



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πτυχιακή εργασία: Εμμανουήλ Μανουσάκης
Α.Ε.Μ: 1456

Το κρητικό χορευτικό ρεπερτόριο των 78 στροφών μέχρι το 1940.

Μια πρώτη ανάλυση μέσα από το σύστημα των
λαϊκών δρόμων

Υπεύθυνος καθηγητής: Παύλος Σπυρόπουλος

Άρτα 2015

Περιεχόμενα:

Πρόλογος – Ευχαριστίες	3
Εισαγωγή.....	4
Επισκόπηση.....	7
Πρώτο κεφάλαιο: Οι ηχογραφήσεις των 78στροφων, ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.....	10
Οι ηχογραφήσεις των 78 στροφών ως πηγή έρευνας της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής.....	10
Η συλλογή «Πρωτομάστορες».....	12
Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο των ηχογραφήσεων.....	13
Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της Αμερικής.....	14
Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, Κρήτη 1913 – 1940	18
Αστικό ή παραδοσιακό ρεπερτόριο	21
Δεύτερο κεφάλαιο: Υλικό	25
Πως προέκυψε το υλικό της πτυχιακής μου εργασίας.....	25
Γιατί επιλέχθηκε να αναλυθεί το χορευτικό ρεπερτόριο.	26
Δομές στο κρητικό χορευτικό ρεπερτόριο.....	27
Τρίτο κεφάλαιο: Μεθοδολογία και Θεωρία.....	29
Στοιχεία της θεωρίας των Μακάμ που είναι χρήσιμα στην ανάλυση του ρεπερτορίου.....	29
Στοιχεία της θεωρίας των λαϊκών δρόμων που είναι χρήσιμα στην ανάλυση του ρεπερτορίου.....	30
Στοιχεία της θεωρίας της λόγιας δυτικής μουσικής που είναι χρήσιμα στην ανάλυση του ρεπερτορίου.....	31
Τροπικότητα και κρητική μουσική.....	32
Η μέθοδος ανάλυσης του υλικού	34
Τέταρτο κεφάλαιο: Ανάλυση Ρεπερτορίου	37
Κιουρντί.....	37
Μινόρε.....	41
Ουσάκ.....	45
Ραστ.....	49
Σεγκιά	53
Χουζάμ.....	59

Χιτζάζ.....	61
Νικρίζ.....	65
Τσαργκιά (Ματζόρε).....	66
Σαμπά – Κάρτσιγιαρ.....	70
Στατιστικές παρατηρήσεις	70
Τονικές.....	71
Συχνότητα υπομονάδων	72
Έκταση.....	73
Πέμπτο κεφάλαιο: Πρακτικές ρυθμικής, αρμονικής συνοδείας.....	75
Συρτά.....	75
Κοντυλιές – σούστες - πεντοζάλια	77
Σημερινή οπτική.....	78
Επίλογος.....	80
Βιβλιογραφία	82
Πίνακας διαγραμμάτων.....	86
Πίνακας σχημάτων.....	86
Παράρτημα 1: Αναλυτικός πίνακας γυρισμάτων	88
Παράρτημα 2: Πίνακας Κρητικής δισκογραφίας 78 στροφών 1916 – 1940.....	105
Παράρτημα 3: Ηχογραφήσεις υλικού που αναλύθηκε	120
Πεντοζάλια – Κοντυλιές - Σούστες	120
Συρτά.....	123

Πρόλογος – Ευχαριστίες

Το ενδιαφέρον μου για την μουσική των αρχών του περασμένου αιώνα ξεκίνησε από το 2009, με την εισαγωγή μου στο Τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής του Τ.Ε.Ι της Άρτας. Το χορευτικό ρεπερτόριο της Κρήτης αποτελούσε πάντα ένα γοητευτικό πεδίο έρευνας. Ένας βασικός λόγος είναι η σύγκριση με το παρόν. Κατά την διάρκεια της εργασίας μου είχα πολλές φορές την ευκαιρία να συγκρίνω συνήθειες, τάσεις και μέσα έκφρασης των μουσικών και των χορευτών των αρχών του προηγούμενου αιώνα με τους αντίστοιχους σημερινούς. Μέσα από αυτές τις συγκρίσεις προέκυψαν ενδιαφέροντα συμπεράσματα τόσο για το παρελθόν όσο και για το παρόν αυτής της μουσικής και των ανθρώπων που την πλαισιώνουν.

Σημαντικοί συμπαραστάτες σε αυτή την προσπάθεια τους οποίους θέλω να ευχαριστήσω θερμά είναι. Ο υπεύθυνος καθηγητής Παύλος Σπυρόπουλος που ανταποκρίθηκε άμεσα και ουσιαστικά στα πλαίσια της συνεργασίας μας. Ο δάσκαλός μου και φίλος Νίκος Ανδρικός που υπήρξε μόνιμος σύμβουλος σε όλη τη διάρκεια της εργασίας, ο φίλος, συμφοιτητής και συνάδελφος Σταυρός Μαραγκουδάκης με τις έμμεσες ή άμεσες συμβουλές και διορθώσεις του, ο αδερφός μου Μάριος Μανουσάκης που βοήθησε στην δομή και το στήσιμο της εργασίας όπως και οι φίλοι Πάνος Σακαγιάννης και Χάρης Παπαμαργαρίτης. Επίσης θέλω να ευχαριστήσω τους γονείς μου Αντώνη και Μαρία Μανουσάκη για την μόνιμη και έμπρακτη στήριξή τους στο σύνολο των χρόνων που σπουδάζω. Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί το επιστέγασμα των σπουδών μου στην Άρτα. Θέλω λοιπόν να ευχαριστήσω τους καθηγητές και τους συμφοιτητές μου στο τμήμα για τις γνώσεις και τις δεξιότητες που απέκτησα μέσα από την συναναστροφή μαζί τους σε όλη την διάρκεια των σπουδών μου, τις οποίες θεωρώ πολύ σημαντικές για την μουσική κατάρτιση και την γενικότερη μόρφωσή μου.

Εισαγωγή

Θέμα της πτυχιακής μου εργασίας είναι η ανάλυση του χορευτικού ρεπερτορίου της Κρήτης όπως αυτό έχει αποτυπωθεί στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών έως το 1940. Η δισκογραφία των 78 στροφών αποτελεί το πρώτο ηχητικό δείγμα που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πηγή στη σύγχρονη έρευνα για τις λαϊκές και παραδοσιακές μουσικές¹. Στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα ανάμεσα στις μουσικές που ηχογραφούνται προκύπτει έντονο ενδιαφέρον από τις δισκογραφικές εταιρίες για την ηχογράφηση μουσικής της υπαίθρου². Η παραδοσιακή μουσική της Κρήτης ενδιαφέρει τις δισκογραφικές εταιρίες κυρίως γιατί έχει ευρύ κοινό άρα και εμπορική επιτυχία, καθώς οι κάτοικοι του νησιού μαζί με τους εσωτερικούς ή εξωτερικούς μετανάστες που έχουν καταγωγή από το νησί αποτελούν μια προσοδοφόρο αγορά³.

Οι πρώτες αυτές ηχογραφήσεις αποτελούν ένα μουσικό υλικό το οποίο είναι ως τις μέρες μας ζωντανό και «ενεργό» σε πανηγύρια και γλέντια που γίνονται στο νησί. Το χορευτικό ρεπερτόριο που εξετάζει η παρούσα εργασία είτε ως πρωτογενές υλικό είτε διασκευασμένο και παραλλαγμένο από τους μεταγενέστερους μουσικούς συνεχίζει να απασχολεί τους σημερινούς μουσικούς. Κατά την προσωπική μου ενασχόληση με την παραδοσιακή μουσική του νησιού είτε ως μαθητής είτε ως μουσικός, διαπίστωσα την απουσία θεωρητικής προσέγγισης σε αυτό το υλικό. Η παρούσα εργασία είναι μια προσπάθεια θεωρητικής προσέγγισης ενός υλικού που αποτελούσε και θα συνεχίζει να αποτελεί σημαντικό μέρος του πεδίου μελέτης στην ενασχόληση μου με την μουσική ως οργανοπαίχτης.

Σε ότι αφορά την έρευνα σχετικά με θεωρητικά ζητήματα που αφορούν την κρητική μουσική και συγκεκριμένα το χορευτικό ρεπερτόριο, η σχετική βιβλιογραφία είναι αρκετά φτωχή. Το βιβλίο του Γεώργιου Χατζιδάκι με τίτλο «Κρητική Μουσική, ιστορία, μουσικά συστήματα, τραγούδια και χοροί⁴» το οποίο τυπώθηκε στα 1958 και προλογίζεται από τον Μανώλη Καλομοίρη, προσπαθεί

¹ Κοκκώνης Γιώργος, «Οι δίσκοι 78 στροφών ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο», στο: Διονυσόπουλος Νίκος, *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009. σ. 103 – 106.

² Κόγιας Ντίνος Θ., «Φωνές της ξενιτιάς: Μουσικοί και μουσικές της Σάμου στη δισκογραφία 78 στροφών των ΗΠΑ», στο: Διονυσόπουλος Νίκος (επ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 81.

³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση του Χαρίλαου Πιπεράκη ο οποίος ίδρυσε δική του δισκογραφική εταιρία. Βλ. Μαραγκουδάκης Σταύρος, «Δισκογραφία 8 στροφών: Η διαμόρφωση της μουσικής του Χαρίλαου Πιπεράκη στο ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο της Αμερικής» πτυχιακή εργασία στο τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής του Τ.Ε.Ι Ηπείρου, σ.47-48 και 64.

⁴ Χατζιδάκις Γεωργιος. «Κρητική Μουσική, ιστορία, μουσικά συστήματα, τραγούδια και χοροί», Αθήνα, 1958

σύμφωνα με την λαογραφική λογική, να βρει το νήμα της κρητικής μουσικής από την Νεολιθική εποχή ως το σήμερα. Στο πρώτο μέρος⁵ του βιβλίου που συνολικά απαρτίζεται από τέσσερα μέρη, αναφέρει κυρίως ιστορικά γεγονότα από το χώρο της τέχνης (ζωγραφική, μουσική), τα οποία αναμειγνύει με αναφορές από αρχαία κείμενα και παραπομπές στην μυθολογία που σχετίζονται με το νησί. Στο Δεύτερο μέρος⁶ με υπότιτλο «μουσικά συστήματα» ο συγγραφέας νιώθει την ανάγκη να περιγράψει τα μουσικά συστήματα των Αρχαίων Ελλήνων, της Βυζαντινής μουσικής, της μουσικής των Εβραίων, της μουσικής των Αραβοπερσών και τα μουσικά συστήματα της Άπο Ανατολής ενώ υπάρχει και ένα υποκεφάλαιο με τίτλο «Περί ρυθμών». Σχετικά με την βυζαντινή μουσική γίνεται ένα σχόλιο για το ζήτημα της εναρμόνισής της.

Στο τρίτο μέρος του βιβλίου⁷ που έχει τον τίτλο «Σύγχρονος κρητική δημόδης μουσική» συνεχίζει την προσπάθειά του να συνδέσει την κρητική μουσική με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Ωστόσο σε αυτό το μέρος αναφέρονται κάποιες αρκετά σημαντικές παρατηρήσεις. Σχολιάζεται η μικρή έκταση των μελωδιών και η βηματική κίνηση της μελωδίας:

«.. (η μελωδική γραμμή) αποφεύγει επιμελώς τα απότομα πηδήματα εις απομακρυσμένα μουσικά διαστήματα και περιορίζεται εις την περιοχόν μιας καθαρής πέμπτης ή καθαρής τετάρτης.»

Ακόμα γίνεται αναφορά στις έλξεις που παρατηρούνται σε φθόγγους που ανήκουν στην τρίτη (μι) και την έβδομη (σι) βαθμίδα. Ως λόγος αστάθειας αυτών των βαθμίδων προβάλλεται η καταγωγή των κλιμάκων από παλαιότερες πεντατονικές κλίμακες από όπου έλλειπε η τρίτη και η έβδομη βαθμίδα. Επίσης γίνεται αναφορά στο τετράχορδο χιτζάζ το οποίο βέβαια δεν κατονομάζεται με αυτό το όνομα. Καταγράφεται με βάση το λα και στη συνέχεια ακολουθούν οι νότες *σιb ντο#* και *ρε*. Το διάστημα τριημιτονίου που δημιουργείται ονομάζεται «ημιόλιον» και η καταγωγή του πιθανολογείται από τον συγγραφέα, ότι προκύπτει από την «ημιόλια χρωματική φθορά του φρύγιου αρχαίου ελληνικού γένους». Στο ίδιο μέρος παρατίθενται καταγραφές τραγουδιών σε παρτιτούρα με πεντάγραμμο, ο οπλισμός που χρησιμοποιείται είναι με βάση τις κλίμακες της λόγιας δυτικής μουσικής, δεν δίνεται συγκεκριμένο τέμπο, στις καταγραφές συμπεριλαμβάνεται και ο στίχος. Οι κλίμακες έχουν ονόματα είτε από την λόγια δυτική θεωρία (ντο μείζονα διατονική) είτε από την αρχαία ελληνική μουσική (π.χ. υποδόριος αρχαίος τρόπος, φρύγιος). Σε επόμενο υποκεφάλαιο με τίτλο «η μουσική των κρητικών χορών» ο Χατζιδάκις τονίζει την ανάγκη να παραμένουν οι κρητικοί οργανοπαίχτες πιστοί στην αρχική μορφή των μελωδιών και να μην απομακρύνονται από το γνήσιο λιτό κρητικό ύφος «διανθίζοντας» τις μελωδίες με «σύγχρονες φιοριτούρες» και «βοκαλισμούς». Στο τελευταίο υποκεφάλαιο του τρίτου μέρους με τίτλο «Σύγχρονα

⁵ Χατζιδάκις Γεωργιος. Ο.π. σ.11-26

⁶ Χατζιδάκις Γεωργιος. Ο.π. σ.21-94

⁷ Χατζιδάκις Γεωργιος. Ο.π. σ.89-179

μουσικά όργανα» ο συγγραφέας αναφέρει το θιαμπόλι, την μαντούρα, τον άσκαυλο, τον ταμπουρά, το λαγούτο, το βιολί και την κρητική λύρα.

Στο τέταρτο μέρος⁸ αναφέρονται οι κρητικοί χοροί: χανιώτικος συρτός, σιγανός Ηρακλείου, καστρινός, πρινιανός, όρτσες Ανωγείων, αγκαλιαστός, μικρό – μικράκι, σούστα Ρεθύμνου και πεντοζάλης. Κι εδώ παρατηρείται η λαογραφικής προέλευσης ανάγκη του συγγραφέα να προσδιορίσει τη καταγωγή των χορών. Στις μουσικές καταγραφές που παρατίθενται στο τέταρτο μέρος μπορεί κανείς να διαπιστώσει τις περιορισμένες μουσικές γνώσεις του συγγραφέα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η καταγραφή του τραγουδιού: «Σκοπός του Χαϊνή» που είναι το γνωστό « πότε θα κάνει ξαστεριά» σε μέτρο τριών τετάρτων. Στο τέλος του βιβλίου δίνεται η βιβλιογραφία που βασίζεται κυρίως σε κείμενα της λαογραφίας.

Στο βιβλίο του Μανώλη Παπαδάκη με τίτλο «Η ιστορία της κρητικής μουσικής στον 20^ο αιώνα⁹» γίνονται αναφορές σε βιογραφικά στοιχεία οργανοπαιχτών αρκετοί από τους οποίους συμμετέχουν στις ηχογραφήσεις που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία. Οι αναφορές αυτές είναι όμως κατά κύριο λόγο εγκωμιαστικές χωρίς να παρέχουν πληροφορίες για τις ηχογραφήσεις.

Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας κρίθηκε σημαντικό να ερευνηθούν εκδόσεις όπως μέθοδοι εκμάθησης κρητικής λύρας¹⁰, μαντολίνου¹¹ και λαούτου ή εκδόσεις που περιλαμβάνουν καταγραφές¹² κρητικού χορευτικού ρεπερτορίου. Σε ότι αφορά τις μεθόδους εκμάθησης οι περισσότερες δεν έχουν κάποιο σχετικό θεωρητικό πλαίσιο που να εξειδικεύεται στο ρεπερτόριο αλλά δίνονται βασικές πληροφορίες θεωρίας. Για παράδειγμα γίνονται αναφορές στις βασικές κλίμακες μινόρε και ματζόρε και αναφέρεται ο τρόπος σχηματισμού των συγχορδιών. Επίσης οι εκδόσεις καταγραφών δεν συνοδεύονται από κάποιο θεωρητικό μέρος. Οι καταγραφές γίνονται σε πεντάγραμμο με βάση την σημειογραφία της λόγιας δυτικής μουσικής.

⁸ Χατζιδάκις Γεωργιος. Ο.π. σ.181-235

⁹ Παπαδάκης Μανώλης, «Η ιστορία της κρητικής μουσικής στον 20ο αιώνα», εκδ. Ζητη, Θεσσαλονίκη, 2002.

¹⁰ Μουντάκης Μάνος, «Πρακτική μέθοδος μουσικής (χωρίς πεντάγραμμο) για κρητική λύρα, εκδ:Μακάμ, Αθήνα, 2002

Μπουχαλάκης Γιάννης «Πλήρης Μέθοδος Κρητικής Λύρας», εκδ: Φίλιππος Νάκας, Παπαδάκης Αντώνης, «Πρακτική μέθοδος λύρας & μαντόλας με ασκήσεις και πολλά τραγούδια»

¹¹ Μαρακομιχελάκης Μιχάλης, «Μέθοδος μαντολίνου, σύγχρονη διδασκαλία του οργάνου», εκδ:Επέκταση, Αθήνα, 2004

Τζορμπατζάκης Μιχάλης, «Πρακτική μέθοδος εκμάθησης μουσικής με μαντολίνο»

¹² Καλογερίδης Ευστράτιος, «Κρητική μουσική», Ηράκλειο

Ανδρουλάκης Ηλίας - Πετράκης Στέλιος, «Σκοποί & Μαντινάδες της Κρήτης, Ριζίτικα-ταμπαχανιώτικα, συρτά, κοντυλιές, διάφοροι σκοποί, μαντινάδες, για όλα τα μουσικά όργανα», εκδ:Φίλιππος Νάκας, Αθήνα

Περυσινάκης Πάρις, «Λύρα Κρητης 1, Θανάσης Σκορδαλός», εκδ: VOUKINO, Αθήνα, 2013

Περυσινάκης Πάρις, «Λύρα Κρητης 2, Κώστας Μουντάκης», εκδ: VOUKINO, Αθήνα, 2013

Άξια αναφοράς είναι επίσης η προσπάθεια του Παύλου Βλαστού¹³ που στα μέσα του 19^{ου} αιώνα στα πλαίσια των λαογραφικών του ερευνών κατέγραψε πλήθος τραγουδιών και μελωδιών της εποχής του ανάμεσα στα οποία υπάρχουν και πολλοί χορευτικοί σκοποί. Οι καταγραφές αυτές έχουν γίνει σε βυζαντινή παρασημαντική και παρέμειναν ανέκδοτες σε χειρόγραφα.

Επισκόπηση

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η αναζήτηση των συνηθέστερων υπομονάδων (τετράχορδα ή πεντάχορδα) που συναντώνται στο υλικό που εξετάστηκε και ο προσδιορισμός των τονικών παραγωγής και εκτέλεσης τους. Μέσα από τους καταλόγους του Sportswood και του Μανιάτη εντοπίστηκαν 203 τίτλοι ηχογραφήσεων που σχετίζονται με την κρητική μουσική και το κοινό της. Πρώτη ηχογράφιση είναι το «ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pendosali Criticos Choros)» το 1916 από κουαρτέτο μαντολίνων του Ηλία Αλεσσίου (Alessios – Defillipis Mandolin Quatret) και τελευταία το «ΠΟΝΕΜΕΝΗ ΚΑΡΔΙΑ» με τον Ιωάννη Μπερνιδάκη και τον Στέλιο Φουσταλιεράκη. Από τους 203 τίτλους εντοπίστηκαν και ταυτοποιήθηκαν και αναλύθηκαν 54 ηχογραφήσεις οι οποίες εντάχθηκαν στο χορευτικό ρεπερτόριο.

Κριτήρια ένταξης κάθε ηχογράφησης στο σώμα των προς μελέτη ηχογραφήσεων ήταν τα εξής: Για να ενταχθεί μια ηχογράφιση στο σώμα του κρητικού ρεπερτορίου θα έπρεπε ο καλλιτέχνης που συμμετέχει να κατάγεται ή να σχετίζεται με το νησί και στον τίτλο της ηχογράφησης να υπάρχουν στοιχεία που να παραπέμπουν στο ρεπερτόριο. Από την δομή και το ύφος του κομματιού καθώς και από το οργανολόγιο προέκυψαν στοιχεία που παραπέμπουν στο κρητικό ρεπερτόριο. Στη συνέχεια κάθε ηχογράφιση ταυτοποιήθηκε για να είναι σίγουρο ότι ανήκει χρονολογικά στην περίοδο 1916 – 1940 και ότι αποτελεί μέρος της δισκογραφίας και όχι άλλου τύπου ηχογράφησης. Σε περίπτωση που κάτι από τα παραπάνω δεν μπορούσε να ταυτοποιηθεί η ηχογράφιση δεν συμπεριλαμβάνονταν στο σώμα των προς μελέτη ηχογραφήσεων. Ο λόγος που το υλικό οριοθετήθηκε χρονολογικά στα 1940 είναι η διακοπή στα χρόνια του Έβ παγκοσμίου πολέμου της δισκογραφίας γενικά στον ελλαδικό χώρο. Μετά τα χρόνια του πολέμου κάνουν την εμφάνισή τους σημαντικοί καλλιτέχνες της επόμενης γενιάς που σε συνδυασμό με την ραγδαία πρόοδο στην δισκογραφία και την ραδιοφωνία θα παίξουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της μουσικής του νησιού.

Το υλικό χωρίστηκε σε χορευτικό και ακουστικό και στην συνέχεια τα χορευτικά (που αποτελούν το προς ανάλυση υλικό) σε δύο υποκατηγορίες ανάλογα με την δομή που ακολουθούν. Η μία υποκατηγορία είναι τα συρτά στην οποία συμπεριλαμβάνονται όσα κομμάτια έχουν στον τίτλο τους την λέξη συρτός και ακολουθούν την δομή του συρτού, στην δεύτερη υποκατηγορία εντάχθηκαν όσα κομμάτια έχουν στον τίτλο τους κάποια από τις λέξεις κοντυλιές, μαντινάδες,

¹³ Παύλος Βλαστός (1832-1913): Δημοδιδάσκαλος και ιεροψάλτης, αφιερώθηκε στην καταγραφή του πλούσιου λαογραφικού υλικού, άφησε 93 τόμους χειρογράφων και κατόρθωσε το 1893 να εκδώσει το βιβλίο «Ο γάμος εν Κρήτη» βασισμένο σε αυτό το υλικό. Πηγή: ένθετο στο cd, Σγουρός Δημήτρης «Σκοποί και τραγούδια της Κρήτης από το αρχείο του Παύλου Βλαστού»

πεντοζάλης, μαλεβυζιώτης ή μαλεβυζιώτικος και σούστα. Με βάση αυτόν τον διαχωρισμό έγινε και η στατιστική ανάλυση των ηχογραφήσεων. Σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο ήταν η ανάλυση των χορευτικών μελωδιών σε «γυρίσματα». Κάθε «γύρισμα» αποτελεί μια σχετικά ανεξάρτητη μελωδική ενότητα. Βασικό γνώρισμα του χορευτικού ρεπερτορίου είναι η μικρή έκταση της μελωδίας σε σχέση με το ακουστικό ρεπερτόριο. Οι 54 ηχογραφήσεις που κατατάχθηκαν στο χορευτικό ρεπερτόριο αναλύθηκαν σε 300 γυρίσματα. Η επεξεργασία των δεδομένων και τα στατιστικά αποτελέσματα έγιναν με μονάδα μέτρησης το γύρισμα και όχι την ηχογράφιση. Τα στοιχεία που εξετάστηκαν σε κάθε γύρισμα ήταν τα εξής: απόλυτη τονική, τονική εκτέλεση στο όργανο, υπομονάδα, βάση, τελική κατάληξη, βαθμίδες αναφοράς, έκταση ανώτερη βαθμίδα και χαμηλότερη βαθμίδα. Στη συνέχεια αναζητήθηκαν οι τόνοι αναφοράς για κάθε υπομονάδα και οι αντίστοιχες θέσεις που παίζονται αυτά τα τετράχορδα στα όργανα που ακούγονται συχνότερα στις ηχογραφήσεις. Τα συμπεράσματα από την στατιστική ανάλυση συσχετίστηκαν με στοιχεία της θεωρίας των λαϊκών δρόμων αλλά και της θεωρίας του μακάμ και της λόγιας δυτικής μουσικής

Οι ηχογραφήσεις αυτές εξετάστηκαν με κύριο σκοπό την προσέγγιση ενός θεωρητικού εργαλείου που να είναι κατάλληλο να ερμηνεύσει αυτή τη μουσική. Το θεωρητικό αυτό εργαλείο κρίθηκε σκόπιμο να έχει στοιχεία από τα θεωρητικά συστήματα των λαϊκών δρόμων, του μακάμ και της θεωρίας της λόγιας δυτικής μουσικής. Τα θεωρητικά αυτά μοντέλα κρίθηκαν κατάλληλα καθώς πέρα από την γεωγραφική συγγένεια με το υλικό που εξετάζεται, είναι και αυτά τα οποία οι περισσότεροι δάσκαλοι παραδοσιακής μουσικής χρησιμοποιούν στην διδασκαλία. Ακόμα στο τμήμα Λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής αυτά τα τρία μοντέλα περιλαμβάνονται στην ύλη του προγράμματος σπουδών ως διαφορετικές εκδοχές, οπτικές της παραδοσιακής μουσικής και ως απαραίτητη γλώσσα επικοινωνίας με μουσικούς και ερευνητές.

Κύρια αξίωση της παρούσας εργασίας είναι ότι στο ρεπερτόριο που εξετάζεται συναντούμε τις υπομονάδες: *κιουρντί*, *ουσάκ* και *μινόρε* στις τονικές *ρε*, *μι* και *λα*, την υπομονάδα *ρασ* στις τονικές *σολ*, *ρε* και *ντο*, τις υπομονάδες *σεγκιά* και *χουζάμ* στις τονικές *φα#* και *σι*, την υπομονάδα *χιτζάζ* στις τονικές *ρε* και *λα* και την υπομονάδα *τσαργκιά* στις τονικές *ντο* και *φα*.

Το υλικό που μελετώ δεν μπορεί να προσφέρει πλήρη εικόνα για την περίοδο 1910 – 1940 σχετικά με τα μουσικά δρώμενα στο νησί, ούτε να σχηματίσει έναν μουσικό χάρτη¹⁴. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο βιβλίο του Γιάννη Ζαϊμάκη για το ανώνυμο ρεμπέτικο στο Ηράκλειο την περίοδο 1900 -1940, στις φωτογραφίες που παραθέτει ο συγγραφέας στο παράθεμα προσπαθώντας να περιγράψει την μουσική κίνηση στην πόλη μόνο σε μία διακρίνεται μια λύρα κι ένα λαούτο ενώ σε φωτογραφίες που έχουν τραβηχτεί σε κέντρα διασκεδάσεως της πόλης του Ηρακλείου βλέπουμε κυρίως βιολιά, ούτια, μπουζούκια και σαντούρια. Δεν είναι

¹⁴ Ζαϊμάκης Γιάννης. «Καταγωγή ακμάζοντα» στον Λάκκο Ηρακλείου – παρέκκλιση, πολιτισμική δημιουργία, ανώνυμο ρεμπέτικο (1900-1940), Εκδ. Πλέθρον Αθήνα, 1999.

τυχαίο ότι η φωτογραφία με την λύρα και το λαούτο είναι τραβηγμένη σε εξοχική περιοχή. Η ίδια παρατήρηση μπορεί να γίνει και στο φωτογραφικό υλικό που παραθέτει ο Αγησίλαος Αλυγιζάκης στο βιβλίο του «Η κρητική μουσικοχορευτική παράδοση στον 20^ο αιώνα¹⁵» Οι φωτογραφίες που παρατίθενται εδώ είναι από γλέντια με λύρα τα οποία λαμβάνουν όλα χώρα σε επαρχιακά μέρη έξω από την πόλη του Ηρακλείου. Είναι σαφές ότι υπήρχαν εκείνη την εποχή στο νησί κι άλλα μουσικά ιδιώματα, τάσεις και πιάτσες. Σε ένα σημαντικό βαθμό όμως αυτό το υλικό έχει επηρεάσει την μετέπειτα πορεία της μουσικής στο νησί σε ότι αφορά τους καλλιτέχνες που κατατάσσουν τους εαυτούς τους στον παραδοσιακό χώρο. Σε ότι αφορά την μουσική της Κρήτης η συλλογή «Πρωτομάστορες» που εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1987 εκκίνησε έντονα το ενδιαφέρον για τις ηχογραφήσεις των 78 στροφών.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας δίνονται πληροφορίες σχετικά με το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο των ηχογραφήσεων. Αξιολογείται η σημασία αυτών των ηχογραφήσεων για τον σημερινό μουσικό και ερευνητή. Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται το υλικό των ηχογραφήσεων και η μέθοδος με την οποία συγκεντρώθηκε. Στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η μέθοδος ανάλυσης του υλικού και τα θεωρητικά συστήματα από τα οποία αντλήθηκαν εργαλεία για την ανάλυση. Το τέταρτο κεφάλαιο περιέχει την ανάλυση του υλικού. Στο πέμπτο κεφάλαιο γίνονται παρατηρήσεις σχετικά με τις πρακτικές ρυθμικής και αρμονικής συνοδείας. Στον επίλογο παρουσιάζονται τα συμπεράσματα και προτείνονται σχετικά πεδία για περαιτέρω έρευνα.

¹⁵ Αλυγιζάκης Αγησίλαος, «Η κρητική μουσικοχορευτική παράδοση στον 20ο αιώνα», Ηράκλειο, 2008

Πρώτο κεφάλαιο: Οι ηχογραφήσεις των 78στροφων, ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο.

Οι ηχογραφήσεις των 78 στροφών ως πηγή έρευνας της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής.

Οι ηχογραφήσεις των 78 στροφών έχουν έλθει στο προσκήνιο και αποτελούν βασικό σημείο αναφοράς στους κύκλους των μουσικών που ασχολούνται με την λαϊκή και παραδοσιακή μουσική ειδικά μετά την επάνοδο του ρεμπέτικου. Σε ότι αφορά την μουσικολογική έρευνα πάνω στο αντικείμενο οι ηχογραφήσεις αυτές δεν κατέχουν την ίδια θέση. Όπως αναφέρει ο Γιώργος Κοκκώνης¹⁶ οι επιστήμες της λαογραφίας και αργότερα της εθνομουσικολογίας που ασχολήθηκαν με το εν λόγω αντικείμενο θεώρησαν τις ηχογραφήσεις αυτές μη άξιες προς έρευνα ως μη «γνήσιες», «αυθεντικές και κατά συνέπεια μη «ελληνικές» εκφράσεις του πολιτισμού του ελλαδικού χώρου. Οι επαγγελματίες μουσικοί που πρωταγωνιστούν σε αυτές τις ηχογραφήσεις ως «έμποροι» αυτής της μουσικής θεωρήθηκαν μη «αυθεντικοί» φορείς της. Οι λαϊκοί μουσικοί οι οποίοι ήταν οι διαχειριστές των γλεντιών στον αστικό χώρο ή την ύπαιθρο και ταυτόχρονα επιλέχθηκαν από τις δισκογραφικές εταιρίες για να ηχογραφηθούν δεν εντάσσονται στο πεδίο έρευνας. Στον αντίποδα η έρευνα στράφηκε σε ερασιτέχνες μουσικούς μέσω επιτόπιων ερευνών που είχαν ως τελικό προϊόν καταγραφές ή ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Samuel Baud Bony¹⁷ ο οποίος ερευνά στην Κρήτη την δεκαετία του 1950 χωρίς να περιλάβει στο ερευνητικό του υλικό ηχηρά ονόματα της δισκογραφίας όπως ο Θανάσης Σκορδαλός ή ο Κώστας Μουντάκης, παραθέτει όμως καταγραφές τραγουδιών και περιγραφές εθίμων από απομακρυσμένα χωριά του νησιού.

Ένας δεύτερος λόγος για τον οποίο η έρευνα δεν ασχολήθηκε με τις ηχογραφήσεις των 78 στροφών είναι το γεγονός ότι οι ηχογραφήσεις αυτές μέσω του ραδιοφώνου καθιέρωσαν ως πρότυπα ερμηνείας κάποιους καλλιτέχνες οι οποίοι αποτέλεσαν σημείο αναφοράς και μίμησης στους κύκλους των επαγγελματιών και των ερασιτεχνών μουσικών. Αποτέλεσμα ήταν η συρρίκνωση της μουσικής ποικιλίας των τοπικών ηχοχρωμάτων. Η τάση της λαογραφίας και της εθνομουσικολογίας να διασώσει πράγματά που τείνουν να εξαφανιστούν έστρεψε τον ερευνητικό φακό πέρα από τις ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Ο τρόπος με τον οποίο οι επιστήμες αυτές κατέγραψαν και ηχογράφησαν τις μουσικές παραδόσεις προβάλλει μαζί με το καθαυτό λογοτεχνικό και μουσικό κείμενο την ακαδημαϊκή αισθητική του ερευνητή. Η αισθητική αυτή είναι σίγουρα διαφορετική από την αισθητική των εταιριών της εμπορικής δισκογραφίας.

¹⁶ Κοκκώνης Γιώργος, «Οι δίσκοι 78 στροφών ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο», Στο: Διονυσόπουλος Νίκος, *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 103.

¹⁷ Τέτοιο παράδειγμα ερευνητή, αποτελεί ο Samuel Baud-Bony, στις επιτόπιες έρευνες που έκανε στην Κρήτη σχετικά με την κρητική μουσική τη δεκαετία του 1950. Βλ. Baud-Bony S., *Μουσική καταγραφή στην Κρήτη: 1953-1954*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπωσ Μερλιέ, Αθήνα 2006.

Όπως αναφέρει ο Νίκος Διονυσόπουλος¹⁸ στις πρώτες δεκαετίες του γραμμοφώνου οι ηχογραφήσεις αυτές επηρέασαν σε ένα μεγάλο βαθμό την προφορική παράδοση, καθώς οι σκοποί «επιστέφουν εκεί από όπου ξεκίνησαν» φιλτραρισμένοι από τα καλλιτεχνικά επιτελεία των εταιριών. Ας φανταστούμε ένα μουσικό, πριν την εποχή του γραμμοφώνου, που στην προσπάθειά του να αυξήσει το ρεπερτόριό του έχει τεντωμένα τα αφτιά του σε κάθε γλέντι έτσι ώστε να κατορθώσει από μία και μοναδική φορά που θα ακούσει ένα μουσικό κομμάτι να απομνημονεύσει τις μελωδίες και τους στίχους. Με τον ερχομό του γραμμοφώνου και αργότερα του ραδιοφώνου ο ίδιος αυτός μουσικός έχει την δυνατότητα να ακούσει πολύ περισσότερες φορές μουσική χωρίς να χρειάζεται να περιμένει το επόμενο γλέντι ή γιορτή. Στην περίπτωση του γραμμοφώνου μπορούσε να ξανακούσει τον ίδιο σκοπό όσες φορές θέλει. Έτσι η διαδικασία της μίμησης οξύνεται και αντίστοιχα μειώνεται η διαδικασία την αυτοσχεδιαστικής αναπαραγωγής. Στον αντίποδα οι σημερινοί μουσικοί που σχετίζονται με αυτή τη μουσική αισθάνονται ότι δεν αποδίδουν σωστά έναν σκοπό αν δεν έχει μελετηθεί επαρκώς το πρωτότυπο. Στο ρεπερτόριο που εξετάζουμε υπάρχει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Τρεις ηχογραφήσεις¹⁹ συρτών από τον Χαρίλαο Πιπεράκη που γίνονται το 1919 και το 1920 βρίσκονται ηχογραφημένες από τον Ανδρέα Ροδινό το 1933 όπου ο δεύτερος ακολουθεί την ίδια δομή με τον πρώτο σε ότι αφορά την διαδοχή των συρτών και προσεγγίζει αρκετά το ύφος του πρώτου. Η υπόθεση ότι ο Ανδρέας Ροδινός έχει μιμηθεί τον Χαρίλαο Πιπεράκη ακούγοντας τους δίσκους του, τους οποίους ενδεχομένως κατείχε ή είχε πρόσβαση σε αυτούς, είναι λογική²⁰. Παρατηρούμε με ποιόν τρόπο η δισκογραφία με τις συνέπειές της αποτέλεσε καθοριστικό παράγοντα για την διαμόρφωση της παράδοσης. Μπορούμε να πούμε ότι με την λογική ότι η παράδοση είναι μονίμως

¹⁸ Βλ. Διονυσόπουλος Νίκος, «Η Σάμος στις 78 στροφές .Πρόλογος...», στο Διονυσόπουλος Νίκος, Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 19.: «Η δισκογραφία δε λειτουργεί με όρους συστηματικής και συνολικής μουσικής καταγραφής. Αντιθέτως μάλιστα, στη δισκογραφία περνάει με αποσπασματικό και τυχαίο τρόπο ένα μέρος μόνο του ρεπερτορίου της κάθε εποχής (κατά προτίμηση το χορευτικό), διότι αστάθμητοι παράγοντες καθορίζουν την επιλογή των προς ηχογράφιση κομματιών και καλλιτεχνών»

¹⁹ Συγκεκριμένα η ηχογράφιση «ΣΥΡΤΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ (Syrτος Kisamitikos)» Αριθμός δίσκου: VI – 72311 Αριθμός μήτρας: B 22723 – 1 είναι το πρότυπο της ηχογράφησης « ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ», η ηχογράφιση «ΣΥΡΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ (Sirtos Kretikos)» Αριθμός δίσκου: VI – 72311, Αριθμός μήτρας: B 22722 – 5 είναι το πρότυπο της ηχογράφησης «ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ» Αριθμός δίσκου: GA – 1649, Αριθμός μήτρας: GO – 1842 και η ηχογράφιση «ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halerianos Sirtos)», Αριθμός δίσκου: GRC – 521, Αριθμός μήτρας: 998 – 0, είναι το πρότυπο της ηχογράφησης «ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ» Αριθμός δίσκου: AO – 2577, Αριθμός μήτρας: OGA – 774. Τα συρτά που περιέχονται στις παραπάνω ηχογραφήσεις έχουν συνολικά ονομαστεί στους κύκλους που ασχολούνται με την μουσική της Κρήτης: Συρτά Ροδινού ή Ροδινός και έχουν επανηχογραφηθεί με αυτό το όνομα από γνωστούς καλλιτέχνες όπως ο Κώστας Μουντάκης, ο Θανάσης Σκορδαλός, ο Λεωνίδας Κλάδος, ο Ross Daly και πολλούς άλλους.

