήτης: Επιστήμη του χορού 2*, 2008, σ.43.

⁹ Λουτζάκη Ρένα, «Συρτός χορός» Από τους μύθους στην πραγματικότητα. .Πρακτικά Συνεδρίου Μουσική και Χορός της Κρήτης. Λουσακίς,Πολιτιστικός σύλλογος Λουσακιών,, 2001. σ.170.

διάθεσή του.¹⁰ Αυτά όσον αφορά στην περίπτωση που χορεύουν άνδρες. Η Λουτζάκη αναφέρει πως για μια ομάδα γυναικών το παραπάνω δεν ισχύει, αλλά χορεύουν όλες μαζί σ' όλη τη διάρκεια του χορού «χρησιμοποιώντας ένα και μόνο χορευτικό μοτίβο»¹¹.

¹⁰ Λουτζάκη Ρένα, ό.π. σ.196

¹¹ Λουτζάκη Ρένα, ό.π. σ.201.

Ο ΣΥΡΤΟΣ ΩΣ ΣΚΟΠΟΣ

Πέραν του χορού, κάνοντας χρήση του όρου «Συρτός» θα αναφερθούμε στην μουσικοποιητική φόρμα που συνιστά τη βάση της δημιουργίας του ομώνυμου χορού, στον συρτό σκοπό. Χρησιμοποιούμε την έννοια του σκοπού για να αναφερθούμε στο μουσικό θέμα εκείνο, το οποίο διατηρεί την υπόστασή του και ως οργανικό, σχετίζεται συνήθως με τον χορό, δεν συνοδεύεται από έναν ορισμένο στίχο, αλλά έχει την ιδιότητα να τραγουδιέται με αυτοσχέδια δίστιχα ή άλλα ποιητικά κείμενα της επιλογής του τραγουδιστή¹². Οι σκοποί κατά τον Αμαργιανάκη αποτελούν επίσης, μελωδίες σύντομες, απλές και «ευκολομνημόνευτες»¹³.

Ο σκοπός του συρτού αποτελεί μια απλή, διμερή μουσική φόρμα AB¹⁴. Κάθε μέρος της συνίσταται σε μια μελωδία, συνήθως, τριών ή τεσσάρων μέτρων. Κάθε μέρος ακολουθείται από έναν ευμετάβλητο αριθμό επαναλήψεών του, και έπειτα το διαδέχεται το επόμενο μέρος. Η εναλλαγή των μερών Α και Β μετά από τις επαναλήψεις τους είναι δυνατόν να γίνει μία ως και χαρακτηριστικά πολλές φορές.

Οι συρτοί σκοποί (ή τα συρτά) που γνωρίζουμε και είναι σε χρήση σήμερα είναι δεκάδες. Φέρουν ονομασίες χωριών, επαρχιών, νομών ή και άλλες πρωτότυπες ονομασίες. Μια ιδιαιτερότητα της παράδοσης της Κρήτης, είναι πως στο φάσμα της περιλαμβάνει και τη δημιουργία που θεωρείται επώνυμη. Το φαινόμενο αυτό φαίνεται να προέκυψε εξαιτίας των όρων για την πνευματική ιδιοκτησία, που επέβαλαν οι δισκογραφικές εταιρείες στους μουσικούς που ηχογράφησαν τις δεκαετίες του 30' και 40'. Φυσικά και είναι διακριτή η

¹² Θεοδοσοπούλου Ειρήνη, *Οι «σκοποί» στην ελληνική παραδοσιακή μουσική (σημασιολογική και μουσικολογική προσέγγιση)* Αθήνα. 2003 σ.70.

¹³ Αμαργιανάκης Γεώργιος ό. π. σ.28.

¹⁴ Walton Charles, *Βασικές Μουσικές Φόρμες. Μαθήματα Μορφολογίας της Μουσικής*, Αθήνα, Μ. Νικολαΐδης και ΣΙΑ ΟΕ, 1990, σ.21.

προσωπική αισθητική και τεχνοτροπία κάθε καλλιτέχνη στις ηχογραφήσεις αυτές, ωστόσο οι σκοποί φαίνεται να προϋπήρχαν. Στις περιπτώσεις αυτές κατοχυρώθηκαν στο όνομα του υποτιθέμενου δημιουργού τους, π.χ. ο συρτός του Ροδινού, του Κουτσορέλη κ.α.

Οι συρτοί αποτελούν το μεγαλύτερο μέρος της δισκογραφίας κρητικής μουσικής, σύμφωνα με τον οργανοπαίκτη της λύρας και καθηγητή Πάρι Περυσινάκη¹⁵. Αναφορικά με τους ιστορικά πρώτους κρητικούς συρτούς σκοπούς και την καταγωγή τους έχουν καταγραφεί πληροφορίες, οι οποίες, ωστόσο, εντάσσονται σε ένα πλαίσιο μάλλον μυθολογικό. Ο θρύλος θέλει να συνδέσει την προέλευση του Χανιώτικου συρτού σκοπού, και ιδιαίτερα του Πρώτου και του Κισσαμίτικου με τους Κρήτες που πολέμησαν κατά την πολιορκία της Κωνσταντινούπολης το 1453¹⁶. Περισσότερα για τον σκοπό του Πρώτου αναφέρονται παρακάτω.

Πάντως, ο συρτός είναι εξαιρετικά δημοφιλής σκοπός και η παράδοσή του ζωντανή στην Κρήτη, μιας και ακόμα και στις μέρες μας πλήθος κρητικών και μη καλλιτεχνών συνθέτουν μουσική τηρώντας τη μουσική φόρμα του συρτού. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον συρτό «Αρά και πού» του λυράρη Δημήτρη Σγουρού, που περιλαμβάνεται στον ομώνυμο δίσκο του, ο οποίος κυκλοφόρησε το 2003. Ακόμα, τη σύνθεση του Ross Daly «Νύχτα μ' αρέσει» που περιλαμβάνεται στον δίσκο «Όση χαρά 'χουν τα πουλιά» και κυκλοφόρησε το 2017.

¹⁵ Περυσινάκης Πάρις, *Η Μουσική της Κρήτης*, ΒΟΥΚΙΝΟ, 2016, σ.16.

¹⁶ Παπαδάκης Κωνσταντίνος, *Κρητική λύρα ένας μύθος*, Χανιά, 1989, σ.64.

ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΙ ΜΑΝΤΙΝΑΔΑ

Οι «Μαντινάδες» είναι ποιητικά δίστιχα σε μέτρο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο παροξύτονο καταληκτικό¹⁷. Μια ολοκληρωμένη μαντινάδα αποτελείται από δύο δεκαπεντασύλλαβους στίχους οι οποίοι ομοιοκαταληκτούν. Ο Baud-Bovy παρατήρησε πως η ομοιοκαταληξία είναι κοινός τόπος σε ολόκληρη τη νησιωτική Ελλάδα και ισχυρίστηκε πως πέρασε στο νησιώτικο τραγούδι, αφού «την έφεραν οι Φράγκοι (...) στα τέλη του 14ου αιώνα στην έντεχνη ποίηση...»¹⁸ Κατά την Χναράκη, ο όρος προέρχεται από το ιταλικό «mattinata», που σημαίνει πρωινή καντάδα¹⁹.

Η παράδοσή της στην Κρήτη είναι μακρά και δεν αφορά μόνο τη στιχουργική των τραγουδιών. Ο Λ.Λιάβας αναφέρει πως μέσω της μαντινάδας οι κρητικοί δεν τραγουδούν μόνο, αλλά αλληλοπροσφωνώνται, αλληλογραφούν και γράφουν στον τοπικό τύπο.²⁰ Ακόμα κι όταν, όμως, τραγουδιούνται στο πλαίσιο του γλεντιού, ντυμένες έναν συρτό ή—πολύ περισσότερο— μια κοντυλιά, η χρήση τους δεν εξυπηρετεί μονάχα την επιτέλεση του μουσικού σκοπού. Αποτελούν έναν ποιητικό τρόπο επικοινωνίας. Η βραβευμένη από την Ακαδημία Αθηνών, δασκάλα, λαογράφος και συλλογέας μαντινάδων, Μαρία Λιουδάκη, έγραψε πως στις γιορτές με μαντινάδες οι γλεντιστές εκφράζονταν για τον έρωτα, τη χαρά, τον πόνο, ακόμα και «ετσακώνονταν με μαντινάδες», πρωτότυπες, βέβαια²¹.

¹⁷ Αμαργιανάκης Γεώργιος, Για μια μορφολογία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού (σημειώσεις) Αθήνα, 1994, σ.5.

¹⁸ Baud-Bovy Samuel, *Δοκίμιο για το ελληνικό Δημοτικό τραγούδι*, Ναύπλιο, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1996, σ. 31.

¹⁹ Hnaraki Maria, *Cretan Music: unraveling Ariadne's thread*. Αθήνα, ΚΕΡΚΥΡΑ, 2007. σ.164.

²⁰ Θεοδοσοπούλου Ειρήνη, *Ο Αυτοσχεδιασμός στην ελληνική δημοτική ποίηση (το παράδειγμα της Κρήτης)*, Αθήνα, 2006, σ.44.

²¹ Τσουδερός Ευθ.Γιάννης, *Φραστικοί τρόποι και Αισθητική δομή της κρητικής μαντινάδας απ'τον "Έρωτόκριτο" ως σήμερα*, Αθήνα, 1989, σ.41.

Η μαντινάδα για την Ε. Θεοδοσοπούλου συνιστά κείμενο «πολυμελωδικό»²², αποτελεί, δηλαδή, στίχο ο οποίος δεν ανήκει σ' έναν συγκεκριμένο μουσικό σκοπό, αλλά ο τραγουδιστής (ή όποιος επιτελεί ρόλο τραγουδιστή στο γλέντι) κατά την κρίση του τον επιλέγει και ακολούθως τον προσαρμόζει στον Συρτό, στην Κοντυλιά, στον Πεντοζάλη ή στον Πηδηχτό που τραγουδά.

Κατά καιρούς, διάφοροι συλλογείς, ερευνητές, λαογράφοι, φιλόλογοι, μουσικοί κατάρτισαν συλλογές μαντινάδων, κατηγοριοποίησαν το περιεχόμενο και τις εξέδωσαν. Μια από τις διασημότερες συλλογές είναι αυτή του μαντιναδολόγου –όπως συνηθίζεται να χαρακτηρίζονται οι λαϊκοί λογοτέχνες που εκφράζονται με μαντινάδες–Κωστή Φραγκούλη. Άλλοι συλλογείς με πλούσιο έργο υπήρξαν η Μαρία Λιουδάκη και ο Παύλος Βλαστός. Σε συλλογές όπως οι παραπάνω εντοπίζει κανείς μαντινάδες που αφορούν κάθε πτυχή της ζωής. Κυριαρχούν θεματολογικά: ο έρωτας, ο θάνατος, η ομορφιά της γυναίκας, τα κατορθώματα των ανδρών, η δύναμη των στοιχείων της φύσης. Επίσης, πλήθος μαντινάδων αφορούν σε θέματα φιλοσοφικά, άλλες είναι πειρακτικές, άλλες επαινετικές.

Όσον αφορά στη χρήση της μαντινάδας ως στίχου πάνω στους κρητικούς σκοπούς, ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως, ενώ πάνω στις κοντυλιές θα ακούσει κανείς μαντινάδες χωρίς περιορισμό στη θεματολογία, αλλά ούτε στο ύψος να διαδέχονται η μία την άλλη αδιάκοπα, στις περιπτώσεις άλλων τύπων σκοπών φαίνεται να εφαρμόζονται κάποια θεματολογικά ή υφολογικά κριτήρια.

Πάνω στον Πεντοζάλη συνηθίζεται οι μαντινάδες να είναι επαινετικές, εμψυχωτικές για τον χορευτή:

*Χορεύεις και πατείς στη γης και το καταλαβαίνει
πως μερακλήδικο κορμί 'πο πάνω τζη διαβαίνει.*

²² Θεοδοσοπούλου Ειρήνη. *Μεθοδολογία Μορφολογικής Ανάλυσης και Αναλυτικά Δεδομένα σε Κοντυλιές της Κρητικής Δημοτικής Μουσικής. Τα 436 Οργανικά και 33 Φωνητικά "Γυρίσματα"*. Αθήνα, Κουλτούρα, 2005, σ.54.

Στον Πηδηχτό και στη Σούστα λέγονται και μαντινάδες πειρακτικές:

*Μεσ' στο χορό ξυπόλυτη εβγήκε η κερά μου
κι έκαμε τα τσαλίμια της κι έκαψε την καρδιά μου.*

Στην περίπτωση του Συρτού οι μαντινάδες θυμίζουν περισσότερο την έντεχνη ποίηση, εναρμονιζόμενες με το ύφος του σκοπού, αλλά και με τον τρόπο εκφοράς, ο οποίος δεν είναι πια η εμμελής απαγγελία, όπως συμβαίνει με τα παραπάνω είδη σκοπών, αλλά το τραγουδίσμα όπως κοινώς νοείται. Συνηθίζονται, λοιπόν οι ερωτικές, οι φιλοσοφικές κ.α.:

*Ας ήξευρα πού μένει αητός πού βασιλεύει τ' άστρο
πού μεροζημερώνεται το πρόσωπό σου τ' άσπρο.*

Για τους συρτούς εν γένει, και για τον Πρώτο ειδικά, υπάρχουν μαντινάδες χαρακτηριστικές, δηλαδή μαντινάδες, οι οποίες συν τω χρόνω ταυτίστηκαν με συγκεκριμένα συρτά. Η δισκογραφία καταξιωμένων φορέων αυτής της παράδοσης, σαφώς συνετέλεσε στην κατεύθυνση αυτή της καθιέρωσης συγκεκριμένων μαντινάδων ως ανηκουσών σε κάποιους δημοφιλείς συρτούς και ως εκ τούτου στη δημιουργία προκαθορισμένων, πλέον, μουσικοποιητικών ενοτήτων. Ένα παράδειγμα τέτοιας ενότητας αποτελούν ο Πρώτος συρτός και η εξής μαντινάδα:

*Τη μάνα μου την αγαπώ γιατί πονεί για μένα
μα όχι αγάπη μου γλυκιά όσ' αγαπώ εσένα.*

Η παραπάνω τραγουδιέται σήμερα εν είδει στίχου του Πρώτου συρτού, αφού ηχογραφήθηκε πάνω σ' αυτό τον σκοπό από τον Χαρίλαο Πιπεράκη το 1939, με τη φωνή της Λαυρεντίας Μπερνιδάκη το 1940 και από τον Νίκο Ξυλούρη το 1978. Σε επόμενο κεφάλαιο η εκτέλεση του Πιπεράκη θα αναλυθεί διεξοδικά.

Ο ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΓΛΕΝΤΙ

Το γλέντι, αυτό το «ευρύτερο τελετουργικό και ψυχαγωγικό φαινόμενο»²³ για την κοινωνία της κρητικής υπαίθρου, αλλά και γι' αυτή των αστικών κέντρων, αποτελεί οργανικό μέρος των διεργασιών που αφορούν στον κοινό βίο, επιτελώντας λειτουργία συνεκτική, ενώ παράλληλα συντελεί στην αυτοπραγμάτωση και τη δημιουργική προσωπική έκφραση των τελεστών του²⁴. Για την Μ. Χναράκη, «*Το κρητικό γλέντι αποτελεί αρένα για την έκφραση της ατομικής ταυτότητας και τη διαπραγμάτευση κοινοτικών συνόρων.*»²⁵ Πράγματι, η ζωή των κρητών είναι συνυφασμένη με τη διαδικασία του γλεντιού. Κάθε γεγονός, που προκύπτει είτε από το εκκλησιαστικό ημερολόγιο, είτε από αγροτικές ή άλλες ετήσιες πρακτικές μετουσιώνεται σε κοινωνικό και αποτελεί αφορμή για σύναξη και τρανό εορτασμό.

Και όταν το πρόσχημα για ιδιαίτερο εορτασμό απουσιάζει, στήνεται απλώς μια παρέα. Χαρακτηριστική είναι η χρήση από τους Κρήτες της λέξης «παρέα» με την έννοια της διαδικασίας και όχι απλά του συνόλου των ανθρώπων που βρίσκονται μαζί. Κοινή είναι η φράση «χθες κάμαμε μιαν παρέα», η οποία σημαίνει όχι απλώς τη συνάντηση, αλλά, τη σύναξη, η οποία απαραίτητως περιλαμβάνει φαγητό, ποτό, μουσική, ενδεχομένως, και χορό. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η συνήθεια των γλεντιστών να μεταφέρονται από σπίτι σε σπίτι συνεχίζοντας τις διαδικασίες του γλεντιού.²⁶

Σε παλαιότερες εποχές αλλά και σήμερα ο συρτός δεν απουσιάζει από το κρητικό γλέντι. Σε εορταστικές περιστάσεις, όπως το πανηγύρι, ο γάμος κλπ παίζονται και χορεύονται σειρές συρτών, την πρώτη από τις οποίες συχνά ανοίγει ο «Πρώτος». Με τον όρο «σειρά» αναφερόμαστε στην— ως ένα βαθμό—

²³ Κάβουρας Παύλος, Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου, Εθνολογία 2, 1993, σ.156

²⁴ Χναράκη Μαρία, *Μίλιε μου Κρήτη απ'τα παλιά*, Αθήνα, Orfeum Phonograph, 2016, σ.37.

²⁵ ό.π. σ.35.

²⁶ Λουτζάκη Ρένα, ό.π. 198-199.

προκαθορισμένη διαδοχή²⁷ αυτοτελών μουσικών κομματιών. Οι αλληλουχίες αυτές είναι γεωγραφικά προσδιορισμένες, δηλαδή, συνηθίζεται άλλος συρτός να διαδέχεται τον Πρώτο σ' ένα γλέντι στα Χανιά και άλλος στο Λασιθί. Επίσης διακρίνονται κάποιες σειρές, τις οποίες καθιέρωσαν σημαντικοί μουσικοί, οργανοπαίκτες του βιολιού ή της λύρας, έπειτα τις δισκογράφησαν, με αποτέλεσμα ως σήμερα να εκτελούνται αυτούσιες. Για παράδειγμα ο Νίκος Ξυλούρης δισκογράφησε τον πρώτο συρτό να ακολουθείται από τον συρτό «Ζαμάνια». Δεν γνωρίζουμε κατά πόσο συνηθιζόταν αυτή η σειρά προηγουμένως. Πάντως, σήμερα πολλοί μουσικοί μιμούμενοι την επιλογή του δημοφιλούς κρητικού καλλιτέχνη, αναπαράγουν τη σειρά αυτή απαράλλακτη.

Ο συρτός σε μια συνολική θεώρηση αποτελεί δείγμα της αδιάσπαστης τριάδας «μέλος-λόγος-χορός». Οι μελωδίες του συρτού νοηματοδοτούνται όταν η ενότητα αυτή βρίσκει την εκπλήρωσή της. Για τις ανάγκες της εργασίας θα υποθέσουμε πως είναι δυνατόν να αυτονομηθεί και να μελετηθεί ανεξάρτητα ως μουσικό καθαρά φαινόμενο.

²⁷ Κοκκώνης Γιώργος «Οι σειρές στις προφορικές μουσικές παραδόσεις» *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις/Λαϊκές πραγματώσεις*, Fagotto, 2017, σ.63.

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΡΟΠΙΚΟΤΗΤΑΣ

Η λαϊκή μουσική της Κρήτης εντάσσεται στο σύνολο των τροπικών μουσικών παραδόσεων της Ανατολικής Μεσογείου. Ο τροπικός χαρακτήρας της είναι αδιαμφισβήτητος, ωστόσο, μπορούμε να κάνουμε λόγο για μια τροπικότητα ιδιόμορφη. Οι μελωδίες των διάφορων σκοπών εκτείνονται συχνά σε ένα τετράχορδο ή πεντάχορδο και χρησιμοποιούν διαστήματα μαλακά (ασυγκέραστα). Συνάμα φαίνεται να υπάρχει σημαντική ευελιξία ως προς τη χρήση των μικροδιαστημάτων, γεγονός που προκύπτει από την έμφαση στην προφορική διάδοση των προϊόντων της παράδοσης.

Ο αυστριακός μουσικολόγος M. Hagleitner αναφέρει πως οι περισσότεροι παραδοσιακοί μουσικοί της Κρήτης δεν αποδίδουν ονόματα στους τρόπους(τους οποίους μεταχειρίζονται), ενώ πολλοί δεν είναι καν εξοικειωμένοι με την έννοια της τροπικότητας²⁸. Το παραπάνω δεν είναι τυχαίο. Αφενός έχουμε να κάνουμε με μια παράδοση καθαρά προφορική. Ακόμα κι αν η διδασκαλία της λαϊκής κρητικής μουσικής έχει ως ένα βαθμό συστηματοποιηθεί, οι ουσιαστικές μαθησιακές διαδικασίες λαμβάνουν χώρα στην λεγόμενη «παρέα», στο γλέντι, στο πανηγύρι, πάντως, σε περιβάλλοντα άτυπης μουσικής μάθησης²⁹. Αφετέρου, θα ήταν λάθος να ταυτίσουμε τον τροπικό χαρακτήρα της κρητικής μουσικής με κάποιο από τα υφιστάμενα τροπικά συστήματα, π.χ. με το Οθωμανοτουρκικό. Για λόγους συνεννόησης θα αναφερθούμε απλώς σε κάποια βασικά στοιχεία ορολογίας.

Θα μπορούσε κανείς να πει, λοιπόν, πως οι διάφοροι κρητικοί σκοποί εντάσσονται κατά περίπτωση στο Διατονικό, το Χρωματικό και το Συντονολύδιο Αρμονικό Γένος. Όσον αφορά στον Πρώτο Συρτό, ανήκει στο Διατονικό Γένος, χρησιμοποιώντας διαστηματική αλληλουχία με μελωδική συμπεριφορά συγγενική με αυτές του Α Ήχου της Βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής, ή με του Ουσάκ του Τουρκικού Μακάμ. Σε καμία περίπτωση δεν παρατηρείται διαστηματική,

²⁸ Hagleitner Michael, "Modality and Diversity in Cretan Music." *Series Musicologica Balcanica*. (1.1. 2020), σ.90.