²⁰ Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και ο Σταύρος Μαραγκουδάκης σε μια αναφορά που κάνει στο θέμα στην πτυχιακή του εργασία με τίτλο «Δισκογραφία 78 στροφών: Η διαμόρφωση της μουσικής του Χαρίλαου Πιπεράκη στο ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο της Αμερικής» κεφάλαιο: 5.3. «Οι επιρροές της μουσικής του Χαρίλαου στο «κρητικό» μουσικό πλαίσιο μέσω της διάδοσης της δισκογραφίας του» σ.69.

εναλλασσόμενη και ότι είναι στη φύση του λαϊκού πολιτισμού να αφομοιώνει και να εντάσσει διαρκώς νέα στοιχεία, τα φαινόμενα της δισκογραφίας και της ραδιοφωνίας αποτελούν χαρακτηριστικά μίας περιόδου του λαϊκού πολιτισμού. Αυτός είναι άλλος ένας λόγος για τον οποίο οι ηχογραφήσεις αυτές είναι πολύ σημαντικές ως μουσικολογικά τεκμήρια.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι η μελέτη των ηχογραφήσεων αυτών είναι σημαντική για την απόκτηση γνώσης σχετικά με την μουσική εκείνης της εποχής. Οι ηχογραφήσεις αυτές περιγράφουν με αλήθεια μια πτυχή του λαϊκού πολιτισμού του τόπου. Σε καμία περίπτωση όμως δεν μπορούν να δώσουν μια πλήρη εικόνα καθώς οι καλλιτέχνες που ηχογραφούσαν εκείνη την περίοδο ήταν λίγοι σε σχέση με αυτούς που δραστηριοποιούνταν στην λαϊκή και παραδοσιακή μουσική.

Η συλλογή «Πρωτομάστορες»

Η συλλογή «Οι Πρωτομάστορες» εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1982 ως διπλός δίσκος Lp από το κρητικό μουσικό εργαστήριο «Αεράκης». Έκτοτε γνώρισε αρκετές προσθήκες και επανεκδόσεις ώσπου έφτασε στην τελική του μορφή το 1994 ως κασετίνα δέκα δίσκων Lp ή cd με τον πλήρη τίτλο: «Οι πρωτομάστορες, Δερμιτζογιάννης – Καλογερίδης – Καλογρίδης – Καραβίτης – Καρεκλάς – Κουτσουρέλης – Λαγός – Μαύρος – Μουντάκης – Μπαξεβάνης – Ναύτης – Παπαδογιάννης – Ροδινός – Σκορδαλός – Στραβός – Φουσταλιέρης – Χαρίλαος – Χάρχαλης, Αυθεντικές εκτελέσεις 1920 -1955». Ο λόγος που γίνεται ιδιαίτερη αναφορά σε αυτή τη συλλογή είναι ότι αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα για την στροφή των μουσικών και όλων όσων ασχολούνται με την παραδοσιακή μουσική της Κρήτης στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών. Η μεγάλη απήχηση των σημαντικών καλλιτεχνών της δεκαετίας του 1960 και 1970 όπως ο Κώστας Μουντάκης και ο Θανάσης Σκορδαλός σε συνδυασμό με την τεχνολογική εξέλιξη και την βελτίωση της ποιότητας ηχογράφησης, παραγκώνισε έως τότε σε σχετική αφάνεια τις πρώτες ηχογραφήσεις των δεκαετιών του 1920, 1930 και 1940. Η κακή ποιότητα των ηχογραφήσεων αυτών αποτελεί τον λόγο που μέχρι και σήμερα ακούγονται σπάνια στο ραδιόφωνο.

Η έκδοση της συλλογής αυτής σηματοδότησε το γενικότερο ενδιαφέρον για την δισκογραφία του μεσοπολέμου. Όσοι άκουσαν ή μελέτησαν τις ηχογραφήσεις αυτές δεν ανακάλυψαν καινούρια μουσικά θέματα καθώς οι φράσεις και οι μελωδίες ήταν σε ένα μεγάλο βαθμό γνωστές και από την δισκογραφία που αναπαράγονταν στο ραδιόφωνο. Η έκφραση και το μουσικό ύφος των ηχογραφήσεων ήταν εκείνο που κυρίως διαφοροποιούσε τις παλιές από τις νέες ηχογραφήσεις, πράγμα που τις έκανε ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες. Σε αυτά τα πλαίσια η παρούσα πτυχιακή σχεδιάστηκε έχοντας ως υλικό ανάλυσης τις ηχογραφήσεις που συμπεριλαμβάνει η συλλογή. Δεν ήταν όμως δυνατή η ταυτοποίηση των ηχογραφήσεων που συμπεριλαμβάνονται στους «πρωτομάστορες». Η συλλογή

πέραν της σημαντικότητάς της έχει αρκετά σημαντικές παραλήψεις και λάθη για να αποτελέσει υλικό για έρευνα.

Κύριο πρόβλημα είναι ότι ενώ οι ηχογραφήσεις χρονολογούνται συνολικά ανάμεσα στα έτη 1920 ως το 1955 και χαρακτηρίζονται ως ηχογραφήσεις 78 και 45 στροφών μέσα στο υλικό υπάρχουν ηχογραφήσεις που δεν ανήκουν στην δισκογραφία ούτε στο χρονικό διάστημα 1920 – 1955. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι ηχογραφήσεις του Μανόλη Στραβού (Μανόλης Πασπαράκης) οι οποίες προκύπτουν από ερασιτεχνικές ζωντανές ηχογραφήσεις που πολύ πιθανόν να έγιναν στη δεκαετία του 1960. Επίσης η τιτλοφόρηση των ηχογραφήσεων στη συλλογή πολλές φορές δεν συμπίπτει με τον τίτλο που δίνει η εταιρία στον αυθεντικό δίσκο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ηχογράφιση του Στρατή Καλογερίδη «Κρητική Νυκτωδία» που στην συλλογή τιτλοφορείται «Καστρινές κοντυλιές». Στο φυλλάδιο που συνοδεύει την συλλογή δεν αναφέρονται οι χρονολογίες ή άλλα στοιχεία των ηχογραφήσεων (εταιρία παραγωγής, αριθμός μήτρας, αριθμός δίσκου) πλην των συντελεστών.

Είναι χαρακτηριστικό ότι τα κείμενα που συνοδεύουν την συλλογή στην πλειοψηφία του είναι γραμμένα από δημοσιογράφους, φιλόλογους, τοπικούς πολιτικούς και από τον ίδιο τον παραγωγό Στέλιο Αεράκη. Δεν υπάρχει κάποιος ερευνητής αυτού του υλικού που να μας δίνει σχετικές πληροφορίες. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα κείμενα που περιγράφουν τους καλλιτέχνες τα οποία γράφει κυρίως ο παραγωγός, περιέχουν λίγες βιογραφικές πληροφορίες και εγκωμιαστικά σχόλια του γράφοντος ή άλλων. Με την πάροδο του χρόνου από την τελευταία έκδοση της συλλογής είναι αρκετές οι ηχογραφήσεις της περιόδου του μεσοπολέμου που έχουν δημοσιευτεί. Συνολικά μπορούμε να πούμε ότι οι πρωτομάστορες είναι μια ιστορικής σημασίας συλλογή που είχε βασικό ρόλο στη στροφή του ενδιαφέροντος στις ηχογραφήσεις των 78 στροφών²¹ που όμως δεν μπορεί να αποτελέσει με βάση τα σύγχρονα δεδομένα των επανεκδόσεων ηχογραφήσεων των 78 στροφών υλικό για μουσικολογική έρευνα.

Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο των ηχογραφήσεων

Οι ηχογραφήσεις που εντάχθηκαν στο προς μελέτη υλικό ανήκουν σε δύο διαφορετικά ιστορικά και κοινωνικά πλαίσια. 15 από τις 54 ηχογραφήσεις ανήκουν στο πλαίσιο της Αμερικής, η οποία στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα δέχεται μεγάλο μεταναστευτικό κύμα. Οι μετανάστες δραστηριοποιούνται πολιτισμικά μέσω κοινών κέντρων διασκέδασης. Παράγωγο αυτής της διαδικασίας είναι και η δισκογραφία παραδοσιακών τραγουδιών από τον τόπο καταγωγής. Το δεύτερο πλαίσιο όπου εντάσσονται οι υπόλοιπες 29 ηχογραφήσεις είναι αυτό του νεοσύστατου ελληνικού κράτους και πιο συγκεκριμένα της Κρήτης που το 1926, όποτε και έχουμε την πρώτη

²¹ Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι όσοι ασχολούνται με την παραδοσιακή μουσική της Κρήτης με την λέξη «πρωτομάστορες» περιγράφουν όλους τους καλλιτέχνες και τις ηχογραφήσεις των 78 στροφών ακόμα και αν αυτοί δεν συμπεριλαμβάνονται στην συλλογή όπως για παράδειγμα ο Κουφιανός ή ο Φουστάνης.

ηχογράφηση σε ελληνικό έδαφος που εντάσσεται στο υλικό μας, έχει μόλις ενωθεί με την κυρίως Ελλάδα.

Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της Αμερικής

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και τις αρχές του 20^{ου} οι Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής δέχθηκαν περίπου 25 εκατομμύρια ξένους μετανάστες²². Κύρια αιτία της μετανάστευσης ήταν η έλλειψη εργατικών χεριών λόγω της ραγδαίας ανάπτυξης της βιομηχανίας. Στο διάστημα 1890 – 1920 μισό εκατομμύριο άνθρωποι μεταναστεύουν από τον ελλαδικό χώρο στις Η.Π.Α²³. Οι λόγοι αποχώρησης από τον ελλαδικό χώρο είναι όπως τους περιγράφει ο Σ. Μαραγκουδάκης²⁴ είναι:

«Τα αιτία της ελληνικής μετανάστευσης, εντοπίζονται στη δυνατότητα εύρεσης εργασίας και στην οικονομική ευημερία των ΗΠΑ, σε συνδυασμό με τις κακές κοινωνικοοικονομικές συνθήκες που επικρατούσαν τη συγκεκριμένη περίοδο στην Ελλάδα... Οι Έλληνες που μετανάστευαν, στην πλειοψηφία τους δεν ήταν οι φτωχότεροι ανά περιοχή. Το συμπέρασμα αυτό απορρέει από το γεγονός ότι το αντίτιμο του εισιτηρίου ήταν μεγάλο και κατά συνέπεια δύσκολο από κάποιο φτωχό να βρει λεφτά για να το πληρώσει... Κύρια αιτία της ελληνικής μετανάστευσης αποτέλεσε η κάμψη της αγροτικής οικονομίας, ως απόρροια της κατάρρευσης του εξαγωγικού εμπορίου της σταφίδας και ταυτόχρονα της δυσβάσταχτης φορολογίας που επιβλήθηκε στους αγρότες από το ελληνικό κράτος με αποτέλεσμα να μη μπορούν να ανταπεξέλθουν στους μεγάλους φόρους.»

Οι Έλληνες μετανάστες μπορεί να είχαν ελληνική καταγωγή αλλά όχι στο σύνολό τους ελληνική ιθαγένεια αφού αρκετοί προέρχονταν από μέρη που ανήκαν ακόμη στην Οθωμανική Αυτοκρατορία. Στην Κρήτη η πολιτική αστάθεια λόγω των συχνών επαναστάσεων αλλά και η κρίση της αγροτικής οικονομίας μετά το 1909 ώθησε μέρος του χριστιανικού και του μουσουλμανικού πληθυσμού στην μετανάστευση προς την Αμερική όπως αναφέρει ο Γιάννης Παπαδόπουλος²⁵.

Οι Έλληνες μετανάστες εγκαταστάθηκαν στις πολιτείες: Νέα Υόρκη (32.000), Ιλλινόις (Illinois) (30.000), Μασσαχουσέτη (Massachusetts) (30.000), Πενσυλβανία (Pennsylvania) (17.000), Γιούτα (Utah) (12.000) και Μισούρι (Missouri) (8.000).

²² Παπαδόπουλος Γιάννης, *Η μετανάστευση από την Οθωμανική αυτοκρατορία στην Αμερική (19^{ος} αιώνας-1923): Οι ελληνικές κοινότητες της Αμερικής και η Αλυτρωτική πολιτική της Ελλάδας*, Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2008, σ. 96.

²³ Κιτροδέφ Αλέξανδρος, «Η υπεραντλαντική μετανάστευση», στο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900 – 1922. Οι απαρχές*, Α' Τόμος, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999, σ. 123.

²⁴ Μαραγκουδάκης Σταύρος ο. π. σ.11

²⁵ Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 44.

Απασχολήθηκαν κυρίως στον βιομηχανικό και βιοτεχνικό τομέα ως ανειδίκευτοι εργάτες ενώ τα ελληνικής ιδιοκτησίας καταστήματα και επιχειρήσεις έφταναν τις 6.000²⁶.

Σε ότι αφορά την μουσική δραστηριότητα των Ελλήνων μεταναστών στους νέους τόπους εγκατάστασης τους είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι κεντρικό ρόλο έπαιξε η ύπαρξη των «καφέ αμάν» και των «ελληνικών καφενείων». Τα μέρη αυτά αποτελούσαν τόπους συνάθροισης των μεταναστών. Σύνηθες ήταν στα μέρη αυτά να υπάρχει μουσική ως μέσο διασκέδασης. Η μουσική μπορεί να παίζονταν είτε από κάποιο γραμμόφωνο είτε ζωντανά από ερασιτέχνες θαμώνες των κέντρων αυτών, είτε να υπάρχει ζωντανή μουσική από επαγγελματίες μουσικούς.

Τα «καφέ αμάν» όπως συναντώνται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στα αστικά κέντρα την Οθωμανικής αυτοκρατορίας περιγράφονται από τον Roderick Conway Morris²⁷ ως χώροι συνάθροισης φτωχών κοινωνικών ομάδων όπως ναυτικοί, ψαράδες, εργαζόμενοι στις αγορές κρέατος, λαχανικών και ψαριών, φορτοεκφορτωτές, ιδιοκτήτες μικρών καφενείων και έμποροι, όπου γίνονταν χασισοποσία, έπαιζαν χαρτιά και υπήρχαν οίκοι ανοχής. Ο Γιώργος Κοκκώνης²⁸ θεωρεί ότι τα «καφέ αμάν» αποτέλεσαν τα πρώτα «τακτικά θέατρα μουσικής πράξης» των αστικών κέντρων, γνωρίζοντας παράλληλα τεράστια επιτυχία ως χώροι λαϊκής έκφρασης. Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής²⁹ στο βιβλίο του «Της ασιάτιδος μούσης ερασταί.» αναφέρει ότι το κοινό που σύχναζε στους χώρους αυτούς αποτελούνταν από ανθρώπους με διαφορετικές εθνότητες και γλώσσες κατ'αντιστοιχία με τους μουσικούς που έπαιζαν και το ρεπερτόριό τους το οποίο κάλυπτε μεγάλο μέρος από το γεωγραφικό και εθνοτικό φάσμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Απαραίτητο στοιχείο του «καφέ αμάν» ήταν ο χορός.

Η μαζική μετανάστευση εθνοτικών ομάδων με κοινά πολιτισμικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά όπως Ρωμιοί, Τούρκοι, Εβραίοι, Αρμένιοι από την Οθωμανική Αυτοκρατορία στις Η.Π.Α στα τέλη του 18^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, κατέστησε το «καφέ αμάν» ένα κοινό χώρο διασκέδασης και πολιτισμικής έκφρασης στον νέο τόπο διαμονής³⁰. Η ύπαρξη των μαγαζιών αυτών στην Αμερική μαρτυρείται από τον ελληνόγλωσσο τοπικό τύπο από το 1904³¹. Η Ιωάννα

²⁶ Παπαδόπουλος Γιάννης, ό.π., σ. 49

²⁷ Roderick Conway Morris, «Greek Cafe Music», Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981, p. 79-117, αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.roderickconwaymorris.com/Articles/415.html> (πρόσβαση στις 07/03/2015)

²⁸ Κοκκώνης Γιώργος, «Alla-turca alla-franga και καφέ αμάν», εισήγηση στο επιστημονικό συνέδριο: Το Οθωμανικό παρελθόν στο Βαλκανικό παρόν: Μουσική και Διαμεσολάβηση, Φινλανδικό Ινστιτούτο Αθηνών, Τμήμα Τουρκικών Σπουδών και Σύγχρονων Ασιατικών, Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα 30 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 2010.

²⁹ Χατζηπανταζής Θόδωρος, Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α', συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου, Στιγμή, Αθήνα 1986.

³⁰ Μαραγκουδάκης Σταύρος ο. π. σ.21

³¹ Μηνιαία Εικονογραφημένη εφημερίδα "Ατλαντίδα" μεμητόνιοερομηνία έκδοσης: 4 Φεβρουαρίου του 1904. Στο: Παπαδάκης Γιώργος Ε., «Η τραγουδίστρια του καφέ αμάν», Σε ήχο Ελληνικό, Ελευθεροτυπία, 02/08/2006, Αναρτημένο στην ιστοσελίδα:

Λαλιώτου³² αναφέρει στους θαμώνες αυτών το μαγαζιών εθνοτικές ομάδες από Έλληνες, Τούρκους, Αρμένιους, Σύριους και Άραβες. Δείγμα της ακμής των μαγαζιών αυτών και του γεγονότος ότι αυτά αποτελούσαν κερδοφόρες επιχειρήσεις είναι το γεγονός ότι δύο σημαντικές τραγουδίστριες του καφέ αμάν της Αμερικής υπήρξαν ιδιοκτήτριες τέτοιων μαγαζιών. Συγκεκριμένα η Μαρίκα Παπαγκίκα όπως μας πληροφορεί ο Steve Frangos³³ ήταν ιδιοκτήτρια «καφέ αμάν» που λειτουργούσε στην Νέα Υόρκη στην 34^η οδό έχοντας ως πελάτες Έλληνες, Αλβανούς, Άραβες, Αρμένιους, Βούλγαρους, Σύριους και Τούρκους. Η Αμαλία Βάκα υπήρξε σύμφωνα με την Soffa David³⁴ ιδιοκτήτρια του club «Pansiliron» που βρισκόταν στην ίδια πόλη.

Τα ελληνικά καφενεία ήταν επίσης ένας τόπος συνάθροισης των μεταναστών λειτουργώντας τις νυκτερινές ώρες με αντίστοιχη λογική με τα «καφέ αμάν». Σε ότι αφορά τις μουσικές πρακτικές τα μέρη αυτά ταυτίζονται με όσα περιγράφονται παραπάνω. Ο Ντίνος Κόγιας³⁵ περιγράφει τα καφενεία αυτά ως μέρη συνάθροισης συμπατριωτών και συγχωριανών όπου παίζουν χαρτιά, κουβεντιάζουν, τσακώνονται, ανταλλάσσουν πληροφορίες σχετικά με την δουλειά και την πατρίδα. Επίσης είναι το πρώτο μέρος που μπορεί ένας νεοφερμένος μετανάστης να δηλώσει ως σταθερή διεύθυνση για να λαμβάνει γράμματα από την πατρίδα μη έχοντας ακόμη εγκατασταθεί πλήρως. Ο Παναγιώτης Κουνάδης³⁶ σημειώνει ότι τα μέρη αυτά αποτελούσαν καταφύγιο για τους μετανάστες που δούλευαν σκληρά και πολλές ώρες και στην συνέχεια στεγάζονταν σε «άχαρα» και πρόχειρα προετοιμασμένα σπίτια. Με την εγκατάσταση των μεταναστών την καλύτερη εκμάθηση της αγγλικής γλώσσας, την οικογενειακή τους αποκατάσταση και την καλύτερη αφομοίωση τους από την τοπική κοινωνία, τα μέρη αυτά άρχισαν να χάνουν την αίγλη τους και να παρακμάζουν.

Ένα ακόμη πεδίο δραστηριότητας των μεταναστών -λαϊκών μουσικών ήταν οι περιοδείες. Οι κομπανίες οργάνωναν περιοδείες μετακινούμενες σε όλες τις πολιτείες των Η.Π.Α. όπου υπήρχαν ελληνικές κοινότητες καλύπτοντας τεράστιες γεωγραφικές εκτάσεις πράγμα που έκανε αυτές τις περιοδείες πολύμηνες. Οι

http://archive.enet.gr/online/online_text/c=113,dt=02.08.2006,id=55990332 (πρόσβαση στις 21/09/2010).

³² Λαλιώτου Ιωάννα, Διασχίζοντας τον Ατλαντικό: Η Ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 242

³³ Frangos Steve, «Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music», Reading Greek American. Studies in the experience of Greeks in the United States, Pella Publishing Company, New York 2002, p. 223-239

³⁴ David Soffa, «Amalia! Old Greek Songs in the New Land 1923-1950», Arhoolie Records, CD 7049, USA 2002. Το κείμενο εντοπίστηκε επίσης και στην ιστοσελίδα: <http://maviboncuk.blogspot.com/2004/05/amalia-baka.html> (πρόσβαση στις 07/03/2015).

³⁵ Κόγιας Ντίνος Θ., «Φωνές της ξενιτιάς: Μουσικοί και μουσικές της Σάμου στη δισκογραφία 78 στροφών των ΗΠΑ», στο: Διονυσόπουλος Νίκος (επ.), Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009, σ. 81

³⁶ Κουνάδης Παναγιώτης, «Λίγες σκέψεις σχετικά με τη μετανάστευση και το ρεμπέτικο», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Α΄ Τόμος*, Κατάρτι 2003, σ. 268-269.

καταστηματαρχες αναλάμβαναν την διαμονή και διατροφή της κομπανίας και μικρό μέρος της αμοιβή καθώς όπως αναφέρει ο Γιώργος Κατσαρός που ήταν επικεφαλής τέτοιων συγκροτημάτων τα πολλά λεφτά «ήταν στην χαρτούρα», δηλαδή στο αντίτιμο που έδινε ένας πελάτης για να ακούσει ένα τραγούδι ή που χάριζε σε περίπτωση που ήταν πολύ ευχαριστημένος, συγκινημένος από αυτό που άκουσε από την ορχήστρα. Ο Γιώργος Κατσαρός αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Κανονίζαμε τις κομπανίες ανάλογα με την ιδιαίτερη καταγωγή προέλευση των Ελλήνων των διαφόρων περιοχών όπου θα πηγαίναμε. Αν λόγου χάρη ξέραμε ότι έχει Κρητικούς, παίρναμε μαζί μας τον Χαρίλαο, αν είχε Μικρασιάτες, τον Μάρκο Μέλκον με το ούτι, τη Μαρίκα (Παπαγκίκα), ή την Αμαλία (Βάκα). Αν είχε Στερεοελλαδίτες ή Πελοποννήσιους, διαλέγαμε κλαρίνα, βιολιά και σαντούρια, όπως του Γιάννη Κυριακάτη, του Αντώνη Σακελλαρίου ή του Γιάννη Σφοντούλια για παράδειγμα»³⁷.

Επιπλέον όλων αυτών οι μετανάστες –λαϊκοί μουσικοί έπαιζαν σε χοροεσπερίδες που οργάνωναν σύλλογοι και σωματεία της ομογένειας που ιδρύονταν τις δεκαετίες του 1920 και 1930. Οι οργανώσεις αυτές στα πλαίσια των πολιτιστικών τους δραστηριοτήτων διοργάνωναν δεξιώσεις και συγκροτούσαν ερασιτεχνικές μουσικές ομάδες ή μαντολινάτες³⁸. Η παραδοσιακή μουσική αναπαράγεται σε νέο περιβάλλον και συνεχίζει να προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα του τόπου διαμονής όπως στηρίζει ο Ντίνος Κόγιας³⁹.

Από τα όσα έχουν αναφερθεί ως τώρα για το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της παραδοσιακής μουσικής που ηχογραφήθηκε στην Αμερική, είναι ξεκάθαρο ότι το κρητικό χορευτικό ρεπερτόριο που ηχογραφήθηκε εκεί, μπορεί να έχει την καταγωγή του στην ύπαιθρο όμως η αναπαραγωγή και κατ' επέκταση η «κατανάλωσή» του συμβαίνει στον αστικό χώρο. Επίσης είναι διακριτό ότι το ρεπερτόριο αυτό δεν μονοπωλούσε τις μουσικές βραδιές αλλά αποτελούσε μέρος τους ανάμεσα σε άλλες μουσικές που πολλές φορές μπορεί να περιλάμβαναν και τραγούδια σε διαφορετική γλώσσα.

Η ανάπτυξη της «ελληνικής» δισκογραφίας στην Αμερική συνδέεται με την γενικότερη ακμή της παραγωγής δίσκων παραδοσιακής μουσικής εθνοτήτων που είχαν μεταναστεύσει στις αρχές του 20^{ου} αιώνα εκεί. Οι μετανάστες που εγκαταστάθηκαν εκεί αποτέλεσαν ένα προσοδοφόρο αγοραστικό κοινό που διψούσε για προϊόντα του πολιτισμού που παρέπεμπαν στην πατρίδα⁴⁰. Βοηθητικό παράγοντα αποτέλεσε η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας ηχογράφησης και παραγωγής δίσκων. Άλλος ένας βοηθητικός παράγοντας ήταν η επικράτηση της λογικής του πολιτισμικού πλουραλισμού καθώς αυτός δεν θεωρήθηκε απειλή για

³⁷ Κουνάδης Παναγιώτης, «Γιώργος Κατσαρός: Από την Αμοργό στο Μανχάταν», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β' Τόμος*, Κατάρτι, 2003, σ. 105-106.

³⁸ Στο υλικό που μελετά η παρούσα πτυχιακή περιλαμβάνονται 3 ηχογραφήσεις αυτού του πλαισίου.

³⁹ Κόγιας Θ. Ντίνος, ό.π., σ. 88-89.

⁴⁰ Κόγιας Θ. Ντίνος, ό.π., σ. 81.

την κυρίαρχη αγγλοαμερικανική κουλτούρα από την άρχουσα τάξη⁴¹. Οι εταιρίες που δραστηριοποιήθηκαν στην ηχογράφηση και έκδοση δίσκων που απευθύνονταν σε μετανάστες ανήκαν σε μετανάστες και είχαν ως βασικό όπλο για να συναγωνιστούν τις μεγάλες δισκογραφικές εταιρίες την εκμετάλλευση του δικτύου και της αλληλεγγύης που υπήρχε στις κοινότητες των μεταναστών. Οι εταιρίες αυτές γνώριζαν πολύ καλά ποιοί μουσικοί και ποιά τραγούδια θα είχαν εμπορική επιτυχία λόγω των δικτύων αυτών κι έτσι μπορούσαν να επιβιώσουν έχοντας να ανταγωνιστούν μεγαλύτερες δισκογραφικές με αρτιότερο εξοπλισμό και τεχνογνωσία. Ο ίδιος ο Χαρίλαος Πιπεράκης ήταν ιδρυτής της δισκογραφικής εταιρίας «Pharos» και αρκετοί μετανάστες μουσικοί όπως η γνωστή τραγουδίστρια «Κυρία Κούλα» και ο βιολιστής Γεώργιος Γκέτσης⁴².

Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο, Κρήτη 1913 – 1940

Η περίοδος που εξετάζουμε έχει έντονο ιστορικό ενδιαφέρον σε ότι αφορά την πολιτική και κοινωνική ζωή του νησιού. Το ιστορικό πλαίσιο είναι σημαντικό και θα περιγραφεί σε αδρές γραμμές στα πλαίσια της παρούσας εργασίας που έχει κυρίως μουσικολογική οπτική. Η περίοδος της τουρκοκρατίας στην Κρήτη διαρκεί από τα 1669 ως το 1898 οπότε το νησί μπαίνει σε καθεστώς αυτονομίας ως την τελική ένωση με την Ελλάδα το 1913. Από την περίοδο της ανεξαρτητοποίησης του νησιού είναι έντονες οι δημογραφικές αλλαγές και η σύσταση του πληθυσμού. Υπάρχει σταδιακή μείωση του μουσουλμανικού στοιχείου. Οι Τουρκοκρήτες λόγω του ολοένα και πιο δυσμενούς κλίματος που καλλιεργείται στο νησί απέναντί τους αρχίζουν να μεταναστεύουν προς την Κωνσταντινούπολη και την Μικρά Ασία⁴³. Στην απογραφή του 1881 καταγράφονται 72.353 Τουρκοκρητικοί στο νησί και ο συνολικός πληθυσμός είναι 206.812. Στην απογραφή του 1900 καταγράφεται μείωση στο ήμισυ του μουσουλμανικού πληθυσμού 33.496 και ο συνολικός πληθυσμός έχει αυξηθεί στους 270.047. Ο ντόπιος πληθυσμός αυξάνεται γιατί πέρα από τη φυσική αυξητική τάση της εποχής υπάρχει και επαναπατρισμός Κρητών από παροικίες που δημιουργήθηκαν στην κυρίως Ελλάδα κατά την διάρκεια των κρητικών επαναστάσεων.

Στην απογραφή του 1900 τα Χανιά είναι μια πόλη 21.000⁴⁴ κατοίκων, το Ρέθυμνο έχει πληθυσμό κοντά στους 8.000⁴⁵ κατοίκους και το Ηράκλειο 22.500

⁴¹ Βλ Κόγιας Ντίνος Θ., ό.π., σ. 100.: «Σύμφωνα με τις αρχές του πολιτισμικού πλουραλισμού, ο εθνοτικός υβριδισμός συνιστούσε φυσικό φαινόμενο και οι μετανάστες δεν θα έπρεπε να απορρίψουν την πολιτιστική τους κληρονομιά προκειμένου να γίνουν αληθινοί Αμερικάνοι. Ο εξαμερικανισμός τους ήταν επιθυμητός εφόσον συμβαδίζε με τις θεμελιώδεις αρχές και αξίες της αμερικανικής δημοκρατίας (βλ. Ιωάννα Λαλιώτου. Διασχίζοντας τον Ατλαντικό, Πόλις, Αθήνα 2006, σελ. 98)».

⁴² Μαραγκουδάκης Σταύρος ο. π. σ.38

⁴³ Δετοράκης Θεοχάρης, «Ιστορία της Κρητης», εκδ. Θ.Δετοράκης, Ηράκλειο, 1990

⁴⁴ Πηγή: <http://www.chania.gr/city/history-city> ημετινίοερομηνία προσπέλασης: 17/6/2014

⁴⁵ Δημόπουλος Σπύρος, «Η κοινωνική διαστρωμάτωση του μουσουλμανικού πληθυσμού του Ρεθύμνου και η διεκδίκηση της ανταλλάξιμης περιουσίας, 1924-1927», περ. *Μνήμων* τχ.31, 2010

κατοίκους. Ο συνολικός αστικός χριστιανικός πληθυσμός είναι 25.561 και ο μουσουλμανικός 26.509. Στις δεκαετίες που ακολουθούν με έντονες και συνεχείς πολιτικές εξελίξεις οι μουσουλμανικοί πληθυσμοί αντικαθίστανται σταδιακά από προσφυγικούς πληθυσμούς ως την οριστική ανταλλαγή πληθυσμών με την συνθήκη της Λωζάννης το 1923. Οι πόλεις – λιμάνια του νησιού αλλάζουν χαρακτήρα με την σταδιακή απαλοιφή του μουσουλμανικού στοιχείου και με την έλευση συνολικά 33.900 προσφύγων οι οποίοι θα κατοικήσουν κυρίως στο Ηράκλειο και λιγότερο στα Χανιά και την επαρχία. Οι πόλεις συνεχίζουν να έχουν μεγάλη ποικιλία από διαφορετικές εθνοτικές και πολιτισμικές ομάδες σε όλη αυτή την περίοδο⁴⁶.

Η οικονομία στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην γεωργία και την κτηνοτροφία οι οποίες μετά την ένωση με το 1913 οργανώνονται σε ικανοποιητικά επίπεδα για την εποχή. Εξαιρετικής σημασίας γεγονότα για τον τόπο ήταν η δημιουργία του νέου λιμανιού στο Ηράκλειο και δύο αεροδρομίων σε Χανιά και Ηράκλειο. Την περίοδο της αυτονομίας γίνονται οι ανασκαφές και η αποκάλυψη των μινωικών ανακτόρων. Σε ότι αφορά την παιδεία ο Θεοχάρης Δετοράκης αναφέρει ότι το 1910 υπήρχαν στο νησί 656 δημοτικά σχολεία με 40.500 μαθητές. Υπήρχαν γυμνάσια εξαθέσια και ημιγυμνάσια τριθέσια σε μεγάλα πληθυσμιακά κέντρα του νησιού, ένα παρθεναγωγείο σε κάθε νομό, ένα διδασκαλείο για την μόρφωση των δημοδιδασκάλων και ένα ιεροδιδασκαλείο.

Από το 1926 που έχουμε την πρώτη ηχογράφιση που εντάσσεται στο χορευτικό ρεπερτόριο ως το 1931 που ανοίγει στην Αθήνα το εργοστάσιο της Columbia, οι ηχογραφήσεις γίνονται από κινούμενα συνεργεία ξένων δισκογραφικών εταιριών⁴⁷. Στην συνέχεια οι ηχογραφήσεις γίνονται στην Αθήνα. Παρατηρώντας την καταγωγή των μουσικών που ηχογραφούν σημειώνουμε ότι οι περισσότεροι κατάγονται από τον νομό Ρεθύμνης και Χανίων ενώ μόνο ο Κώστας Φουστάνης που ζει στο χωριό Πόμπια στα νότια παράλια του νόμου Ηρακλείου και ο Στρατής Καλογερίδης⁴⁸ που κατάγεται από τον νομό Λασιθίου και ζει στην πόλη του Ηρακλείου εκπροσωπούν το ανατολικό μισό του νησιού. Από τις 54 ηχογραφήσεις που εντάσσονται στο υλικό που εξετάζουμε οι 39 έγιναν στον ελληνικό χώρο. Από αυτές στις 20 συμμετέχουν ορχήστρες που κατάγονται από τον νομό Ρεθύμνης, 12 από τον νομό Χανίων και μόλις 7 από τον νομό Ηρακλείου. Η αναλογία αυτή είναι αναντίστοιχη με τον πληθυσμό των πόλεων και των νομών. Μια πιθανή εξήγηση είναι η εξής: Οι δισκογραφικές εταιρίες αναζητούσαν ρεπερτόρια και μουσικούς που να χαρακτηρίζουν το νησί και να διαφοροποιούνται από τις μουσικές της υπόλοιπης Ελλάδας. Με αυτόν τον τρόπο θα κατόρθωναν να συμπεριλάβουν στο αγοραστικό τους κοινό τους κατοίκους όλου του νησιού και τους απόδημους Κρήτες από όποιο μέρος και αν κατάγονταν. Ωστόσο το δίκτυο για

⁴⁶ Ζαϊμάκης Γιάννης, «“Καταγωγή ακμάζοντα” στον Λάκκο Ηρακλείου – παρέκκλιση, πολιτισμική δημιουργία, ανώνυμο ρεμπέτικο (1900-1940)», Πλέθρον Αθήνα, 1999. Σ. 69-96

⁴⁷ Κυρίως οι εταιρίες Columbia Αγγλίας, His Masters Voice και Odeon Γερμανίας

⁴⁸ Ο Στρατής Καλογερίδης (1883-1960) με καταγωγή από τη Σητεία, έκανε μουσικές σπουδές στο Παρίσι, μετά το 1915 εγκαθίσταται στο Ηράκλειο και δραστηριοποιείται ως φωτογράφος και διδάσκαλος βιολιού και κλασικής μουσικής, αργότερα διατέλεσε διευθυντής ωδείου.

την αναζήτηση των ανθρώπων που θα ηχογραφήσουν δεν ήταν δυνατόν να φτάσει στην επαρχία αλλά περιορίστηκε στα μεγάλα για την εποχή αστικά κέντρα – λιμάνια δηλαδή στα Χανιά, το Ρέθυμνο και το Ηράκλειο.

Το Ηράκλειο εκείνη την εποχή είναι το δεύτερο μεγαλύτερο λιμάνι της χώρας και μια πόλη που μεγαλώνει λόγω της έλευσης των προσφύγων και της αστικοποίησης του επαρχιακού πληθυσμού. Παράλληλα από την αρχή του 19^{ου} αιώνα το μουσουλμανικό στοιχείο που θα μπορούσε ως «αντίπαλο δέος» να συντηρήσει τον ντόπιο πολιτιστικό χαρακτήρα έχει σχεδόν εκλείψει από την πόλη. Ακόμα και αν παίζονται κοντυλιές⁴⁹ συρτά και σούστες εντός της πόλης του Ηρακλείου αυτά παίζονται με βιολί⁵⁰ και σίγουρα δεν αποτελούν την κύρια τάση της πολιτισμικής έκφρασης των κατοίκων. Η εμπορική ανάπτυξη⁵¹ σε συνδυασμό με τα νέα πρότυπα που έφερε η έλευση των προσφύγων από την Μικρά Ασία και τη Σμύρνη έστρεψε την κοινωνία της πόλης προς τον εκμοντερνισμό και τον κοσμοπολίτικο, «δυτικό» τρόπο ζωής⁵². Μια άλλη τάση στην μουσική της πόλης είναι τα τραγούδια του Λάκκου που όπως τα περιγράφει ο Γιάννης Ζαϊμάκης⁵³ χαρακτηρίζοντας το ρεπερτόριο αυτό «ανώνυμο ρεμπέτικο» είναι κοντά στο αστικό λαϊκό τραγούδι του Πειραιά. Θεωρώ πολύ πιθανό οι δισκογραφικές εταιρίες να μην βρήκαν ενδιαφέρον αυτό το πολιτισμικό περιβάλλον βλέποντας το Ηράκλειο ως μια «μικρή Αθήνα» ή μια «μικρή Σμύρνη».

Τα Χανιά έχουν εκείνη την περίοδο 25.000 κατοίκους περίπου και είναι η δεύτερη σε πληθυσμό πόλη της Κρήτης⁵⁴. Η πόλη γνωρίζει άνθηση καθώς την περίοδο αυτή έχουμε άνοδο του αγροτικού και του εμπορικού τομέα, πλην όμως ο ρυθμός αστικοποίησης της πόλης δεν είναι πολύ μεγάλος διότι παρά την έλευση πληθυσμού από την επαρχία δεν υπάρχει έλευση προσφύγων από την Μικρά Ασία όπως στην πόλη του Ηρακλείου. Επίσης η επαρχία του νομού Χανίων δεν είναι τόσο πολυπληθής όσο του νομού Ηρακλείου⁵⁵. Η πόλη παραμένει στενά συνδεδεμένη με

⁴⁹ Το σύνολο των ηχογραφήσεων του Στρατή Καλογερίδη είναι κοντυλιές και μαλεβυζιώτικοι χοροί και πεντοζάλια.

⁵⁰ Το γεγονός αυτό διασταυρώνεται από το φωτογραφικό υλικό της εποχής πηγές: <http://grypas.heraklion.gr/heraklion-site/background.php?url=&id=&cat=&open=&lang=441&chron=ημιτόνιοερομηνία προσπέλασης: 09/03/2015>

Ζαϊμάκης Γιάννης, «Καταγωγή ακμάζοντα» στον Λάκκο Ηρακλείου ο.π.

Αλιγιζάκης Αγησίλαος, «Η κρητική μουσικοχορευτική παράδοση στον 20ο αιώνα» ο.π.

⁵¹ Την περίοδο εκείνη όπως γράφει η επίσημη ιστοσελίδα του δήμου Ηρακλείου η πόλη «συνδέεται μέσω τακτικών ακτοπλοϊκών δρομολογίων με τα ελληνικά λιμάνια, αλλά και την Αλεξάνδρεια, τη Σμύρνη, την Τερνέστη, το Αμβούργο». Πηγή: <http://grypas.heraklion.gr/heraklion-site/hp.php?id=1781&sid=2213&level=2&on=0> ημιτόνιοερομηνία προσπέλασης: 09/03/2015

⁵² Ήδη από την περίοδο της Κρητικής Πολιτείας είχε υιοθετηθεί από αρκετούς αστούς του Ηρακλείου ο «εξευρωπαϊσμός» στον τρόπο ενδυμασίας. Πηγή: <http://grypas.heraklion.gr/heraklion-site/hp.php?id=1661&sid=1869&level=3&on=0#> ημιτόνιοερομηνία προσπέλασης: 09/03/2015

⁵³ Ζαϊμάκης Γιάννης, «Καταγωγή ακμάζοντα» στον Λάκκο Ηρακλείου ο.π.

⁵⁴ Πηγή επίσημη ιστοσελίδα δήμου Χανίων: <http://www.chania.gr/city/history-city> (ημερομηνία προσπέλασης 15/03/2015)

⁵⁵ Δετοράκης ο.π. σ.461

την αγροτική παραγωγή και την επαρχία. Είναι πολύ πιθανόν μέσα στην πόλη των Χανίων να υπάρχει η παραδοσιακή μουσική ως τρόπος διασκέδασης. Οι ηχογραφήσεις που εντάσσονται στο υλικό που εξετάζουμε που σχετίζονται με τον νομό Χανίων έχουν ως κύριο μελωδικό όργανο το βιολί⁵⁶. Μπορούμε ακόμα να υποθέσουμε ότι το βιολί ως διάδοχος του μουσικού υλικού από τα προηγούμενα όργανα έχει την δυνατότητα πέρα από τους παραδοσιακούς σκοπούς να παίξει και τα νέα ακούσματα που πιθανόν φτάνουν στα αφτιά των κατοίκων του νησιού από το ραδιόφωνο και το γραμμόφωνο. Με αυτόν τον τρόπο διατηρήθηκε το παλιό μουσικό υλικό αφενός και αφετέρου καθιερώθηκε το βιολί ως ένα νέο όργανο που φέρει ταυτόχρονα το παλιό και το νέο ρεπερτόριο.

Το Ρέθυμνο είναι μια αρκετά μικρή πόλη με μικρό λιμάνι⁵⁷ και σαφώς μικρότερη εμπορική δραστηριότητα από τις δύο μεγαλύτερες πόλεις του νησιού. Στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα γίνεται σε οργανοποιείο της πόλης η μετεξέλιξη της λύρας στο στάδιο που γνωρίζουμε σήμερα. Η λύρα αποκτά χαρακτηριστικά αστικής οργανοποιίας όπως σταθερό σχήμα και διάσταση. Επίσης αποκτά ταστιέρα σαν αυτή του βιολιού. Η εξέλιξη αυτή συνδέεται και με την ακμή της λύρας στην πόλη. Από τους έξι λυράρηδες που ηχογραφούν στον ελλαδικό χώρο οι τέσσερις που κατάγονται από τον νομό Ρεθύμνης⁵⁸ και τρεις από αυτούς μένουν στην πόλη. Όπως προκύπτει από το φωτογραφικό υλικό⁵⁹ και οι τέσσερις αυτοί λυράρηδες έπαιζαν με τον νέο τύπο λύρας. Το υψηλό επίπεδο δεξιοτεχνίας και η ακμή της μουσικής της νέας λύρας στην γενικότερη περιοχή του Ρεθύμνου επιβεβαιώνεται από τις ίδιες τις ηχογραφήσεις και από το γεγονός ότι από μουσικό αυτό υπόστρωμα θα προκύψουν δύο πολύ σημαντικοί λυράρηδες της επόμενης γενιάς: ο Θανάσης Σκορδαλός και ο Κώστας Μουντάκης. Αυτή η ακμάζουσα μουσική με τα παγκρήτια παραδοσιακά χαρακτηριστικά, σε συνδυασμό με τις νέες δυνατότητες και συνειρμούς που έφερνε η νέα λύρα, αποτέλεσαν κατά την γνώμη μου σημαντικό παράγοντα στην επιλογή των δισκογραφικών εταιριών να παράγουν μεγάλο σχετικά αριθμό ηχογραφήσεων με Ρεθυμνιώτες καλλιτέχνες. Πολύ πιθανόν για τους ίδιους λόγους να υπήρχε και η αντίστοιχη εμπορική επιτυχία.

Αστικό ή παραδοσιακό ρεπερτόριο

Το ρεπερτόριο που εξετάζεται στην παρούσα πτυχιακή χαρακτηρίζεται στις μέρες μας από δύο όρους. «κρητικό» και «παραδοσιακό». Αυτοί ο χαρακτηρισμοί

⁵⁶ Στις 11 ηχογραφήσεις που υπάρχουν στο υλικό που εξετάζουμε λαμβάνουν μέρος οι βιολιστές: Γεώργιος Μαριανάκης και Νικόλαος Χάρχαλης. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η ηχογράφηση: «Συρτός Χανιώτης» με τον Νικόλαο κουφινάο στην λύρα.

⁵⁷ Παπαδάκης Κώσταντίνος, «Μεταφορές μετά το 1930» δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα «Κρητική Επιθεώρηση» Ρεθύμνου, στις 8- 5- 2008.

⁵⁸ Οι Αντώνης Παπαδάκης(Καρεκλάς), Αντρέας Ροδινός και Μανώλης Λαγουδάκης(Λαγός) κατάγονται και διαμένουν στο Ρέθυμνο, ο Αλέκος Καραβίτης κατάγεται από το χωριό Ακτούντα του νομού Ρεθύμνου και εγκαταστάθηκε από το 1925 στην Αθήνα.

⁵⁹ Φυλλάδιο από το cd: «Οι Πρωτομάστορες, Αυθεντικές εκτελέσεις 1920-1955» ο.π σ.43, 50, 60, 65, 74, 80, 84

είναι χρήσιμοι για να διαχωρίζεται το συγκεκριμένο ρεπερτόριο από άλλα ρεπερτόρια όπως για παράδειγμα από το αστικό λαϊκό ρεπερτόριο ή το παραδοσιακό ρεπερτόριο άλλων περιοχών. Είναι σίγουρο πάντως ότι οι άνθρωποι της εποχής εκείνης δεν θα έδιναν τους ίδιους χαρακτηρισμούς στο υλικό αυτό ούτε θα το ομαδοποιούσαν με τον ίδιο τρόπο. Στις αρχές του περασμένου αιώνα η ποσότητα της μουσικής πληροφορίας για κάθε άνθρωπο ήταν πολύ μικρότερη είτε αυτός ήταν κάτοικος της υπαίθρου, είτε της πόλης και δεν υπήρχε η ανάγκη της κωδικοποίησης της πληροφορίας. Με άλλα λόγια ένας κάτοικος του Ρεθύμνου, του Ηρακλείου ή ενός χωριού της επαρχίας της Κρήτης δεν έχει λόγο να διαχωρίσει τα ακούσματά του σε παραδοσιακά και λαϊκά γιατί ακούει σπάνια μουσική είτε ζωντανά είτε από το γραμμόφωνο. Όλα για αυτόν εντάσσονται στην γενική κατηγορία «μουσική». Ούτε οι ίδιοι μουσικοί που ήταν φορείς αυτής της μουσικής δεν έκαναν αυτή τη διάκριση. Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός ότι μέχρι και την δεκαετία του 1990 έχουμε μαρτυρίες από λυράρηδες που εντάσσουν στο χορευτικό τους ρεπερτόριο βαλς και ταγκό. Αυτό σημαίνει ότι θεωρούν τους εαυτούς τους υπεύθυνους για την διασκέδαση του κοινού και την συντήρηση του χορού χωρίς να διαχωρίζουν το ρεπερτόριο σύμφωνα με την δική τους καταγωγή.

Σήμερα εντάσσουμε το ρεπερτόριο αυτό στην παραδοσιακή μουσική με δύο κύρια κριτήρια, την καταγωγή και την λειτουργία του. Την καταγωγή μπορούμε να την συμπεράνουμε από την καταγωγή των ανθρώπων που παίζουν αυτή τη μουσική. Οι περισσότεροι συντελεστές των ηχογραφήσεων αυτών κατάγονται όντως από το νησί. Ακόμα ένα στοιχείο που αποδεικνύει ότι το υλικό αυτό θεωρούνταν κι εκείνη την εποχή «κρητική μουσική» είναι ο χαρακτηρισμός του από τους «έξω», δηλαδή από αυτούς που έρχονται σε επαφή με αυτή τη μουσική και δεν κατάγονται από το νησί ή ζουν σε αυτό. Οι δισκογραφικές εταιρίες συχνά χρησιμοποιούν το επίθετο «κρητικός» για να περιγράψουν το ρεπερτόριο ειδικά στις πρώτες χρονικά ηχογραφήσεις. Χαρακτηριστική είναι η πρώτη ηχογράφιση «ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pendosali Criticos Choros)» το 1916 από κουαρτέτο μαντολίνων του Ηλία Αλεσσίου (Alessios – Defillipis Mandolin Quatret). Ακόμα μια ένδειξη είναι η περίπτωση του Χαρίλαου Πιπεράκη, ο οποίος ως φορέας αυτού του ρεπερτορίου παίρνει το προσωνύμιο «Κρητικός» στο πολυπολιτισμικό περιβάλλον της Αμερικής, παρόλο που, όπως φαίνεται από την δισκογραφία του, εκτός από το κρητικό ρεπερτόριο συμπεριλαμβάνει στο πρόγραμμά του και αστικό ρεπερτόριο ή παραδοσιακά τραγούδια άλλων περιοχών. Στην Αθήνα ο Αλέκος Καραβίτης συγκεντρώνει στην μπυραρία του όλους τους απόδημους Κρήτες της πόλης παίζοντας αυτό το ρεπερτόριο. Η τακτική των εταιριών να δίνουν ονόματα από περιοχές στις ηχογραφήσεις (πχ. Κοντυλιές ηρακλειώτικες) δεν οφείλεται απαραίτητα στην προέλευση ενός τραγουδιού αλλά πολλές φορές αποσκοπούσε σε ένα συγκεκριμένο εμπορικό κοινό.

Η λειτουργία του ρεπερτορίου αυτού είναι κυρίως χορευτική όπως μαρτυρά και το όνομα της πρώτης ηχογράφισης. Από τις 69 ηχογραφήσεις που εντοπίστηκαν 54 ανήκουν στο χορευτικό ρεπερτόριο. Τα ονόματα των χορών τις περισσότερες φορές περιλαμβάνονται στα ονόματα των ηχογραφήσεων, πχ «χανιώτικος συρτός»

ή «αμαριώτικο πεντοζάλι». Η δομή των χορευτικών κομματιών φανερώνει επίσης την λειτουργία τους. Τα χορευτικά κομμάτια δομούνται σε μικρές αυτόνομες μελωδικά φράσεις, τα «γυρίσματα» τα οποία μπορούν να επαναληφθούν όσες φορές θέλει ο εκτελεστής ή όσες φορές απαιτεί ο χορός. Δίνεται μέσω της επανάληψης η δυνατότητα στον ακροατή να απομνημονεύσει και στην συνέχεια να αναπαράγει τον στίχο και την μελωδία. Η διαδικασία αυτή παραπέμπει σε κοινωνίες και μεθόδους και έθιμα της υπαίθρου. Άλλα χαρακτηριστικά που παραπέμπουν στην μουσική της υπαίθρου είναι: Η μικρή ορχήστρα (συνήθως δύο άτομα εκ των οποίων τουλάχιστον ο ένας τραγουδάει), η ενορχήστρωση προκύπτει μέσα από παραδοσιακά δοσμένους ρόλους όπου ένα όργανο είναι ο κύριος φορέας της μελωδίας (λύρα, βιολί ή φωνή) και τα υπόλοιπα προσαρμόζονται μελωδικά ή αρμονικά πάνω σε αυτό. Έλλειψη σπουδαγμένων μουσικών, οι περισσότεροι μουσικοί που συμμετέχουν στις ηχογραφήσεις είναι σε μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτοι⁶⁰.

Ωστόσο τα αστικά χαρακτηριστικά που μπορούμε να εντοπίσουμε στο ρεπερτόριο είναι τα εξής: Υπάρχει στις περισσότερες ηχογραφήσεις αρκετά υψηλή δεξιοτεχνία στους εκτελεστές πράγμα που φανερώνει επαγγελματισμό σε ένα βαθμό. Γνωρίζουμε όμως ότι οι περισσότεροι από τους συντελεστές των ηχογραφήσεων δεν βιοπορίζονταν αποκλειστικά από την μουσική αλλά είχαν κι άλλο επάγγελμα⁶¹. Ο Ιωάννης Μπερνιδάκης που είναι ένας από τους κορυφαίους εκπροσώπους της δισκογραφίας της εποχής, ως τραγουδιστής και λαουτιέρης, συνεργάζεται δισκογραφικά με επαγγελματίες μουσικούς της πρωτεύουσας όπως ο Παναγιώτης Τούντας και ο Δημήτρης Σέμσης. Ακόμα η κατασκευή της λύρας και του λαούτου σε ένα σημαντικό βαθμό έχουν περάσει στο σε στάδιο που φανερώνει αστικά οργανοποιεία και έχει ξεπεράσει το στάδιο όπου ο οργανοπαίκτης μόνος του κατασκεύαζε και επιδιόρθωνε το όργανο που παίζει. Το ακουστικό ρεπερτόριο (το οποίο δεν αναλύεται στην εργασία) φανερώνει σχέσεις με την αστική μουσική καθώς παρατηρούμε μεγαλύτερες μουσικές φράσεις και μεγαλύτερη έκταση στις μελωδίες.

Τα κέντρα της μουσικής αυτής είναι κυρίως το Ρέθυμνο και τα Χανιά όπως μαρτυρεί η καταγωγή των περισσότερων συντελεστών. Οι πόλεις αυτές δεν μπορούν να χαρακτηριστούν ως αστικά περιβάλλοντα όπως η Αθήνα. Οι σχέσεις τους με την επαρχία είναι άμεσες και το μέγεθος των πόλεων μικρό. Επίσης την περίοδο στην οποία γίνονται οι ηχογραφήσεις οι πόλεις αυτές μόλις έχουν εποίκιστεί από χριστιανικούς πληθυσμούς της επαρχίας μετά την αποχώρηση των μουσουλμανικών πληθυσμών που ολοκληρώθηκε το 1922⁶². Συνολικά θα λέγαμε χαρακτηρίζοντας αυτό το υλικό ότι δίκαια κατατάσσεται στην παραδοσιακή μουσική παρατηρώντας όμως ότι έχει αρκετά στοιχεία αστικής λαϊκής μουσικής.

⁶⁰ Εξαίρεση αποτελεί ο Στρατής Καλογερίδης ο οποίος έκανε μουσικές σπουδές στην Γαλλία.

⁶¹ Π.χ. ο Στέλιος Φουσταλιεράκης ήταν ωρολογοποιός και ο Μανώλης Λαγουδάκης ήταν Ζαχαροπλάστης.

⁶² Δετοράκης ο.π. σ.458

Δεύτερο κεφάλαιο: Υλικό

Πως προέκυψε το υλικό της πτυχιακής μου εργασίας

Το υλικό που αναλύθηκε στην παρούσα εργασία προέκυψε αποκλειστικά από ηχογραφήσεις 78 στροφών. Από τον κατάλογο του Δ. Μανιάτη προέκυψαν οι τίτλοι των ηχογραφήσεων που έγιναν από ελληνικές εταιρίες και από τον κατάλογο του R. Sportswood προέκυψαν οι τίτλοι των ηχογραφήσεων που έγιναν στις Η.Π.Α.⁶³. Οι 203 αυτοί τίτλοι εντοπίστηκαν στα χρονικά πλαίσια από το 1916 όπου έχουμε την πρώτη ηχογράφιση ως το 1940 όπου λόγω του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου έχουμε διακοπή της παραγωγής των δίσκων⁶⁴. Η δισκογραφική παραγωγή θα διακοπεί παράλληλα σε Ελλάδα και Η.Π.Α. με τον δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο και θα ξεκινήσει εκ νέου το 1945 στην Αμερική και το 1946 στην Ελλάδα ως τη δεκαετία του 1960 οπότε ξεκινάει η τεχνολογία παραγωγής δίσκων 45 στροφών.

Κριτήρια για να θεωρηθούν οι ηχογραφήσεις κατάλληλες για να ενταχθούν στο κρητικό ρεπερτόριο ήταν τα εξής: Εάν στον τίτλο υπήρχαν λέξεις όπως «Κρήτης», «κρητικός» ή παρόμοιες λέξεις, ονόματα χορών όπως «πεντοζάλης», «πεντοζάλη», «συρτός», «συρτό», «χανιώτικος», «σούστα», «μαλεβυζιώτικος» ή «μαλεβυζιώτης», «πηδηχτός», «καστρινός». Άλλες σχετικές λέξεις ήταν τα τοπωνύμια όπως για παράδειγμα: «κισσαμίτικος», «αποκορωνιώτικος», «ξηροστερνιανός», «ρεθυμνιώτικος» ή γνωστό λεξιλόγιο που σχετίζεται με το νησί: «μαντινάδα», «κοντυλιές», «Ερωτόκριτος». Αναζήτηση έγινε επίσης με βάση το όνομα των καλλιτεχνών. Για παράδειγμα εξετάστηκαν όλες οι ηχογραφήσεις που υπάρχουν στο όνομα του Ιωάννη Μπερνιδάκη, του Χαρίλαου Πιπεράκη, του Μανώλη Λαγουδάκη και όλων των καλλιτεχνών των οποίων τα ονόματα είναι γνωστά από την δραστηριότητά τους εκείνη την περίοδο.

Το ηχητικό υλικό στη συνέχεια προέκυψε από τρεις βασικές πηγές. Από την δισκογραφία επανεκδόσεων δίσκων 78 στροφών, τον διαδικτυακό τόπο www.rebetikosealabs.net και από τον διαδικτυακό τόπο www.youtube.com. Από τους 203 τίτλους εντοπίστηκαν 97 ηχογραφήσεις, ταυτοποιήθηκαν 69 και αναλύθηκαν 56. Συγκεκριμένα από τις συλλογές «Πρωτομάστορες» και «Το Στελλάκι από την Κρήτη» αντλήθηκαν 36 ηχογραφήσεις. Οι τίτλοι οι οποίοι δίνονται από τον εκδότη της συλλογής στις περισσότερες περιπτώσεις δεν αντιστοιχούν με τους τίτλους των δίσκων των 78 στροφών όπως αυτοί δόθηκαν από την εταιρία παραγωγής. Έτσι έγινε ταυτοποίηση μέσω των άλλων δύο πηγών μέσω του ίδιου του ηχητικού υλικού και των αριθμών δίσκου και μήτρας. Ο διαδικτυακός τόπος

⁶³ Μανιάτης Διονύσης, *Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου*, Αθήνα 2006, σ. 17, 46, 80, 156-157, 250-252, 372-373, 376, 433, 470. Βλ. επίσης: Spottswood Richard, *Ethnic music on records, A discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942, Vol.3*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990, p. 1171, 1194, 1206.

⁶⁴ Μαραγκουδάκης Σταύρος ο. π. σ.47

www.rebetikosealabs.net είναι μια βάση δεδομένων όπου δημοσιεύονται ηχογραφήσεις δίσκων 78 στροφών σε ψηφιακή μορφή που αφορούν το ρεπερτόριο του ελλαδικού χώρου. Οι περισσότερες ηχογραφήσεις που δημοσιεύονται έχουν στοιχεία ταυτοποίησης όπως όνομα καλλιτέχνη, αριθμό δίσκου, αριθμό μήτρας, έτος ηχογράφησης και συχνά αναφέρεται το περιεχόμενο την άλλης πλευράς του δίσκου. Δίνεται η δυνατότητα αναζήτησης με λέξεις «κλειδιά» μέσω καλλιτέχνη και ανά έτος ηχογράφησης. Μέσω αυτής της βάσης δεδομένων εντοπίστηκαν 34 ηχογραφήσεις. Οι ηχογραφήσεις που εντοπίστηκαν μέσω του διαδικτυακού τόπου www.youtube.com μπορούν να χωριστούν σε δύο περιπτώσεις. Στην περίπτωση που κάποιος συνδρομητής έχει δημοσιεύσει την ηχογράφηση σε ψηφιακή μορφή (mp3) και την συνοδεύει με μια φωτογραφία αναφέροντας και τα στοιχεία ταυτοποίησης. Στην περίπτωση που κάποιος αναρτήσει απόσπασμα βιντεοσκόπησης όπου φαίνεται ο ίδιος ο δίσκος 78 στροφών που αναπαράγεται με ένα γραμμόφωνο. Στην περίπτωση αυτή μπορούμε να διακρίνουμε τα στοιχεία της ταυτοποίησης γραμμένα πάνω στον αυθεντικό δίσκο⁶⁵. Μέσω αυτού του διαδικτυακού τόπου βρέθηκαν 27 ηχογραφήσεις. Αρκετές ηχογραφήσεις βρέθηκαν από δύο ή και τρεις πηγές.

Αποκλείστηκαν από το υλικό μελέτης οι ηχογραφήσεις όπου δεν διασταυρώνονταν τα στοιχεία ταυτοποίησης που προέκυπταν από τις πηγές με αυτά των καταλόγων του Δ. Μανιάτη και του R. Sportswood ή όπου δεν ήταν δυνατή η χρονολόγηση της ηχογράφησης. Ακόμα οι ηχογραφήσεις ελέγχθηκαν ακουστικά για το κατά πόσο το περιεχόμενο συνάδει με τον τίτλο. Ένα ακόμη στοιχείο που παραπέμπει σε αυτό το ρεπερτόριο είναι το οργανολόγιο το οποίο συνήθως αποτελείται από λύρα ή βιολί, λαούτο, κιθάρα, μαντολίνο.

Γιατί επιλέχθηκε να αναλυθεί το χορευτικό ρεπερτόριο.

Από το σύνολο των 69 ηχογραφήσεων που εντοπίστηκαν στις πηγές αναλύθηκαν οι 54 που εντάχθηκαν στο χορευτικό ρεπερτόριο. Κριτήρια ένταξης των ηχογραφήσεων στο χορευτικό ρεπερτόριο ήταν ο τίτλος ο οποίος παρέπεμπε σε κάποιον από τους χορούς που χορεύονταν στο νησί. Οι χοροί αυτοί είναι :ο πεντοζάλης, ο συρτός ή χανιώτικος, ο μαλεβυζιώτικος ή πηδηχτός ή καστρινός, και ο σιγανός πεντοζάλης ή κοντυλιές⁶⁶. Στην συνέχεια ελέγχθηκε ακουστικά το υλικό για το κατά πόσο είναι αντίστοιχο σε κάποιο χορό.

Τα χαρακτηριστικά του χορευτικού ρεπερτορίου όπως η μικρή έκταση των μελωδιών και η επαναληπτικότητα (τα οποία αναλύονται αναλυτικότερα σε

⁶⁵ Χαρακτηριστικό παράδειγμα: ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ, Λύρα:Ανδρέας Ροδινός, Λαούτο: Ιωάννης Μπερνιδάκης, αριθμός δίσκου: Β – 21683 Αριθμός Μήτρας: 101304 πηγή: http://www.youtube.com/watch?v=Ag6gyRimv18&list=UUoP_OGuRM7vS56N_ho3DA6w (ημερομηνία προσπέλασης: 30/9/2014)

⁶⁶ Είναι σίγουρο ότι χορεύονταν κι άλλοι χοροί ή παραλλαγές τους με διαφορετικά ονόματα στο νησί. Εδώ παρατίθενται οι βασικοί χοροί που συνδέονται με την μουσική των ηχογραφήσεων οι οποίοι ήταν αρκετά διαδεδομένοι σε όλους τους νομούς του νησιού.

επόμενα κεφάλαια) είναι αυτά που διαφοροποιούν αυτό το ρεπερτόριο από τα ακουστικά τραγούδια και από άλλες λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Αυτός είναι ένας κύριος λόγος για τον οποίο επιλέχθηκε να αναλυθεί το χορευτικό ρεπερτόριο. Το ακουστικό ρεπερτόριο που αποτελείται κυρίως από τα λεγόμενα «ταμπαχανιώτικα» τραγούδια, παρουσιάζει αρκετές δομικές ομοιότητες με το αστικό λαϊκό τραγούδι εκείνης της περιόδου. Οι μουσικές που επιλέχθηκαν προς ανάλυση ως μουσικό κείμενο, κατά ένα μέρος και ως δομές προϋπάρχουν στον χώρο αποτελώντας το υπόβαθρο του χορού και του γλεντιού τουλάχιστον 80 χρόνια παλαιότερα από την περίοδο που ηχογραφούνται. Την άποψη αυτή επιβεβαιώνουν οι καταγραφές του Παύλου Βλαστού που στα μέσα του 19^{ου} αιώνα καταγράφει σε έναν χειρόγραφο τόμο με τον τίτλο «υπορχήματα» (δηλαδή τραγούδια που χορεύονται) συρτά, κοντυλιές, σούστες και πεντοζάλια, τα οποία ήδη τότε χαρακτηρίζει παλιούς σκοπούς⁶⁷. Λαμβάνοντας υπόψιν ότι μέχρι και σήμερα τα συρτά, ο πεντοζάλης, η σούστα και οι κοντυλιές συνεχίζουν να αποτελούν τη μουσική των παραδοσιακών γλεντιών στο νησί σε γάμους και πανηγύρια αντιλαμβανόμαστε πόσο ενδιαφέρον προκαλεί η ανάλυση τους.

Στην περίοδο 1916 ως 1940 μέσα στην οποία περιορίζουμε το ηχητικό μας υλικό υπάρχει ικανός αριθμός ηχογραφήσεων έτσι ώστε να μπορούμε να καταλήξουμε σε ασφαλή συμπεράσματα για την έρευνά μας.

Δομές στο κρητικό χορευτικό ρεπερτόριο

Στην μουσική της Κρήτης είναι αρκετά διαδεδομένη και χρήσιμη η έννοια του γυρίσματος⁶⁸. Το γύρισμα είναι μουσική φράση ή σύνολο από 2 ή 3 μουσικές φράσεις με μία σχετική αυτοτέλεια οι οποίες επαναλαμβάνονται συνήθως όσες φορές επιθυμεί ο εκτελεστής.

Τα συρτά αποτελούνται από δύο γυρίσματα τετράμετρα, εξάμετρα ή οκτάμετρα. Όταν το συρτό τραγουδιέται ο στίχος είναι σε δίστιχο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβό ομοιοκατάληκτο (μαντινάδα). Στο πρώτο γύρισμα του συρτού ακούγεται το πρώτο ημιστίχιο (οκτασύλλαβο) από τον πρώτο δεκαπεντασύλλαβο (πχ: την μάνα μου την αγαπώ). Με το δεύτερο γύρισμα ακούγεται ολόκληρος ο πρώτος δεκαπεντασύλλαβος (πχ: την μάνα μου την αγαπώ γιατί πονεί για μένα). Μετά ξανακούγεται το πρώτο γύρισμα και λέγεται το πρώτο ημιστίχιο από τον δεύτερο δεκαπεντασύλλαβο (πχ: μα όχι αγάπη μου γλυκιά) και με το δεύτερο γύρισμα ακούγεται ολόκληρος ο δεύτερος δεκαπεντασύλλαβος (πχ: μα όχι αγάπη μου γλυκιά ως αγαπώ εσένα). Στην συνέχεια μπορεί να ακολουθήσει το ίδιο συρτό

⁶⁷ Σγουρός Δημήτρης, ένθετο στο cd: «Σκοποί και τραγούδια της Κρήτης από το αρχείο του Παύλου Βλαστού» σ.10 -11 « Όλα αυτά τα τραγούδια αποτελούν το χειρόγραφο τόμο υπ. Αρ 9 ΑΒ με τίτλο: Υπορχήματα Κρητών ή Κρησών Μούσα η πατριος, υπό Παύλου Γ. Βλαστού, μελοποιηθέντα ή τονισθέντα εις την αρχαίαν Ελληνικήν και Βυζαντινήν Μουσικήν προς διαίωνηση των Πατρών - Αθήναι 1892»

⁶⁸ Θεοδοσοπούλου Ειρήνη Β., Μεθοδολογία μορφολογικής ανάλυσης και αναλυτικά δεδομένα σε κοντυλιές της κρητικής δημοτικής μουσικής: τα 436 οργανικά και 33 φωνητικά γυρίσματα, Κουλτούρα, Αθήνα 2004.

με άλλη μαντινάδα ή άλλο συρτό. Ένα γύρισμα μπορεί να συναντηθεί σε πολλά διαφορετικά συρτά (πχ στο κομμάτι «ξηροστεριανός χορός» που περιέχει δύο συρτά το δεύτερο γύρισμα είναι το ίδιο και στα δύο συρτά). Μπορούμε λοιπόν να πούμε πως το γύρισμα είναι μια ενότητα και το συρτό μια δεύτερη μεγαλύτερη ενότητα που περιλαμβάνει δύο γυρίσματα. Δύο ή περισσότερα συρτά που είναι ηχογραφημένα μαζί δεν μπορούμε να πούμε ότι είναι ένα κομμάτι με την έννοια που θα το πούμε για ένα τραγούδι του Παναγιώτη Τούντα για παράδειγμα. Σαφώς υπάρχει ενότητα ανάμεσα σε δύο συρτά που είναι ηχογραφημένα μαζί χωρίς όμως αυτά να αποτελούν ένα άρρηκτο σύνολο αλλά περισσότερο μια στιγμιαία σύνθεση ως προς την δομή η οποία μπορεί με τον χρόνο να καθιερωθεί χωρίς όμως να είναι σίγουρο ότι πάντα αυτά τα δύο συρτά θα ακούγονται μαζί.

Στις κοντυλιές τα γυρίσματα σπάνια ακούγονται κατά ζεύγη αλλά το κάθε γύρισμα έχει την αυτονομία του. Στην περίπτωση του τραγουδιού αφού ακουστεί το γύρισμα και τραγουδιστής λέει ολόκληρο τον πρώτο στίχο της μαντινάδας⁶⁹ αφήνει να ακουστεί μία η περισσότερες φορές το ίδιο γύρισμα και μετά λέει και τον δεύτερο στίχο. Στην συνέχεια ο οργανοπαίκτης μπορεί να παραμείνει στο ίδιο γύρισμα ή να πάει σε άλλο καινούριο η κάποιο που έχει ήδη ακουστεί. Η ίδια παρατακτική λογική υπάρχει στη σούστα και τον πηδηχτό ή μαλεβυζιώτικο χορό.

⁶⁹ Η μαντινάδα είναι δίστιχο που αποτελείται από δύο ομοιοκατάληκτους ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους.

Τρίτο κεφάλαιο: Μεθοδολογία και Θεωρία

Η μουσική θεωρία είναι η κωδικοποίηση και συστηματική περιγραφή ενός συνόλου φαινομένων της μουσικής πράξης. Έπεται της μουσικής πράξης. Κάθε μουσική θεωρία αναφέρεται σε ένα μουσικό είδος το οποίο αποτελεί το υλικό έρευνας της θεωρίας. Για την μουσική που εξετάζουμε δεν υπάρχει κάποια παγιωμένη θεωρητική προσέγγιση. Στο σημείο αυτό παρουσιάζονται βασικά στοιχεία από τα θεωρητικά μοντέλα από τα οποία αντλήθηκαν θεωρητικά εργαλεία για να γίνει η ανάλυση του χορευτικού ρεπερτορίου.

Στοιχεία της θεωρίας των Μακάμ που είναι χρήσιμα στην ανάλυση του ρεπερτορίου

Το μακάμ είναι το θεωρητικό σύστημα που αναφέρεται σε ένα σύνολο τροπικών μουσικών από τις ανατολικές και τις αραβικές χώρες. Έχει συνδεθεί ως αναλυτικό εργαλείο με την Οθωμανική κλασική μουσική. Όπως αναφέρει ο Ευγένιος Βούλγαρης⁷⁰

«το μουσικό σύστημα των μακάμ έχει ως σκοπό την κωδικοποίηση μονοφωνικών συνθέσεων. Ανήκει στα τροπικά μουσικά συστήματα, κατηγοριοποίηση η οποία αναφέρεται στον τρόπο ανάπτυξης σύμφωνα με τον οποίο οι μελωδίες αναπτύσσονται στα πλαίσια συγκεκριμένων τρόπων. Οι τρόποι αυτοί, γνωστοί ως μακάμ, συγκροτούν ουσιαστικά την οργάνωση ενός συνόλου μελωδικών γνωρισμάτων και ιδιαιτεροτήτων».

Τέτοια γνωρίσματα είναι: η κλίμακα, η βαθμίδα εισόδου, οι βαθμίδες αναφοράς – δεσπόζοντες φθόγγοι, οι προσωρινές καταλήξεις, οι τελικές καταλήξεις, η πορεία - σενάριο της μελωδίας που ονομάζεται «seyir», οι χαρακτηριστικές φράσεις κάθε μακάμ, οι έλξεις, οι μετατροπίες.

Οι κλίμακες που χρησιμοποιούνται είναι η μαλακή διατονική κλίμακα και η σκληρή διατονική κλίμακα. Η κατάτμηση της οκτάβας (συγκερασμός) δεν είναι ίση αλλά οι βαθμίδες προκύπτουν από φυσικά διαστήματα. «Τα διαστήματα ορίζονται ως λόγοι συχνοτήτων, με την μορφή ρητών λόγων (λόγων ακεραίων αριθμών). Ως τέτοιοι, ταυτίζονται τόσο με την θέση στην οποία πρωτοεμφανίζονται στην αρμονική στήλη, όσο και με τον λόγο μηκών της δυνητικής χορδής που τα παράγει⁷¹». Οι βαθμίδες της μαλακής διατονικής κλίμακας είναι: *ραστ*, *ντουγκιάχ*, *σεγκιάχ*, *σαργκιάχ*, *νεβά*, *χουσεϊνί*, *εβίτζ* και *γκερντανιέ*. Μπορούμε να συμβολίσουμε το *ραστ* με *ντο* κάτω από το πεντάγραμμο. Η σκληρή διατονική

⁷⁰ Για τον ορισμό και τα χαρακτηριστικά των βασικών υπομονάδων καθώς και τον ορισμό της θεμέλιας κλίμακας βλ. την εισαγωγή στο βιβλίο: Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου- Σμυρνάικα κ αι Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1992- 1940, Εκδ.ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου - Fagotto, Αθήνα 2006 σ.15 - 55

⁷¹ Σκούλιος, Μ. 2007 «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου» στο Προφορικότητες, Τετράδιο 3, Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

κλίμακα έχει τις βαθμίδες: ραστ, ντουγκιάχ, μπουσελίκ, τσαργκιάχ, νεβά, χουσεϊνί, μαχούρ, γκερντανιέ. Το ραστ παρόλο που συμβολίζεται με ντο μπορεί να παιχθεί σε οποιαδήποτε οξύτητα αρκεί να διατηρηθεί η σχέση των διαστημάτων που ορίζει κάθε κλίμακα.