²⁹ Βερβέρης Αντώνης, *Ζητήματα διδακτικής των μουσικών οργάνων*, ΔΙΣΙΓΜΑ, Θεσσαλονίκη, 2021, σ.29.

φρασεολογική ή υφολογική ταύτιση μεταξύ της τροπικότητας του συρτού και αυτών των παραπάνω συστημάτων.

ΠΡΩΤΟΣ ΣΥΡΤΟΣ

Ο Πρώτος Συρτός θεωρείται ως ένας από τους παλαιότερους συρτούς σκοπούς, μιας και ο μύθος τον ανάγει στον 15ο αιώνα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Η επόμενη γνωστή σ' εμάς, και ενδεχομένως η πρώτη αξιόπιστη αναφορά στον Πρώτο ή Χανιώτικο συρτό, χρονολογείται περί το 1750 και σχετίζεται με τον Κισσαμίτη βιολάτορα Στέφανο Τριανταφυλλάκη, γνωστό ως Κιόρο³⁰. Είναι σαφώς δύσκολο – ενδεχομένως και χωρίς ουσία– να τοποθετήσουμε τη γέννησή του σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Αποτελεί πάντως, τον πλέον διαδεδομένο, και, περισσότερο από κάθε άλλον, παραλλασσόμενο συρτό σκοπό.

Την επιχειρηματολογία που υποστηρίζει την παλαιότητα του «Πρώτου» έρχεται έμμεσα να ενισχύσει η φωνή του Ούγγρου συνθέτη και εθνομουσικολόγου Μπέλα Μπάρτοκ. Ως προς τη σχέση της γνησιότητας – με την έννοια του εντόπιου και παλαιού– ενός σκοπού με το πλήθος των παραλλαγών με τις οποίες τον συναντάμε, κάνει λόγο ο Μπάρτοκ, αναφερόμενος βέβαια στην περίπτωση της Ουγγρικής λαϊκής μουσικής:

*« Οι παραλλαγές μαρτυρούν τον αυτόχθονο χαρακτήρα και τη ζωτικότητα των αληθινών δημοτικών μελωδιών. [...] μια μελωδία που δεν έχει παραλλαγές και βάση σε άλλη παρόμοια μελωδία δεν μπορεί να θεωρηθεί ως αληθινή δημοτική μουσική, που αξίζει να μελετηθεί επιστημονικά».*³¹

Πέραν της αναφοράς στη χρονολόγηση, ο Συρτός «Πρώτος» πιθανώς έλκει το προσωνύμιό του και από τη θέση που κατέχει μεταξύ των συρτών στο γλέντι. Είναι εκείνος που προηγείται στη σειρά των συρτών, ενώ πολλές φορές αποτελεί τον σκοπό που θα πρωτοπαικτεί στο κρητικό γλέντι. Το ζήτημα εν προκειμένω αφορά στον τρόπο με τον οποίο ο σκοπός παίζεται. Ο Σηφάκης

³⁰ Δεικτάκης Αθανάσιος. *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*, Καστέλλι Κισσάμου. 1999, σ.71.

³¹ Σηφάκης Γρηγόρης. *Μπέλα Μπάρτοκ και Δημοτικό Τραγούδι*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1997. σ.39.

ταυτίζει τον καλό λαϊκό μουσικό μ' εκείνον που παρουσιάζει την «ετοιμότητα να συνθέτει αυτοσχεδιάζοντας», αξιοποιώντας τα δομικά υλικά του συστήματός του και δημιουργώντας παραλλαγές.³² Η θεώρηση αυτή φαίνεται πως εκφράζει και τους λαϊκούς μουσικούς της Κρήτης, καθώς, επίσης, βρίσκει την πρακτική εφαρμογή της στον σκοπό που μελετάμε.

Καθώς ο σκοπός του Πρώτου Συρτού (και κάθε συρτού) είναι ρευστός, ευμετάβλητος και συνεχώς παραλλασσόμενος στα χέρια των λυράρηδων και βιολατόρων, παρατίθενται παρακάτω καταγεγραμμένες τέσσερις από τις αμέτρητες εκδοχές απόδοσής του με λύρα ή βιολί. Στόχος είναι αφενός να δοθεί στον αναγνώστη μια γεύση της πληθώρας διαφοροποιήσεων ανάμεσα στις εκτελέσεις του Πρώτου, αφετέρου η κατάρτιση και αποτύπωση της δομικής του μελωδίας. Η τελευταία αποτελεί μια αφαιρετική προσέγγιση του σκοπού, που στοχεύει να αναδείξει τον κορμό της μελωδίας, τα σημεία που φαίνεται πως από εκδοχή σε εκδοχή μένουν σταθερά.

Η καταγραφή έγινε σε δυτική (ευρωπαϊκή) σημειογραφία χωρίς τη χρήση επιπλέον αλλοιώσεων που θα παρέπεμπαν στο σύστημα καταγραφής των Ανατολικών παραδόσεων. Ωστόσο, για τα βασικά στοιχεία τροπικότητας στη λαϊκή μουσική της Κρήτης έγινε λόγος παραπάνω. Κάθε παρτιτούρα παρουσιάζει το πώς εξελίσσεται μια ηχογραφημένη εκδοχή ως την ολοκλήρωση μιας πλήρους στροφής. Είναι σημαντικό να διευκρινίσουμε πως στόχος των καταγραφών που ακολουθούν δεν είναι η αποτύπωση κάθε λεπτομέρειας που μπορεί κανείς να εντοπίσει στη μελωδική γραμμή του μελωδικού οργάνου και της φωνής.

Ο Πρώτος συρτός αποτελείται, όπως κάθε συρτός, από δύο θέματα. Ως θέμα Α ορίζουμε το τρίμετρο θέμα με το οποίο τις περισσότερες φορές ξεκινά το τραγούδι. Ως Β το τετράμετρο θέμα στο οποίο η μαντινάδα ολοκληρώνεται και με το οποίο συνήθως ο σκοπός αρχίζει. Το Α εκτείνεται από την τονική βάση ως μια τέταρτη καθαρή ψηλότερα, ενώ το θέμα Β ενίοτε αγγίζει την οκτάβα και επιστρέφει στη βάση.

³² Σηφάκης Γρηγόρης, Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1998, σ.68.

Η δομή του έχει ως εξής: Αναπαράγεται οργανικά το θέμα Α και επαναλαμβάνεται μία ή περισσότερες φορές. Ακολουθεί το θέμα Β επίσης με επαναλήψεις. Το Α θέμα επανέρχεται και αρχίζει το τραγούδι. Με τη χρήση επιφωνημάτων όπως «Άντες, Άχι, Ωπλες, Αμάν, Άντες αμάν» κλπ ο τραγουδιστής εισάγει τις πρώτες συλλαβές της μαντινάδας φθάνοντας ως την όγδοη. Εισέρχεται το θέμα Β οργανικά και έπειτα τραγουδιέται το μέρος της μαντινάδας που έχει ήδη εκτεθεί, αλλά τώρα συνεχίζεται ως τη συμπλήρωση του δεκαπεντασύλλαβου.

Ακολουθούν, λοιπόν, τα τέσσερα παραδείγματα, το καθένα από τα οποία αποτελεί μια πλήρη στροφή του σκοπού, όπως περιγράφηκε παραπάνω.

Παραθέτουμε αρχικά την εκτέλεση του Νικολάου Χάρχαλη, ηχογραφημένη το 1931.

Να 'μουνε πέτρα να χτιστώ στη χώρα στο μπεντένι

Να θώρουν την αγάπη μου όντε περνοδιαβαίνει.

- Η τονική του βάση είναι το σολ της δεύτερης γραμμής του πενταγράμμου.
- Η δεύτερη βαθμίδα είναι χαμηλωμένη για το βιολί. Στο τραγούδι η κίνηση στις καταλήξεις είναι συνήθως άλμα από την τέταρτη στην πρώτη βαθμίδα.
- Οργανικά παίζεται το θέμα Α τρεις φορές και το Β τέσσερις. Έπειτα μπαίνει στη μαντινάδα.
- Το τραγούδι ξεκινά όχι από τη φράση Α αλλά από τη Β.
- Ο Χάρχαλης στο τραγούδι του ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τη μελωδική γραμμή του βιολιού.

Χάρχαλης Συρτός Πρώτος

A

Βιολί

Φωνή

4

A

7

A

11

B

15

B

19


B

2

23 B



27 B



Αχ να' μου νε πέτρα να χτι στώ στη χώ ρα στο μπε ντε

31 B



vi

35 B



39 A



42 A



45 A



Αχ _____ ι _____ λε βέ ντη

48 A

μου να θώ ρουν την να θώ ρουν την α γά πη μου να

Ακολουθεί η ηχογράφιση του Νικολάου Σαριδάκη ή Μαύρου, η οποία πραγματοποιήθηκε επίσης το 1931.

*Λεβέντισσά 'σαι μάτια μου κι έχεις περίσσια κάλλη
Σαν των Χανιών την αγορά που δεν υπάρχει άλλη.*

- Τονικότητα: λα
- Πρώτα εκτίθεται το Β θέμα δύο φορές, έπειτα το Α δύο φορές και αρχίζει το τραγούδι της μαντινάδας.
- Ο Σαριδάκης τραγουδάει δωρικά, χωρίς ποικίλματα αλλά δημιουργεί απρόβλεπτες φράσεις με ρυθμική πολυπλοκότητα.

Σαριδάκης (Μαύρος) Συρτός Πρώτος

Βιολί

Φωνή

B

5

B

9

A

12

A

15

A

Α χι λε βέ ντιο

18

A

σα λε βέ ντιο σα 'σαι λε βέ ντιο σα 'σαι_ι_ μά_τια

2

21 A

μου

24 A

μου

28 B

32 B

Ε λε_ βέ ντισ σα'σαι μά τια μου και 'χεις πε ρίσ οια - κάλ_

36 B

λη

Ακολουθεί η εκδοχή του Ιωάννη Δερμιτζάκη (Δερμιτζογιάννη) από το βορειοανατολικό άκρο του νησιού, τη Σητεία.

*Σαν το γεράκι κάθομαι και σε παραμονεύω
και το Θεό στα νύχια μου να πέσεις ικετεύω.*

- Ο Δερμιτζογιάννης παρουσιάζει και αυτός αρχικά το θέμα Β με μια επανάληψη, έπειτα το θέμα Α μια φορά και μπαίνει στο τραγούδι.
- Εισάγει τη μαντινάδα χωρίς τη χρήση επιφωνήματος.
- Δεν ξεπερνά την έκταση μιας πέμπτης από τη βάση.

Δερμιτζογιάννης Συρτός Πρώτος

Βιολί



Φωνή





5



9



12



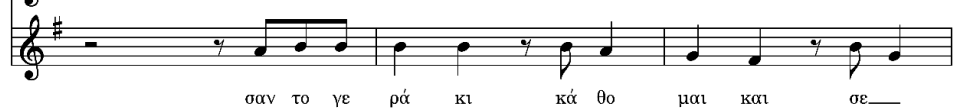

Σαν το γε ρά κι σαν το γε ρά— κι κά— θο

15



μαι—

18



σαν το γε ρά κι κά θο μαι και σε—

2

21

πα ρα μο νεύ ω

Ακολουθεί η καταγραφή μιας εκτέλεσης, η οποία αποτελεί ορόσημο για την κρητική παράδοση, σηματοδοτώντας μια ολόκληρη εποχή. Πρόκειται γι' αυτή του Νίκου Ξυλούρη. Ίσως δεν υπάρχει μεταγενέστερος κρητικός οργανοπαίκτης, ο οποίος, δεν έχει υπόψη του την εν λόγω ηχογράφιση. Έγινε το 1965 και στοιχεία της αναγνωρίζονται στο παίξιμο των μουσικών ως σήμερα.