Στοιχεία της θεωρίας των λαϊκών δρόμων που είναι χρήσιμα στην ανάλυση του ρεπερτορίου

Οι λαϊκοί δρόμοι είναι ένα θεωρητικό σύστημα που αναφέρεται στην λαϊκή και παραδοσιακή μουσική του ελλαδικού χώρου. Στο αρχικό στάδιο οι λαϊκοί δρόμοι ήταν ένας άτυπος κώδικας συνεννόησης μεταξύ των λαϊκών μουσικών χωρίς να υπάρχει η ανάγκη συστηματοποίησης, καταγραφής και επιστημονικής τεκμηρίωσης του. Στην δεκαετία του 1990 με την επάνοδο του αστικού λαϊκού τραγουδιού⁷² του μεσοπολέμου στα μέσα μαζικής ενημέρωσής και στις ζωντανές μουσικές επιτελέσεις καθώς και την επικαιροποίηση της διδασκαλίας της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, προέκυψε η ανάγκη καταγραφής του συστήματος των λαϊκών δρόμων ως ένα μοντέλο που περιγράφει και ταξινομεί το υλικό που περιέχεται στον όρο λαϊκή και παραδοσιακή μουσική.

Οι πρώτες απόπειρες αυτού του είδους έχουν γίνει σε εκδόσεις μεθόδων πρακτικής εκμάθησης μπουζουκιού. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι μέθοδοι μπουζουκιού των Παγιάτη⁷³, Μπουκουβάλα⁷⁴, Πολυκανδριώτη⁷⁵ και Νικολόπουλου⁷⁶. Σε αυτές γίνεται εκτενής αναφορά στο ζήτημα των λαϊκών δρόμων των οποίων η γνώση κρίνεται απαραίτητη για την εκμάθηση του μπουζουκιού. Στο σύνολό τους αυτές οι μέθοδοι παρουσιάζουν την κλιμακική εκδοχή των δρόμων. Οι κλίμακες διαχωρίζονται σε μείζονες και ελάσσονες και η οκτάβα είναι ίσα συγκερασμένη σύμφωνα με τα τάστα του μπουζουκιού. Σημαντικό σημείο είναι η εναρμόνιση. Οι συγχορδίες προκύπτουν από τις αντίστοιχες κλίμακες με την συνήχηση της πρώτης της, τρίτης και της πέμπτης βαθμίδας. Κάθε λαϊκός δρόμος έχει κύριες και δευτερεύουσες συγχορδίες.

Ο Νίκος Ανδρικός⁷⁷ αναφέρεται στον «κλιμακοκεντρισμό» ως πρόβλημα των μεθόδων και των λοιπών συγγραμμάτων που αναφέρονται στους λαϊκούς δρόμους.

⁷² Για το θέμα αυτό, και πιο συγκεκριμένα για τις μεθόδους μέσω των οποίων επιχειρήθηκε η εν λόγω διαδικασία, ακόμη και σε επίπεδο ιδεολογικό, βλ. Gaultlett Στάθης, «Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», εκδόσεις του εικοστού πρώτου, 2001 σ. 61-166.

⁷³ Παγιάτης, Χαράλαμπος. Πώς να παίξετε μπουζούκι = How to Play Bouzouki: Easy to Learn Practical Method with Tablature : Σύγχρονη μέθοδος με βάση το πρακτικό σύστημα ταμπλατούρας .Fagotto, 1993.

⁷⁴ Μπουκουβάλας Δημ., Μπουζούκι –με ειδικό σύστημα σημειογραφίας -Οι Δρόμοι, (Λαϊκές Κλίμακες) με τα κλεισίματά τους-, Αθήνα 1998

⁷⁵ Πολυκανδριώτης, Θανάσης. Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι : Σύγχρονη μέθοδος με ειδική σημειογραφία και λαϊκούς δρόμους / Θανάσης Πολυκανδριώτης. - Αθήνα : Φίλιππος Νάκας Μουσικός Οίκος, 1999

⁷⁶ Νικολόπουλος Χρήστος, Δρόμοι της Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής, για όλα τα όργανα, Επιμέλεια : Κώστας Γανωσέλλης, εκδ. ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΝΑΚΑΣ Μουσικός Οίκος

⁷⁷ Ανδρικός Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη

Ο «κλιμακοκεντρισμός» είναι η λογική που ταυτίζει τους λαϊκούς δρόμους με κλίμακες. Ο προβληματισμός σε αυτή τη λογική είναι ότι οι κλίμακες είναι επαναλαμβανόμενες ανά οκτάβα και διατηρούν σταθερές τις βαθμίδες τους. Παράλληλα η κατανόηση ενός λαϊκού δρόμου ως οκταβική κλίμακα παραμερίζει ως ασήμαντα πολύ κρίσιμα χαρακτηριστικά τους.

«Η αυτάρκεια στην αποτύπωση των εκάστοτε ρεπερτοριακών φαινομένων αποκλειστικά και μόνο βάσει της κλιμακικής λογικής, - η οποία μάλιστα, γίνεται σε κάθε περίπτωση αντιληπτή εντός των συγκεκριμένων ορίων της οκταβικής έκτασης, συστέλλει αναμφίβολα το εύρος της ερμηνευτικής δυναμικής, καθώς τίθενται σε δεύτερη μοίρα ή ακόμα και παραθεωρούνται, τουλάχιστον εξίσου σημαντικά γνωρίσματα σε επίπεδο μορφολογίας, όπως π. χ. εκείνα της τονικής θεμελίωσης-παραγωγής, της τροπικής συμπεριφοράς, της επιμέρους φρασεολογίας, της μελωδικής ανάπτυξης, του ιδιωματικού χαρακτήρα κ. α. Πιο συγκεκριμένα, κύρια μεθοδολογική σταθερά του μοντέλου των Λαϊκών δρόμων, αποτελεί η διαδικασία ταυτοποίησης της εκάστοτε ρεπερτοριακής περίπτωσης με μια ομάδα από βασικά κλιμακικά πρότυπα, βάσει της διαστηματικής σύνθεσης και ακολουθίας που την χαρακτηρίζει, και ανεξάρτητα από οτιδήποτε άλλο στοιχείο την συνοδεύει σε επίπεδο κινησιολογικής λειτουργίας-συμπεριφοράς.»

Στη συνέχεια της δημοσίευσης γίνεται αναφορά στην τονική παραγωγή ως βασικό χαρακτηριστικό που καθορίζει όλες τις τροπικές μουσικές. Η τονική παραγωγή είναι η αφετηρία των μελωδικών κινήσεων σε αυτού του είδους τις μουσικές. Από το ποια θα είναι αυτή εξαρτώνται διάφοροι παράγοντες όπως η επιμέρους φρασεολογία, η δομή η μορφολογία και άλλα, οι οποίοι αποτελούν χαρακτηριστικά ενός δρόμου. Η διαστηματική σύνθεση των δρόμων προκύπτει από τις υπομονάδες (τρίχορδα, τετράχορδα ή πεντάχορδα) που περιέχει. Οι υπομονάδες αυτές έχουν συγκεκριμένες τονικές παραγωγής και συνήθως εμφανίζονται σε συγκεκριμένες θέσεις. Διαστηματικά ένας δρόμος ορίζεται από τις υπομονάδες που έχει στη βάση και στην ψηλή περιοχή αλλά και από τις υπομονάδες που έχει κάτω από τη βάση και πάνω από την οκτάβα.

Στοιχεία της θεωρίας της λόγιας δυτικής μουσικής που είναι χρήσιμα στην ανάλυση του ρεπερτορίου

Η θεωρία της λόγιας δυτικής⁷⁸ μουσικής έχει ως υλικό αναφοράς την κλασική μουσική των κεντρικών ευρωπαϊκών χωρών. Για την θεωρία της λόγιας δυτικής μουσικής η οκτάβα χωρίζεται σε δώδεκα ίσα ημιτόνια. Οι κλίμακες χωρίζονται σε μείζονες και ελάσσονες ανάλογα με την απόσταση της τρίτης βαθμίδας από την βάση. Οι συγχορδίες σχηματίζονται με την συνήχηση της πρώτης,

εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», Μουσική (και) θεωρία, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2010, σ. 96-106.

⁷⁸ Michels, Ulrich. «Άτλας της Μουσικής τόμος Α», Φίλιππος Νάκας, 2000-2001, σελ. 67 -90

της τρίτης και της πέμπτης βαθμίδας⁷⁹. Η τρίτη βαθμίδα ονομάζεται χαρακτήρας της συγχορδίας, αν η τρίτη βαθμίδα είναι σε απόσταση μεγάλης τρίτης (δύο τόνων) από τη βάση η συγχορδία χαρακτηρίζεται μείζονα ενώ αν έχει απόσταση μικρής τρίτης (ένα τόνο και ένα ημιτόνιο) χαρακτηρίζεται ελάσσονα. Στο ρεπερτόριο που εξετάζουμε γίνεται χρήση δίφωνων συγχορδιών στις οποίες δεν συνηχεί η τρίτη βαθμίδα ενώ οι τρίφωνες συγχορδίες χρησιμοποιούνται σε σπάνιες περιπτώσεις όπου το όργανο ρυθμικής και αρμονικής συνοδείας είναι η κιθάρα και όχι το λαούτο.

Ως σύστημα καταγραφής της λόγιας δυτικής μουσικής αναπτύχθηκε το πεντάγραμμο. Το πεντάγραμμο είναι ένα σύστημα σημειογραφίας με γραμμές σε απόσταση τρίτης που προτάθηκε από τον Guido D' Arezzo στις αρχές του 11^{ου} αιώνα αρχικά ως τετράγραμμο για να εξελιχτεί αργότερα σε πεντάγραμμο στην σημερινή του μορφή. Για τον καθορισμό του τονικού ύψους χρησιμοποιούνται κλειδιά στην αρχή του πενταγράμμου. Το συνηθέστερο είναι το κλειδί του σολ που σημειώνεται στην δεύτερη από κάτω γραμμή.

Τροπικότητα και κρητική μουσική

Σε ότι αφορά το χορευτικό ρεπερτόριο, είναι κρίσιμο να σημειωθούν κάποια χαρακτηριστικά σχετικά με τον τρόπο ανάπτυξης των μελωδιών, τα οποία θα αποτελέσουν τον άξονα για την ανάλυση του υλικού αυτού. Η μουσική αυτή είναι σε ένα σημαντικό βαθμό φωνητική και έχει ως μέθοδο ανάπτυξης των μελωδιών την τροπικότητα. Ο χαρακτηρισμός «φωνητική» προκύπτει από το γεγονός ότι οι μελωδικές γραμμές έχουν κατά κύριο λόγο βηματική κίνηση, δηλαδή κινούνται σε δεύτερες και όχι με άλματα⁸⁰ όπως κινείται η ανθρώπινη φωνή. Η λογική ανάπτυξης της μελωδίας και τα επιμέρους χαρακτηριστικά προκύπτουν από την τονική παράγωγής και την βαθμίδα αναφοράς, πράγμα που έχει να κάνει με τον τροπικό χαρακτήρα των μελωδιών.

Οι συνθέσεις απαρτίζονται, όπως έχει προαναφερθεί, από τα «γυρίσματα» που είναι μελωδικές φράσεις μήκους δύο, τεσσάρων, έξι ή οκτώ μέτρων. Οι μελωδίες λόγω της μικρής διάρκειας δεν αναπτύσσονται σε ότι αφορά τα επιμέρους τροπικά φαινόμενα (εντελείς ή ατελείς καταλήξεις, μετατροπίες, βαθμίδα εισαγωγής) ούτε έχουν μεγάλη έκταση. Για παράδειγμα ένα συρτό κινείται στο περιβάλλον του ουσάκ με βάση το λα στο πρώτο του γύρισμα και στο δεύτερο κινείται στο περιβάλλον του σεγκιά με βάση το σι. Η αλλαγή αυτή δεν μπορεί να χαρακτηριστεί μετατροπία γιατί υπάρχει σχετική αυτονομία στο κάθε γύρισμα.

Από την θεωρία των μακάμ εξαιρετικά βολικό θεωρητικό εργαλείο είναι η ιδέα της θεμέλιας κλίμακας καθώς πολλά χαρακτηριστικά των μελωδιών κρίνονται από την τονική παραγωγή τους. Κάθε τονική – θέση χαρακτηρίζεται από τις

⁷⁹ Γίνεται αναφορά στις συγχορδίες που εσωκλείονται στο διάστημα μιας καθαρής πέμπτης. Στο ρεπερτόριο που εξετάζουμε δεν υπάρχει αναπτυγμένη εναρμονιστική λογική ώστε να χρησιμοποιηθούν τετράφωνες συγχορδίες.

⁸⁰ Χατζιδάκης Γεωργιος. Ο.π. σ.89-179

υπομονάδες για τις οποίες αποτελεί ενδεχόμενη βάση και από την σχέση της με τις άλλες τονικές – θέσεις. Το δις διαπασών ταυτίζεται ως έκταση με την ανθρώπινη φωνή και την ωφέλιμη έκταση της λύρας⁸¹. Ακόμα η πενταχορδική – τετραχορδική ανάλυση είναι ταιριαστή με την μοτιβική λογική ανάπτυξης. Ο μουσικός (τραγουδιστής, λυράρης, βιολιστής, λαουτιέρης) έχει στο μυαλό του κάποια βασικά στοιχεία της μελωδίας και έχει την ελευθερία να αυτοσχεδιάσει. Πέρα από τη βασική μελωδική γραμμή τα στοιχεία που διατηρείται και αποτελεί την βάση του αυτοσχεδιασμού είναι η υπομονάδα της βάσης. Ο μουσικός είναι ελεύθερος για παράδειγμα σε κάποια από τις επαναλήψεις να παραλλάξει, να αναλύσει την μελωδία, να υπερβεί το άνω ή το κάτω όριο, ή σε σπάνιες περιπτώσεις να αλλάξει την υπομονάδα της ψηλής περιοχής, την υπομονάδα που βρίσκεται κάτω από την βάση όμως κινείται εντός του περιβάλλοντος που του ορίζει η υπομονάδα της βάσης κρατώντας σταθερά τα άκρα του πενταχόρδου ή τετραχόρδου.

Σε ότι αφορά τον τρόπο καταγραφής και περιγραφής των μελωδιών και των υπομονάδων επιλέχθηκε η σκληρή διατονική κλίμακα παρόλο που δεν περιγράφει με ακρίβεια το διαστηματικό περιβάλλον που εξετάζουμε. Οι υπομονάδες αποτελούνται από ημιτόνια, μείζονες τόνους και τριημιτόνια. Η επιλογή αυτή έγινε καθώς σκοπός της εργασίας δεν είναι να αποδοθούν ακριβώς τα διαστήματα που ακούγονται στις ηχογραφήσεις αλλά να δοθεί η λογική ανάπτυξης και κίνησης της μελωδίας. Δεν επιλέχθηκε η ακριβής περιγραφή των διαστημάτων στα πλαίσια αυτής της εργασίας για τους εξής λόγους: Ο προφορικός χαρακτήρας της μουσικής καταστεί δύσκολη την καταγραφή της από τα υπάρχοντα συστήματα καταγραφής καθώς η φρασεολογία, το ρυθμικό και αρμονικό περιβάλλον και τα διαστήματα διαφοροποιούνται από την μια εποχή στην άλλη, από την μια περιοχή στην άλλη, από τον ένα στον άλλο ερμηνευτή και από την μια στην άλλη περίπτωση. Υπάρχει «αέναη κινητικότητα» λόγω του ζωντανού χαρακτήρα της μουσικής παράδοσης αυτής, που παραμένει ενεργή μέχρι σήμερα. Ο Μάρκος Σκούλιος στα άρθρο του «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου⁸²» κρίνει τα γνωστά συστήματα καταγραφής ακατάλληλα για να περιγράψουν με ακρίβεια την προφορική μουσική παράδοση του τόπου καθώς αυτά κατασκευάστηκαν για να περιγράψουν και να καταγράψουν λόγιες και όχι προφορικές παραδόσεις. Τα συστήματα αυτά είναι η βυζαντινή παρασημαντική, η μέθοδος καταγραφής της λόγιας δυτικής μουσικής (πεντάγραμμο με ή χωρίς σημάδια αλλοιώσεων).

«Η προφορικότητα ευθύνεται για την ιδιομορφία αυτών των ιδιωμάτων, με την ελαστικότητα των δομών, την υφολογική ποικιλότητα και προπαντός την

⁸¹ Εδώ γίνεται αναφορά στον νέο τρόπο λύρας με ταστιέρα που ήταν ήδη αρκετά διαδεδομένη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, στην οποία παίζονται και οι τρεις χορδές χωρίς κάποια έχει μόνο ισοκρατηματικό ρόλο. Αυτή η λύρα, όπως προκύπτει από το ηχητικό και φωτογραφικό υλικό της εποχής, είναι το όργανο με το οποίο έχει αποδωθεί το μεγαλύτερο ποσοστό του χορευτικού ρεπερτορίου.

⁸² Σκούλιος, Μ. 2006 «Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης» στο περιοδικό Πολυφωνία, εκδ. Κουλτούρα, Αθήνα 2006

ελευθερία της ερμηνείας του εκάστοτε εκτελεστή, ιδιομορφία η οποία αναγκαστικά περιορίζει τον ρόλο της σημειογραφίας σ' αυτόν του οδηγού-μνημονικού κώδικα.»

Στην αρχή του άρθρου επισημαίνεται η ανάγκη να είναι η θεωρητική ανάλυση των προφορικών παραδόσεων παράλληλη με την πράξη. Σε δεύτερο άρθρο με τίτλο «Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου⁸³» η προφορικότητα συνδέεται απόλυτα με την ρευστότητα, στον επίλογο του άρθρου αναφέρεται χαρακτηριστικά:

«δεν μπορούμε να αντιλαμβανόμαστε τον τρόπο ως ακίνητη κλίμακα, και να προσπαθούμε να τον καταγράψουμε ως παράθεση σταθερών διαστημάτων. Με δεδομένη τη δυναμική σχέση τονικότητας – χρόνου, αν διατυπώσουμε μια θεωρία που δεν αξιολογεί την άενη κινητικότητα των διαστημάτων αυτών, είναι σαν να τα αποστερούμε από τον ζωντανό χαρακτήρα τους. Τα συστατικά στοιχεία της προφορικότητας των παραδόσεων της Βορειοανατολικής Μεσογείου, η μελωδική προφορά, με την πολλαπλή τοπική, ιδιωματική και προσωπική της ακόμα διάσταση, αν αναχθούν στο επίπεδο της ερμηνείας των διαστημάτων, αναδεικνύουν ως προνομιούχο κριτήριο προσέγγισής τους το αίσθημα που προκαλούν, και όχι την εξαντλητική τους χαρτογράφηση. Εν τέλει προφορικότητα δεν σημαίνει ούτε απλοϊκότητα, ούτε απουσία κανόνων, αντίθετα σημαίνει ελευθερία μέσα σε αυστηρά όρια, σημαίνει ρευστότητα και όχι ακαμψία, σημαίνει περίπλοκη πράξη που δεν αναλύθηκε ακόμη...»

Οι καταγραφές αποτελούν στην παρούσα εργασία τον ρόλο του «οδηγού – μνημονικού κώδικα». Το ακριβές ύφος σε ότι αφορά το διαστηματικό περιβάλλον και τα στολίδια των μελωδιών πρέπει να αναζητηθεί στις ίδιες τις ηχογραφήσεις αφού σήμερα έχουμε το προνόμιο της άμεσης πρόσβασης στο υλικό. Ακόμα είναι άξιο αναφοράς το γεγονός ότι αυτή η αποτύπωση της μελωδίας, με «σκληρά» διαστήματα, δεν είναι καθόλου ξένα στον γνώστη της κρητικής μουσικής καθώς είναι γνωστό ότι στο λαούτο, που παίζει κατά κύριο λόγο μελωδία σε ταυτοφωνία με την λύρα ή το βιολί, οι μπερντέδες είναι τοποθετημένοι με βάση το ίσα συγκερασμένο δυτικό σύστημα. Αντίθετα οι φωνές και το κύριο μελωδικό όργανο που είναι το βιολί ή η λύρα ερμηνεύουν τις μελωδίες χρησιμοποιώντας αλλοιώσεις και έλξεις σε κάποιες βαθμίδες. Η συνύπαρξη και συνήχηση των δύο αυτών τρόπων ερμηνείας είναι στοιχείο του ύφους αυτής της μουσικής που διατηρείται σε ένα βαθμό μέχρι τις μέρες μας.

Η μέθοδος ανάλυσης του υλικού

Όπως έχει ήδη αναφερθεί οι ηχογραφήσεις αναλύθηκαν με βάση το γύρισμα το οποίο θεωρήθηκε αυτόνομη μουσική οντότητα. Οι ηχογραφήσεις χωρίστηκαν αρχικά σε γυρίσματα και το κάθε γύρισμα εξετάστηκε ως προς τα παρακάτω χαρακτηριστικά:

⁸³ Σκούλιος, Μ. 2007 ο.π.

Τονική εκτέλεσης: Αναζητήθηκε η τονική βάση από την οποία εκτελείται κάθε γύρισμα ως θέση στο κύριο μελωδικό όργανο. Είναι γνωστό ότι η απόλυτη τονική κάθε ηχογράφησης δεν συμφωνεί με αυτή τη βάση. Αν ένα γύρισμα εκτελείται από την τονική βάση λα το πιθανότερο είναι ότι η απόλυτη τονική του θα είναι οξύτερη κατά δυο, τρία ή και τέσσερα ημιτόνια. Οι οργανοπαίχτες εκείνης της εποχής δεν συνήθιζαν να κουρδίζουν διαπασών καθώς προσαρμόζαν την έκταση του οργάνου στην έκταση των τραγουδιστών. Η ανάγκη να ακουστούν δυνατά οι φωνές και τα όργανα επέβαλλε να τοποθετούνται οι απόλυτες βάσεις των κομματιών αρκετά οξύτερα. Στη συνέχεια με την ύπαρξη της ηλεκτρικής υποβοήθησης (μικροφωνικές) οι βάσεις αυτές χαμήλωσαν. Επίσης οι τονικές ενδεχομένως να αλλάζουν σε σχέση με τις ηχογραφήσεις καθώς είναι αρκετές οι ηχογραφήσεις που έχουν σωθεί από φθαρμένους δίσκους⁸⁴ ή έχει γίνει εσφαλμένα η ψηφιοποίηση.

Βοηθητικά στοιχεία για να βρεθεί η τονική εκτέλεσης ήταν οι ανοικτές χορδές, η συνήχηση ανοιχτών χορδών στις οποίες δεν παίζεται η μελωδία εκείνη την στιγμή, ο συσχετισμός των γυρισμάτων με επόμενα και προηγούμενα γυρίσματα και η γνώση για αρκετά από τα γυρίσματα της θέσης από την οποία παίζονται σήμερα. Η θέση – τονική εκτέλεσης κάθε γυρίσματος προέκυψε μετά από συσχετισμό και διασταύρωση των παραπάνω πληροφοριών.

Υπομονάδα της βάσης: Κάθε γύρισμα χαρακτηρίστηκε ως προς την υπομονάδα της βάσης σε σχέση με τα βήματα (τόνος, ημιτόνιο, τριημιτόνιο) με τα οποία κινείται η μελωδία ανοδικά και καθοδικά. Οι υπομονάδες που εντοπίστηκαν στο ρεπερτόριο είναι: *κιουρντί, μινόρε, ουσάκ, ραστ, σεγκιά, χουζάμ, χιτζάζ, νικρίζ* και *σαργκιά*. Παράλληλα εξετάστηκε εάν η υπομονάδα λειτουργεί ως τετράχορδο ή πεντάχορδο, δηλαδή κατά πόσο η μελωδία δίνει έμφαση στην τέταρτη ή την πέμπτη βαθμίδα. Στα πλαίσια των υπομονάδων *σεγκιά* και *χουζάμ* αυτό δεν ήταν δυνατόν καθώς οι υπομονάδες αυτές δίνουν κυρίως έμφαση στην τρίτη βαθμίδα και εμφανίζονται ως τρίχορδα στο υλικό που εξετάζεται⁸⁵. Σημαντικό χαρακτηριστικό των υπομονάδων αποτελεί ο προσαγωγέας ο οποίος ενδέχεται να βρίσκεται σε απόσταση τόνου ή ημιτονίου από τη βάση.

Τελική κατάληξη: Η τελική κατάληξη της μελωδίας του γυρίσματος σε κάποιες περιπτώσεις δεν είναι ίδια με την βάση. Καθώς το γύρισμα είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο είναι αρκετές οι περιπτώσεις που σε κάποιες από τις επαναλήψεις η τελική κατάληξη δεν γίνεται στην βάση αλλά σε κάποια άλλη βαθμίδα όπως η τέταρτη ή ο προσαγωγέας⁸⁶.

⁸⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ηχογράφιση: «Συρτός Χανιώτης» με τον Νικόλαο Κουφιανό στη λύρα, Polydor Γερμανίας, αριθμός δίσκου: V – 51097, αριθμός μήτρας: 158 BA

⁸⁵ Για την τριχορδική μορφή των υπομονάδων *σεγκιά* και *χουζάμ* βλ: Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, «Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου» ο.π. σ.22

⁸⁶ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το πρώτο γύρισμα από το πρώτο συρτό της ηχογράφησης «Κεφαλιανός συρτός» από τους Μανώλη Λαγουδάκη(λύρα) και Γιάννη Μπερνιδάκη(τραγούδι, λαούτο), His Masters Voice Ελλάδος, αριθμός δίσκου: ΑΟ – 1088, αριθμός μήτρας: ΟGA – 421, όπου ενώ η κίνηση της μελωδίας και η αρμονία μαρτυρούν τη βάση λα τις περισσότερες φορές η μελωδία καταλήγει στον προσαγωγέα σολ.

Βαθμίδα αναφοράς: Είναι η βαθμίδα στην οποία δίνει έμφαση η μελωδία είτε μέσω ρυθμικού τονισμού, είτε μέσω επανάληψης, είτε δίνοντας μεγαλύτερη διάρκεια στην νότα αυτής της βαθμίδας. Αρκετές φορές είναι η βάση καθώς η μελωδία δεν αναπτύσσεται τόσο ώστε να αναδείξει άλλες βαθμίδες.

Έκταση: Η απόσταση από το χαμηλότερο ως το οξύτερο σημείο τις μελωδίας. Τις περισσότερες φορές στις επαναλήψεις του γυρίσματος ενδέχεται η μελωδία να φτάσει σε οξύτερο ή χαμηλότερο σημείο. Η έκταση που καταγράφεται είναι η μεγαλύτερη δυνατή.

Άνω όριο: Είναι το οξύτερο σημείο της μελωδίας σε συνδυασμό με το κάτω όριο μπορούμε να δούμε σε ποιά περιοχή κινείται κάθε μελωδία σε σχέση με τη βάση της.

Κάτω όριο: Είναι το χαμηλότερο σημείο της μελωδίας.

Στη συνέχεια τα αποτελέσματα των παρατηρήσεων ομαδοποιήθηκαν ανά υπομονάδα.

Τέταρτο κεφάλαιο: Ανάλυση Ρεπερτορίου

Κιουρντί

Οι υπομονάδες *ουσάκ*⁸⁷ *μινόρε* και *κιουρντί* μπορούν να συσχετιστούν και να αποτελέσουν μια ενότητα, καθώς έχουν την ίδια τονική παραγωγή, και τις ίδιες τονικές εκτέλεσης, έχουν προσαγωγέα τόνο και παρόμοια διαστηματική σύνθεση. Σημαντικό είναι επίσης το γεγονός ότι και οι τρεις υπομονάδες θεμελιώνονται στο *ντουγκιάχ*⁸⁸ της θεμέλιας κλίμακας. Μπορούμε να πούμε πως οι τρεις αυτές υπομονάδες ανήκουν στην γενικότερη «οικογένεια» τροπικών κινήσεων - συμπεριφορών του *ουσάκ* με τη διαφορά ότι στην περίπτωση του *ουσάκ* η δεύτερη βαθμίδα είναι κινητή και ακολουθεί την φορά της μελωδίας, στην περίπτωση του *κιουρντί* η δεύτερη βαθμίδα είναι μόνιμα χαμηλή και έχει απόσταση ημιτονίου από την βάση ενώ στην περίπτωση του *μινόρε* η δεύτερη βαθμίδα είναι σταθερά σε απόσταση τόνου. Ο προσαγωγέας είναι και στις τρεις περιπτώσεις σε απόσταση τόνου. Ακόμη σημαντικός είναι ο συσχετισμός των τριών αυτών υπομονάδων με την υπομονάδα *ραστ* η οποία θεμελιώνεται ένα τόνο χαμηλότερα από την τονική παραγωγή του *ουσάκ* και με τις υπομονάδες *σεγκιά* και *χουζάμ* που θεμελιώνονται ένα τόνο ψηλότερα. Ο συσχετισμός αυτός περιγράφει καλύτερα το περιβάλλον του *ουσάκ* καθώς ερμηνεύει αρκετές από τις συνηθισμένες φράσεις – κινήσεις του. Από τα 300 γυρίσματα που αναλύθηκαν τα 149 εντάσσονται σε αυτή την ομάδα. 61 γυρίσματα έχουν ως βασική υπομονάδα το *κιουρντί*, 55 γυρίσματα έχουν ως υπομονάδα το *μινόρε* και 33 έχουν ως υπομονάδα το *ουσάκ*.

Η διαστηματική σύνθεση⁸⁹ στην υπομονάδα *κιουρντί* ως τετράχορδο έχει την εξής δομή: Ημιτόνιο – τόνος - τόνος



Σχήμα 1: Διαστηματική σύνθεση στο *κιουρντί*

Με την προσθήκη ενός τόνου προκύπτει το πεντάχορδο *κιουρντί*. Ο προσαγωγέας είναι σε απόσταση τόνου. Από τα 61 γυρίσματα στα 41 το *κιουρντί* συναντάται ως

⁸⁷ Τα ονόματα *ουσάκ*, *κιουρντί* και *μινόρε* επιλέχθηκαν για να χαρακτηρίσουν τις υπομονάδες με βάση το συνοπτικό σχεδιάσμα θεωρίας που συνέταξε ο Νίκος Ανδρικός για την διδασκαλία του μαθήματος «Θεωρία λαϊκής μουσικής II» όπως αυτό διδάχθηκε στο τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής το ακαδημαϊκό έτος 2009 -2010.

⁸⁸ Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, *Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου- Σμυρναϊκά και Πειραιώτικα Ρεμπέτικα 1992- 1940*, Εκδ.ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου - Fagotto, Αθήνα 2006 σ. 15 - 61

⁸⁹ Η διαστηματική σύνθεση των υπομονάδων αναπαρίσταται στα παραδείγματα στην βάση στην οποία κάθε υπομονάδα συναντάται συχνότερα.

τετράχορδο και στα 20 ως πεντάχορδο. Η ανάπτυξη των μελωδιών στη οξεία περιοχή δεν είναι συχνή, σε περίπτωση που η μελωδία εκτείνεται στο οξύ τετράχορδο έχουμε την επανάληψη ενός ακόμα τετραχόρδου *κιουρντί*. Κάτω από τη βάση όπου επίσης η ανάπτυξη της μελωδίας δεν είναι συχνή έχουμε ένα διατονικό τετράχορδο, του οποίου η δεύτερη βαθμίδα είναι μεταβλητή ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας και η τρίτη του βαθμίδα βρίσκεται σε απόσταση μικρής τρίτης. Το *κιουρντί* είναι η πιο συχνή υπομονάδα από την οικογένεια του *ουσάκ* και η πιο συχνή υπομονάδα στο σύνολο του υλικού που εξετάστηκε. Η συνηθέστερη τονική εκτέλεση του είναι η θέση *λα*, ενδεχόμενοι άλλοι τόνοι εκτέλεσης είναι η θέση *ρε* και σπανιότερα η θέση *μι*.

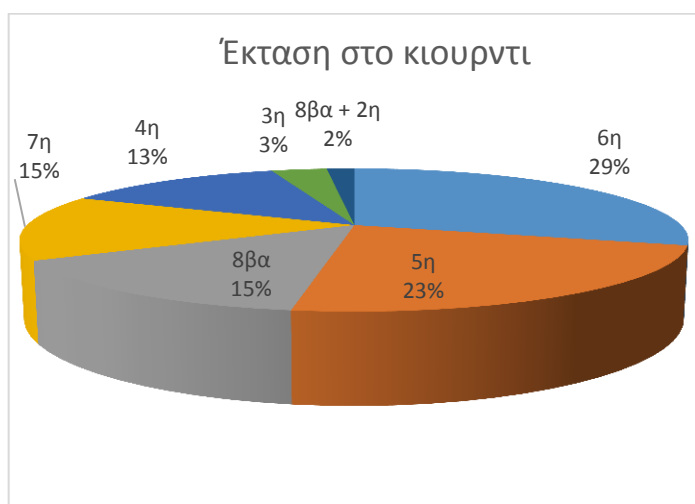
Τονική	Αριθμός γυρισμάτων
λα	35
ρε	20
μι	6
Σύνολο	61



Διάγραμμα 1 Τονικές στο κιουρντί

Η έκταση των μελωδιών που ανήκουν στο *κιουρντί* είναι κατά κύριο λόγο μικρή και σπάνια ένα γύρισμα ξεπερνάει την έκταση της οκτάβας. Η κύρια περιοχή της κίνησης είναι εντός του πενταχόρδου ή τετραχόρδου. Όπως παρατηρούμε στο διάγραμμα μόνο το 32% ξεπερνάει την έκταση μιας έκτης. Είναι ακόμα συχνό στα ειδικά στα γρήγορα χορευτικά μοτίβα (π.χ. γυρίσματα του πεντοζάλη) η έκταση να περιορίζεται στα όρια μιας τέταρτης ακόμα και μιας τρίτης.

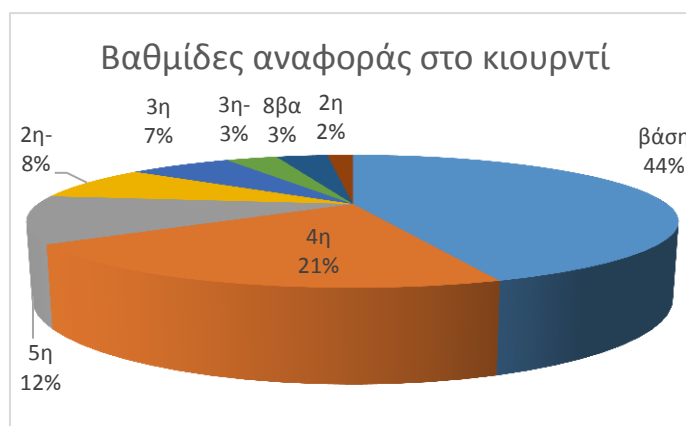
Έκταση	Αριθμός γυρισμάτων
6η	18
5η	14
8βα	9
7η	9
4η	8
3η	2
8βα + 2η	1
Σύνολο	61



Διάγραμμα 2 Έκταση στο κιουρντί

Οι τελικές καταλήξεις γίνονται κατά κύριο λόγο στη βάση ενώ σπανιότερα γίνονται στον προσαγωγέα⁹⁰. Συγκεκριμένα 55 γυρίσματα είχαν τελική κατάληξη στη βάση και 6 στον προσαγωγέα. Οι κύριες βαθμίδες αναφοράς εκτός από τη βάση είναι η τέταρτη και η πέμπτη βαθμίδα. Ακόμη βαθμίδες στις οποίες αναφέρεται το *κιουρντί* είναι ο προσαγωγέας(2^η-) και η τρίτη βαθμίδα. Σπανιότερα η μελωδία αναφέρεται στην τρίτη κάτω από τη βάση(3^η-) στην οκτάβα ή στην δεύτερη βαθμίδα.

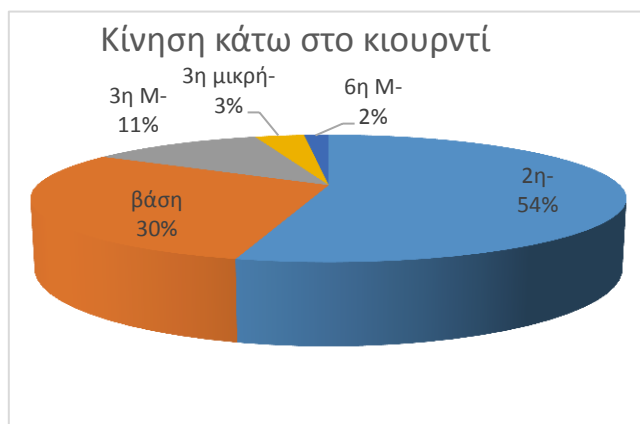
Βαθμίδα αναφοράς	Αριθμός γυρισμάτων
βάση	27
4η	13
5η	7
2η-	5
3η	4
3η-	2
8βα	2
2η	1
Σύνολο	61



Διάγραμμα 3 Βαθμίδες αναφοράς στο κιουρντί

Η κίνηση της υπομονάδας *κιουρντί* είναι κυρίως ανοδική. Όπως βλέπουμε στα διαγράμματα οι περισσότερες μελωδίες που αναλύθηκαν εκτείνονται καθοδικά μέχρι τον προσαγωγέα. Συγκεκριμένα το 84% των μελωδιών έχει ως κάτω όριο τον προσαγωγέα ή την βάση ενώ μόνο το 16% εκτείνεται χαμηλότερα.

Κάτω όριο	Αριθμός Γυρισμάτων
2η-	33
βάση	18
3η μεγάλη-	7
3η μικρή-	2
6η μεγάλη-	1
Σύνολο	61

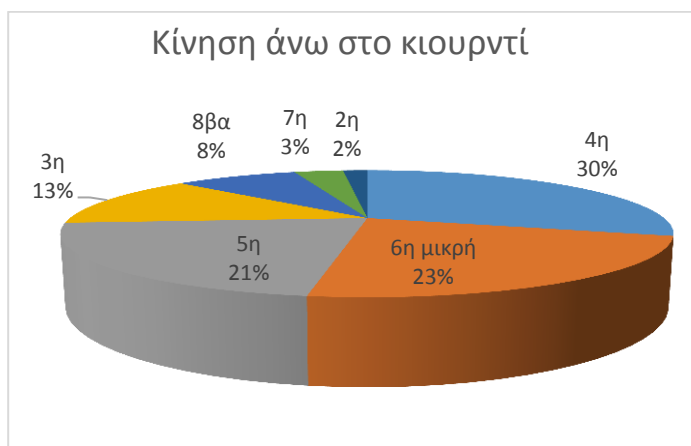


Διάγραμμα 4 κίνηση κάτω στο κιουρντί

⁹⁰ Είναι συχνό φαινόμενο στο χορευτικό ρεπερτόριο, στις επαναλήψεις – παραλλαγές του γυρίσματος ενώ η κίνηση της μελωδίας δείχνει ότι θα γίνει κατάληξη στη βάση, εντύπωση που ενισχύεται από την αρμονία, ο ερμηνευτής να επιλέγει να κάνει κατάληξη στον προσαγωγέα, στην επόμενη επανάληψη ενδέχεται να κάνει κατάληξη στην βάση. Σε αυτές τις περιπτώσεις σημειώθηκε ότι γίνεται τελική κατάληξη στον προσαγωγέα.

Ανοδικά οι μελωδίες κινούνται κυρίως ως την τέταρτη, την μικρή έκτη και την πέμπτη. Ενώ σπανιότερα εκτείνονται ως την έβδομη και την οκτάβα.

Άνω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
4η	18
6η μικρή	14
5η	13
3η	8
8βα	5
7η	2
2η	1
Σύνολο	61



Διάγραμμα 5 Κίνηση άνω στο κιουρντί

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το παρακάτω γύρισμα, που είναι το πρώτο γύρισμα του πρώτου συρτού από την ηχογράφιση του 1936 με τίτλο «Γαβαλοχωριανός Συρτός⁹¹».

Σχήμα 2 Γαβαλοχωριανός Συρτός: συρτό Α, γύρισμα Α

Βλέπουμε ότι τα διαστήματα από την βάση προς την τέταρτη είναι διαδοχικά: Ημιτόνιο– τόνος – τόνος, και ο προσαγωγέας είναι σε απόσταση τόνου άρα η μελωδία κινείται στα πλαίσια του τετραχόρδου κιουρντί. Η έκταση της οριακά ξεπερνάει την έκταση του τετραχόρδου, στις παραλλαγές Α και Β η έκταση είναι μόλις μια πέμπτη ενώ στις Γ και Δ η έκταση είναι σε διάστημα έκτης. Η μελωδία κινείται πάνω από την βάση ως την τέταρτη (ρε) ενώ κάτω από τη βάση φτάνει ως τον προσαγωγέα (σολ). Η διάρκεια του γυρίσματος είναι δύο μέτρα. Αν χωρίσουμε αυτή τη διάρκεια σε τέσσερις χρόνους μπορούμε να πούμε ότι στον πρώτο χρόνο έχουμε μια κίνηση από την τέταρτη στη βάση. Στο δεύτερο και τον τρίτο χρόνο

⁹¹ Γαβαλοχωριανός Συρτός, Columbia Ελλάδα, Αριθμός Δίσκου: DG – 6246, Αριθμός Μήτρας: CG – 1450. Έτος ηχογράφησης 1936. Λύρα: Λαγουδάκης Μανόλης, Λαούτο – Τραγούδι: Μπερνιδάκης Ιωάννης (Μπαξεβάνης) Το παραπάνω γύρισμα ακούγεται από την αρχή της ηχογράφησης έως το 20^ο δευτερόλεπτο και από το 39^ο δευτερόλεπτο ως το 59^ο. Εδώ έχουν αποτυπωθεί τέσσερις βασικές παραλλαγές του πρώτου γυρίσματος.

έχουμε μια ανοδική κίνηση από την βάση ως την τέταρτη και στη συνέχεια έχουμε καθοδική κίνηση από την τέταρτη ως τον προσαγωγέα (σολ). Στον τέταρτο χρόνο γίνεται η τελική κατάληξη του γυρίσματος στην βάση (λα), Ακόμα παρατηρούμε την μοτιβική λογική, με παραλλαγές με βάση την οποία αναπτύσσεται η μελωδία

Μινόρε

Η δεύτερη υπομονάδα που μπορούμε να εντάξουμε στην ομάδα τροπικών κινήσεων – συμπεριφορών του *ουσάκ* είναι το *μινόρε*. Με τον όρο «μινόρε» εδώ αναφερόμαστε στο «νησιώτικό μινόρε⁹²» όπως αναφέρεται από τον Ν. Ανδρίκο. Ουσιαστικά μιλάμε για ένα τετράχορδο ή πεντάχορδο που έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με το *ουσάκ* αλλά διατηρεί μόνιμα ψηλά την δεύτερη βαθμίδα. Ο προσαγωγέας είναι πάντα τόνος και σε καμία από τις ηχογραφήσεις που συναντάται το *μινόρε* δεν υπονοείται χρωματική υπομονάδα κάτω από την βάση ή στην περιοχή του οξέος τετραχόρδου. Συμπερασματικά δεν μπορούμε να μιλήσουμε για «αρμονικό μινόρε» στο ρεπερτόριο που εξετάσαμε⁹³. Όταν έχουμε ανάπτυξη της μελωδίας στην οξεία περιοχή σχηματίζεται ένα διατονικό τετράχορδο του οποίου η δεύτερη βαθμίδα έχει διατονική συμπεριφορά ανάλογα με την κίνηση της μελωδίας. Στην περίπτωση της έκτασης της μελωδίας κάτω από τη βάση έχουμε τον σχηματισμό διατονικού τετραχόρδου.

Το *μινόρε* είναι η δεύτερη σε συχνότητα υπομονάδα στην ομάδα του *ουσάκ* και δεύτερη σε συχνότητα επίσης στο σύνολο των γυρισμάτων που εξετάστηκαν. Μπορούμε να θεωρήσουμε ως τονική παραγωγή του το ντουγκιάχ της θεμέλιας κλίμακας. Η διαστηματική του σύνθεση ως τετράχορδο είναι: Τόνος – ημιτόνιο – τόνος και με την προσθήκη ενός τόνου στο τέλος έχουμε την πενταχορδική του μορφή.



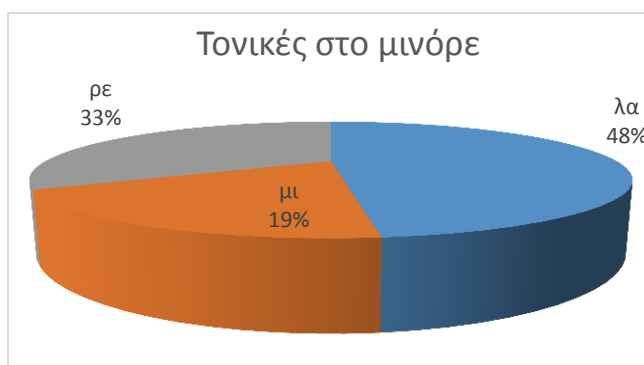
Σχήμα 3 Διαστηματική σύνθεση του μινόρε

⁹² Συνοπτικό σχεδιάσμα θεωρίας για την διδασκαλία του μαθήματος «Θεωρία λαϊκής μουσικής II» όπως αυτό διδάχθηκε στο τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής το ακαδημαϊκό έτος 2009 -2010 (Νίκος Ανδρίκος) σ. 14

⁹³ Ωστόσο στους μουσικούς της εποχής που δραστηριοποιούνται στο νησί το αρμονικό μινόρε είναι γνωστό άκουσμα από το τραγούδι «μικρό μελαχρινό», έτος ηχογράφησης 1939, Columbia Ελλάδος Αριθμός Δίσκου: DG – 6520 Αριθμός Μήτρας: CG – 1897, σύνθεση: Παναγιώτης Τούντας, που τραγουδήθηκε από τον Ιωάννη Μπερνιδάκη ήταν και παραμένει μέχρι σήμερα δημοφιλές στο κοινό του νησιού. Ανάλογη μεταγενέστερη περίπτωση είναι το τραγούδι «μεσοπέλαγα αρμενίζω, αποχαιρετισμός» του Κώστα Μουντάκη.

Από τα 52 γυρίσματα που είχαν ως υπομονάδα το *μινόρε* στα 31 συναντήθηκε ως τετράχορδο και στα 21 ως πεντάχορδο, συχνότερη τονική – θέση εκτέλεσης του είναι το *λα* και το *ρε* ενώ σπανιότερα χρησιμοποιείται το *μι*.

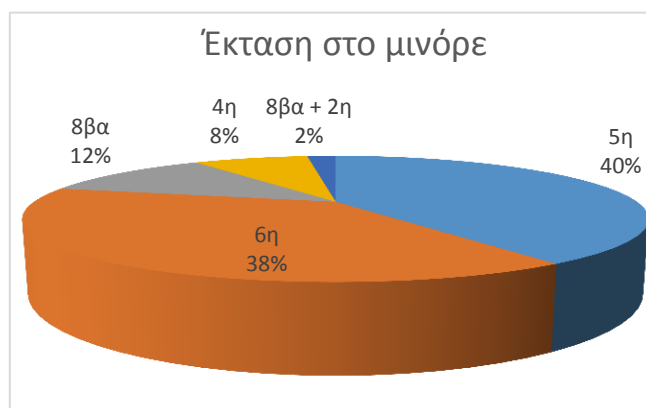
Τονική	Αριθμός γυρισμάτων
λα	25
μι	10
ρε	17
Σύνολο	52



Διάγραμμα 6 Τονικές στο μινόρε

Η έκταση στα γυρίσματα που εντάχθηκαν στο *μινόρε* λίγες φορές ξεπερνάει την έκτη. Από τα 52 γυρίσματα μόνο τα 7 είχαν έκταση μεγαλύτερη από το διάστημα έκτης.

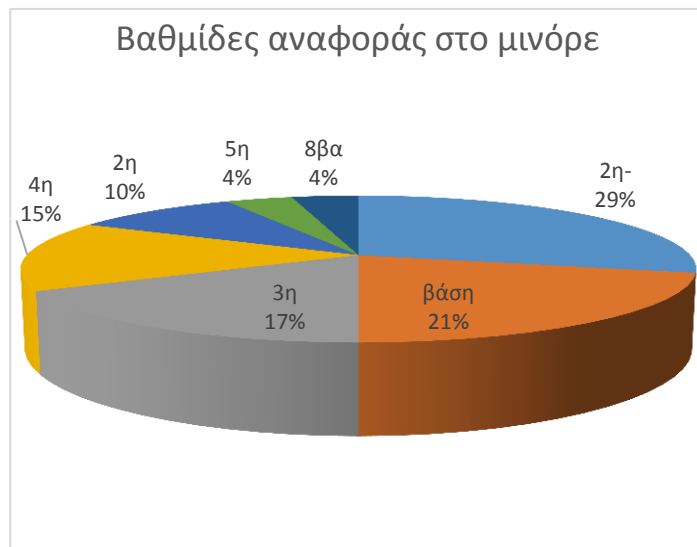
Έκταση	Αριθμός γυρισμάτων
5η	21
6η	20
8βα	6
4η	4
8βα + 2η	1
Σύνολο	52



Διάγραμμα 7 Έκταση στο μινόρε

Το *μινόρε* κάνει τελικές καταλήξεις κυρίως στην βάση ενώ σπανιότερα στον προσαγωγέα. Συγκεκριμένα από τα 52 γυρίσματα μόνο 2 κάνουν τελική κατάληξη στον προσαγωγέα ενώ όλα τα άλλα καταλήγουν στην βάση. Εκτός της βάσης συνήθης βαθμίδα αναφοράς για το *μινόρε* είναι ο προσαγωγέας(2^η-) και η τρίτη. Η συνήθεια αυτή του *μινόρε* συνδέεται με φρασεολογία που παραπέμπει στο *ραστ* στην περίπτωση που έχουμε καταλήξεις στον προσαγωγέα, του *σεγκιά* όταν έχουμε αναφορά στην δεύτερη βαθμίδα και στο *τσαργκιά* στην περίπτωση που έχουμε καταλήξεις στην τρίτη βαθμίδα.

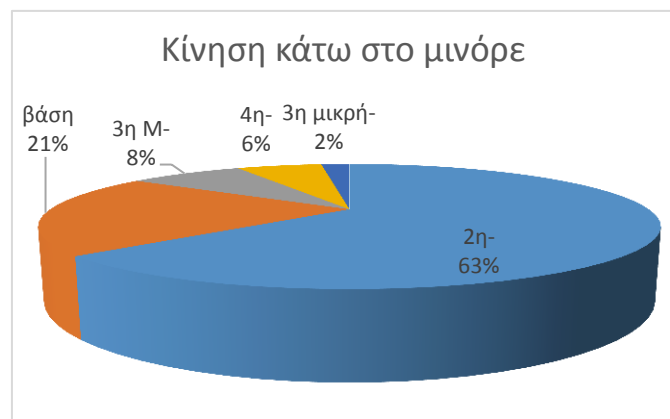
Βαθμίδα αναφοράς	Αριθμός γυρισμάτων
2η-	15
βάση	11
3η	9
4η	8
2η	5
5η	2
8βα	2
Σύνολο	52



Διάγραμμα 8 Βαθμίδες αναφοράς στο μινόρε

Η κίνηση του μινόρε είναι κατά κύριο λόγο ανοδική. Όπως βλέπουμε στα διαγράμματα το 84% των γυρισμάτων έχει ως χαμηλότερο σημείο της μελωδικής κίνησης την βάση ή τον προσαγωγέα. Μόνο 8 από τα 52 γυρίσματα κινούνται κάτω από τον προσαγωγέα.

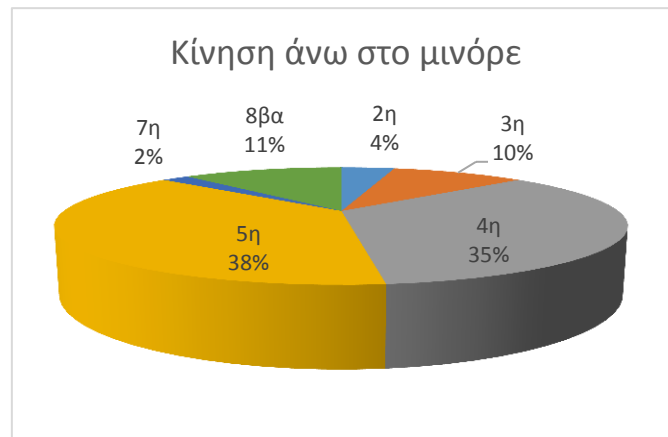
Κάτω όριο	Αριθμός Γυρισμάτων
2η-	33
βάση	11
3η M-	4
4η-	
3η μικρή-	1
Σύνολο	52



Διάγραμμα 9 Κίνηση κάτω στο μινόρε

Τα συνήθη ανοδικά όρια της μελωδίας στο μινόρε είναι η τέταρτη και η πέμπτη βαθμίδα. Μόνο 7 από τα 52 γυρίσματα μινόρε είχαν ως ανώτερο όριο της μελωδίας την έβδομη βαθμίδα ή την οκτάβα.

Άνω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
2η	2
3η	5
4η	18
5η	20
7η	1
8βα	6
Σύνολο	52



Διάγραμμα 10 Κίνηση άνω στο μινόρε

Το παρακάτω παράδειγμα είναι το πρώτο γύρισμα από την ηχογράφιση: «Κατωμερίτικο πεντοζάλι⁹⁴» που ηχογράφησε ο Χαρίλαος Πυτεράκης το 1939.

Παράλλαξη Α

Παράλλαξη Β

Παράλλαξη Γ

Παράλλαξη Δ

Σχήμα 4 Κατωμερίτικο πεντοζάλι Α γύρισμα

Τα διαστήματα διαδοχικά από την βάση προς την τέταρτη είναι: Τόνος –ημιτόνιο – τόνος και ο προσαγωγέας είναι τόνος. Κινούμαστε στα πλαίσια του μινόρε. Παρατηρούμε ότι η μελωδία κινείται στα όρια του τετραχόρδου ανοδικά φτάνει ως την τέταρτη και αγγίζει την πέμπτη στις τρίλιες που γίνονται με κύρια βαθμίδα την τέταρτη στην Β και Γ παραλλαγή. Η μελωδία κινείται από την τέταρτη στην τρίτη βαθμίδα και με ένα πέρασμα από την δεύτερη βαθμίδα στον προσαγωγέα που δίνει στιγμιαία την αίσθηση του τετραχόρδου ραστ, καταλήγει στη βάση. Η ανοιχτή χορδή της λύρας είναι η λα πράγμα που επιτρέπει τις τρίλιες που περιέχουν ως

⁹⁴ ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)], Orthophonic Αμερικής, Αριθμός Δίσκου: ORS – 477, Αριθμός Μήτρας: 37417. Λύρα και τραγούδι: Χαρίλαος Πυτεράκης, συνοδεύεται από λαούτο και κρουστά των οποίων οι εκτελεστές είναι άγνωστοι. Εδώ δίνονται τέσσερις βασικές παραλλαγές του γυρίσματος. Το Α γύρισμα ακούγεται από την αρχή της ηχογράφησης ως το 55^ο δευτερόλεπτο.

ενδιάμεση νότα την βάση (πρώτο μέτρο). Η φρασεολογία αυτή παραπέμπει στο παίξιμο της τσαμπούνας. Στην παραλλαγή 'Δ μπορούμε να δούμε πώς χρησιμοποιεί ο λυράρης το δοξάρι για να αποδώσει τα ρυθμικά μοτίβα. Με τις ρυθμικές και μελωδικές παραλλαγές διατηρείται το ενδιαφέρον των ακροατών και των χορευτών παρόλο που η βασική μελωδία παραμένει ίδια.

Ουσάκ

Η τρίτη υπομονάδα που εντάσσουμε στην «οικογένεια» τροπικών κινήσεων – συμπεριφορών του ουσάκ είναι το ουσάκ. Το ουσάκ είναι η λιγότερο συχνή υπομονάδα της γενικότερης «οικογένειας» του ουσάκ. Στο σύνολο των γυρισμάτων το ουσάκ είναι η πέμπτη σε συχνότητα υπομονάδα. Θεμελιώνεται στην τονική του βιολιάχ και έχει προσαγωγή σε απόσταση τόνου.



Σχήμα 5 Καθοδική κίνηση στο ουσάκ

Σε ότι αφορά τη διαστηματική σύνθεση του ουσάκ η κύρια μορφή του είναι: Ημιτόνιο – τόνος – τόνος. Όμως βασικό χαρακτηριστικό είναι ότι η δεύτερη βαθμίδα δεν είναι σταθερή, στις ανοδικές κινήσεις η δεύτερη βαθμίδα βρίσκεται τις περισσότερες φορές σε απόσταση τόνου. Έτσι έχουμε την δομή: Τόνος – ημιτόνιο – τόνος (όπως το *μινόρε*). Όταν η μελωδία κινείται καθοδικά και στις καταληκτικές φράσεις η δεύτερη βαθμίδα βρίσκεται συνήθως σε απόσταση ημιτονίου και έχουμε την δομή: Ημιτόνιο – τόνος – τόνος (όπως το *κιουρντί*). Με την προσθήκη ενός τόνου ακόμα έχουμε το ουσάκ ως πεντάχορδο⁹⁵.

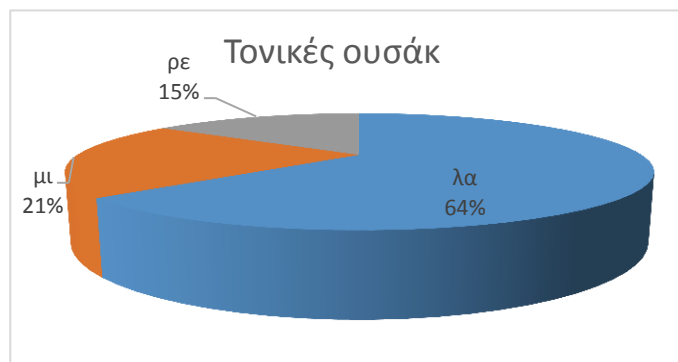


Σχήμα 6 Ανοδική κίνηση στο ουσάκ

⁹⁵ Στην περίπτωση που το ουσάκ συναντάται ως πεντάχορδο έχουμε την ονομασία «χουσεϊνί»: Ανδρικός Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Μουσική (και) θεωρία*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2010, σ. 96-106.

Από τα 33 γυρίσματα το ουσάκ συναντάται ως τετράχορδο στα 22 και ως πεντάχορδο στα 11. Θέση – τονική εκτέλεσης του έχει συνηθέστερα το λα και σπανιότερα το ρε και το μι.

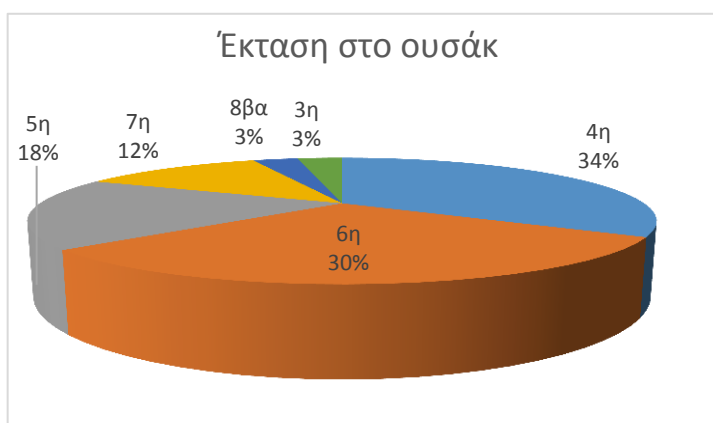
Τονική	Αριθμός γυρισμάτων
λα	1
μι	7
ρε	5
Σύνολο	33



Διάγραμμα 11 Τονικές ουσάκ

Ως προς την έκταση, οι μελωδίες που εντάχθηκαν στο ουσάκ σπάνια ξεπερνούν το διάστημα 6^{ης}.

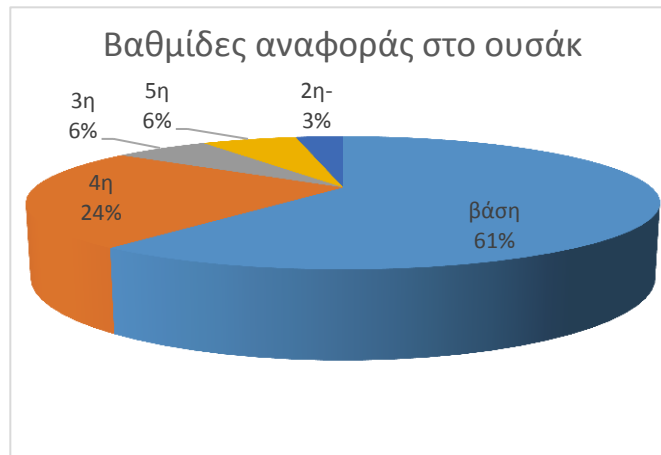
Έκταση	Αριθμός γυρισμάτων
4η	11
6η	10
5η	6
7η	4
8βα	1
3η	1
Σύνολο	33



Διάγραμμα 12 Έκταση στο ουσάκ

Οι τελικές καταλήξεις του ουσάκ γίνονται κατά κύριο λόγο στην βάση. Από τα 33 γυρίσματα μόνο 5 έχουν τελική κατάληξη στον προσαγωγέα. Κύρια βαθμίδα αναφοράς εκτός από τη βάση είναι η τέταρτη ενώ σπανιότερα συναντώνται ως βαθμίδες αναφοράς η πέμπτη, η τρίτη, και ο προσαγωγέας

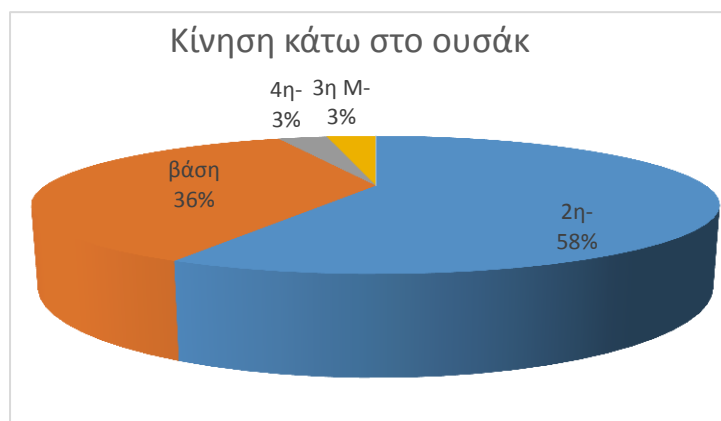
Βαθμίδες αναφοράς	Αριθμός γυρισμάτων
βάση	20
4η	8
3η	2
5η	2
2η-	1
Σύνολο	33



Διάγραμμα 13 Βαθμίδες αναφοράς στο ουσάκ

Η μελωδική κίνηση του ουσάκ είναι κυρίως ανοδική. Μόνο ένα 6% από τα γυρίσματα που αναλύθηκαν εκτείνεται μελωδικά χαμηλότερα από τον προσαγωγέα.

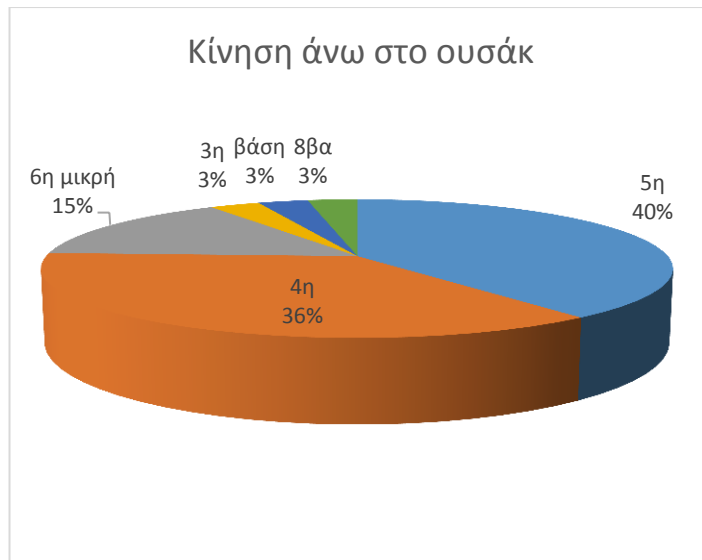
Κάτω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
2η-	19
βάση	12
4η-	1
3η M-	1
Σύνολο	33



Διάγραμμα 14 Κίνηση κάτω στο ουσάκ

Ανοδικά οι μελωδίες κινούνται κυρίως ως την 4^η και την 5^η βαθμίδα, από τα 33 γυρίσματα μόνο ένα έχει ως ανώτερο όριο της μελωδίας την οκτάβα.

Άνω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
5η	13
4η	2
6η μικρή	5
3η	1
βάση	1
8βα	1
Σύνολο	33



Διάγραμμα 15 Κίνηση άνω στο ουσάκ

Το παρακάτω παράδειγμα είναι από ξανά από την ηχογράφιση «Κατωμερίτικο πεντοζάλι⁹⁶», εδώ έχουμε το 'B γύρισμα:

22 Παραλλαγή Α

27 Παραλλαγή Γ

27 Παραλλαγή Γ

27 Παραλλαγή Δ

Σχήμα 7 Κατωμερίτικο πεντοζάλι 'B Γύρισμα

Παρατηρούμε ότι η δεύτερη βαθμίδα (σι) είσαι σε απόσταση τόνου από τη βάση (λα) στο πρώτο μέτρο, όσο η μελωδία έχει αναφορά στην τέταρτη ενώ όταν στο δεύτερο μέτρο η μελωδία καταλήγει στην βάση τη δεύτερη βαθμίδα έλκεται από τη βάση και βρίσκεται σε απόσταση ημιτονίου. Η μελωδική κίνηση περιορίζεται στα πλαίσια σχεδόν του τετραχόρδου, ανοδικά η κίνηση είναι μέχρι την τέταρτη ενώ αγγίζει την πέμπτη στην παραλλαγή Γ και Δ, καθοδικά φτάνει ως τον προσαγωγέα. Στην παραλλαγή Γ η τελική κατάληξη γίνεται στον προσαγωγέα. Αυτό είναι ένα σύνθητες φαινόμενο. Ο ερμηνευτής παρόλο που η αρμονική συνοδεία παίζει την βάση ως ίσο σε κάποια από τις επαναλήψεις του γυρίσματος κάνει τελική κατάληξη στον προσαγωγέα δίνοντας έτσι την αίσθηση του κόμματός. Συνήθως μετά από μια τέτοια επανάληψη, ο εκτελεστής ξαναπαίζει το ίδιο γύρισμα και δεν προχωράει σε επόμενο.

⁹⁶ ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)] ο.π. Το 'B γύρισμα ακούγεται στην ηχογράφιση στην διάρκεια 0:55 έως 1:30.

Ραστ

Το ραστ ως υπομονάδα συναντάται στα 40 από τα 300 γυρίσματα που εξετάσαμε και είναι η τέταρτη σε συχνότητα υπομονάδα. Θεμελιώνεται στην βαθμίδα ραστ της θεμέλιας κλίμακας. Στο ρεπερτόριο που αναλύθηκε η υπομονάδα ραστ δεν παρουσιάζει τις «επιμέρους κινήσεις – φρασεολογικές εκδοχές», όπως περιγράφονται από τον Νίκο Ανδρικό στις σημειώσεις του μαθήματος «θεωρία II». Στο υλικό που εξετάστηκε, δεν έχουμε έλξη της έκτης βαθμίδας κάτω από τη βάση, ούτε έλξη της δεύτερης προς την τρίτη βαθμίδα όταν η μελωδία κάνει καταλήξεις στην τρίτη, ούτε αντίστοιχη έλξη της τέταρτης προς την πέμπτη βαθμίδα. Η κίνηση που συναντάται αντίστοιχα και σε αυτό το ρεπερτόριο είναι η πτώση της έβδομης βαθμίδας στις καθοδικές κινήσεις από την οκτάβα προς την έκτη ή όταν η μελωδία έχει ανώτερο όριο την έβδομη. Αν για παράδειγμα έχουμε ως τονική εκτέλεσης το σολ και η μελωδία φτάσει μέχρι την έβδομη φα, αυτό το φα θα είναι φυσικό ενώ κάτω από τη βάση ο προσαγωγέας θα είναι φα# σε απόσταση ημιτονίου. Ωστόσο υπάρχουν περιπτώσεις όπου η έβδομη βαθμίδα παραμένει οξυμένη. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι διαστηματικά το ραστ φαίνεται ίδιο με την κλίμακα ματζόρε της θεωρίας της λόγιας δυτικής μουσικής. Είναι όμως η επιμέρους φρασεολογία και η σχέση του με τις άλλες υπομονάδες που δίνει ακουστικά την αίσθηση του ραστ. Για παράδειγμα στα πλαίσια της κίνησης του ραστ έχουμε στάσεις της μελωδίας στην δεύτερη βαθμίδα πράγμα που δίνει μια στιγμιαία ακουστική εντύπωση του περιβάλλοντος του ουσάκ, ή μια στάση στην τρίτη που παραπέμπει αντίστοιχα στο περιβάλλον του σεγκιά. Η μελωδία αναπτύσσεται σύμφωνα με την φωνητική λογική, δηλαδή κυρίως με δεύτερες και σπάνια συναντάμε κινήσεις τύπου αρπέζ, που είναι πολύ συνηθισμένες στα πλαίσια μιας μελωδίας που είναι στην κλίμακα ματζόρε. Ακόμα σε σχέση με την ματζόρε κλίμακα το ραστ έχει μικρότερη έκταση η οποία σπάνια περνάει τα όρια της μιας οκτάβας.

Η διαστηματική σύνθεση της υπομονάδας ραστ είναι: Τόνος – τόνος – ημιτόνιο, με την προσθήκη ενός ακόμα τόνου έχουμε την πενταχορδική μορφή.

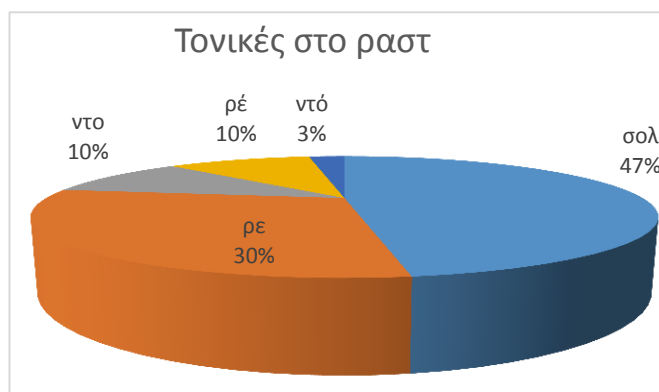


Σχήμα 8 Διαστηματική σύνθεση στο ραστ

Από την πέμπτη βαθμίδα ως την οκτάβα έχουμε ένα τετράχορδο ραστ του οποίου η τρίτη βαθμίδα (έβδομη σε σχέση με την υπομονάδα της βάσης) σε καθοδικές κινήσεις πέφτει. Από τα 40 γυρίσματα που εξετάστηκαν στα 20 το ραστ συναντήθηκε ως τετράχορδο και στα άλλα 20 ως πεντάχορδο. Οι πιο συνηθισμένες τονικές εκτέλεσης είναι το σολ και το ρε ενώ το ντο είναι αρκετά σπανιότερο,

υπάρχουν γυρίσματα που έχουν τονική βάση το ψηλό ρε (ρέ) και το ψηλό ντο (ντό) των οποίων η μελωδική ανάπτυξη είναι καθοδική.

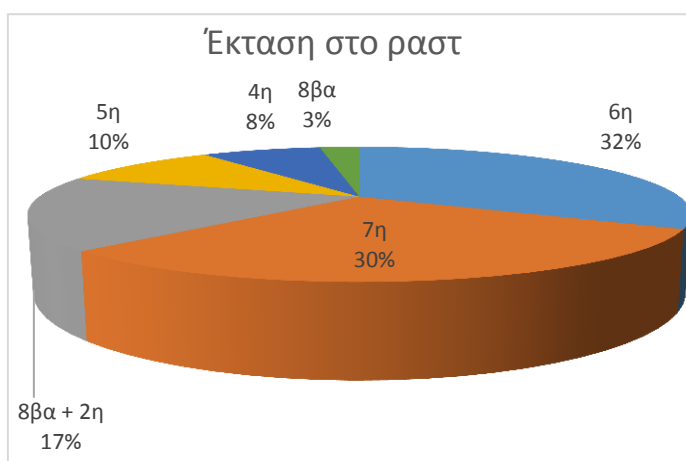
Τονική	Αριθμός γυρισμάτων
σολ	19
ρε	12
ντο	4
ρέ	4
ντό	1
Σύνολο	40



Διάγραμμα 16 Τονικές στο ραστ

Το ραστ έχει μεγάλη έκταση σε σχέση με την έκταση των άλλων υπομονάδων που εξετάστηκαν, 20% των γυρισμάτων έχουν έκταση ίση ή μεγαλύτερη από μία οκτάβα. 25 από τα 40 γυρίσματα έχουν την έκταση 6^{ης} ή 7^{ης}.

Έκταση	Αριθμός γυρισμάτων
6η	13
7η	12
8βα + 2η	7
5η	4
4η	3
8βα	1
Σύνολο	40



Διάγραμμα 17 Έκταση στο ραστ

Οι τελικές καταλήξεις γίνονται κατά κύριο λόγο στη βάση, σε 2 γυρίσματα η μελωδία κάνει τελική κατάληξη στον προσαγωγέα και σε ένα καταλήγει στην τέταρτη κάτω από τη βάση. Οι βαθμίδες αναφοράς του ραστ εκτός από τη βάση είναι κυρίως η τρίτη και η οκτάβα. Σε έξι γυρίσματα η μελωδία έχει αναφορά σε βαθμίδες κάτω από τη βάση.

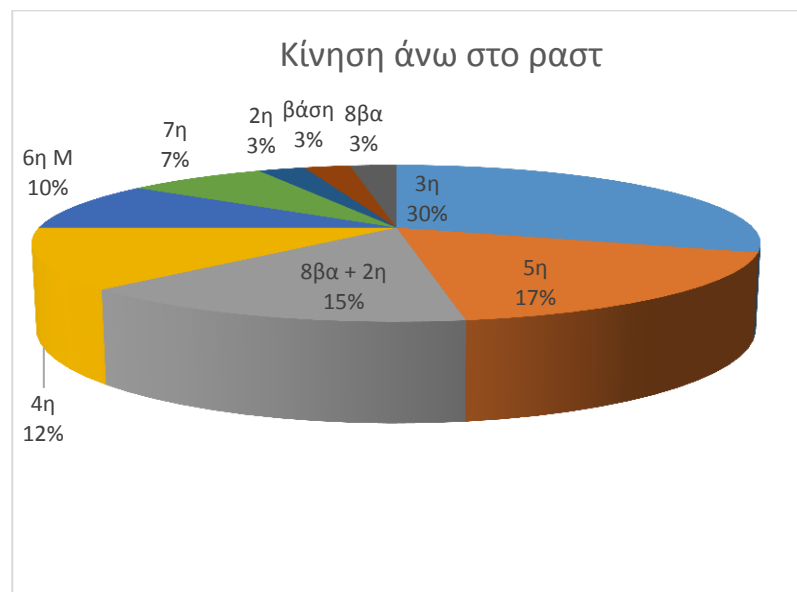
Βαθμίδα αναφοράς	Αριθμός γυρισμάτων
βάση	17
3η	6
8βα	5
4η-	5
5η	2
2η-	2
4η	2
2η	1
Σύνολο	40



Διάγραμμα 18 Βαθμίδες αναφοράς στο ραστ

Η κίνηση του ραστ μπορούμε να πούμε ότι είναι μεικτή, και ανοδική και καθοδική. Όπως παρατηρούμε και στο παρακάτω διάγραμμα πάνω από τα μισά γυρίσματα(59%) έχουν ως ανώτερο σημείο της μελωδικής τους κίνησης την τρίτη την τέταρτη και την πέμπτη βαθμίδα.