Διώχνει μακριά το στεναγμό το βλέμμα το δικό σου

Κι ελπίδα δίνει στην καρδιά κάθε χαμόγελό σου.

- τονικότητα: μι
- Παρατηρούμε και εδώ πως πρώτο παίζεται το Β θέμα μία φορά. Αμέσως μετά εκθέτει το Α με μία επανάληψη και μπαίνει στη μαντινάδα.
- Στο θέμα Α δεν ξεπερνά την έκταση τέταρτης και στο θέμα Β πέμπτης από τη βάση του.

Ευλούρης Σურτός Πρώτος

Λύρα

Φωνή

B

5

A

8

A

A μάν

11

A

α μάν διώ χνει μα κριά το στε ναγ

14

A

μό

17

A

2

20 B

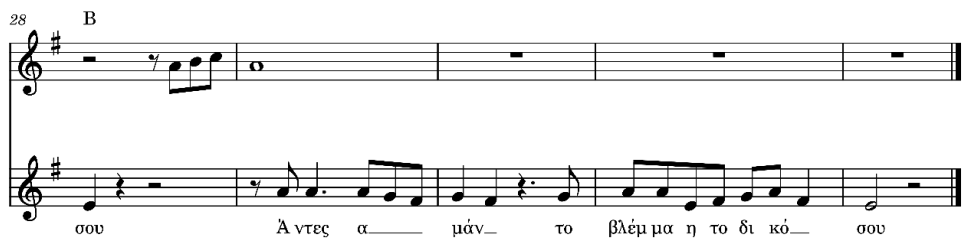


24 B



διώχνει μακριά το στε να_ γμό_ το βλέμμα η το δι κό_

28 B



σου Άντες α_ μάν_ το βλέμμα η το δι κό_ σου

Εξετάζοντας τις παραπάνω καταγραφές γίνεται κατανοητός στον καθένα ο βαθμός της ελευθερίας του οργανοπαίκτη του βιολιού ή της λύρας, αναφορικά με την εκτέλεση του συγκεκριμένου σκοπού. Παρατηρούμε πως κάθε εκτελεστής παρουσιάζει τα δικά του μοτίβα, δημιουργώντας παραλλαγές μελωδικές και ρυθμικές.

Σε μια απόπειρα να εξαγάγουμε τη δομική μελωδία του τοξωτού, βασισμένη στις τέσσερις αυτές εκδοχές, καταλήγουμε σε κάτι τέτοιο:

Δομική μελωδία οργάνου-Συρτός Πρώτος

A

B

Σε καθεμια από τις εκδοχές που καταγράφηκαν παραπάνω, τον ρόλο του παίκτη και του τραγουδιστή διαδραματίζει ο ίδιος μουσικός. Παρ' όλα αυτά, εστιάζοντας σε κάθε καταγραφή ξεχωριστά και συγκρίνοντας την κίνηση της φωνής με αυτή του μελωδικού οργάνου, παρατηρούμε τα εξής: Μόνο στην περίπτωση του Χάρχαλη, βιολί και φωνή συμπίπτουν σε μεγάλο βαθμό και στις δύο φράσεις. Ο Σαριδάκης με τη φωνή του μένει κοντά στο μοτίβο του βιολιού στη φράση A, ωστόσο στη B διαφοροποιείται. Στις ηχογραφήσεις των Δερμιτζογιάννη και Ξυλούρη, η μελωδική συμπεριφορά οργάνου και φωνής απέχουν αισθητά και στις δύο φράσεις.

ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΑΠΟΔΟΣΗ ΜΕΛΩΔΙΩΝ ΠΡΩΤΟΥ ΣΥΡΤΟΥ

Κάθε απόπειρα ερμηνείας ενός συρτού σκοπού διαφέρει αισθητά από κάθε προηγούμενη και κάθε επόμενη. Οι διαφοροποιήσεις από εκτέλεση σε εκτέλεση αφορούν σε πολλαπλά επίπεδα, όπως στην ενορχήστρωση, στη ρυθμική αγωγή, στις παραλλαγές της μελωδικής γραμμής από το βιολί ή τη λύρα, όπως είδαμε παραπάνω, στον τρόπο της συνοδείας από το λαούτο, και φυσικά στη φωνητική ερμηνεία του σκοπού.

Το τραγούδι του συρτού αποτελεί διαδικασία απολύτως αυθόρμητη για τον μουσικό ή και για τον απλό γλεντιστή, ο οποίος, όμως, είναι μνημένος σ' αυτή την παράδοση, γαλουχημένος μ' αυτά τα ακούσματα. Η επιλογή της μαντινάδας, το μοίρασμα του δεκαπεντασύλλαβου στη μελωδία του σκοπού, οι επαναλήψεις γίνονται με φυσικότητα. Η απόδοση της μελωδίας από τη φωνή είναι δυνατόν να γίνει με τρόπο απλοϊκό, αλλά και με τρόπο βαθιά περίτεχνο. Ο τραγουδιστής (συνήθως τον ρόλο αυτό διαδραματίζει ο παίκτης του μελωδικού οργάνου) εν πρώτοις θα επιλέξει ή θα δημιουργήσει τη μαντινάδα που θα πει. Έπειτα θα την προσαρμόσει στη μελωδία του σκοπού.

Ο συρτός μοιάζει να αποτελεί την κατεξοχήν περίπτωση όπου ο ερμηνευτής καλείται να μετουσιωθεί σε «δημιουργό νέων ποιητικών και μουσικών σημείων»³³, όπως ο Γ. Σηφάκης γράφει για τον λαϊκό τραγουδιστή. Δημιουργεί ποιητικά σημεία, αφού επινοεί ή διασκευάζει ποιητικά δίστιχα, αλλά και μουσικά σημεία, αφού δεν περιορίζεται στην αναπαραγωγή μιας δοσμένης μουσικής φράσης. Με μια πρώτη ακρόαση γίνεται κατανοητό πως ο τραγουδιστής με τη φωνή του δεν ακολουθεί πιστά τη μελωδική γραμμή του βιολιού ή της λύρας, αλλά λειτουργεί μάλλον αφαιρετικά. Παραμένει αναπάντητο το ποιοι κανόνες τον καθοδηγούν σ' αυτή τη διαδικασία.

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί διερευνάται το άτυπο πλαίσιο στο οποίο ο ερμηνευτής κινείται και δημιουργεί παραλλαγές αυτοσχεδιάζοντας, καθώς και τα όρια μεταξύ αυτοσχεδιασμού και ερμηνείας μιας αυστηρά δομημένης μελωδίας. Επιχειρείται, λοιπόν, η καταγραφή και ανάλυση των δεδομένων που μας

³³ Σηφάκης Γρηγόρης, *ό.π. σ.68*.

προσφέρουν 15 ηχογραφήσεις του Πρώτου συρτού, με στόχο την εξαγωγή συμπερασμάτων που αφορούν στην τεχνική, στους κανόνες που αφανώς διέπουν το τραγούδιμά του, και κατ' επέκταση κάθε άλλου συρτού σκοπού.

Πρόκειται για μια επιλογή δείγματος κατά το δυνατό αντιπροσωπευτικού, αφού περιλαμβάνει ηχογραφήσεις που καλύπτουν εν πολλοίς το γεωγραφικό εύρος της Κρήτης, αλλά και ένα χρονολογικό φάσμα περίπου ενός αιώνα. Οι παρτιτούρες που ακολουθούν, λοιπόν, αναφέρονται σε ηχογραφήσεις που αντλούμε είτε από την δισκογραφία, είτε από ζωντανές εμφανίσεις καλλιτεχνών της κρητικής μουσικής.

Οι εν λόγω καταγραφές αφορούν αποκλειστικά στο επίπεδο της φωνητικής εκτέλεσης του συρτού. Παρατίθενται, δηλαδή, μόνο οι μελωδικές φράσεις που εκτελεί ο εκάστοτε τραγουδιστής πάνω στον «Πρώτο». Επιλέξαμε την αυτονόμηση αυτή για να διευκολυνθεί η σύγκριση μεταξύ των εκδοχών και να αναδειχθούν οι διαφοροποιήσεις ως προς τον τρόπο απόδοσης της μελωδίας, πράγμα που αποτελεί και το αντικείμενο της παρούσας διερεύνησης. Παρατίθενται με χρονολογική σειρά, εκκινώντας από το 1931 και φθάνοντας στο 2018. Επίσης, για λόγους σύγκρισης, καταγράφηκαν όλες σε μια τονικότητα.

Την κάθε παρτιτούρα με τα δύο θέματα του Συρτού ακολουθεί η καταγραφή της προσωδίας, της κατανομής, δηλαδή, του δεκαπεντασύλλαβου στη μελωδία από τον εκάστοτε τραγουδιστή. Ο όρος «προσωδία» χρησιμοποιείται στη μελέτη της αρχαιοελληνικής γραμματείας και αναφέρεται στη διάκριση μακρών και βραχέων συλλαβών. Με τον ίδιο όρο στη μουσική αναφέρεται κανείς στο σύνολο των κανόνων ως προς την εκφορά μεμονωμένων φθόγγων, αλλά και τη μεταξύ τους σύνδεσή³⁴. Εν προκειμένω μεταχειριζόμαστε τον όρο για να αναφερθούμε στη διάσταση της κατανομής των συλλαβών του στίχου στο μουσικό μέτρο.

³⁴ Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., 2004, σ.872.

ΟΙ 15 ΕΚΔΟΧΕΣ ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΑΠΟΔΟΣΗΣ

Νικόλαος Χαρχαλάκης ή Χάρχαλης 1884-1974

έτος ηχογράφησης: 1931. τονικότητα : σολ

βιολί, τραγούδι: Ν. Χάρχαλης

λαούτο: Σ. Μαυροδημητράκης

Χάρχαλης Συρτός Πρώτος

B

Αχ να'μου νε πέ τρα να_χτι στώ στη_ χώ_ ρα_ στο μπε ντέ

5

νι

A

Αχ ι λε βέ ντη

4

μου να θώ ρουν την να θώ ρουν την α γά πη

7

μου να

Προσωδία Χάρχαλη

B

Αχ να'μου νε πέτρα να χτιστώ στη χώρα στο μπεντέ νι

A

αχ ι λεβέντη μου να θώρουν την να θώρουν την αγάπη μου να

Να 'μουνε πέτρα να χτιστώ στη χώρα στο μπεντένι

Να θώρουν την αγάπη μου όντε περνοδιαβαίνει.

Για τη συγκεκριμένη μαντινάδα κρατάμε μια επιφύλαξη, καθώς η ποιότητα του ήχου δεν μας επιτρέπει να διακρίνουμε τις λεπτομέρειες στην εκφορά του στίχου.

Νικόλαος Σαριδάκης ή Μαύρος 1910-1994

έτος ηχογράφησης: 1931. τονικότητα: λα

λαούτο: Γ. Κουτσουρέλης

Σαριδάκης (Μαύρος) Συρτός Πρώτος

A

Α χι λε βέ ντισ

4

σα λε βέ ντισ σα 'σαι λε βέ ντισ σα 'σαι μά τια

7

μου

B

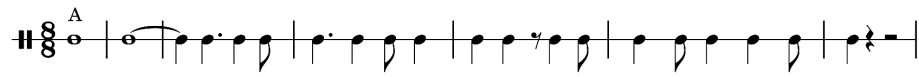
Ε λε βέ ντισ σα 'σαι μά τια μου και 'χεις πε ρισ σια κάλ

5

λη


Προσωδία Σαριδάκη

A



Ά χι λε βέντι σα λε βέντι σα'σαι λε βέντι σα'σαι μά τια μου

B



ε λε βέντι σα'σαι μά τια μου και 'χεις πε ρίσι α κάλ λη

*Λεβέντισσά 'σαι μάτια μου κι έχεις περίσσια κάλλη
Σαν των Χανιών την αγορά που δεν υπάρχει άλλη.*

Νικόλαος Κατσουλάκης ή Κουφινός 1877-1947

έτος ηχογράφησης: 1934. τονικότητα : λα

λύρα, τραγούδι: Ν. Κουφινός

σαντούρι: πιθανώς Αντώνιος Παπαμαρκάκης ή Τσεσμές

Κουφινός Συρτός Πρώτος

A

Κα λέ μπαρ κα λέ μπαρ μπου νά κι

4

μου λο λό μ'έ χεις λο λό μ'έ χεις μι κρού λα

7

μου

B

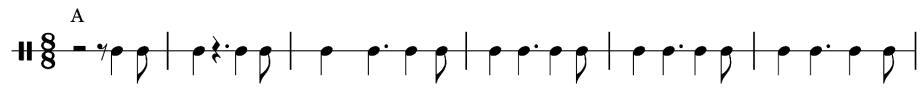
λο λό μ'έ χεις μι κρού λα μου και τρα γου δώ με πό

5

νο


Προσωδία Κουφianού

A



Κα λέ μπα κα λέ μπαρ μπου νά κι μου λο λό μ'έ χεις λο λό μ'έ χεις μι κρού λα

7 B



μου λο λό μ'έ χεις μι κρού λα μου και τρα γου δώ με πό νο

*Λολό μ'έχεις μικρούλα μου και τραγουδώ με πόνο
Δεν τραγουδώ γι' άλλη καρδιά παρά για σένα μόνο.*

Χαρίλαος Παπαδάκης ή Πιπεράκης 1893-1978

έτος ηχογράφησης: 1939. τονικότητα σολ#

λύρα, τραγούδι Χ. Πιπεράκης

ούτι: Μάρκος Μελκόν

κρουστό

Πιπεράκης Συρτός Πρώτος



B

τη μά να μου την α γα πώ για τί πο νεί για μέ

5

να

Προσωδία Πιπεράκη

A

Α μάν α μάν α μάν α μάν α μάν τη μά να μου τη μά να μου την α γα

πώ την α γα πώ την α γα πώ τη μά να μου

B

τη μά να μου την α γα πώ για τί πο νεί για μέ να

Τη μάνα μου την αγαπώ γιατί πονεί για μένα

Μα όχι αγάπη μου γλυκιά όσ' αγαπώ εσένα.

Αλέκος Καραβίτης 1904-1975

έτος 1936; τονικότητα: φα#

λύρα, τραγούδι: Α. Καραβίτης

Καραβίτης Συρτός Πρώτος

A

μάν μάν α

3

μάν Ας ή ξευ ρα ας ή ξευ ρα πού μέ νειαη

6

τός πού μέ νειαη τός

The image shows the first part of the 'Karavitis Syrtos Protos' piece. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a fermata over a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The third staff starts with a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The fourth staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The fifth staff begins with a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The sixth staff continues with a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The seventh staff begins with a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The eighth staff continues with a quarter note G3, a quarter note F#3, and a quarter note E3. The ninth staff begins with a quarter note D3, a quarter note C3, and a quarter note B2. The tenth staff continues with a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The piece ends with a double bar line.

B

ας ή ξευ ρα πού μέ νειαη τός πούβα σι λεύ ει τ'ά

5

στρο ώπ λες α μάν α μάν πού βα σι λεύ ει τ'ά

9

στρο

Προσωδία Καραβίτη

A

Α μάν α μάν Ας ή ξευ ρα ας ή ξευ ρα πού μέ νειαη τός πού μέ νειαη τός

B

ας ή ξευ ρα πού μέ νειαη τός πούβα σι λεύ ει τ'ά στρο

ώπ λες α μάν α μάν πού βα σι λεύ ει τ'ά στρο

Ας ή ξευρα πού μένει αητός πού βασιλεύει τ' άστρο

Πού μεροζημερώνεται το πρόσωπό σου τ' άστρο.

Ιωάννης Δερμιτζάκης ή Δερμιτζογιάννης 1907-1984

έτος ηχογράφησης 1953;

βιολί, τραγούδι: Δερμιτζογιάννης

Δερμιτζογιάννης Συρτός Πρώτος

A

Σαν το γε ρά κι σαν το γε ρά_ κι κά_ θο

4

μαι_

B

σαν το γε ρά κι κά_ θο μαι και σε_ πα ρα μο νεύ_

5

ω

Προσωδία Δερμιτζογιάννη

A

Σαν το γεράκι σαν το γεράκι κάθομαι

5

B

και σε παραμονεύω

Σαν το γεράκι κάθομαι και σε παραμονεύω

Και το Θεό στα νύχια μου να πέσεις ικετεύω.

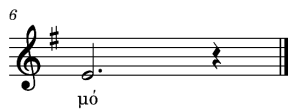
Νίκος Ξυλούρης 1936-1980

έτος ηχογράφησης: 1965. τονικότητα: σολ

λύρα, τραγούδι Ν. Ξυλούρης

λαούτο: Γ. Ξυλούρης

Ξυλούρης Συρτός Πρώτος



B

διώχνει μακριά το στεναγμό το βλέμμα η το δικό σου

5

σου Άντες α μάν το βλέμμα η το δικό σου

9

σου

Προσωδία Ξυλούρη

A

Α μάν α μάν διώχνει μακριά το στεναγμό

B

διώχνει μακριά το στεναγμό το βλέμμα η το δικό σου

Άντες α μάν το βλέμμα η το δικό σου

Διώχνει μακριά το στεναγμό το βλέμμα το δικό σου

Κι ελπίδα δίνει στην καρδιά κάθε χαμόγελό σου.

Θανάσης Σκορδαλός 1920-1998

έτος ηχογράφησης: 1965. τονικότητα: σολ

λύρα, τραγούδι: Θ. Σκορδαλός

λαούτο: Γ. Μαρκογιαννάκης

Σκορδαλός Συρτός Πρώτος

A

Α ντες α μάν α

3

μάν ο ή λιος βγαί νει στα ψη

6

λά στα ψη λά ο ή λιος βγαί νει στα ψη

9

λά

B

Άι ντες _____ μω ρό _____

4

μου ο ήλιος βγαί νει στα ψη λά _____ μα χά μεα ντι _____ λα ψί _____

8

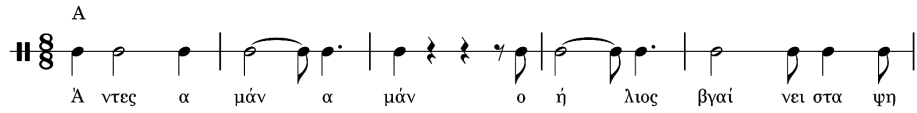
ζει _____ ωχ ι μα χαμ' _____ α _____ ντι λα ψί _____

12

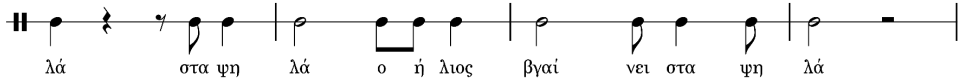
ζει

Προσωδία Σκορδαλού

A

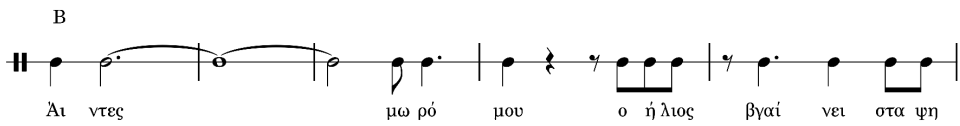


A ντες α μάν α μάν ο ή λιος βγαί νει στα ψη

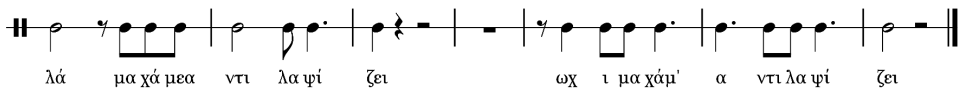


λά στα ψη λά ο ή λιος βγαί νει στα ψη λά

B



Αι ντες μω ρό μου ο ή λιος βγαί νει στα ψη



λά μα χά μεα ντι λα ψί ζει ωχ ι μα χά μ' α ντι λα ψί ζει

*Ο ήλιος βγαίνει στα ψηλά μα χάμε αντιλαψίζει
κι άρχιξε η αγάπη σου κι εις την καρδιά μ' αγγίζει.*

Στέλιος Βασιλάκης

έτος ηχογράφησης: 1996 (ζωντανή), τονικότητα: μι

λύρα, τραγούδι: Σ Βασιλάκης

λαούτο: Γ. Ξυλούρης

Βασιλάκης Συρτός Πρώτος

A

A μάν α

3 μάν έ πια σση νύ φη στο χο

6 ρό στο χο ρό έ πιασ' η νύ φη στο χο

9 ρό

B

έπιασ' η νύφη στο χορό και κά_ με τε τση τό_

5

πο ω πα και κά με τε_ τση τό_

9

πο

Προσωδία Βασιλάκη

A

Α μάν α μάν έπια σεη νύφη στο χορό στο χορό έ

B

πιασ' η νύφη στο χορό έπιασ' η νύφη στο χορό και κά με τε τση τό

πο ω πα και κά με τε τση τό πο

Έπιασ ' η νύφη στο χορό και κάμετε τση τόπο

Σαν περιστέρα φαίνεται στη μέση των ανθρώπων(ν).

Σπύρος Σηφογιωργάκης 1930-2013

ηχογράφηση ζωντανή τονικότητα: μι

λύρα, τραγούδι: Σ. Σηφογιωργάκης

λαούτα: Γ.Μαρκογιαννάκης, Β. Μαρκογιαννάκης, Μ. Φραγκιαδάκης

Σηφογιωργάκης Συρτός Πρώτος

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of three staves of music with Greek lyrics underneath.