Άνω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
3η	12
5η	7
8βα + 2η	6
4η	
6η M⁹⁷	4
7η	3
2η	1
βάση	1
8βα	1
Σύνολο	40

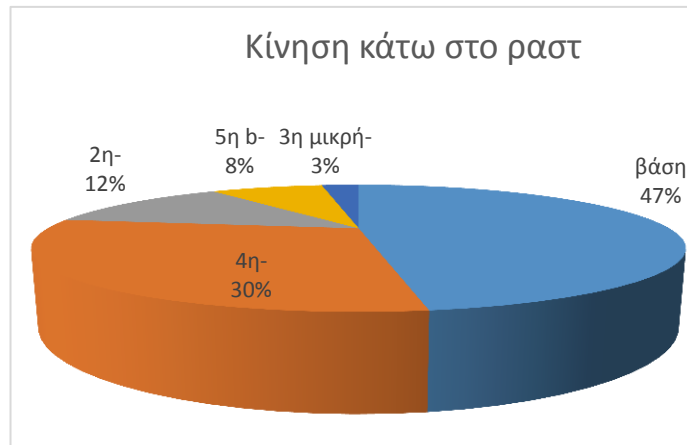


Διάγραμμα 19 Κίνηση άνω στο ραστ

Επίσης σε ότι αφορά το κάτω όριο της μελωδικής κίνησης σχεδόν τα μισά γυρίσματα έχουν ως χαμηλότερο σημείο την βάση.

⁹⁷ 6^η M: έκτη μεγάλη

Κάτω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
βάση	19
4η-	12
2η-	5
5η b⁻⁹⁸	3
3η μικρή-	1
Σύνολο	40



Διάγραμμα 20 Κίνηση κάτω στο ραστ

Παρατίθεται παράδειγμα από την ηχογράφιση με τίτλο: «Συρτός Σεληνιώτικος⁹⁹»

Παραλλαγή Α Παραλλαγή Β

Παραλλαγή Γ Παραλλαγή Δ

9

Σχήμα 9: Συρτός Σεληνιώτικος

Τα διαστήματα διαδοχικά από την βάση (ρε) ως την Πέμπτη (λα) είναι: Τόνος – τόνος - ημιτόνιο – τόνος. Μετά την πέμπτη υπάρχει ένα διατονικό τετράχορδο με διαστήματα τόνος – ημιτόνιο - τόνος ως την οκτάβα (ρε). Κινούμαστε στα πλαίσια του ραστ. Παρατηρούμε ότι η έβδομη βαθμίδα (ντο) είναι μονίμως χαμηλωμένη στην ψηλή περιοχή, καθώς η κίνηση της μελωδίας είναι καθοδική, ενώ κάτω από τη βάση ο προσαγωγέας έχει απόσταση ενός ημιτονίου (ντο#). Ακόμη και στις φράσεις σι - ντο – ρε στην αρχή της Β και Δ παραλλαγής η έβδομη βαθμίδα παραμένει χαμηλωμένη. Η έκταση της μελωδίας είναι σχετικά μεγάλη καθώς ξεπερνάει κατά ένα ημιτόνιο την οκτάβα. Η διάρκεια του γυρίσματος είναι δύο μέτρα. Αν χωρίσουμε αυτή τη διάρκεια σε τέσσερις χρόνους μπορούμε να πούμε ότι στον

⁹⁸ 5ⁿ b- : πέμπτη ελαττωμένη κάτω από τη βάση

⁹⁹ ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΗΝΙΩΤΙΚΟΣ, Columbia Ελλάδα, Αριθμός δίσκου: DG – 6532, Αριθμός μήτρας: CG – 2034, Λύρα: Λαγουδάκης Μανώλης, Λαούτο και τραγούδι: Μπερνιδάκης Ιωάννης (Μπαξεβάνης). Το γύρισμα που περιγράφεται σε τέσσερις βασικές παραλλαγές ακούγεται στην ηχογράφιση στους χρόνους 00:25 έως 00:39, 1:03 έως 1:20 και 1:34 έως 1:39.

πρώτο χρόνο έχουμε μια καθοδική κίνηση από την οκτάβα (ρε) στην έκτη (σι) που μας δίνει την αίσθηση του σεγκιά με βάση την έκτη. Από τον δεύτερο χρόνο ως τον τέταρτο η μελωδία κινείται καθοδικά από την πέμπτη ως την βάση όπου γίνεται η τελική κατάληξη.

Σεγκιά

Το σεγκιά είναι η τρίτη σε συχνότητα υπομονάδα στο υλικό που εξετάστηκε. Είναι διατονική τριχορδη υπομονάδα που θεμελιώνεται στη βαθμίδα σεγκιά της θεμέλιας κλίμακας. Στις σημειώσεις του μαθήματος «Θεωρία II» καθώς και ως βασικό χαρακτηριστικό του σεγκιά αναφέρεται ο προσαγωγέας ο οποίος βρίσκεται πάντα σε θέση ημιτονίου, ακόμα στην εισαγωγή του βιβλίου των Ε. Βούλγαρη και Β. Βαραντάκη¹⁰⁰ «Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου» στην περιγραφή τριχορδου σεγκιά ο προσαγωγέας δίνεται σε απόσταση διαστήματος ελάχιστου τόνου(5 κόμματα). Στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε ο προσαγωγέας του σεγκιά δεν έλκεται από τη βάση και παραμένει σε θέση τόνου με εξαίρεση ένα από το σύνολο των 48 γυρισμάτων στο οποίο ο προσαγωγέας είναι σε θέση ημιτονίου¹⁰¹. Η διαστηματική σύνθεση του σεγκιά είναι η εξής: Ημιτόνιο – τόνος.



Σχήμα 10 Διαστηματική σύνθεση του σεγκιά

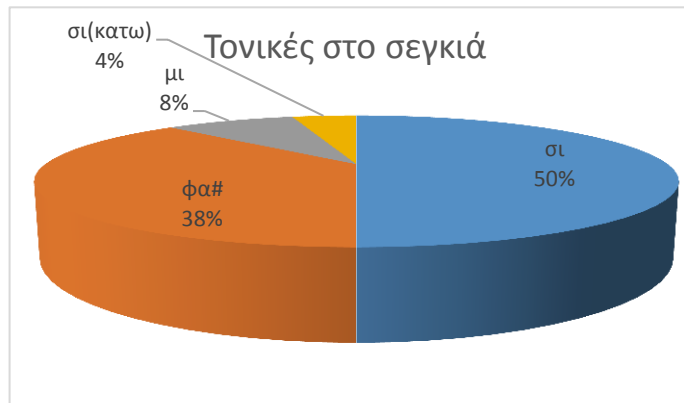
Όταν η μελωδία κινείται ψηλότερα από την τρίτη του σεγκιά έως την έκτη σχηματίζεται ένα τετράχορδο ραστ, επαναλαμβάνοντας ένα τριχορδο σεγκιά που έχει την βάση του μία πέμπτη πάνω από το πρώτο σεγκιά. Από το τέλος αυτού του τετραχορδου με την προσθήκη δύο τόνων φτάνουμε στην αντιφωνία. Στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε το σεγκιά κινείται ως την τρίτη κάτω από τη βάση. Τα διαστήματα καθοδικά από τη βάση προς την τρίτη είναι: Τόνος – τόνος. Ως αρμονική συνοδεία στο σεγκιά ακούγεται συνήθως η μεγάλη τρίτη κάτω από τη βάση. Για παράδειγμα όταν η βάση είναι το σι η αρμονική συνοδεία είναι η νότα σολ ή η συγχορδία σολ ματζόρε.

Στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε η συχνότερη τονική εκτέλεσης της υπομονάδας σεγκιά είναι το σι και το φα#, ενώ σπανιότερες είναι το μι και το χαμηλό σι.

¹⁰⁰ Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, ο.π. σ.22 και σ. 30

¹⁰¹ 2^ο γύρισμα στην ηχογράφηση: Ηρακλειώτικο πηδηχτό, Columbia Ελλάδος, αριθμός δίσκου: DG – 115, με τον Νικόλαο Χάρχαλη στο βιολί και τον Σταύρο Μαυροδημητράκη στο λαούτο.

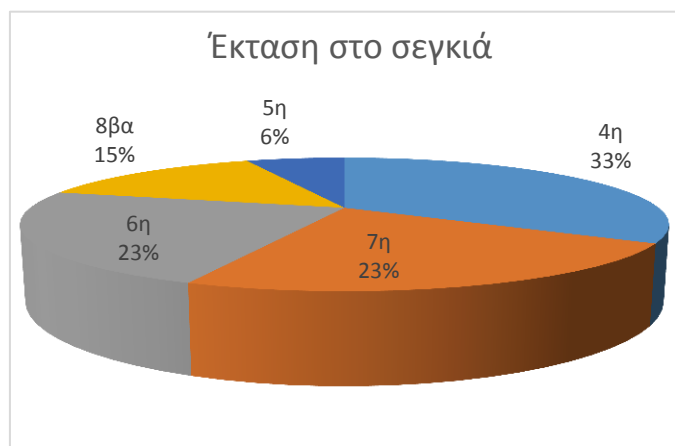
Τονική	Αριθμός γυρισμάτων
σι	24
φα#	18
μι	4
σι(κάτω)	2
Σύνολο	48



Διάγραμμα 21 Τονικές στο σεγκιά

Οι μελωδίες στα γυρίσματα που κατατάσσονται στο σεγκιά έχουν συνήθως μικρή έκταση. Από τα 48 γυρίσματα μόνο 7 έχουν έκταση μιας οκτάβας.

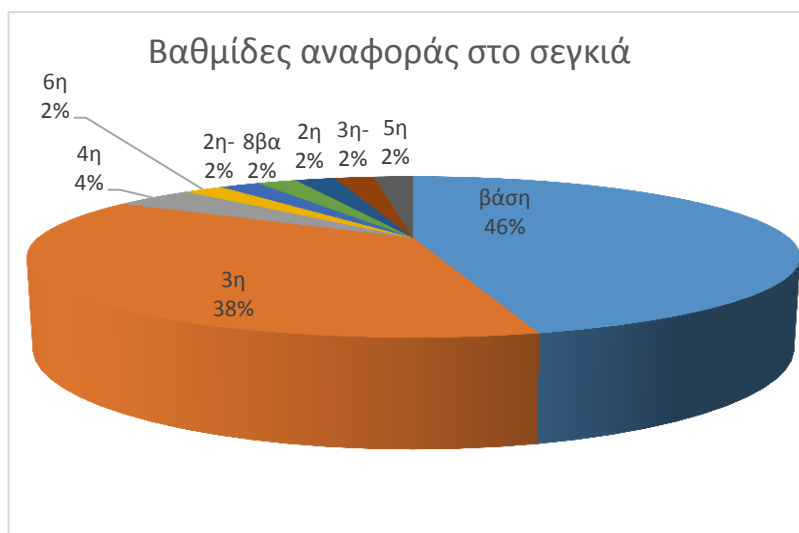
Έκταση	Αριθμός γυρισμάτων
4η	16
7η	11
6η	11
8βα	7
5η	3
Σύνολο	48



Διάγραμμα 22 Έκταση στο σεγκιά

Οι τελικές καταλήξεις των μελωδιών γίνονται κυρίως στην βάση. Από τα 48 γυρίσματα του σεγκιά μόνο ένα έχει τελική κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα και όλα τα άλλα καταλήγουν στη βάση. Συχνότερη βαθμίδα αναφοράς εκτός από την βάση είναι η τρίτη βαθμίδα. Υπάρχουν πολλά μεμονωμένα γυρίσματα στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε που αναφέρονται σε άλλες βαθμίδες δίνοντας ηχώχρωμα από διαφορετικές υπομονάδες. Για παράδειγμα με αναφορά στον προσαγωγέα δίνεται ηχώχρωμα *μινόρε* ενώ με κατάληξη στην τρίτη βαθμίδα κάτω από τη βάση δίνεται η αίσθηση του *ρασ.* Δύο γυρίσματα που αναφέρονται στην τέταρτη βαθμίδα αναδεικνύουν το τρίχορδο σεγκιά στο άνω τμήμα της οκτάβας (κίνηση σεγκιά στο *εβίτζ*).

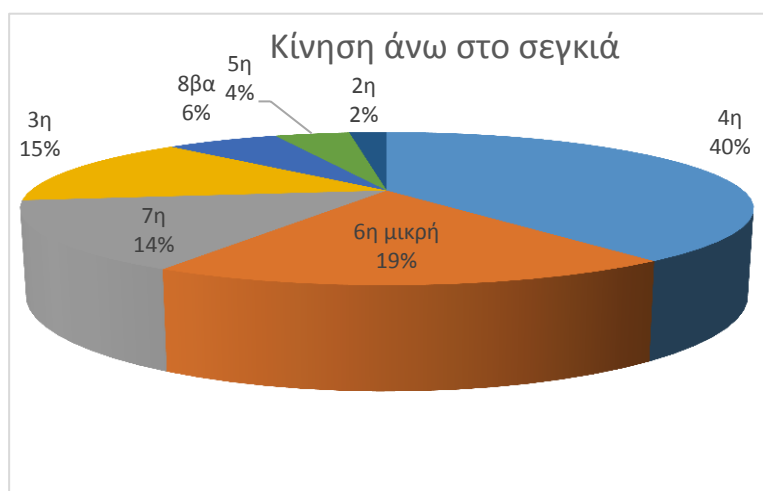
Βαθμίδα αναφοράς	Αριθμός γυρισμάτων
βση	22
3η	18
4η	2
6η	1
2η-	1
8βα	1
2η	1
3η-	1
5η	1
Σύνολο	48



Διάγραμμα 23 Βαθμίδες αναφοράς στο σεγκιά

Η κίνηση του σεγκιά είναι κατά κύριο λόγο ανοδική. Όπως βλέπουμε και από τα επόμενα δύο διαγράμματα τα ανώτερα όρια των μελωδιών είναι κυρίως η τέταρτη και η μικρή έκτη πάνω από τη βάση.

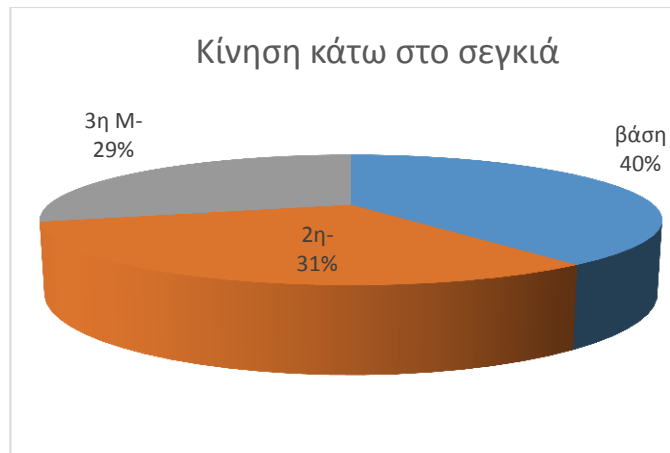
Άνω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
4η	19
6η μικρή	9
7η	7
3η	7
8βα	3
5η	2
2η	1
Σύνολο	48



Διάγραμμα 24 Κίνηση άνω στο σεγκιά

Καθοδικά οι μελωδίες κινούνται μόλις μέχρι την μεγάλη τρίτη κάτω από τη βάση, ενώ οι μελωδίες που έχουν ως χαμηλότερο όριο τη βάση είναι συχνότερες.

Κάτω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
βάση	19
2η-	15
3η M-	14
Σύνολο	48



Διάγραμμα 25 Κίνηση κάτω στο σεγκιά

Στο παρακάτω παράδειγμα παρουσιάζεται σχηματικά ο συρτός «Ξεροστεριανός Χορός¹⁰²» που ερμηνεύεται από τον Χαρίλαο Πιπεράκη (τραγούδι και λύρα) και τον Γιώργο Γομπάκη (λαούτο). Η καταγραφή βασίστηκε στην πρώτη ηχογράφιση του συρτού αυτού που ήταν ήδη αρκετά δημοφιλές την εποχή εκείνη, καθώς έχει ηχογραφηθεί αρκετές φορές από τότε και από τον ίδιο τον Πιπεράκη και από μεταγενέστερους. Ο «Ξηροστεριανός» συνεχίζει να είναι δημοφιλής ως τις μέρες μας όντας γνωστός ως « Το Ξηροστεριανό νερό» από τις εκτελέσεις του Α. Σκορδαλού και του Ν. Ξυλούρη.

¹⁰² ΞΕΡΟΣΤΕΡΙΑΝΟΣ ΧΟΡΟΣ (Xerosternianos-Sirtos) Pharos Αμερική, Αριθμός δίσκου: ΡΗ – 823, Αριθμός μήτρας: 417, ηχογραφήθηκε το 1926, λύρα και τραγούδι: Χαρίλαος Πιπεράκης, Λαούτο: Γιώργος Γομπάκης. Η δομή που αποδίδεται στην καταγραφή είναι σχηματική καθώς στην ηχογράφιση οι επαναλήψεις και οι παραλλαγές είναι περισσότερες καθώς υπάρχει τραγούδι, επίσης το πρώτο συρτό επαναλαμβάνεται ολόκληρο με διαφορετικό στίχο, όπως και το δεύτερο συρτό.

Καταγραφή:
Μανουσάκης Μανώλης

Ξεροστεριανός Χορός

Λύρα - Τραγούδι: Χαρίλαος Πιπεράκης
Λαούτο: Γιώργος Γομπάκης

Α Συρτό Ά γύρισμα

Παραλλαγή Α

Παραλλαγή Β

5 Παραλλαγή Γ

Παραλλαγή Δ

Β γύρισμα
Παραλλαγή Α

10 Παραλλαγή Β

Παραλλαγή Γ

Παραλλαγή Δ

15 Επανάληψη
Α γύρισμα

20 Επανάληψη
Β γύρισμα

25

30 Β Συρτό Ά γύρισμα
Παραλλαγή Α

Παραλλαγή Β

35 Παραλλαγή Γ

Παραλλαγή Δ

Β γύρισμα
Παραλλαγή Α

Σχήμα 11: Ξεροστεριανός Χορός

Όπως έχει προαναφερθεί ένα συρτό αποτελείται από δύο γυρίσματα Α και Β για να ολοκληρωθεί το συρτό πρέπει η δομή α, β να επαναληφθεί δυο φορές τουλάχιστον. Στο παράδειγμα έχουν καταγραφεί δύο συρτά. Στο πρώτο γύρισμα έχει ως βάση το λα, η δεύτερη βαθμίδα παραμένει σταθερά χαμηλωμένη, η τρίτη είναι μικρή και η τέταρτη καθαρή, άρα κινούμαστε στα πλαίσια του τετραχόρδου *κιουρντί*. Η μελωδία κινείται ανοδικά ως την πάνω άκρη του τετραχόρδου και καθοδικά ως τον προσαγωγέα. Η βάση του γυρίσματος είναι η λα που είναι ανοιχτή χορδή της λύρας. Τα τρία γυρίσματα που καταγράφονται έχουν διάρκεια δύο μέτρων και θα αναλυθούν σε τέσσερις χρόνους. Η μελωδία του πρώτου γυρίσματος στους πρώτους δύο χρόνους κινείται από την τέταρτη (στην παραλλαγή Γ από την τρίτη) ως την βάση. Στην Β και Γ παραλλαγή (μέτρο 3 και 5) γίνεται πέρασμα από τον προσαγωγέα πριν την ενδιάμεση κατάληξη στη βάση. Στον τρίτο και τέταρτο χρόνο επαναλαμβάνεται μια κίνηση από τον προσαγωγέα στην δεύτερη βαθμίδα για να γίνει η τελική κατάληξη στη βάση.

Μετακινώντας την βάση ένα τόνο ψιλότερα στο *σι* που παύει να είναι χαμηλωμένο περνάμε στο δεύτερο γύρισμα. Τα διαστήματα που ακολουθεί η μελωδία ανοδικά είναι: Ημιτόνιο (*ντο*) και τόνος (*ρε*), καθοδικά έχουμε τόνο (*λα*) και πάλι τόνο (*σολ*). Κινούμαστε στα πλαίσια του *σεγκιά*. Η έκταση του γυρίσματος είναι μια πέμπτη. Στους δύο πρώτους χρόνους γίνεται πρώτη κίνηση της μελωδίας από τη βάση (*σι*) στην Τρίτη (*ρε*). Η νότα *σολ* που ακούγεται αμέσως πριν από αυτή την κίνηση ενδυναμώνει την αίσθηση του *σεγκιά*. Στον τρίτο χρόνο η κίνηση είναι πάλι από την βάση στην τρίτη και στον τέταρτο γίνεται η τελική κατάληξη στο *σι*.

Παρατηρούμε ότι ο προσαγωγέας (λα) δεν έλκεται από τη βάση. Οι παραλλαγές του δεύτερου γυρίσματος παρουσιάζουν μεγάλη διαφοροποίηση μεταξύ τους σε ότι αφορά τα μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα. Με την επανάληψη του πρώτου και στην συνέχεια του δεύτερου γυρίσματος ολοκληρώνεται το πρώτο συρτό.

Το πρώτο γύρισμα του δεύτερου συρτού έχει βάση στο σολ. Τα διαστήματα από τη βάση ως την τέταρτη είναι τόνος (σολ – λα) τόνος (λα – σι) ημιτόνιο (σι – ντο) κάτω από τη βάση ο προσαγωγέας είναι σε απόσταση ημιτονίου (φα#), το μι και το ρε είναι φυσικά. Κινούμαστε στα πλαίσια της υπομονάδας ραστ. Η μελωδία στους δύο πρώτους χρόνους ξεκινάει από την δεύτερη βαθμίδα (λα), φτάνει ως το ντο πάνω από τη βάση και κινείται στη συνέχεια καθοδικά ως την τέταρτη (ρε) κάτω από τη βάση αναδεικνύοντας ένα ραστ τετράχορδο κάτω από τη βάση. Στον τρίτο και τέταρτο χρόνο η μελωδία κινείται ανοδικά από την τρίτη κάτω από τη βάση και κάνει τελική κατάληξη στη βάση. Το δεύτερο γύρισμα του δεύτερου συρτού είναι το ίδιο με το δεύτερο γύρισμα του πρώτου συρτού.

Παρατηρούμε πως σχετίζονται οι θέσεις της λύρας με τις τονικές παραγωγές των υπομονάδων. Στην διαδοχή των συρτών που αποτυπώνεται στο παραπάνω παράδειγμα, το σολ ως θέση και ως τονική παραγωγής έχει τον ρόλο του ραστ, το λα έχει το ρόλο του γκερντανιέ και το σι το ρόλο του σεγκιά.

Χουζάμ

Η υπομονάδα χουζάμ είναι η σπανιότερη στο ρεπερτόριο που αναλύθηκε, συναντάται σε 6 από τα 300 γυρίσματα. Η ποσότητα των δειγμάτων από την υπομονάδα χουζάμ είναι μικρή και μπορούμε να πούμε ότι δεν είναι απόλυτα ικανή να επικυρώσει τα συμπεράσματα που προκύπτουν από την στατιστική ανάλυση των παραδειγμάτων. Εντούτοις είναι σημαντικό να παρουσιαστεί το φαινόμενο όπως παρατηρήθηκε. Το τρίχορδο χουζάμ είναι το ίδιο διαστηματικά με το τρίχορδο σεγκιά και θεμελιώνεται στην ίδια τονική της θεμέλιας κλίμακας, την τονική του σεγκιά. Στην ψηλή περιοχή όμως υπάρχει χρωματική συμπεριφορά. Από την τρίτη βαθμίδα του χουζάμ ξεκινάει μια χρωματική υπομονάδα χιτζάζ η οποία άλλοτε ολοκληρώνεται και άλλοτε μπορεί να φτάσει ως τη δεύτερή της βαθμίδα (τέταρτη του χουζάμ). Υπάρχουν περιπτώσεις¹⁰³ στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε που ένα γύρισμα ενώ στην κύρια μορφή του κινείται στα πλαίσια του χουζάμ σε μια από τις παραλλαγές του να κινηθεί στα πλαίσια του σεγκιά και αντίστροφα.

Οι τονικές εκτέλεσης του χουζάμ που συναντήθηκαν στο ρεπερτόριο είναι το φα#, το σι, το μι και το μί μια οκτάβα ψηλότερα.

¹⁰³ Π. χ. 2^ο γύρισμα της ηχογράφησης: Χαλεπιανός Συρτός, Greek Record Co Αμερικής, αριθμός δίσκου: GRC – 521, αριθμός μήτρας: 998 – 0, λύρα: Χαρίλαος Πιπεράκης.

Τονική	Αριθμός γυρισμάτων
φα#	3
μί	1
μι	1
σι	1
Σύνολο	6

Πίνακας 1 Τονικές στο χουζάμ

Έκταση	Αριθμός γυρισμάτων
4η	3
6η	2
8βα	1
Σύνολο	6

Διάγραμμα 26 :Έκταση στο χουζάμ

Βαθμίδα αναφοράς	Αριθμός γυρισμάτων
βάση	3
3η	2
6η	1
Σύνολο	6

Διάγραμμα 27: Βαθμίδες αναφοράς στο χουζάμ

Η έκταση των μελωδιών είναι μικρή, μόνο ένα γύρισμα έχει έκταση μιας οκτάβας, ενώ τα τρία από τα έξι γυρίσματα έχουν έκταση μόλις μια τέταρτη. Οι τελικές καταλήξεις γίνονται στη βάση και στα έξι γυρίσματα. Οι βαθμίδες αναφοράς είναι κυρίως η βάση και η τρίτη βαθμίδα. Η κίνησή είναι ανοδική καθώς όλα τα γυρίσματα του χουζάμ που βρέθηκαν στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε έχουν ως κατώτερο σημείο της μελωδίας τους την βάση. Ανοδικά οι μελωδίες κινούνται ως την ελαττωμένη τέταρτη και την μικρή έκτη, μόνο ένα γύρισμα εκτείνεται ως την οκτάβα.

Άνω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
4η b	3
6η μικρή	2
8η b¹⁰⁴	1
Σύνολο	6

Διάγραμμα 28: Άνω όριο στο χουζάμ

Το πρώτο γύρισμα της ηχογράφησης «Περβολιανός συρτός¹⁰⁵» είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα.

Παραλλαγή Α

Παραλλαγή Β

5 Παραλλαγή Γ

Παραλλαγή Δ

OGA – 419, έτος ηχογράφησης: 1936, Λύρα: Λαγουδάκης Μανώλης, Λαούτο και τραγούδι: Ιωάννης Μπερνιδάκης

Σχήμα 12 Περβολιανός συρτός, Α γύρισμα

Τα διαστήματα από την βάση (φα#) ως την Τρίτη (λα) είναι διαδοχικά: Ημιτόνιο – τόνος. Από την τρίτη ως την έκτη (ρε) έχουμε: Ημιτόνιο – τριημιτόνιο – ημιτόνιο. Κινούμαστε στα πλαίσια του χουζάμ. Στον πρώτο και δεύτερο χρόνο η μελωδία αναφέρεται στην τρίτη βαθμίδα με μια κίνηση από την βάση προς ην τρίτη. Στην συνέχεια στον τρίτο χρόνο κινείται ως την έκτη βαθμίδα (ρε) σχηματίζοντας ένα χρωματικό τετράχορδο από την τρίτη ως την έκτη. Η τελευταία κίνηση της μελωδίας στον τέταρτο χρόνο είναι από την τρίτη ως την βάση που γίνεται η τελική κατάληξη.

Χιτζάζ

Το χιτζάζ είναι η έκτη σε συχνότητα υπομονάδα, 31 από τα συνολικά 300 γυρίσματα που αναλύθηκαν εντάσσονται στην υπομονάδα αυτή. Στις σημειώσεις του μαθήματος «Θεωρία λαϊκής μουσικής II»¹⁰⁶ για την υπομονάδα του χιτζάζ αναφέρεται ότι είναι βασική χρωματική υπομονάδα που εμφανίζεται ως τετράχορδο ή ως πεντάχορδο με κύριο χαρακτηριστικό την ύπαρξη τριημιτονίου στην σύστασή της. Το χιτζάζ έχει την μορφή Ημιτόνιο – τριημιτόνιο – ημιτόνιο



Σχήμα 13 Διαστηματική σύνθεση του χιτζάζ

Με την προσθήκη ενός ακόμη τόνου έχουμε την μορφή πενταχόρδου. Παράγεται από την βαθμίδα ντουγκιάχ της θεμέλιας κλίμακας. Το χιτζάζ ακολουθείται στις περισσότερες περιπτώσεις από ένα διατονικό τετράχορδο που έχει την βάση του στη πέμπτη του χιτζάζ. Η δεύτερη βαθμίδα της διατονικής υπομονάδας σχηματίζει διάστημά τόνου ή ημιτονίου με την βάση της ανάλογα με την φορά της μελωδίας (διατονική συμπεριφορά). Από τα 31 γυρίσματα που αναλύθηκαν στα 18 το χιτζάζ παρουσιάζεται ως πεντάχορδο και στα υπόλοιπα 13 ως τετράχορδο.

Στην εισαγωγή του βιβλίου των Βούλγαρη – Βαραντάκη¹⁰⁷ γίνεται αναφορά στον προσαγωγέα του χιτζάζ που βρίσκεται στις περισσότερες περιπτώσεις σε

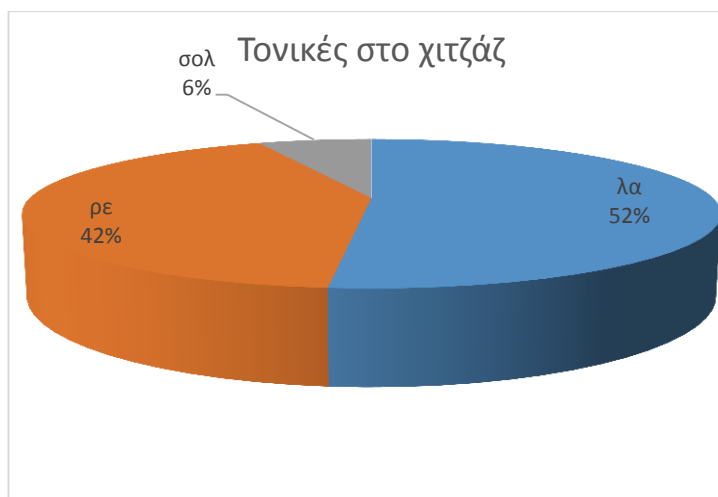
¹⁰⁶ Ανδρικός Ν, «Συνοπτικό σχεδιάσμα θεωρίας στο μάθημα: Θεωρία λαϊκής μουσικής II» ο.π. σ.17

¹⁰⁷ Ο.π. Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης σ. 24, σ. 39 - 41

απόσταση τόνου. Στην περίπτωση του φαινομένου «ζιργκιουλέ» όταν δηλαδή η δεύτερη υπομονάδα που βρίσκεται στο άνω μέρος της οκτάβας είναι πάλι χρωματική τότε ο προσαγωγέας του τετραχόρδου της βάσης είναι ημιτόνιο¹⁰⁸. Στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε ο προσαγωγέας του χιτζάζ βρίσκεται πάντα σε απόσταση τόνου. Η περίπτωση του «ζιργκιουλέ» παρουσιάζεται μόνο μία φορά¹⁰⁹ όπου όμως πάλι ο προσαγωγέας βρίσκεται σε απόσταση τόνου.

Οι τονικές εκτέλεσης του χιτζάζ είναι κυρίως οι νότες - θέσεις λα και ρε ενώ σπάνια είναι στο σολ.

Τονική	Αριθμός γυρισμάτων
λα	16
ρε	13
σολ	2
Σύνολο	31



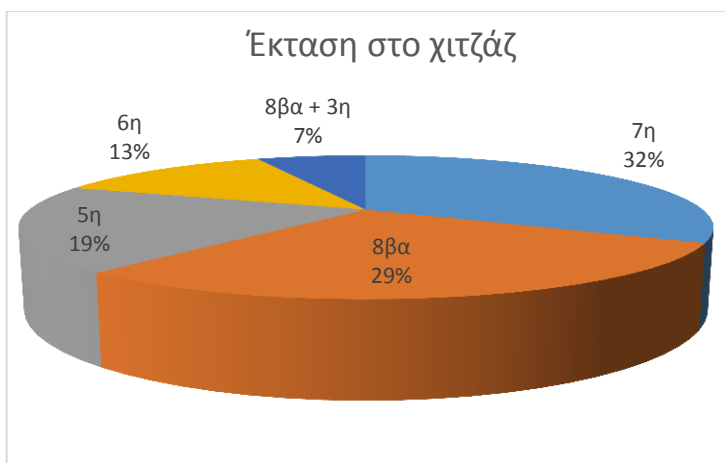
Διάγραμμα 29 Τονικές στο χιτζάζ

Η έκταση των μελωδιών που ανήκουν στο χιτζάζ είναι μεγάλη σε σχέση με την έκταση των περισσότερων μελωδιών που εντάσσονται στις άλλες υπομονάδες. Οι περισσότερες μελωδίες του χιτζάζ έχουν έκταση μίας εβδομής ή μίας οκτάβας, ενώ ή μικρότερη έκταση είναι το διάστημα πέμπτης.

¹⁰⁸ Ανδρικός Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Μουσική (και) θεωρία*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2010, σ. 96-106.

¹⁰⁹ Χαλεπιανός συρτός Αρ. δίσκου: GRC – 521 Αρ. Μήτρας 998 – 0, Χαρίλαος Πυτεράκης 2ο συρτό 1ο γύρισμα

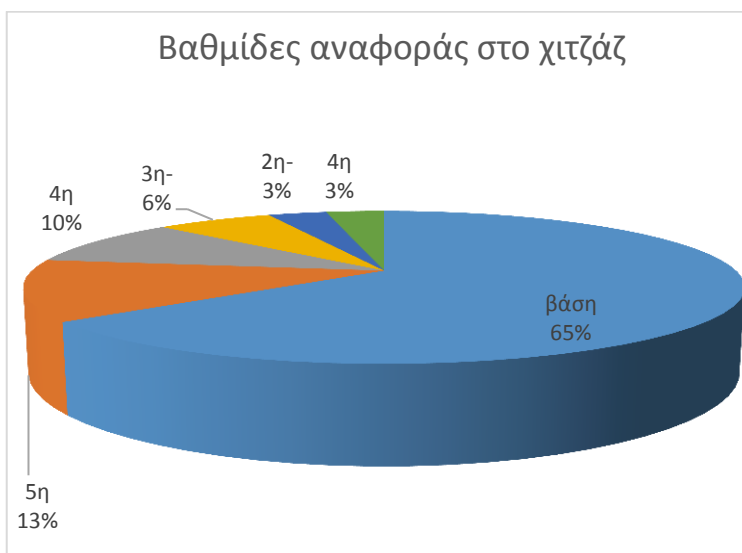
Έκταση	Αριθμός γυρισμάτων
7η	10
8βα	9
5η	6
6η	4
8βα + 3η	2
Σύνολο	31



Διάγραμμα 30 Έκταση στο χιτζάζ

Οι τελικές καταλήξεις γίνονται πάντα στην βάση η οποία είναι και η κύρια βαθμίδα αναφοράς. Συχνή βαθμίδα αναφοράς είναι και η τέταρτη βαθμίδα. Στο μοναδικό γύρισμα που έχουμε ως βαθμίδα αναφοράς τον προσαγωγέα μπορούμε να μιλήσουμε για κίνηση νικρίζ στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε.

Βαθμίδα αναφοράς	Αριθμός γυρισμάτων
βάση	20
5η	4
4η	3
3η-	2
2η-	1
4η	1
Σύνολο	31



Διάγραμμα 31 Βαθμίδες αναφοράς στο χιτζάζ

Η κίνηση του χιτζάζ είναι ανοδική. Στο παρακάτω διάγραμμα παρατηρούμε ότι τα μισά σχεδόν γυρίσματα έχουν ως ανώτερο σημείο της μελωδίας τους την οκτάβα ή την έβδομη βαθμίδα. Παρατηρούμε ακόμα ότι λόγω της διατονικής κίνησης στο τετράχορδο της οξείας περιοχής όταν η μελωδία φτάνει μέχρι την έκτη βαθμίδα, τότε η βαθμίδα αυτή είναι χαμηλωμένη και σχηματίζει διάστημα μικρής έκτης με την βάση.

Τα διαστήματα από την βάση (ρε) ως την τέταρτη (σολ) είναι διαδοχικά: Ημιτόνιο – τριημιτόνιο – ημιτόνιο, η Πέμπτη (λα) είναι καθαρή και από την πέμπτη ως την οκτάβα (ρε) έχουμε ένα διατονικό τετράχορδο κιουρντί: Ημιτόνιο –τόνος– τόνος. Κινούμαστε στα πλαίσια του χιτζάζ. Η μελωδία δεν θίγει τον προσαγωγέα.

Νικρίζ

Στο κρητικό ρεπερτόριο υπάρχουν λίγες αλλά δημοφιλείς ηχογραφήσεις¹¹¹ όπου έχουμε καταλήξει ένα τόνο κάτω από την τονική του χιτζάζ. Στο υλικό που ερευνήθηκε υπήρξε μόλις μία ηχογράφηση όπου συναντάμε ένα γύρισμα το οποίο μπορούμε να κατατάξουμε στην υπομονάδα νικρίζ. Το νικρίζ έχει βαθμίδα θεμελίωσης του το ραστ. Είναι προφανές ότι το πλήθος των δειγμάτων που υπάρχουν στο υλικό που εξετάζουμε επιτρέπει να γίνει αναλυτικός λόγος για επιμέρους φαινόμενα. Έτσι θα γίνει αναφορά στα βασικά γνωρίσματα όπως παρατηρήθηκαν στο μοναδικό γύρισμα που αναλύθηκε. Η διαστηματική σύνθεση του νικρίζ είναι η εξής: Τόνος – ημιτόνιο – τριημιτόνιο – ημιτόνιο



Σχήμα 15 Διαστηματική σύνθεση του νικρίζ

Η τονική εκτέλεσης του γυρίσματος είναι το σολ όπου γίνεται και η τελική κατάληξη, ο προσαγωγέας είναι σε απόσταση ημιτονίου. Βαθμίδα αναφοράς είναι η τρίτη, η έκταση του γυρίσματος είναι σε διάστημα έβδομης από τον προσαγωγέα ως την έκτη βαθμίδα.

¹¹¹Π. χ. η ηχογράφηση: «Μπαλαμπιανός συρτός» που βρίσκεται στη συλλογή « Κρητική Μουσική Παράδοση, Οι Πρωτομάστορες, Αυθεντικές εκτελέσεις 1920-1955» Cd 10 «Σ. Καλογερίδης – Ν.Χάρχαλης- Γ. Μαύρος – Κ. Ναύτης», Σειρά τραγουδιού: 14. Η συγκεκριμένη ηχογράφηση χρονολογείται στα 1939 όμως αυτή η χρονολόγηση δεν είναι ασφαλώς εξακριβωμένη, γι' αυτό τον λόγο δεν συμπεριλήφθηκε στο υλικό της έρευνας καθώς επίσης και γιατί δεν ήταν δυνατόν να διευκρινιστεί αν η ηχογράφηση έγινε στα πλαίσια της δισκογραφίας.

Τσαργκιά (Ματζόρε)

Η υπομονάδα τσαργκιά (εναλλακτικά θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε και ματζόρε) είναι η έβδομη σε συχνότητα υπομονάδα στο υλικό που εξετάστηκε με 25 γυρίσματα. Θεμελιώνεται μία μικρή τρίτη πάνω από το ντουγκιάχ στη βαθμίδα τσαργκιά της θεμέλιας κλίμακας. Στα 15 γυρίσματα το τσαργκιά εμφανίζεται ως τετράχορδο και στα 10 ως πεντάχορδο. Η διαστηματική του σύνθεση είναι ως εξής: Τόνος –τόνος –ημιτόνιο.

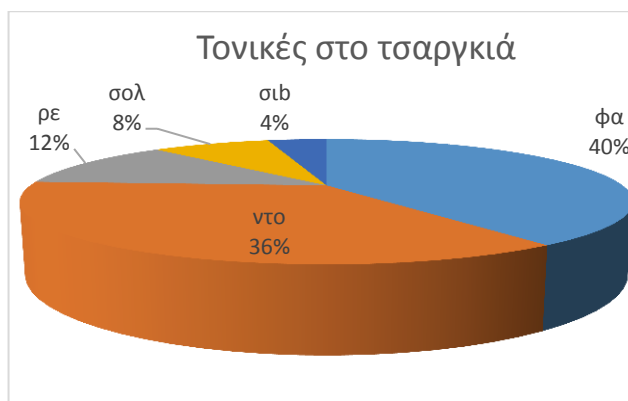


Σχήμα 16 Διαστηματική σύνθεση του τσαργκιά

Η πενταχορδική δομή προκύπτει με την προσθήκη ενός ακόμη τόνου στο τέλος του τετραχορδου. Ο προσαγωγέας είναι σε απόσταση ημιτονίου. Στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε το τσαργκιά δεν αναπτύσσεται στο οξύ τετράχορδο. Όταν υπάρχει ανάπτυξη της μελωδίας κάτω από τη βάση έχουμε ένα τρίχορδο μινόρε που έχει τη βάση του μία μικρή τρίτη κάτω από τη βάση του τσαργκιά ή ένα τετράχορδο ραστ που έχει τη βάση του μία τέταρτη χαμηλότερα από τη βάση του τσαργκιά. Με δεδομένο τον σκληρό χαρακτήρα των διαστημάτων του κρητικού ρεπερτορίου είναι δύσκολο μέσω των διαστημάτων να γίνει διάκριση ανάμεσα στις υπομονάδες ραστ και τσαργκιά. Η τονική παραγωγής του τσαργκιά είναι ένα κύριο γνώρισμα για την διαφοροποίηση του από το ραστ. Το τσαργκιά θα αναπτυχθεί πάντα μια μικρή τρίτη οξύτερα από τη βάση μιας υπομονάδας με ελάσσων χαρακτήρα. Για παράδειγμα είναι αρκετά συχνό το φαινόμενο ένα γύρισμα σε μινόρε, κιουρντί ή ουσάκ που έχει ως βάση το λα να ακολουθείται από ένα γύρισμα τσαργκιά που έχει ως βάση το ντο. Αντίστοιχα όταν οι υπομονάδες που θεμελιώνονται στο ντουγκιάχ έχουν ως τονική εκτέλεσης το ρε το τσαργκιά θα έχει ως τονική εκτέλεσης το φα.

Οι συνηθέστερες τονικές εκτέλεσης του τσαργκιά είναι οι νότες – θέσεις ντο και φα. Στο ρεπερτόριο συναντάμε ακόμα τις ρε, σολ και σιb.

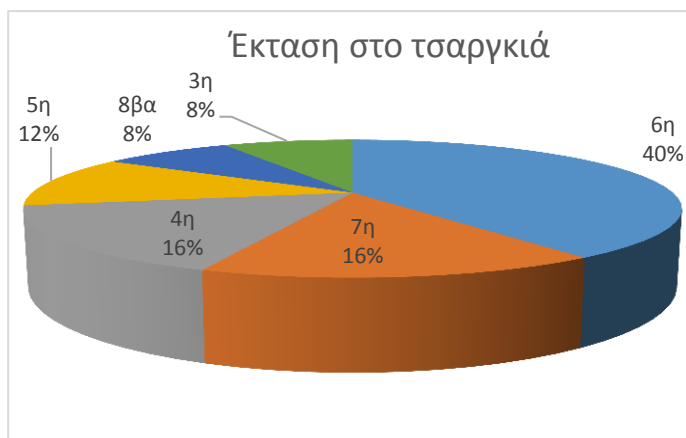
Τονική	Αριθμός γυρισμάτων
φα	10
ντο	9
ρε	3
σολ	2
σιb	1
Σύνολο	25



Διάγραμμα 34 Τονικές στο τσαργκιά

Η έκταση των μελωδιών που κατατάσσονται στην υπομονάδα *τσαργκιά* είναι περιορισμένη, μικρότερη από την έκταση των μελωδιών που εντάσσονται στο *ραστ*. Μόνο δύο από τα 25 γυρίσματα έχουν έκταση μιας οκτάβας ενώ η πλειοψηφία των μελωδιών εκτείνεται ως την έκτη.

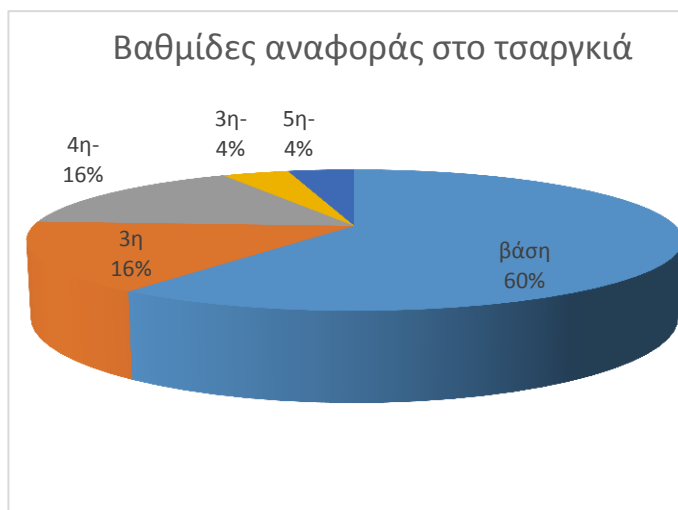
Έκταση	Αριθμός γυρισμάτων
6η	10
7η	4
4η	4
5η	3
8βα	2
3η	2
Σύνολο	25



Διάγραμμα 35 Έκταση στο τσαργκιά

Οι τελικές καταλήξεις γίνονται κυρίως στη βάση, σε δύο γυρίσματα από αυτά που εξετάστηκαν γίνονται καταλήξεις στην τρίτη βαθμίδα. Οι βαθμίδες αναφοράς εκτός από την βάση είναι η τρίτη (ανάδειξη του μείζονος χαρακτήρα της υπομονάδας) και η τέταρτη κάτω από τη βάση (ανάδειξη του τετραχόρδου *ραστ* κάτω από τη βάση). Σε ένα γύρισμα παρατηρείται και η ανάδειξή του *μινόρε* χαρακτήρα μέσω της τονικής του *ντουγκιάχ* μια τρίτη κάτω από την βάση.

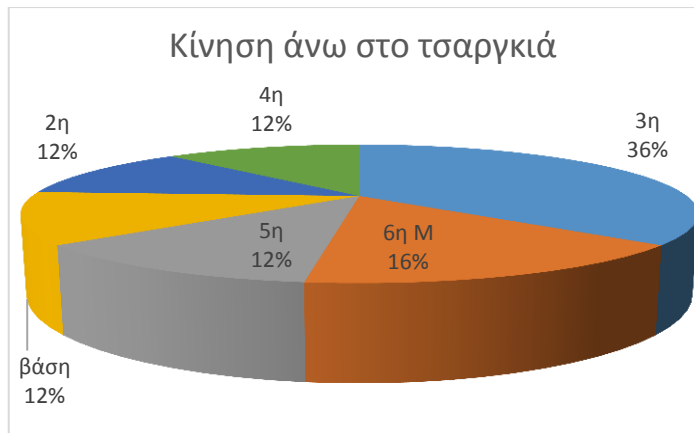
Βαθμίδα αναφοράς	Αριθμός γυρισμάτων
βάση	15
3η	4
4η-	4
3η-	1
5η-	1
Σύνολο	25



Διάγραμμα 36 Βαθμίδες αναφοράς στο τσαργκιά

Η κίνηση στο *τσαργκιά* είναι μικτή. Ανοδικά οι μελωδίες κινούνται μόλις μέχρι την μεγάλη έκτη, ένα τόνο μετά τα όρια του πενταχόρδου. Το συνηθέστερο ανοδικό όριο είναι η τρίτη βαθμίδα

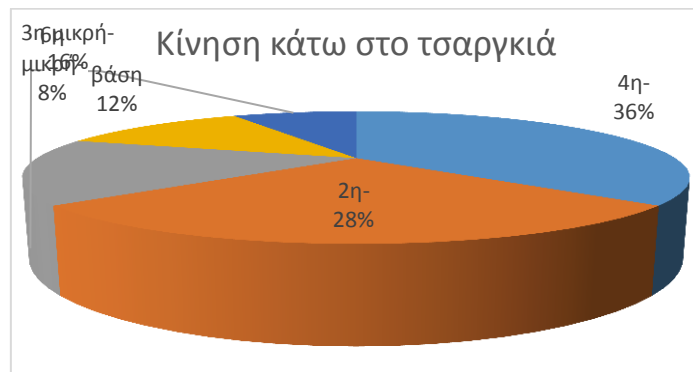
Άνω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
3η	9
6η M	4
5η	3
βάση	3
2η	3
4η	3
Σύνολο	25



Διάγραμμα 37 Κίνηση άνω στο τσαργκιά

Κάτω από τη βάση παρατηρείται αρκετά έντονη κινητικότητα. Το κατώτερο σημείο των μελωδιών που εντάσσονται στο τσαργκιά είναι η μικρή έκτη κάτω από τη βάση. 9 γυρίσματα έχουν ως κατώτερο όριο της μελωδίας την 4^η κάτω από την βάση και 7 τον προσαγωγέα.

Κάτω όριο	Αριθμός γυρισμάτων
4η-	9
2η-	7
3η μικρή-	4
βάση	3
6η μικρή-	2
Σύνολο	25



Διάγραμμα 38 Κίνηση κάτω στο τσαργκιά

Το παρακάτω παράδειγμα περιγράφει χαρακτηριστικά την ανάπτυξη της συμπεριφοράς τσαργκιά μια τρίτη οξύτερα από τη βαθμίδα ντουγκιάχ όπου υπάρχει μια υπομονάδα κιουρντί. Καταγράφεται το πρώτο συρτό από την ηχογράφιση που έγινε το 1937 με τίτλο «Συρτός λεβέντης¹¹²» με τον Αντώνη Παπαδάκη (ή Καρεκλά) στη λύρα και τον Στέλιο Φουσταλιεράκη στο λαούτο.

¹¹² ΣΥΡΤΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ, Odeon Ελλάδος, αριθμός μήτρας: GA – 7027, αριθμός δίσκου: GO – 2703, έτος ηχογράφησης: 1937, λύρα: Αντώνης Παπαδάκης (Καρεκλάς), λαούτο: Στέλιος Φουσταλιεράκης (Φουσταλιέρης). Τα γυρίσματα που έχουν καταγραφεί αποτελούν το πρώτο από τα δύο συρτα που περιέχει η ηχογράφιση και ακούγονται από την αρχή ως το λεπτό 1:31.

Καταγραφή:
Μανόλης Μανουσάκης

Συρτός Λεβέντης (Α συρτό)

Λύρα: Αντώνης Παπαδάκης, Λαούτο: Στέλιος Φουσταλιεράκης

Α γύρισμα
Παραλλαγή Α

Παραλλαγή Β

5 Παραλλαγή Δ

Παραλλαγή Δ

Β γύρισμα
Παραλλαγή Α

10 Παραλλαγή Β

Παραλλαγή Γ

15 Παραλλαγή Δ

Γέφυρα

Α γύρισμα

20

25 Β γύρισμα

30

Σχήμα 17: Συρτός Λεβέντης

Το πρώτο γύρισμα έχει βάση το λα προσαγωγέα τόνο και τα διαστήματα διαδοχικά από τη βάση του τετραχόρδου ως την τέταρτη (ρε) είναι: Ημιτόνιο –τόνος– τόνος. Κινούμαστε στα πλαίσια της υπομονάδας κιουρντί. Το γύρισμα έχει έκταση διαστήματος μιας έβδομης, άνω όριο της μελωδίας είναι η τέταρτη (ρε) και κάτω όριο την τέταρτη (μι) κάτω από τη βάση. Η συνολική διάρκεια του γυρίσματος είναι 2 μέτρα, χωρίζουμε την διάρκεια αυτή σε τέσσερις χρόνους. Στον πρώτο χρόνο η μελωδία κάνει αναφορά στην τέταρτη βαθμίδα (ρε), στον δεύτερο και τρίτο χρόνο έχουμε καθοδική κίνηση από την Τρίτη (ντο) στη βάση (λα), στον τέταρτο χρόνο η μελωδία κινείται καθοδικά από την τρίτη κάνει τελικές καταλήξεις στον προσαγωγέα στις τρεις πρώτες παραλλαγές, ενώ στην τέταρτη παραλλαγή παραμένει στην βάση. Η επιλογή αυτή δίνει την αίσθηση της ολοκλήρωσης και δεν είναι τυχαίο ότι μετά από αυτό ο λυράρης προχωράει στο δεύτερο γύρισμα.

Στο δεύτερο γύρισμα η μελωδία κάνει τελικές καταλήξεις μια μικρή τρίτη οξύτερα στη βάση ντο. Τα διαστήματα από τη βάση ντο) ως την τρίτη (μι) είναι διαδοχικά: Τόνος –τόνος, καθοδικά από τη βάση προς την Τρίτη (λα) τα διαστήματα είναι διαδοχικά: Ημιτόνιο και τόνος. Ο προσαγωγέας είναι ημιτόνιο άρα το *σι* γίνεται φυσικό σε σχέση με το προηγούμενο γύρισμα που ήταν *σιβ*. Η έκταση της μελωδίας είναι ίση με διάστημα πέμπτης, έχει άνω όριο την τρίτη (μι) και κάτω από την βάση την τρίτη (λα). Η διάρκεια του γυρίσματος είναι δύο μέτρα, χωρίζουμε αυτή τη διάρκεια σε τέσσερις χρόνους. Στον πρώτο χρόνο η μελωδία έχει αναφορά στη βάση (ντο), στον δεύτερο και τρίτο χρόνο η μελωδία ξεκινάει από τη βάση και κινείται καθοδικά ως το την τρίτη (λα) και στην συνέχεια ανοδικά ως την δεύτερη (ρε) πάνω από τη βάση. Στον τέταρτο χρόνο γίνεται η τελική κατάληξη στην βάση. Οι νότες *μι* και *ρε* στο τέλος του τέταρτου χρόνου στις παραλλαγές Α, Β και Δ δεν αποτελούν τελική κατάληξη αλλά στα πλαίσια της κυκλικότητας, εντάσσονται στην αρχή του επόμενου γυρίσματος.

Από την μέση του 16^{ου} μέτρου ως το μέτρο 17 παρατηρούμε την γέφυρα με την οποία η μελωδία επανέρχεται στο πρώτο γύρισμα. Στις επόμενες δεκαετίες από αυτές που εξετάζονται σε αυτή την πτυχιακή, τις δεκαετίες του 1950,1960 και 1970, οι γέφυρες είναι πιο συχνές στα συρτά, αναπτύσσονται και έχουν μεγαλύτερη διάρκεια. Μερικές φορές αποτελούν αφορμή για αυτοσχεδιασμό του πρώτου οργάνου που είναι κυρίως η λύρα¹¹³.

Σαμπά – Κάρτσιγιαρ

Στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε στην παρούσα πτυχιακή δεν βρέθηκε κάποια μελωδία που να μπορεί να σχετιστεί με τις υπομονάδες και το σύνολο των συμπεριφορών των τρόπων *σαμπά* και *κάρτσιγιαρ*. Η ύπαρξη των υπομονάδων αυτών στο αστικό και λαϊκό ρεπερτόριο και στην στο παραδοσιακό ρεπερτόριο άλλων περιοχών του ελλαδικού χώρου είναι ο λόγος αναφοράς τους στην παρούσα εργασία.

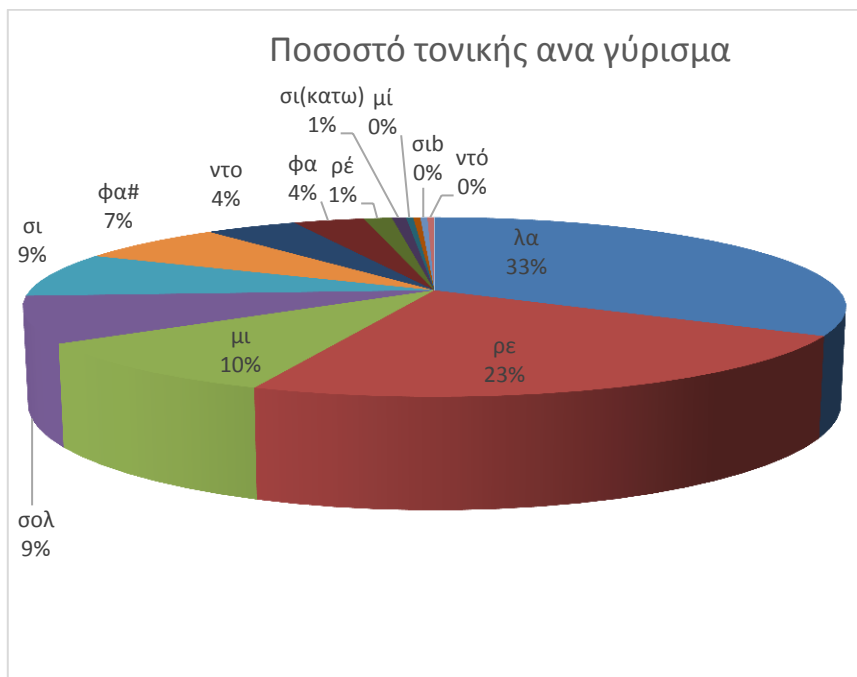
Στατιστικές παρατηρήσεις

Παρακάτω παρουσιάζονται κάποιες στατιστικές παρατηρήσεις που έχουν γίνει για το σύνολο των γυρισμάτων.

¹¹³ Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ο σημαντικός για αυτές τις δεκαετίες λυράρης Θανάσης Σκορδαλός, που συνήθιζε να συνδέει τα γνωστά παραδοσιακά γυρίσματα με αυτοσχεδιασμούς – γέφυρες ή γέφυρες που είχε συνθέσει ο ίδιος.

Τονικές

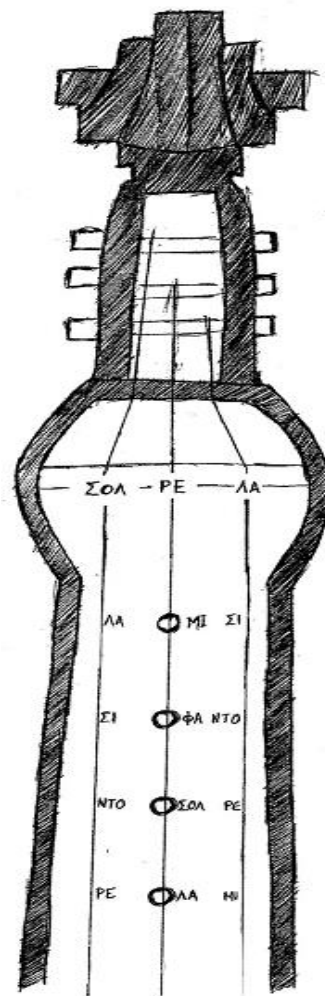
Τονική	Αριθμός γυρισμάτων
λα	99
ρε	69
μι	29
σολ	25
σι	25
φα#	21
ντο	13
φα	10
ρέ	4
σι(κατω)	2
μί	1
σιb	1
ντό	1
Σύνολο	300



Διάγραμμα 39: Τονικές στο σύνολο των γυρισμάτων

Η πιο συχνή τονική είναι αυτή του λα στην οποία έχουν την βάση τους 99 γυρίσματα. Αρκετά συχνή τονική είναι και το ρε στο οποίο έχουν τη βάση τους 69 γυρίσματα. Άλλες συχνές τονικές είναι το σολ(25 γυρίσματα) το σι(25 γυρίσματα) το φα#(21 γυρίσματα) το ντο(13 γυρίσματα) και το φα(10 γυρίσματα). Το ψιλό ρε, το χαμηλό σι, το σιb και το άνω ντο συναντιούνται σπάνια ως βάσεις κάποιου γυρίσματος.

Με την υπόθεση ότι μια ανθρώπινη φωνή έχει έκταση μιάμιση οκτάβα, τοποθετούμε τις μπάσες περιοχές αυτής της έκτασης να ξεκινούν από το χαμηλό σι όπου είναι η χαμηλότερη βάση που συναντάμε στο ρεπερτόριο ως το ψηλό μι που είναι η ψηλότερη βάση. Έτσι έχουμε ωφέλιμη έκταση μία οκτάβα και μία τέταρτη. Λαμβάνοντας ως προϋπόθεση ότι οι περισσότερες μελωδίες που εξετάσαμε κινούνται κατά κύριο λόγο πάνω από τη βάση, παρατηρούμε ότι στην μεσαία – τρίμα περιοχή από το σολ ως το άνω ρε κινούνται πάνω από τα μισά γυρίσματα. Τα γυρίσματα που έχουν βάση στις τονικές σολ, λα και σι αποτελούν το 51% του συνόλου. Η παρατήρηση αυτή είναι λογική αν σκεφτούμε ότι ο χορός, που είναι βασική λειτουργία που εξυπηρετεί η μουσική αυτή, απαιτεί ένταση, η οποία προκύπτει από την τοποθέτηση των μελωδιών σε ψηλές περιοχές. Τα γυρίσματα που με βάση ρε και μι που βρίσκονται στη μεσαία περιοχή ίσως έχουν στην συνολική

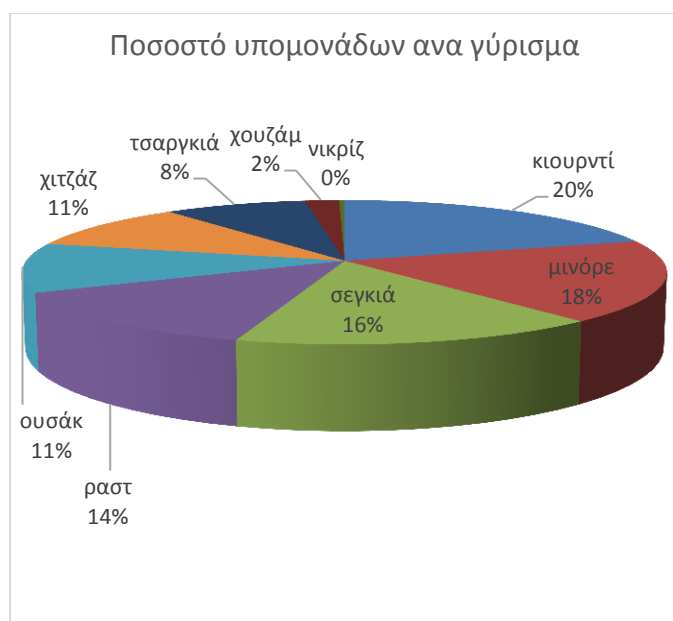


σχήμα 18: Η ταστιέρα της λύρας - βασικές τονικές

δομή ενός χορού τον ρόλο της ανάπαυλας ή την προετοιμασίας μιας επόμενης έντασης. Έτσι ο λυράρης ή ο βιολιστής αλληλεπιδρώντας με τους χορευτές επιλέγει κάθε φορά το επόμενο γύρισμα ανάλογα με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα. Αν πιστεύει ότι χρειάζεται να υπάρξει ένταση, επιλέγει γυρίσματα από την ψηλή περιοχή. Αν πιστεύει ότι ο χορός πρέπει να καταλαγιάσει για λίγο, τότε επιλέγει γυρίσματα την μεσαία περιοχή. Στην συνέχιση αυτής της λογικής μπορούμε να πούμε ότι για κάθε υπομονάδα υπάρχει τουλάχιστον μία χαμηλή και μία ψηλή βάση. Έτσι έχουμε στην μεσαία περιοχή στην θέση του χαμηλού ντο την υπομονάδα *ραστ*, ένα τόνο ψηλότερα στην θέση του *ρε* τις υπομονάδες *κιουρντί*, *ουσάκ*, *μινόρε* και *χιτζάζ*, ένα ακόμα τόνο ψηλότερα στη θέση του *μι* τις υπομονάδες *σεγκιά* και *χουζάμ* και στην θέση του φυσικού *φα* την υπομονάδα *τσαργκιά*. Μια δεύτερη επιλογή για την μεσαία περιοχή είναι η θέση *ρε* για την υπομονάδα *ραστ*, στην θέση *μι* έχουμε τις υπομονάδες *κιουρντί*, *ουσάκ* και *μινόρε*¹¹⁴, στη θέση *φα*# οι υπομονάδες *σεγκιά* και *χουζάμ* και στη θέση *σολ* η υπομονάδα *τσαργκιά*. Στην ψηλή περιοχή έχουμε στην θέση *σόλ* την υπομονάδα *ραστ*¹¹⁵, στην θέση *λα* τις υπομονάδες *κιουρντί*, *μινόρε*, *ουσάκ* και *χιτζάζ*, στην θέση *σι* τις υπομονάδες *σεγκιά* και *χουζάμ* και στην θέση *ψηλό ντό* την υπομονάδα *τσαργκιά*.

Συχνότητα υπομονάδων

υπομονάδα	αριθμός γυρισμάτων
κιουρντί	61
μινόρε	55
σεγκιά	48
ραστ	40
ουσάκ	33
χιτζάζ	31
τσαργκιά	25
χουζάμ	6
νικρίζ	1
Σύνολο	300



Διάγραμμα 40: Συχνότητα υπομονάδων στο σύνολο των γυρισμάτων.

Στο παραπάνω διάγραμμα αποτυπώνεται η συχνότητα των υπομονάδων. Στο υλικό που εξετάστηκε οι συχνότερες υπομονάδες ήταν το *κιουρντί*, το *μινόρε* και το

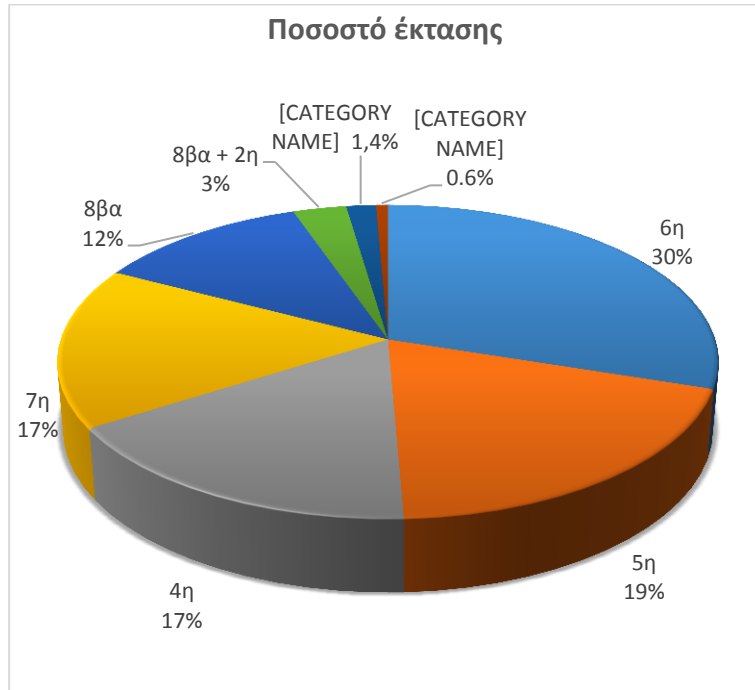
¹¹⁴ Δεν συναντήθηκε στο ρεπερτόριο περίπτωση να παίζεται η υπόμοναδα *χιτζάζ* στη θέση *μι*, στο αντίστοιχο σύγχρονο ρεπερτόριο η υπομονάδα *χιτζάζ* μπορεί να συναντηθεί στη θέση *μι* όχι όμως πολύ συχνά.

¹¹⁵ Στην ίδια θέση συναντάμε την μοναδική περίπτωση της υπομονάδας *νικρίζ* στο ρεπερτόριο.

σεγκιά. Συχνές είναι ακόμη οι υπομονάδες *ραστ*, *ουσάκ*, *χιτζάζ* και *τσαργκιά*. Το *χουζάμ* συναντάται σπάνια ενώ το *νικρίζ* το συναντάμε μόνο σε ένα γύρισμα.

Έκταση

Έκταση	Αριθμός γυρισμάτων
6η	90
5η	58
4η	50
7η	50
8βα	36
8βα + 2η	9
3η	5
8βα + 3η	2
Σύνολο	300



Διάγραμμα 41: Ποσοστό εκτάσεων στο σύνολο των γυρισμάτων.

Οι έκταση των γυρισμάτων είναι σχετικά μικρή. 30% των γυρισμάτων έχουν έκταση μιας έκτης, 19% έχει έκταση μιας πέμπτης και 17 % έκταση μιας τέταρτης. Ίδιο ποσοστό έχουν τα γυρίσματα που έχουν έκταση μίας εβδομης. Έκταση μίας οκτάβας έχει το 12% των γυρισμάτων ενώ πάνω από την έκταση μίας οκτάβας φτάνει μόνο το 3,6 % των γυρισμάτων. Έκταση μόλις μίας τρίτης έχει το 1,4% των γυρισμάτων.

Από τα 90 γυρίσματα που έχουν έκταση έκτης 21 γυρίσματα έχουν ως υπομονάδα βάσης το *μινόρε*, 18 το *κιουρντί*, 14 το *ραστ*, 11 το *σεγκιά*, 10 το *ουσάκ*, 10 το *τσαργκιά*, 4 το *χιτζάζ* και 2 το *χουζάμ*. Από τα 58 γυρίσματα που έχουν έκταση πέμπτης 22 εντάσσονται στην ομάδα του *μινόρε*, 14 στην ομάδα του *κιουρντί*, 6 στο *ουσάκ*, 6 στο *χιτζάζ*, 4 στο *ραστ*, 3 στο *σεγκιά* και 3 στο *τσαργκιά*. Από τα 50 γυρίσματα που έχουν έκταση τέταρτης 16 γυρίσματα έχουν ως υπομονάδα βάσης το *σεγκιά*, 11 το *ουσάκ*, 8 το *κιουρντί*, 5 το *μινόρε*, 4 το *τσαργκιά*, 3 το *ραστ* και 3 το *χουζάμ*. Από τα 50 γυρίσματα που έχουν έκταση εβδομης 11 έχουν ως υπομονάδα βάσης το *σεγκιά*, 11 το *ραστ*, 10 το *χιτζάζ*, 9 το *κιουρντί*, 4 το *ουσάκ*, 4 το *τσαργκιά* και ένα το *νικρίζ*. Από τα 36 γυρίσματα που έχουν έκταση οκτάβας 9 έχουν ως υπομονάδα βάσης το *κιουρντί*. 9 το *χιτζάζ*, 7 το *σεγκιά*, 6 το *μινόρε*, 2 το *τσαργκιά*, 1 το *ουσάκ*, 1 το *ραστ* και 1 το *χουζάμ*. Από τα 9 γυρίσματα που έχουν έκταση μία οκτάβα και μία δεύτερη 7 έχουν ως υπομονάδα βάσης το *ραστ*, 1 το *μινόρε* και 1 το *κιουρντί*. Από τα 5 γυρίσματα που έχουν έκταση μίας τρίτης, 2 έχουν ως υπομονάδα

βάσης το *κιουρντί*, 2 το *τσαργκιά* και 1 το *ουσάκ*. Τέλος τα 2 γυρίσματα που έχουν έκταση μία οκτάβα και μία τρίτη έχουν ως υπομονάδα βάσης το *χιτζάζ*.

Πέμπτο κεφάλαιο: Πρακτικές ρυθμικής, αρμονικής συνοδείας

Είναι σημαντικό να αναφερθούν κάποιες παρατηρήσεις σε σχέση με την λογική συνοδείας και εναρμόνισης του χορευτικού ρεπερτορίου. Τα όργανα συνοδείας είναι κυρίως το λαούτο και σπανιότερα η κιθάρα ενώ σε 3 ηχογραφήσεις υπάρχει πιάνο και σε άλλες τρεις σαντούρι. Δεν φαίνεται να υπάρχει παγιωμένη τακτική σε ότι αφορά τις πρακτικές εναρμόνισης σε όλους τους μουσικούς που παίρνουν αυτόν τον ρόλο στις ηχογραφήσεις. Αυτό έχει να κάνει με τις μουσικές γνώσεις, εμπειρίες και προσλαμβάνουσες κάθε μουσικού καθώς και τις περιστάσεις στις οποίες είναι συνηθισμένος να παίζει.


Χαρακτηριστικά που είναι κοινά σχεδόν στο σύνολο των ηχογραφήσεων είναι: Η επανάληψη του ρυθμικού μοτίβου με σκοπό την χορευτικό παλμό που είναι απαραίτητο στοιχείο της μουσικής αυτής. Η λογική του ισοκρατήματος σε ότι αφορά την αρμονία, η αλλαγή του ισοκρατήματος από το συνοδευτικό όργανο είναι σπάνια ακόμα κι όταν η μελωδία αλλάζει τονικό κέντρο για αρκετή ώρα. Τα χαρακτηριστικά αυτά ταιριάζουν με την μοτιβική και επαναληπτική λογική αυτής της μουσικής.

Στο ρεπερτόριο που αναλύθηκε υπάρχουν 30 ηχογραφήσεις συρτών και 24 ηχογραφήσεις από κοντυλιές, σούστες, πεντοζάλια ή πηδηχτούς που θα τις ομαδοποιήσουμε σε μία κατηγορία με όνομα «σούστες¹¹⁶» (το σύνολο αυτών των ηχογραφήσεων θα το ονομάσουμε για χάρη συντομίας «σούστες» λόγω του ρυθμικού μοτίβου που συνοδεύει συνήθως αυτούς τους χορευτικούς σκοπούς). Μπορούμε να διακρίνουμε ως ένα βασικό, παγιωμένο τύπο ορχήστρας την ζυγιά ενός τοξωτού οργάνου, που είναι η λύρα ή το βιολί με το λαούτο. Σε αυτήν την κατηγορία εντάσσονται οι 39 από της 54 ηχογραφήσεις που αναλύθηκαν. Το τοξωτό αποτελεί το κύριο μελωδικό όργανο ενώ το λαούτο έχει συνοδευτικό ρόλο.

Συρτά

Από το σύνολο των 30 συρτών που αναλύθηκαν τα 25 παίζονται με αυτό τον τύπο ορχήστρας, 7 ηχογραφήσεις έχουν βιολί και λαούτο και οι υπόλοιπες 18 έχουν λύρα και λαούτο. Σε ότι αφορά τα συρτά ο ρόλος του συνοδευτικού οργάνου είναι μεικτός. Το λαούτο εκτελεί τον κύριο κορμό της μελωδίας χρησιμοποιώντας πολύ λίγα στολίσματα. Έτσι δίνει στο κύριο μελωδικό όργανο τον σκελετό πάνω στον οποίο μπορεί να αυτοσχεδιάσει δίνοντας διάφορες παραλλαγές με τρίλιες, κλισάντι και άλλα στολίσματα. Το λαούτο ακολουθεί την μελωδία καθώς εξαρτάται από τον λυράρη ή τον βιολιστή πόσες φορές θα επαναληφθεί το γύρισμα και ποια παραλλαγή θα παιχθεί κάθε φορά. Ο λαουτιέρης στηρίζει, ακολουθεί και καλύπτει τον λυράρη ή τον βιολιστή ο

¹¹⁶ Για το ρυθμικό μοτίβο με το όνομα «σούστα» βλ. Παύλου Λευτέρης, «*Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*». Εκδ. ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου - Fagotto, Αθήνα 2006

οποίος είναι ο αρχηγός της ζυγιάς. Σε αυτά τα πλαίσια η ρυθμική- αρμονική συνοδεία από την μεριά του συνοδευτικού οργάνου γίνεται με τρεις κυρίως τρόπους. Πρώτον λαουτιέρης εκτελεί την μελωδία λιτά τονίζοντας τις θέσεις και χτυπώντας ταυτόχρονα με την πένα την πάστα¹¹⁷ σε κάθε τονισμένη νότα. Το χτύπημα αυτό παράγει ρυθμικά μοτίβα που συνοδεύουν ως κρουστό την μελωδία. Το ηχόχρωμα από το χτύπημα της πέννας στην πάστα είναι χαρακτηριστικό για την μουσική της Κρήτης και των Νησιών του Αιγαίου. Δεύτερον με την εκτέλεση της βασικής μελωδίας ο λαουτιέρης χτυπάει κάποιες ανοικτές χορδές που συνήθως είναι κουρδισμένες στην βάση οι οποίες λειτουργούν ως ισοκράτης για την βασική μελωδία. Τρίτον σε κάποια σημεία το λαούτο παύει να εκτελεί τη μελωδία και παίζει  μόνο τη βάση ή παίζει «βούρτσα¹¹⁸», δηλαδή ρυθμό 2/4 και μοτίβο: όπου κάθε τέταρτο αποτελείται από δύο όγδοα ένα στη θέση και ένα στην άρση, έχοντας έναν ισοκράτη ο οποίος αποτελείται είτε μόνο από την τονική είτε από την τονική και την πέμπτη νότα. Ο κύριος τρόπος συνοδείας στα συρτά για το λαούτο είναι ο πρώτος καθώς οι άλλοι δύο εμφανίζονται σε λίγες ηχογραφήσεις και όπου αυτό συμβαίνει ο λαουτιέρης επιλέγει έναν από τους άλλους δύο τρόπους για μικρό χρονικό διάστημα και στην συνέχεια επιστρέφει πάλι στον πρώτο τρόπο συνοδείας.