Staff 1 (Measures 1-2):
A
A μάν

Staff 2 (Measures 3-4):
3
α μάν ε γλέ ντη σα τη τη ζω

Staff 3 (Measures 5-6):
6
ή

B



ε γλέ ντη σα τη τη ζω ή μα τ'ώ φε λό μου ποιο_

5



'ναι α ντες α ντες μα τ'ώ φε λό μου ποιο_


9



'ναι

Προσωδία Σηφογιωργάκη


A



Α μάν α μάν ε γλέ ντη σά τη τη ζω ή

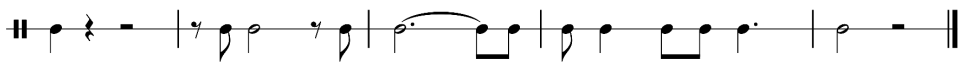
Detailed description: This musical staff is in 8/8 time. It begins with a double bar line and a common time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are placed below the notes: 'Α μάν α μάν ε γλέ ντη σά τη τη ζω ή'.

B



ε γλέ ντη σα τη τη ζω ή μα τ'ώ φε λό μου ποιο

Detailed description: This musical staff continues the melody. It starts with a double bar line. The notes are quarter and eighth notes. The lyrics are: 'ε γλέ ντη σα τη τη ζω ή μα τ'ώ φε λό μου ποιο'.



΄ναι α ντες α ντες μα τ'ώ φε λο μου ποιο ΄ναι

Detailed description: This musical staff concludes the piece. It starts with a double bar line. The notes are quarter and eighth notes. The lyrics are: '΄ναι α ντες α ντες μα τ'ώ φε λο μου ποιο ΄ναι'.

*Εγλέντησά τη τη ζωή μα τ'ώφελό μου ποιο ΄ναι
μου' δωσε η νύχτα βάσανα κι αγάπες να με τρώνε.*

Δημήτρης Σγουρός 1968-

έτος ηχογράφησης: 2009 (ζωντανή). τονικότητα: ντο

λύρα, τραγούδι: Δ. Σγουρός

λαούτο: Δ. Σιδεράς, Σ. Συκάκης

Σγουρός Συρτός Πρώτος

A

A μάν

3

α μάν ψη λό φου ντο μου

6

για για σε μί ψη λό φου ντο μου για σε

9

μί

B

έλα μι κρό

3

μου ψηλό φου ντο μου για σε μι ρόδομ'α που τη Στεί.

7

α α ψηλό φου ντο μου για σε μι ρόδομ'α που τη Στεί.

11

α

Προσώδια Σγουρού

A

Α μάν αμάν ψηλό φου ντο μου για για σε μι ψηλό φου ντο μου για σε

B

μι έλα μι κρό μου ψηλό φου ντο μου για σε μι ρόδομ'α που τη Στεί.

α α ψηλό φου ντο μου για σε μι ρόδομ'α που τη Στεί α

Ψηλόφουντό μου γιασεμί ρόδο μ'απού τη Στεία

Η ομορφιά σου εκούστηκε μέσα στη Βενετία.

Αλέξανδρος Παπαδάκης 1979-

έτος ηχογράφησης: 2013 (ζωντανή), τονικότητα: μι

λύρα, τραγούδι: Α. Παπαδάκης

συνοδεία: 3 λαούτα

Παπαδάκης Α. Συρτός Πρώτος

1. ^A 
Α μάν

2. ³ 
α μάν βά λε με στ'αγ-κα λά κια

3. ⁶ 
σου να σε χα ρώ βά λε με στ'αγ-κα λά κια

4. ⁹ 
σου

B

βά λε με στ'αγ-κα λά κια σου κιας έ χειαπ' ό ξω χιό

5

— νι α μάν α μάν κιας έχει απ' ό ξω χιό

9

— νι ωχ ι κιας έ χειαπ' ό ξω χιό νι

Προσωδία Παπαδάκη

A

A μάν α μάν βά λε με στ'αγ κα λά κια σου να σε χα ρώ βά

B

λε με στ'αγ-κα λά κια σου βά λε με στ'αγ-κα λά κια σου κιας έ χειαπ' ό ξω χιό νι α

μάν α μάν κιας έχει απ' ό ξω χιό νι ωχ ι κιας έ χειαπ' ό ξω χιό νι

Βάλε με στ'αγκαλάκια σου κιας έχει απ'όξω χιόνι

Πάπλωμα δε χρειάζομαι κι η άχνα σου με σώνει.

Μιχάλης Τζουγανάκης 1969-

ραδιοφωνική ηχογράφηση, τονικότητα: ρε#

λύρα: Γ.Χαλκιαδάκης

λαούτο, τραγούδι: Μ. Τζουγανάκης

Τζουγανάκης Συρτός Πρώτος

A

μάν α μάν α

3

μάν αν εί ναι να 'χω βιά σα

6

να βιά σα να αν εί ναι να 'χω βιά σα

9

να

B



αν εί ναι... να 'χω... βά σα να και πί κρες 'γω... για σέ...

5



να... ωχ ι και πί κρες 'γω... για σέ...

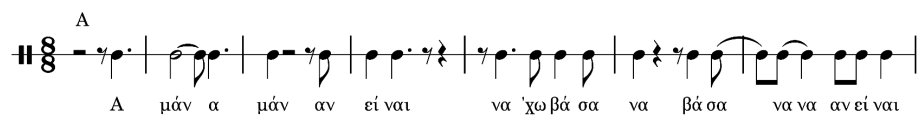
9



να...

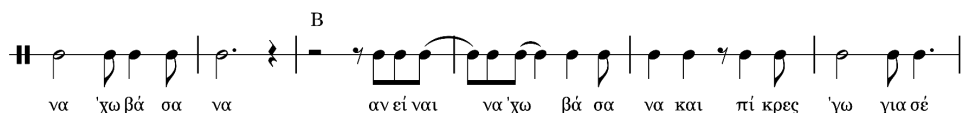
Προσωδία Τζουγανάκη

A

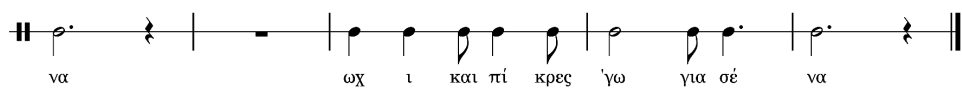


A μάν α μάν αν εί ναι να 'χω βά σα να βά σα να να αν εί ναι

B



να 'χω βά σα να αν εί ναι να 'χω βά σα να και πί κρες 'γω για σέ



να... ωχ ι και πί κρες 'γω για σέ να

*Αν είναι να 'χω βάσανα και πίκρες 'γω για σένα
 Άμε μωρό μου στο καλό κι έχει ο Θεός για μένα.*

Γιώργης Μανωλάκης 1982-

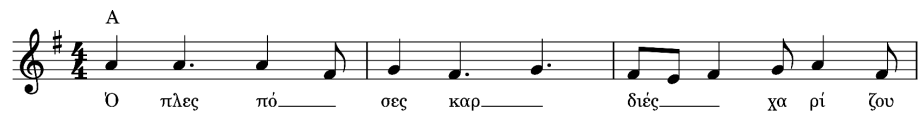
ηχογράφηση από τηλεοπτική εκπομπή. τονικότητα: μι

λύρα: Γ. Γιανναδάκης

λαούτο, τραγούδι: Γ. Μανωλάκης

λαούτο: Γ. Σταυρακάκης

Μανωλάκης Συρτός Πρώτος



B

πόσες καρδιές χαρίζονται εκεί που δεν αξι-

5

ζει άντες αμανμαν εκεί που δεν αξι-

9

ζει

Προσωδία Μανωλάκη

A

Όπλες πόσες καρδιές χαρίζονται χαρίζονται πόσες καρδιές χαρίζονται

B

πόσες καρδιές χαρίζονται εκεί που δεν αξίζει

άντες αμανμαν εκεί που δεν αξίζει

*Πόσες καρδιές χαρίζονται εκεί που δεν αξίζει
και πόσες άλλες ο Θεός άδικα βασανίζει.*

Αντώνης Μαρτσάκης 1979-

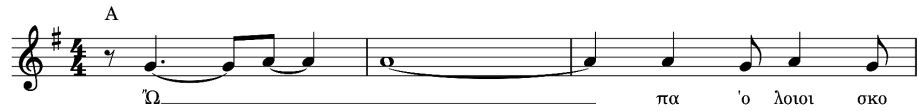
έτος ηχογράφησης: 2018 (ζωντανή). τονικότητα: λα

βιολί, τραγούδι: Α. Μαρτσάκης

λαούτο: Ν. Μαρεντάκης, Κ. Κοζωνάκης

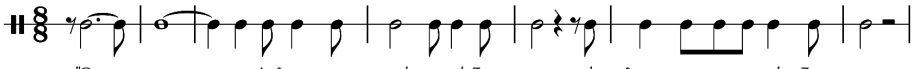
νταουλάκι: Χ. Πιτροπάκης

Μαρτσάκης Συρτός Πρώτος



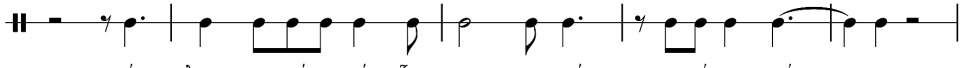
Προσωδία Μαρτσάκη

A

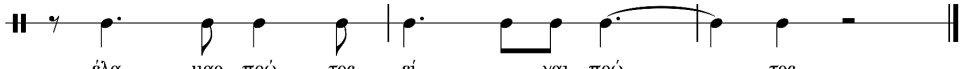


Ω πα 'ολοι σκο ποί μυρί ζου νε ό λοιοι σκο ποι μυρί ζου νε

B



ό λοιοι σκο ποί μυρί ζου νε μαο πρώ τος εί ναι πρώ τος



έλα μαο πρώ τος εί ναι πρώ τος

Όλοι οι σκοποί μυρίζουνε μα ο Πρώτος είναι πρώτος

Κι όντε θα πιάσει ο μερακλής μοσχοβολάει ο τόπος.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ ΤΩΝ ΚΑΤΑΓΡΑΦΩΝ

Ως το σημείο αυτό παρουσιάστηκαν οι παρτιτούρες της μελωδικής γραμμής που εκτελεί κάθε τραγουδιστής στις φράσεις Α και Β, δηλαδή στο σύνολο του Πρώτου Συρτού. Παρατέθηκαν επίσης οι γραμμές της προσωδίας την οποία ο καθένας μεταχειρίζεται.

Όσον αφορά στις καταγραφές, εξετάζοντας τις εκδοχές διαδοχικά, παρατηρούμε πως, ενώ αναφερόμαστε σε έναν και μόνο σκοπό, ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα πλήθος μελωδικών κινήσεων, οι οποίες παρουσιάζουν άλλοτε μικρές, άλλοτε μεγάλες διαφορές μεταξύ τους. Ας δούμε, όμως, αρχικά τι παρατηρείται συνολικά για τις μελωδικές γραμμές των φωνών.

Σε γενικές γραμμές φαίνεται πως ο τραγουδιστής «υπονοεί» τη μελωδία του τοξωτού οργάνου, η οποία είτε έχει προηγηθεί του τραγουδιού, είτε εξακολουθεί να παίζεται καθώς το τραγούδι εκτυλίσσεται. Σε ορισμένες περιπτώσεις, αυτό γίνεται εμφανές μόνο στις καταλήξεις, αφού η υπόλοιπη μελωδία διαφοροποιείται σημαντικά.

Συνηθίζεται, όπως συνάγεται από την παρατήρηση των καταγραφών, ο τραγουδιστής να αποφεύγει τα συνεχή ή τα μεγάλα άλματα της μελωδίας και να τα αντικαθιστά από βηματικές κινήσεις και πιο μεγάλης διάρκειας φθόγγους.

Επίσης, στις περισσότερες από τις παραπάνω εκδοχές (ιδιαίτερα στις νεότερες) το τραγούδι περιορίζεται ως προς την έκτασή του πάνω από την τονική βάση, σε σχέση με το μελωδικό όργανο. Συγκεκριμένα, στο θέμα Α, το τοξωτό όργανο αγγίζει την πέμπτη, ενώ το τραγούδι δεν ξεπερνά το διάστημα μιας τέταρτης. Στο θέμα Β η μελωδία θα αγγίζει την οκτάβα αλλά ο τραγουδιστής θα μείνει στην πέμπτη, ίσως σε μια επανάληψη της φράσης (όπου επιλέγεται να γίνει) να περάσει από την έβδομη.

Βάσει των παραπάνω παρατηρήσεων, και αφού τεθούν σε εφαρμογή η διαφοροποιήσεις που επισημάνθηκαν, επιχειρείται τώρα η κατάρτιση μιας πρότυπης μελωδικής κίνησης της φωνής, βασισμένης στη δομική μελωδία του μελωδικού οργάνου, όπως αυτή παρατέθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Δομική μελωδία τοξωτού και βασική κίνηση φωνής

A

λύρα/βιολί

Φωνή

4 A

λύρα/βιολί

Φωνή

7 B

λύρα/βιολί

Φωνή

Το παραπάνω αποτελεί δείγμα της απολύτως βασικής κίνησης της φωνής. Δεν αποτελεί μια ολοκληρωμένη πιθανή εκδοχή, αφού από την κίνηση της φωνής απουσιάζει ,προς το παρόν, η ρυθμική διάσταση, που υπαγορεύεται από την μετρική του λόγου.

Ο τόσο σημαντικός πλουραλισμός που οι 15 εκδοχές παρουσιάζουν, μας βεβαιώνει πως το περιθώριο του αυτοσχεδιασμού εκ μέρους του τραγουδιστή είναι ευρύτατο. Η ευελιξία του ως προς τις επιλογές είναι εμφανής από την πρώτη στιγμή της παρουσίας του στον σκοπό. Χαρακτηριστικό δείγμα είναι πως άλλοτε θα μοιράσει το εισαγωγικό επιφώνημα σε μια φράση τριών μέτρων, άλλοτε θα το περιορίσει σε ένα μόνο σημείο του.

Ωστόσο, το πλαίσιο στο οποίο αυτοσχεδιάζει δεν έχει διερευνηθεί πλήρως. Έχουμε εξαγάγει ως δείγμα μια θεμελιώδη μελωδική κίνηση. Πώς κατανέμεται σ' αυτή ο στίχος;

Η ΠΡΟΣΩΔΙΑ

Πέραν της μελωδικής κίνησης και, καθώς αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί το τραγούδι, το οποίο προϋποθέτει τον λόγο, οφείλουμε να εξετάσουμε τη μετρική διάσταση του τελευταίου. Για τον λόγο αυτό παραθέσαμε την ρυθμική κατανομή του στίχου, την προσωδία κάθε εκτέλεσης. Από την προσωδία που προτείνει κάθε τραγουδιστής, όπως αυτή καταγράφηκε παραπάνω, προκύπτουν τα δεδομένα που συγκεντρώθηκαν στους ακόλουθους πίνακες με σκοπό να καταστεί ευκολότερη η μεταξύ τους σύγκριση και ομαδοποίηση.

Οριζόντια παρατίθεται η αρίθμηση των μουσικών μέτρων, κάθετα τα ονόματα των ερμηνευτών. Κάθε αριθμός (1-8) στα κουτάκια αναφέρεται στην υποδιαίρεση του μέτρου των οκτώ ογδών όπου παρουσιάζεται μια από τις συλλαβές του ποιητικού κειμένου ή του επιφωνήματος.

Στον πίνακα Α1 αποτυπώνεται η προσωδία του επιφωνήματος (Άντες, Άχι, Αμάν, κλπ) το οποίο συνηθίζεται να εισάγει τη μαντινάδα στο Α θέμα. Στον πίνακα Α2, η μαντινάδα ως την όγδοη συλλαβή, όπως εκτίθεται στο Α θέμα. Ο πίνακας Β1 αναφέρεται σε ολόκληρο τον δεκαπεντασύλλαβο, όπως παρουσιάζεται στο θέμα Β. Τέλος ο Β2 αναφέρεται στην επανάληψη της μαντινάδας, όπου αυτή υφίσταται.

Α1. Πίνακας προσωδίας εισαγωγικού επιφωνήματος Α θέματος

μέτρο	1	2	3	4
Χάρχαλης	1	1	5 6 8	1
Σαριδάκης	1	1		
Κουφιανός	6 8	1 6 8	1 3 6 8	1
Πιπεράκης	5 6 8	1	1 3 5 6 8	1
Καραβίτης	6	1 6	1	
Δερμιτζάκης	-			

Ξυλούρης	6	1 6	1	
Σκορδαλός	1 3 7	1 6	1	
Βασιλάκης	6	1 6	1	
Σηφογιωργάκης	6	1	1 2	
Σγουρός	7	1	1 2	
Παπαδάκης	6	1	1	
Τζουγανάκης	6	1 6	1	
Μανωλάκης	1 3			
Μαρτσάκης	2		3	

A2.Πίνακας προσωδίας Α θέματος (μαντινάδας)

μέτρο	4	5	6	7	8	9	10
Χάρχαλης	3 6 8	1 5 6	1 3 5 6 8	1 3			
Σαριδάκης	3 6 8	1 4 6 8	1 3 6 8	1 3 4 6 8	1		
Κουφιανός	3 6 8	1 3 6 8	1 3 6 8	1			
Πιπεράκης	5 6 8	1 5 6	1 3 5 6 8	1 5 6 8	1 5 6	1 3 5 6 8	1
Καραβίτης	5 6 7	1 6 7	1 3 4 5 7	1 5 6 8	1		
Λερμιτζάκης	5 6 8	1 3 6 7 8	1 5 6 8	1			
Ξυλούρης	8	1 8	1 5 6 7	1			

Σκορδαλός	8	1 6	1 5 6 8	1 6 7	1 5 6 7	1 5 6 8	1
Βασιλάκης	8	1 6	1 4 6 8	1 6 8	1 8	1 2 3 5 6 8	2
Σηφογιωργάκης	8	1 6	1 5 6 7	1			
Σγουρός	8	1 6	1 6	2 6 7	1 5 6 7	1 5 6 8	1
Παπαδάκης	8	1 6	1 5 6 8	1 5 6 8	1 8	1 2 4 5 6 8	1
Τζουγανάκης	8	1 3	2 5 6 8	1 6 8	2 5 6 7	1 5 6 8	1
Μανωλάκης	6	1 3	1 5 6 8	1 5 6 8	1 3 6 8	1 5 6 8	1
Μαρτσάκης	5 6 8	1 5 6 8	1 8	1 3 4 5 6 8	1		

B1.Πίνακας προσοδίας Β θέματος

μέτρο	1	2	3	4	5
Χάρχαλης	4 5 7	2 4 6 8	1 3 6	1 3 5 6	1
Σαριδάκης	4 7	1 3 4 6 8	1 4 6 8	1 3 6	1
Κουφιανός	4 5 7	2 5 7 8	1 5 6 8	1 3 6	1
Πιπεράκης	5 7	1 2 5 6 8	1 3 5 6	1 3 4 6	1
Καραβίτης	5 7	1 3 5 6 8	1 6 7	1 2 4 5	2
Δερμιτζάκης	6 7 8	1 3 5 6	1 3 6	1 3 5 6	1
Ξυλούρης	7 8	1 2 5 6 7	1 8	1 2 3 4 5	1

				6	
Σκορδαλός	6 7 8	2 5 7 8	1 6 7 8	1 5 6	1
Βασιλάκης	6 7	1 3 5 6 8	1 3 6 8	1 4 6	1
Σηφογιωργάκης	6 7 8	2 3 6 8	1 8	1 2 4 5 6	1
Σγουρός	6 7 8	1 3 5 6 8	1 5 6 7	1 5 6	2
Παπαδάκης	8	1 3 4 5 6 8	1 3 6 8	1 3 5 6	2
Τζουγανάκης	6 7 8	2 3 6 8	1 3 6 8	1 5 6	1
Μανωλάκης	6 7	1 3 5 6 8	1 3 6 8	1 5	1
Μαρτσάκης	6	1 3 4 5 6 8	1 5 6	2 3 4 6	3

B2. Πίνακας Προσωδίας επανάληψης Β θέματος.

μέτρο	5	6	7	8	9
Χάρχαλης	-				
Σαριδάκης	-				
Κουφιανός	-				
Πιπεράκης	-				
Καραβίτης		1 3 5 6 8	1 6 7 8	1 5 6	1
Δερμιτζάκης	-				

Ευλούρης		2 3 6	1 8	1 2 3 4 5 6	1
Σκορδαλός			2 4 5 6	1 4 5 6	1
Βασιλάκης			1 4 5 6 8	1 5 6	8
Σηφογιωργάκης		2 3 8	1 8	1 2 4 5 6	1
Σγουρός	5 7	1 3 5 6 8	1 5 6 7	1 5 6	2
Παπαδάκης	6	1 8	1 3 6 8	1 5 6	2
Τζουγανάκης			1 3 5 6 8	1 5 6	1
Μανωλάκης		2 3 5 6 8	1 3 6 8	1 3 5	1
Μαρτσάκης			2 4 5 6 8	1 5 6	2

Βάσει των δεδομένων που παρουσιάζονται στους παραπάνω πίνακες είμαστε σε θέση να εντοπίσουμε τις σταθερές, ως προς την προσωδία, θέσεις για το σύνολο των εκτελέσεων. Πρόκειται για λίγα μόνο σημεία στο σύνολο των τριών και τεσσάρων μέτρων των φράσεων Α και Β αντίστοιχα:

Θεμελιώδης προσωδία τραγουδιού

A

B

Εκτός των απολύτως κοινών σημείων, αναδείχθηκαν και ορισμένα μοτίβα που φαίνεται να κυριαρχούν. Αν κανείς ανατρέξει στον πίνακα Α2 θα εντοπίσει, μάλιστα, έναν διχασμό ανάμεσα στους παλιούς και νεότερους ερμηνευτές. Πρόκειται για όσους ερμηνευτές προηγούνται χρονικά της δεκαετίας του 60, και σε όσους εντάσσονται ή έπονται αυτής της χρονικής περιόδου. Δημιουργούν έτσι δύο διακριτές ομάδες οι οποίες φαίνεται να σχετίζονται με τάσεις που επικράτησαν σ' αυτές τις εποχές. Προκύπτουν, λοιπόν, δύο βασικά προσωδιακά μοντέλα, χρονολογικά προσδιορισμένα. Το πρώτο αφορά στις ηχογραφήσεις των δεκαετιών 30' ως 50' και το δεύτερο αυτές του 60' και έπειτα.

Διαμορφώνονται ως εξής:

Ενδεικτική προσωδία 30'-50'

Επιφώνημα

7

Ενδεικτική προσωδία 60'-2010

The musical notation consists of three staves. The first staff is labeled 'Επιφώνημα' and contains 14 measures of music. The second staff is labeled '7' and contains 14 measures, with a section labeled 'B' starting at measure 10. The third staff is labeled '15 Επανάληψη' and contains 14 measures, which is a repetition of the first staff's melody.

Είναι εμφανείς οι εσωτερικές διαφοροποιήσεις μεταξύ των δύο προσωδιακών καταγραφών. Παρατηρούμε, επίσης, πως διαφέρουν ως προς την έκταση, αφού στη δεύτερη περίπτωση (των καταγραφών της δεκαετίας του 60 και έπειτα) φάνηκε πως προτιμάται το θέμα Β να επαναλαμβάνεται από τον τραγουδιστή. Στις παλαιότερες ηχογραφήσεις δεν παρατηρείται κάτι τέτοιο.

Φθάνουμε στο τελευταίο στάδιο, του εγχειρήματος. Έχουμε συναγάγει βασικά συμπεράσματα ως προς την μελωδική κίνηση της φωνής και τον ρυθμό του λόγου (με την έννοια της κατανομής των συλλαβών). Στο πλαίσιο της πρακτικής εφαρμογής όσων παρατέθηκαν, μένει να προσαρμόσουμε στα δύο προσωδιακά μοντέλα που καταρτίσαμε την δομική μελωδία του τραγουδιού.

Οπότε, έχουμε τη δομική μελωδία στην «παλαιά» προσωδία να διαμορφώνεται ως εξής:

Επιφώνημα A

7 B

The musical notation for the old prosody melody is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of two lines of music. The first line starts with a measure labeled 'Επιφώνημα' and contains six measures, with the final measure labeled 'A'. The second line starts with a measure labeled '7' and contains five measures, with the final measure labeled 'B'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Και εδώ τη δομική μελωδία στη νεότερη προσωδία:

Επιφώνημα A

8 B

15 Επανάληψη

The musical notation for the new prosody melody is written on three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The first staff starts with a measure labeled 'Επιφώνημα' and contains six measures, with the final measure labeled 'A'. The second staff starts with a measure labeled '8' and contains five measures, with the final measure labeled 'B'. The third staff starts with a measure labeled '15' and contains four measures, with the final measure labeled 'Επανάληψη'. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests.

Τώρα θα εφαρμόσουμε στα μοντέλα έναν δεκαπεντασύλλαβο από την εξής μαντινάδα:

*Ο χωρισμός είναι καημός κι αγιάτρευτο μαράζι
Σα δεν υπάρχει γυρισμός με του θανάτου μοιάζει.*

Εκδοχή παλαιάς προσωδίας

Επιφώνημα

A μαν α χι ά ντες α μάν α μαν ο χω ρι σμός ο χω ρι

6

B

σμός εί ναι καη μός ο χω ρι σμός ει ναι καη μός κια για τρευ το μαρά ζι

12

ζι

Εκδοχή νεότερης προσωδίας

Επιφώνημα

A ντες α μαν ο χω ρισ μός εί ναι καη

6

μός καη μός ο χω ρι σμός εί ναι καη μός

10

B

ο χω ρι σμός εί ναι καη μός κια γιά τρευ το μα ρά ζι

15

Επανάληψη

α ντες α ντες κια γιά τρευ το μα ρά ζι

Τα παραπάνω αποτελούν απλώς αποτυπώσεις δύο τάσεων, οι οποίες φαίνεται πως κυριάρχησαν και αναδείχθηκαν στη ροή του χρόνου. Δεν αποτελούν ολοκληρωμένες παρτιτούρες, αφού απαιτείται εμπλουτισμός της κίνησης της φωνής για να φθάσουμε σε μια ρεαλιστική εκδοχή.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Η προσέγγιση μιας έντονα προφορικής μουσικοποιητικής παράδοσης με τη χρήση εργαλείων όπως η καταγραφή και η ανάλυση σε επίπεδο μελωδίας και προσωδίας δεν αποτελεί κοινό τόπο. Στην βιβλιογραφική μου αναζήτηση για την παρούσα εργασία δεν συνάντησα ανάλογα εγχειρήματα. Ωστόσο, οι καταγραφές, και ακόμα περισσότερο η κατάρτιση των προσωδιακών μοντέλων, φαίνεται να αποτελεί μέθοδο χρήσιμη για την αποκωδικοποίηση στοιχείων τέτοιων των προφορικών λαϊκών παραδόσεων. Η διαδικασία που ολοκληρώθηκε είναι μια αρχή, ένα θεμέλιο για την κατανόηση του μηχανισμού της σύζευξης λόγου και μέλους της συγκεκριμένης φόρμας σε επίπεδο τεχνικό.

Η έρευνα μέλλει να αναδείξει άλλες πτυχές της επιτέλεσης του συρτού στο γλέντι, καθώς και τις κοινωνικές και ανθρωπολογικές προεκτάσεις συνδέεται.

Σε ένα, επίσης, επόμενο επίπεδο μένει να διερευνηθεί κατά πόσο τα μοντέλα που δημιουργήθηκαν μπορούν να τεθούν σε εφαρμογή για τη μελέτη και για το τραγούδι άλλων κρητικών συρτών σκοπών. Ακόμα, θα ήταν σκόπιμο με ανάλογο τρόπο να αποκωδικοποιηθούν τραγουδιστικές φόρμες οι οποίες ως τώρα παραμένουν απρόσιτες για όσους δεν διαθέτουν βιωματική σχέση μ' αυτές.

Η μελέτη και καταγραφή των διάφορων εκδοχών του «Πρώτου», μας οδήγησε σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα, το οποία παρατέθηκαν στη ροή της εργασίας. Το σημαντικότερο, πάντως, κατά την κρίση μου είναι πως κατανοήθηκε σε πόσο μεγάλο βαθμό ο Πρώτος, και ο συρτός εν γένει, αποτελεί σκοπό ή μουσικόποιητική φόρμα ζωντανή και διαρκώς εξελισσόμενη. Είναι ουσιαστική η διάψευση της άποψης που θέλει τα προϊόντα της λαϊκής παράδοσης παγωμένα και τον άνθρωπο του σήμερα αμέτοχο στις δημιουργικές διαδικασίες και αποκλειστικά συντηρητή τους.

Η ζωντάνια και η ρευστότητα αυτή του σκοπού γίνεται πραγματικά αισθητή όταν, στη διάρκεια του γλεντιού, λαμβάνει σάρκα και οστά και βιώνεται από τους τελεστές, συμπαρασύροντάς τους σε μια δημιουργική διαδικασία, η οποία μπορεί να διαρκέσει μια ολόκληρη νύχτα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Αμαργιανάκης Γεώργιος, Για μια μορφολογία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού (σημειώσεις μαθήματος) Αθήνα, 1994.
- Βερβέρης Αντώνης, *Ζητήματα διδακτικής των μουσικών οργάνων*, ΔΙΣΙΓΜΑ, Θεσσαλονίκη, 2021.
- Δεικτάκης Αθανάσιος. *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν*, Καστέλλι Κισσάμου. 1999.
- Ανωγειανάκης Φοίβος, *Ελληνικά Λαϊκά Μουσικά Όργανα*, Αθήνα: Μέλισσα, 1991.
- Αμαργιανάκης Γεώργιος, «Η κρητική παραδοσιακή μουσική. Συμπεράσματα από μια πρόσφατη έρευνα». Πρακτικά Συνεδρίου Μουσική και Χορός της Κρήτης. Λουσακιές, Πολιτιστικός σύλλογος Λουσακιών,. 2001.
- Θεοδοσοπούλου Ειρήνη. *Μεθοδολογία Μορφολογικής Ανάλυσης και Αναλυτικά Δεδομένα σε Κοντυλιές της Κρητικής Δημοτικής Μουσικής. Τα 436 Οργανικά και 33 Φωνητικά “Γυρίσματα”*. Αθήνα, Κουλτούρα, 2005.
- Θεοδοσοπούλου Ειρήνη, Ο Αυτοσχεδιασμός στην ελληνική δημοτική ποίηση (το παράδειγμα της Κρήτης), Αθήνα, 2006.
- Κάβουρας Παύλος, Αυτοσχέδιο διαλογικό τραγούδι και γλεντικός συμβολισμός στην Όλυμπο Καρπάθου, *Εθνολογία* 2, 1993
- Κοκκώνης Γιώργος “ Οι σειρές στις προφορικές μουσικές παραδόσεις” *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις/Λαϊκές πραγματώσεις*, Fagotto, 2017.
- Κρασανάκης Αδαμάντιος, *Ιστορία χορού και οι κρητικοί χοροί*, Αθήνα, Η Αθηνά, 2016.
- Μαζαράκη Δέσποινα, «Ιστορικό και μεθοδολογία της έρευνας» :*Μουσική καταγραφή στην Κρήτη 1953-1954*, Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 2006 .

- Μπαμπινιώτης Γεώργιος, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε., 2004.
- Παπαδάκης Κωνσταντίνος. *Κρητική Λύρα ένας μύθος*, Χανιά, 1989.
- Παπαδάκης Μανώλης, *Η Ιστορία της κρητικής Μουσικής στον εικοστό αιώνα*, Θεσσαλονίκη, ΖΗΤΗ, 2002.
- Περυσινάκης Πάρις, *Η Μουσική της Κρήτης*, VOUKINO, 2016
- Σηφάκης Γρηγόρης, *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1998.
- Σηφάκης Γρηγόρης. *Μπέλα Μπάρτοκ και Δημοτικό Τραγούδι*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1997.
- Τσουδερός Ευθ.Γιάννης, *Φραστικοί τρόποι και Αισθητική δομή της κρητικής μαντινάδας απ' τον «Ερωτόκριτο» ως σήμερα*, Αθήνα, 1989.
- Χατζιδάκις Γεώργιος, *Κρητική Μουσική. Ιστορία, Μουσικά Συστήματα, Τραγούδια και Χοροί*, Κουλτούρα, Αθήνα, 1958.
- Hnaraki Maria, *Cretan Music: unraveling Ariadne's thread*. Αθήνα, ΚΕΡΚΥΡΑ, 2007.
- Χναράκη Μαρία. *Μίλιε μου Κρήτη απ'τα παλιά*, Αθήνα, Orfeum Phonograph, 2016.
- Baud-Bovy Samuel *Δοκίμιο για το ελληνικό Δημοτικό τραγούδι*, Ναύπλιο, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, 1996.
- Baud-Bovy Samuel, «Τραγούδια και χοροί από την κεντρική και ανατολική Κρήτη»: *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη. 1953-1954*. Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 2006.

Μεταφρασμένη

- Walton Charles, *Βασικές Μουσικές Φόρμες. Μαθήματα Μορφολογίας της Μουσικής*, Αθήνα, Μ. Νικολαΐδης και ΣΙΑ ΟΕ, 1990.

Ξενόγλωσση

- Hagleitner Michael, "Modality and Diversity in Cretan Music." *Series Musicologica Balcanica*. (1.1. 2020), σ.90.