Στα υπόλοιπα 5 συρτά υπάρχει η ίδια λογική συνοδείας - εναρμόνισης. Δύο έχουν κύριο μελωδικό όργανο την λύρα και ως συνοδευτικό όργανο σαντούρι ή τσέμπαλο το οποίο παίζει ετεροφωνικά την μελωδία. Η ηχογράφιση «Χαλεπιανός Συρτός» με τον Χαρίλαο Πιπεράκη στην λύρα έχει ως συνοδευτικό όργανο πιάνο το οποίο πέρα από το ετεροφωνικά παίξιμο της μελωδίας μαζί με την λύρα ακολουθεί με τριφωνίες συγχορδίες την μελωδία. Στην ηχογράφιση «Χανιώτικος Συρτός» με τον Γ. Φουστάνη δεν υπάρχει συνοδευτικό όργανο καθώς ακούγεται μόνο φωνή και λύρα. Τέλος στην ηχογράφιση «Ρεθυμνιώτικος Συρτός» με τον Στέλιο Φουσταλιεράκη που είναι το μοναδικό συρτό που είναι ηχογραφημένο με μπουλγαρί ως κύριο μελωδικό όργανο, η κιθάρα συνοδεύει κρατώντας συνεχώς την συγχορδία¹¹⁹ της βάσης.

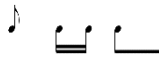
¹¹⁷ Πάστα λέγεται το προστατευτικό που υπάρχει ανάμεσα στις χορδές, στο σημείο που γίνεται η νύξη, και στο καπάκι. Άλλες ονομασίες: πλάκα, πεναριά, πενιέρα.

¹¹⁸ Η συνοδεία με βούρτσα στα συρτά εμφανίζεται στις ηχογραφήσεις που αναλύονται εδώ σε ελάχιστα χρονικά σημεία κυρίως στις ηχογραφήσεις που έκαναν μαζί ο Μανώλης Λαγουδάκης με τον Γιάννη Μπερδινάκη (Μπαξεβάνη) πχ: ΣΦΑΚΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ, ΓΑΒΑΛΟΧΩΡΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ, ΠΕΡΒΟΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ, ΚΕΦΑΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ. Αργότερα η συνοδεία με βούρτσα αναπτύχθηκε και επικράτησε ως μέθοδος συνοδείας καθώς τα λαούτα που συνοδεύουν σήμερα τη λύρα είναι δύο όπου το ένα αναλαμβάνει να παίζει τον κορμό της μελωδίας και το άλλο παίζει συνεχώς «βούρτσα».

¹¹⁹ Είναι δύσκολο από την ποιότητα της ηχογράφησης να καταλάβουμε αν η συγχορδία είναι τρίφωνη.

Κοντυλιές¹²⁰ – σούστες - πεντοζάλια

Στις κοντυλιές, τον πεντοζάλη, τις σούστες και του πηδηχτούς το λαούτο συνεχίζει να έχει συνοδευτικό ρόλο παίζοντας πιο συχνά ρυθμικά παρά μελωδικά. Συγκεκριμένα από τις 54 ηχογραφήσεις που αναλύθηκαν οι 24 εντάσσονται στην κατηγορία «σούστες», από τις 24 σούστες οι 14 εκτελούνται με την ζυγιά τοξωτό –λαούτο.

Στις ηχογραφήσεις αυτές το λαούτο συνοδεύει το κύριο μελωδικό όργανο με δύο τρόπους: Παίζοντας μελωδία με τον τρόπο που περιγράψαμε ότι γίνεται η συνοδεία στα συρτά. Παίζοντας ισοκράτη στη βάση της μελωδίας ή μια συγχορδία που περιλαμβάνει την πρώτη και την πέμπτη. Σε ότι αφορά το ρυθμικό μοτίβο που εκτελείται από το δεξί χέρι υπάρχουν δύο βασικά μοτίβα τα οποία εναλλάσσονται. Αυτά είναι η «βούρτσα» όπως περιγράφηκε παραπάνω και η σούστα δηλαδή το μοτίβο:  με τονισμένο ελαφρά το τελευταίο όγδοο. Η σούστα είναι το συνηθέστερο μοτίβο που ακούγεται στις ηχογραφήσεις. Από τις 14 ηχογραφήσεις που παίζονται με τοξωτό και λαούτο στις 8 το λαούτο παίζει ισοκρατηματικά. Ο ισοκράτης αλλάζει σπάνια και είναι χαρακτηριστικό ότι παρατηρούνται στην διάρκεια μιας ηχογράφησης από καμία έως 3 αλλαγές. Σε 4 ηχογραφήσεις ο τρόπος συνοδείας είναι ετεροφωνικός όπως στα συρτά και στις υπόλοιπες 2 το λαούτο ακολουθεί μια τον ένα και μια τον άλλο τρόπο συνοδείας.

Ένας δεύτερος τύπος ορχήστρας που ηχογράφησε κομμάτια που εντάξαμε στην κατηγορία «σούστες» είναι η ορχήστρα που παραπέμπει υφολογικά στις μαντολινάτες. Η ορχήστρα αυτή έχει ως κύριο μελωδικό όργανο το βιολί ή το μαντολίνο και ως συνοδευτικό την κιθάρα ή το πιάνο. Στο πλαίσιο αυτό εντάχθηκαν 4 ηχογραφήσεις. Δύο από αυτές έχουν ως κύριο μελωδικό όργανο το βιολί¹²¹ και συνοδευτικό την κιθάρα, μια ηχογράφηση παίζεται με βιολί και

¹²⁰ Οι κοντυλιές αποτελούν αυτοτελείς μελωδικές φράσεις στις οποίες μπορούν να τραγουδηθούν μαντινάδες. Συνήθως στην κάθε κοντυλιά λέγεται μία ολόκληρη μαντινάδα, υπάρχουν όμως και περιπτώσεις που τραγουδιούνται οι δύο στίχοι της μαντινάδας σε ξεχωριστές κοντυλιές. Οι μελωδίες αυτές αποτελούν στην Ανατολική Κρήτη (Λασιθί, Ηράκλειο) τη μουσική των χορών, σιγανού και πηδηχτού (καστρινός ή μαλεβιζιώτης), ενώ στη Δυτική (Ρέθυμνο, Χανιά) παρόμοιες μελωδικές φράσεις ή και ίδιες πολλές φορές δομούν μελωδικά τους χορούς σιγανό πεντοζάλι – ια (ίδιος χορός με τον σιγανό) και τον Πεντοζάλη (γρήγορος), χωρίς παρόλα αυτά να ονομάζονται οι μελωδίες αυτές κοντυλιές, καθώς ως όρος χρησιμοποιείται περισσότερο για τις μελωδίες της Ανατολικής Κρήτης.

Επίσης ο διαχωρισμός του ηχητικού υλικού με βάση τους τίτλους των ηχογραφήσεων δε μπορεί να επιβεβαιωθεί, καθώς τις περισσότερες φορές τα τοπωνύμια και τα είδη χορών π.χ. «Καστρινές κοντυλιές» ή «Στειακό πεντοζάλι» εισάγονταν μάλλον για να απευθυνθούν οι δισκογραφικές εταιρίες σε κάποιο συγκεκριμένο καταναλωτικό κοινό, βάσει του τόπου καταγωγής του κοινού αυτού, χωρίς πολλές φορές να αντιπροσωπεύουν την πραγματικότητα

Για πληροφορίες σχετικά με τις κοντυλιές, βλ., Θεοδοσοπούλου Ειρήνη Β., Μεθοδολογία μορφολογικής ανάλυσης και αναλυτικά δεδομένα σε κοντυλιές της κρητικής δημοτικής μουσικής: τα 436 οργανικά και 33 φωνητικά γυρίσματα, Κουλτούρα, Αθήνα 2004. Επίσης, βλ. Τσουχλάρακης Ιωάννης, «Τα Κρητικά τραγούδια», άρθρο αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.tsouchlarakis.com/KRITIKATRAGOU디아.htm> (ημερομηνία πρόσβασης 1/02/2015).

¹²¹ Σε αυτές βιολί παίζει ο Ευστράτιος Καλογερίδης ο οποίος είναι ο μοναδικός μουσικός που καταγράφηκε στο υλικό που μελετάμε, ο οποίος έχει διαπιστωμένα σπουδάσει κλασική μουσική.

πιάνο και άλλη μια με μαντολίνο και πιάνο. Στο σύνολο των τεσσάρων αυτών ηχογραφήσεων το συνοδευτικό όργανο δεν παίζει καθόλου την κύρια μελωδία αλλά συνοδεύει ρυθμικά και αρμονικά με βάση το ρυθμικό μοτίβο της σούστας χρησιμοποιώντας τρίφωνες συγχορδίες. Η λογική εναρμόνισης των μελωδιών σε αυτές τις τέσσερις ηχογραφήσεις είναι κοντά στην εναρμονιστική λογική του ελληνόφωνου αστικού, λαϊκού τραγουδιού της εποχής. Ο μικρός αριθμός ηχογραφήσεων αυτής της εναρμονιστικής πρακτικής δεν επιτρέπει την διεξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων για τον τρόπο χρήσης των τρίφωνων συγχορδίων σε αυτό το ρεπερτόριο. Κοινό χαρακτηριστικό σε αυτές τις ηχογραφήσεις είναι το γεγονός ότι φαίνεται να είναι στοιχειωδώς ενορχηστρωμένες και ο αρμονικός ρυθμός είναι αυξημένος.

Δύο ακόμα ηχογραφήσεις έχουν ως κύριο μελωδικό όργανο το βιολί¹²² και ως συνοδευτικό την κιθάρα όμως η κιθάρα συνοδεύει με καθαρά ισοκρατηματική λογική με ελάχιστες αλλαγές κρατώντας κυρίως την συγχορδία της βάσης.

Στην ηχογράφιση «Πεντοζάλι Κρητικό» με τον Γ. Καντέρη στην λύρα συνοδευτικό όργανο είναι το σαντούρι το αρχικά παίζει σκελετικά την μελωδία ενώ στο τέλος του κομματιού παίζει ισοκρατηματικά αλλάζοντας συχνά τον ισοκράτη. Στην ηχογράφιση «Ηρακλειώτικος Πεντοζάλης» με τον Στέλιο Φουσταλιεράκη στο μπουλγαρί που είναι το κύριο μελωδικό όργανο η κιθάρα συνοδεύει ισοκρατηματικά αλλάζοντας δύο συγχορδίες. Το ρυθμικό μοτίβο της συνοδείας είναι η σούστα και στις δύο ηχογραφήσεις. Τέλος στην ηχογράφιση «Κοντυλιές» με τον Γ. Φουστάνη δεν υπάρχει συνοδευτικό όργανο, μόνο λύρα και τραγούδι.

Σημερινή οπτική.

Σε αυτό το σημείο κρίθηκε χρήσιμο να γίνει μια σύντομη αναφορά στις σημερινές πρακτικές ρυθμικής και αρμονικής συνοδείας του χορευτικού ρεπερτορίου, έτσι ώστε να είναι σαφής η οπτική γωνία από την οποία γίνεται η παρατήρηση των ηχογραφήσεων που μελετάμε. Βασικά σημεία διαφοροποίησης είναι ο αριθμός των οργάνων της ορχήστρας και η ηλεκτρική ενίσχυση.

Η μικρότερη σε αριθμό ορχήστρα απαρτίζεται από το κύριο μελωδικό όργανο που είναι η λύρα ή το βιολί και από δύο λαούτα. Το ένα λαούτο αναλαμβάνει να ακολουθεί μελωδικά το κύριο μελωδικό όργανο (πρώτο λαούτο) δίνοντας τον σκελετό της μελωδίας και το δεύτερο λαούτο αναλαμβάνει καθαρά ρυθμικό και αρμονικό ρόλο πάνω στα ρυθμικά μοτίβα της

Παράλληλα είναι φορέας του μουσικού ύφους της ιδιαίτερης πατρίδας του της Σητείας. Στις τέσσερις ηχογραφήσεις που εντάσσονται στο υλικό οι δύο έχουν ύφος που παραπέμπει στην ορχήστρα της μαντολινάτας (ενορχήστρωση, πλούσια εναρμόνιση, διφωνίες) και στις άλλες δύο το ύφος παραπέμπει στην ζυγιά βιολί – λαούτο με την διαφορά ότι τον ρόλο του λαούτου έχει αναλάβει η κιθάρα.

¹²² Βιολί παίζει ο Ευστράτιος Καλογερίδης .οπ.

βούρτσας και της σούστας όπως παρουσιάστηκαν παραπάνω. Το δεύτερο λαούτο κάνει κυρίως χρήση δίφωνων συγχορδιών χωρίς χαρακτήρα. Σπανίως γίνεται χρήση ματζόρε συγχορδιών, κυρίως στις κοντυλιές που έχουν ως υπομονάδες βάσης το *ραστ*, το *σεγκιά*, το *χουζάμ* ή το *τσαργκιά*. Η χρήση των *μινόρε* συγχορδιών είναι εντελώς σπάνια.

Στην βασική αυτή ορχήστρα μπορεί να προστεθούν κι άλλα όργανα τα οποία όμως θα έχουν ρυθμικό ή ρυθμικό – αρμονικό ρόλο. Αυτά είναι η κιθάρα, το ηλεκτρικό μπάσο, κρουστά (νταούλι, νταουλάκι, τουμπί, ταραμπούκα), ντραμς, συνθεσάιζερ. Με την προσθήκη περισσότερων οργάνων που έχουν αρμονικό ρόλο προκύπτει η ανάγκη πιο αυστηρής ενορχήστρωσης και περιορισμού του αυθόρμητου χαρακτήρα και του αυτοσχεδιασμού. Ακόμα σημαντική διαφοροποίηση είναι η αύξηση του αρμονικού ρυθμού ο οποίος είτε στην περίπτωση της μικρής είτε στην περίπτωση αυξημένης ορχήστρας είναι μεγαλύτερος. Οι συγχορδίες που χρησιμοποιούνται στα πλαίσια της μεγαλύτερης ορχήστρας με περισσότερα όργανα που παίρνουν αρμονικό ρόλο είναι τρίφωνες. Η γενικότερη αρμονική λογική είναι πλησιέστερη στον σύγχρονο τρόπο εναρμόνισης του αστικού λαϊκού ρεπερτορίου.

Επίλογος

Στα πλαίσια της παρούσας πτυχιακής εργασίας προέκυψαν κάποια σημαντικά αποτελέσματα και παράλληλα ανέκυψαν νέα ερωτήματα προς διερεύνηση σχετικά με το παραδοσιακό χορευτικό ρεπερτόριο της Κρήτης. Το ρεπερτόριο που εξετάστηκε έχει καταγραφεί από το 1916 ως το 1940 στις Η.Π.Α και από το 1926 ως το 1940 στον ελλαδικό χώρο και αποτελεί μέρος της παραδοσιακής χορευτικής μουσικής.

Το υλικό αυτό ηχογραφήθηκε στα πλαίσια της εμπορικής δισκογραφίας σε δύο τόπους. Στις Η.Π.Α από μετανάστες μουσικούς που είχαν την καταγωγή τους κυρίως από την Κρήτη. Το περιβάλλον αυτό είναι κυρίως αστικό και η μουσική έχει ως βασική της λειτουργία την σύνδεση με την πατρίδα. Ο δεύτερος τόπος είναι ο ελλαδικός χώρος. Ο τόπος δραστηριότητας των μουσικών είναι κυρίως η Κρήτη και οι ηχογραφήσεις γίνονται κυρίως στην Αθήνα. Το πλαίσιο αυτό δεν μπορεί να χαρακτηριστεί μονομερώς αστικό ή μη καθώς οι πόλεις του νησιού είναι μικρές και στενά συνδεδεμένες με την επαρχία. Το υλικό ως προς την δομή και την λειτουργία του εντάσσεται στην μουσική της υπαίθρου.

Η μουσική αυτή έχει μοτιβική λογική, καθώς η συντήρηση του ενδιαφέροντος των ακροατών προκύπτει από την επανάληψη της ίδιας μικρής μελωδικής φράσης (γύρισμα) η οποία σε κάθε επανάληψη παραλλάσσεται με βάση την αυτοσχεδιαστική διάθεση των εκτελεστών. Τα γυρίσματα τα οποία είναι σχετικά αυτοτελείς μελωδικές φράσεις δύο, τεσσάρων, έξι ή οκτώ μέτρων αποτελούν τη βασική δομική μονάδα.

Από την ανάλυση 54 ηχογραφήσεων σε 300 γυρίσματα σημαντικό συμπέρασμα είναι η ανάδειξη κάποιων τονικών κέντρων – θέσεων τα οποία είναι οι βάσεις των υπομονάδων. Συγκεκριμένα: Στη βάση ντο μπορούμε να συναντήσουμε τις υπομονάδες *ραστ* και *τσαργκιά*. Το 4% των γυρισμάτων είχαν ως βάση το ντο. Στη βάση ρε μπορούμε να συναντήσουμε τις υπομονάδες: *κιουρντί*, *ουσάκ*, *μινόρε*, *ραστ*, *χιτζάζ* και *τσαργκιά*. Το 23% των γυρισμάτων είχαν ως βάση το ρε. Στη βάση μι μπορούμε να συναντήσουμε τις υπομονάδες *κιουρντί*, *ουσάκ*, *μινόρε* και σπανιότερα τις υπομονάδες *σεγκιά* και *χουζάμ*. Το 10% των γυρισμάτων είχαν ως βάση το μι. Στην βάση φα μπορούμε να συναντήσουμε την υπομονάδα *τσαργκιά*, 4% των γυρισμάτων είχαν ως βάση στο φα. Στη βάση φα# μπορούμε να συναντήσουμε τις υπομονάδες *σεγκιά* και *χουζάμ*, 7% των γυρισμάτων έχει ως βάση το φα#. Στη βάση σολ μπορούμε να συναντήσουμε τις υπομονάδες *ραστ*, *τσαργκιά* και σπανίως την υπομονάδα *χιτζάζ*, το 9% των γυρισμάτων είχαν ως βάση το σολ. Στο σολ έχει την βάση του και το μοναδικό γύρισμα στο οποίο συναντάμε την υπομονάδα *νικρίζ* Στην βάση λα μπορούμε να συναντήσουμε τις υπομονάδες *κιουρντί*, *μινόρε*, *ουσάκ* και *χιτζάζ*. Η τονική λα είναι η βάση για το 33% των γυρισμάτων. Η *σιβ* συναντάται μία φορά στο ρεπερτόριο ως βάση της υπομονάδας *τσαργκιά*. Στη βάση σι μπορούμε να συναντήσουμε τις υπομονάδες *σεγκιά* και *χουζάμ*. 8% των γυρισμάτων έχουν ως βάση το σι. Επίσης στο ρεπερτόριο την υπομονάδα *ραστ* συναντάμε στη βάση ντό (ψηλό ντο) σε 2 γυρίσματα και στη βάση

ρέ (ψηλό ρε) σε 4 γυρίσματα. Ακόμη συναντάμε δύο γυρίσματα που έχει ως υπομονάδα το σεγκιά στην βάση του χαμηλού σι. Στο ρεπερτόριο που εξετάστηκε δεν υπήρξαν περιπτώσεις που να μπορούν συσχετισθούν με τους λαϊκούς δρόμους *σαμπά* και *κάρτσιγιαρ*.

Ως προς την ρυθμική και αρμονική συνοδεία είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι οι ορχήστρες που ήταν συχνότερε είναι οι ζυγιές λύρα – λαούτο και βιολί – λαούτο, ενώ αρκετές είναι οι περιπτώσεις όπου συναντάμε και την ορχήστρα βιολί – κιθάρα. Κύριο μέλημα των οργανοπαιχτών είναι ο χορός, άρα το σολιστικό και το ρυθμικό αρμονικό όργανο μαζί οφείλουν να δίνουν μεγάλη σημασία στον τονισμό των ρυθμικών μοτίβων. Ως προς τις πρακτικές της ρυθμικής και αρμονικής συνοδείας το συνοδευτικό όργανο σε περίπτωση που δεν ακολουθεί ετεροφωνικά την μελωδία, υποστηρίζει μια λιτή αρμονία που έχει κυρίως την λογική του ισκρατήματος στο εκάστοτε αρμονικό κέντρο, με ακόρντα που δεν έχουν χαρακτήρα και μικρό αρμονικό ρυθμό.

Άλλες παράμετροι που θα μπορούσαν να διερευνηθούν πάνω στο ίδιο υλικό είναι το ύφος των ηχογραφήσεων. Πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ανάλυση των στίχων όλων αυτών των τραγουδιών. Ένα σχετικό ερώτημα είναι το ποιος ακριβώς ήταν ο ρόλος του χορευτικού ρεπερτορίου και κατ' επέκταση των οργανοπαιχτών στις κοινωνίες στις οποίες ακούγονταν αυτή η μουσική. Ακόμα θα μπορούσε κάποιος να επεκταθεί στις επόμενες δεκαετίες και να αναζητήσει διαφορές ως προς το οργανολόγιο, την ρυθμική αγωγή και την συνολική λειτουργία του χορευτικού ρεπερτορίου.

Βιβλιογραφία

Αλιγζάκης Αγησίλαος, «Η κρητική μουσικοχορευτική παράδοση στον 20ο αιώνα», Ηράκλειο, 2008

Ανδρουλάκης Ηλίας - Πετράκης Στέλιος, «Σκοποί & Μαντινάδες της Κρήτης, Ριζίτικα-ταμπαχανιώτικα, συρτά, κοντυλιές. διάφοροι σκοποί, μαντινάδες, για όλα τα μουσικά όργανα», Φίλιππος Νάκας, Αθήνα

Ανδρικός Νίκος, «Το υβριδικό σύστημα των «λαϊκών δρόμων» και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», *Μουσική (και) θεωρία*, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου 2010

Ανδρικός Νίκος, Συνοπτικό σχεδιάσμα θεωρίας για την διδασκαλία του μαθήματος «Θεωρία λαϊκής μουσικής II» όπως αυτό διδάχθηκε στο τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής το ακαδημαϊκό έτος 2009 -2010

Βούλγαρης Ευγένιος-Βανταράκης Βασίλης, «Το Αστικό Λαϊκό Τραγούδι στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου- Σμυρναίικα και Πειραιιώτικα Ρεμπέτικα 1992- 1940», ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου - Fagotto, Αθήνα 2006

Δετοράκης Θεοχάρης, «Ιστορία της Κρητης», εκδ. Θ.Δετοράκης, Ηράκλειο 1990

Ζαϊμάκης Γιάννης. «Καταγωγή ακμάζοντα» στον Λάκκο Ηρακλείου – παρέκκλιση, πολιτισμική δημιουργία, ανώνυμο ρεμπέτικο (1900-1940), Εκδ. Πλέθρον Αθήνα 1999

Θεοδοσοπούλου Ειρήνη Β., «Μεθοδολογία μορφολογικής ανάλυσης και αναλυτικά δεδομένα σε κοντυλιές της κρητικής δημοτικής μουσικής: τα 436 οργανικά και 33 φωνητικά γυρίσματα», Κουλτούρα, Αθήνα 2004.

Καλογερίδης Ευστράτιος, «Κρητική μουσική», Ηράκλειο

Κιτροέφ Αλέξανδρος, «Η υπεραντλαντική μετανάστευση», στο: *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900 – 1922. Οι απαρχές*, Α΄ Τόμος, Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999

Κουνάδης Παναγιώτης, «Λίγες σκέψεις σχετικά με τη μετανάστευση και το ρεμπέτικο», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Α΄ Τόμος*, Κατάρτι 2003

Κουνάδης Παναγιώτης, «Γιώργος Κατσαρός: Από την Αμοργό στο Μανχάταν», στο: *Εις ανάμνησιν στιγμών ελκυστικών – Κείμενα γύρω από το Ρεμπέτικο – Β΄ Τόμος*, Κατάρτι

Λαλιώτου Ιωάννα, «Διασχίζοντας τον Ατλαντικό: Η Ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα», Πόλις, Αθήνα 2006

Μανιάτης Διονύσης, «Η εκ περάτων δισκογραφία γραμμοφώνου», Αθήνα 2006

Μαραγκουδάκης Σταύρος, «Δισκογραφία 78 στροφών: Η διαμόρφωση της μουσικής του Χαρίλαου Πιπεράκη στο ιστορικό, κοινωνικό και μουσικό πλαίσιο της Αμερικής» πτυχιακή εργασία στο τμήμα λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής του Τ.Ε.Ι Ηπείρου, 2011

Μαρακομιχελάκης Μιχάλης, «Μέθοδος μαντολίνου, σύγχρονη διδασκαλία του οργάνου», Επέκταση, Αθήνα 2004

Μουντάκης Μάνος, «Πρακτική μέθοδος μουσικής (χωρίς πεντάγραμμο) για κρητική λύρα», Μακάμ, Αθήνα, 2002

Μουντάκης Μάνος, «Η κρητική μουσική και τα μουσικά συστήματα, τρόποι - ήχοι - μακάμ-κλίμακες», Αδελφοί Γ Βλάχση, Αθήνα, 2013

Μπουκουβάλας Δημ., Μπουζούκι –με ειδικό σύστημα σημειογραφίας -Οι Δρόμοι, (Λαϊκές Κλίμακες) με τα κλεισίματά τους, Αθήνα 1998

Μπουχαλάκης Γιάννης, «Πλήρης Μέθοδος Κρητικής Λύρας», Φίλιππος Νάκας

Μυστακίδης, Δημήτρης, «Το λαούτο», Εν χορδαίς, Θεσσαλονίκη 2004

Νικολόπουλος Χρήστος, «Δρόμοι της Ελληνικής Λαϊκής Μουσικής, για όλα τα όργανα», Επιμέλεια : Κώστας Γανωσέλλης, ΦΙΛΙΠΠΟΣ ΝΑΚΑΣ Μουσικός Οίκος

Michels, Ulrich. «Άτλας της Μουσικής τόμος Α», Φίλιππος Νάκας 2000-2001

Παγιάτης, Χαράλαμπος, «Πώς να παίξετε μπουζούκι - How to Play Bouzouki: Easy to Learn Practical Method with Tablature - Σύγχρονη μέθοδος με βάση το πρακτικό σύστημα ταμπλατούρας», Fagotto, Αθήνα 1993

Παπαδάκης Γιώργος Ε., «Η τραγουδίστρια του καφέ αμάν», Σε ήχο Ελληνικό, Ελευθεροτυπία, 02/08/2006

Παπαδάκης Αντώνης, «Πρακτική μέθοδος λύρας & μαντόλας με ασκήσεις και πολλά τραγούδια»

Παπαδάκης Κώσταντίνος, «Μεταφορές μετά το 1930» δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα «Κρητική Επιθεώρηση Ρεθύμνου», στις 8- 5- 2008

Παπαδάκης Μανώλης, «Η ιστορία της κρητικής μουσικής στον 20ο αιώνα», Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2002

Παπαδόπουλος Γιάννης, «*Η μετανάστευση από την Οθωμανική αυτοκρατορία στην Αμερική (19^{ος} αιώνας-1923): Οι ελληνικές κοινότητες της Αμερικής και η Αλυτρωτική πολιτική της Ελλάδας*», Διδακτορική διατριβή, Αθήνα 2008

Παύλου Λευτέρης, «*Το τουμπελέκι και οι ρυθμοί*». Εκδ.ΤΛΠΜ ΤΕΙ Ηπείρου - Fagotto, Αθήνα 2006

Περυσινάκης Πάρις, «*Λύρα Κρητης 1, Θανάσης Σκορδαλός*», ΒΟΥΚΙΝΟ, Αθήνα, 2013

Περυσινάκης Πάρις, «*Λύρα Κρητης 2, Κώστας Μουντάκης*», ΒΟΥΚΙΝΟ, Αθήνα, 2013

Πολυκανδριώτης, Θανάσης, «*Είναι εύκολο να μάθεις μπουζούκι : Σύγχρονη μέθοδος με ειδική σημειογραφία και λαϊκούς δρόμους*», Φίλιππος Νάκας Μουσικός Οίκος, Αθήνα 1999

Σκούλιος, Μ. 2007 «*Προφορικότητα και διαστηματικός πλούτος σε μουσικά ιδιώματα της Βορειοανατολικής Μεσογείου*» στο *Προφορικότητες*, Τετράδιο 3, Άρτα: Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου

Σκούλιος, Μ. 2006 «*Προφορικές μουσικές παραδόσεις του ελλαδικού χώρου. Ζητήματα θεωρητικής ανάλυσης*» στο περιοδικό *Πολυφωνία*, Κουλτούρα, Αθήνα 2006, σ. 58-69.

Τζορμπατζάκης Μιχάλης, «*Πρακτική μέθοδος εκμάθησης μουσικής με μαντολίνο*»

Τσουχλάρακης Ιωάννης, «*Τα Κρητικά τραγούδια*», άρθρο αναρτημένο στην ιστοσελίδα: <http://www.tsouchlarakis.com/KRITIKATRAGOUDIA.htm> (ημερομηνία πρόσβασης 1/02/2015)

Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Της ασιάτιδος μούσης ερασταί... Η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄, συμβολή στη μελέτη της προϊστορίας του ρεμπέτικου*, Στιγμή, Αθήνα 1986

Χατζιδακίς Γεωργίος. «*Κρητική Μουσική, ιστορία, μουσικά συστήματα, τραγούδια και χοροί*», Αθήνα, 1958

Baud-Bovy S., «*Μουσική καταγραφή στην Κρήτη: 1953-1954*», Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο Μέλπως Μερλιέ, Αθήνα 2006

Frangos Steve, «*Marika Papagika and the Transformation in Modern Greek Music*», Reading Greek American. Studies in the experience of Greeks in the United States, Pella Publishing Company, New York 2002

Gaultlett Στάθης, «Ρεμπέτικο τραγούδι, συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση», εκδόσεις του εικοστού πρώτου, Αθήνα 2001

Roderick Conway Morris, «Greek Cafe Music», Journal of the British Institute of Recorded Sound, 1981

Soffa David, «Amalia! Old Greek Songs in the New Land 1923-1950», Arhoolie Records, CD 7049, USA 2002

Spottswood Richard, *Ethnic music on records, A discography of ethnic recordings produced in the United States 1893 to 1942, Vol.3*, Univ. of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990

Κείμενα από ένθετα ψηφιακών δίσκων:

Αεράκης Στέλιος, *Οι Πρωτομάστορες 1920 – 1955*, Κρητικό Μουσικό Εργαστήρι Αεράκης, 1994

Διονυσόπουλος Νίκος, «Η Σάμος στις 78 στροφές. Πρόλογος...», στο Διονυσόπουλος Νίκος, *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009

Κόγιας Ντίνος Θ., «Φωνές της ξενιτιάς: Μουσικοί και μουσικές της Σάμου στη δισκογραφία 78 στροφών των ΗΠΑ», στο: Διονυσόπουλος Νίκος (επ.), *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009

Κοκκώνης Γιώργος, «Οι δίσκοι 78 στροφών ένα ενδιαφέρον μουσικολογικό τεκμήριο», στο: Διονυσόπουλος Νίκος, *Η Σάμος στις 78 στροφές: Ιστορικές ηχογραφήσεις 1918 – 1958*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Αθήνα 2009.

Σγουρός Δημήτρης, ένθετο στο cd: «Σκοποί και τραγούδια της Κρήτης από το αρχείο του Παύλου Βλαστού 1860 -1910» Αιγίς, Αθήνα 2011

Πηγές στο διαδίκτυο:

<http://rebetiko.sealabs.net/>

<https://www.youtube.com/>

Επίσημη ιστοσελίδα δήμου Ηρακλείου: <http://www.heraklion.gr/>

Επίσημη ιστοσελίδα δήμου Ρεθύμνου: <http://www.rethymno.gr/>

Επίσημη ιστοσελίδα δήμου Χανίων: <http://www.chania.gr/>

Πίνακας διαγραμμάτων

Διάγραμμα 1 Τονικές στο κιουρντί.....	38
Διάγραμμα 2 Έκταση στο κιουρντί	38
Διάγραμμα 3 Βαθμίδες αναφοράς στο κιουρντί.....	39
Διάγραμμα 4 κίνηση κάτω στο κιουρντί.....	39
Διάγραμμα 5 Κίνηση άνω στο κιουρντί.....	40
Διάγραμμα 6 Τονικές στο μινόρε	42
Διάγραμμα 7 Έκταση στο μινόρε	42
Διάγραμμα 8 Βαθμίδες αναφοράς στο μινόρε	43
Διάγραμμα 9 Κίνηση κάτω στο μινόρε	43
Διάγραμμα 10 Κίνηση άνω στο μινόρε	44
Διάγραμμα 11 Τονικές ουσάκ.....	46
Διάγραμμα 12 Έκταση στο ουσάκ	46
Διάγραμμα 13 Βαθμίδες αναφοράς στο ουσάκ.....	47
Διάγραμμα 14 Κίνηση κάτω στο ουσάκ	47
Διάγραμμα 15 Κίνηση άνω στο ουσάκ	48
Διάγραμμα 16 Τονικές στο ραστ	50
Διάγραμμα 17 Έκταση στο ραστ.....	50
Διάγραμμα 18 Βαθμίδες αναφοράς στο ραστ	51
Διάγραμμα 19 Κίνηση άνω στο ραστ.....	51
Διάγραμμα 20 Κίνηση κάτω στο ραστ.....	52
Διάγραμμα 21 Τονικές στο σεγκιά.....	54
Διάγραμμα 22 Έκταση στο σεγκιά	54
Διάγραμμα 23 Βαθμίδες αναφοράς στο σεγκιά	55
Διάγραμμα 24 Κίνηση άνω στο σεγκιά.....	55
Διάγραμμα 25 Κίνηση κάτω στο σεγκιά	56
Διάγραμμα 26 Τονικές στο χιτζάζ.....	62
Διάγραμμα 27 Έκταση στο χιτζάζ	63
Διάγραμμα 28 Βαθμίδες αναφοράς στο χιτζάζ.....	63
Διάγραμμα 29 Κίνηση άνω στο χιτζάζ	64
Διάγραμμα 30 Κίνηση κάτω στο χιτζάζ.....	64
Διάγραμμα 31 Τονικές στο τσαργκιά	66
Διάγραμμα 32 Έκταση στο τσαργκιά.....	67
Διάγραμμα 33 Βαθμίδες αναφοράς στο τσαργκιά	67
Διάγραμμα 34 Κίνηση άνω στο τσαργκιά.....	68
Διάγραμμα 35 Κίνηση κάτω στο τσαργκιά	68
Διάγραμμα 36: Τονικές στο σύνολο των γυρισμάτων	71
Διάγραμμα 37: Συχνότητα υπομονάδων στο σύνολο των γυρισμάτων.	72
Διάγραμμα 38: Ποσοστό εκτάσεων στο σύνολο των γυρισμάτων.	73

Πίνακας σχημάτων

Σχήμα 1: Διαστηματική σύνθεση στο κιουρντί	37
Σχήμα 2 Γαβαλοχωριανός Συρτός: συρτό Α, γύρισμα Α.....	40

Σχήμα 3 Διαστηματική σύνθεση του μινόρε	41
Σχήμα 4 Κατωμερίτικο πεντοζάλι Ά γύρισμα	44
Σχήμα 5 Καθοδική κίνηση στο ουσάκ.....	45
Σχήμα 6 Ανοδική κίνηση στο ουσάκ	45
Σχήμα 7 Κατωμερίτικο πεντοζάλι Β Γύρισμα	48
Σχήμα 8 Διαστηματική σύνθεση στο ραστ	49
Σχήμα 9 Συρτός Σεληνιώτικος Β γύρισμα.....	Error! Bookmark not defined.
Σχήμα 10 Διαστηματική σύνθεση του σεγκιά	53
Σχήμα 11: Ξηροστεριανός Χορός.....	58
Σχήμα 12 Περβολιανός συρτός, Ά γύρισμα.....	61
Σχήμα 13 Διαστηματική σύνθεση του χιτζάζ.....	61
Σχήμα 14 Ρεθυμνιώτικος Συρτός 2ο γύρισμα	64
Σχήμα 15 Διαστηματική σύνθεση του νικρίζ.....	65
Σχήμα 16 Διαστηματική σύνθεση του τσαργκιά	66
σχήμα 17: Η ταστιέρα της λύρας - βασικές τονικές	71

Παράρτημα 1: Αναλυτικός πίνακας γυρισμάτων

Τονική κομματιού: τονική του πρώτου γυρίσματος κάθε ηχογράφησης. Απόλυτος τόνος: Ο απόλυτος τόνος του πρώτου γυρίσματος κάθε ηχογράφησης. Σειρά: η θέση του γυρίσματος μέσα στην ηχογράφηση. Κάτω: Η χαμηλότερη βαθμίδα του γυρίσματος. Πάνω: Η οξύτερη βαθμίδα του γυρίσματος.

εταρεία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγής	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Columbia Αμερικής	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ	μι	1ο συρτό	κιουρντί	5χ	μι	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4
Columbia Αμερικής	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		2ο συρτό	κιουρντί	5χ	μι	T	βάση	5η	6η	βάση	6η μικρή	4
Columbia Αμερικής	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		3ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	βάση	5η	3η M-	3η	4
Columbia Αμερικής	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		4ο συρτό	χιτζάζ	5χ	λα	T	βάση	2η-	8β α	3η M-	6η μικρή	6
Columbia Αμερικής	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ	μι	1ο συρτό	ραστ	5χ	ρε	Hμ	βάση	βάση	7η	βάση	7η	4
Columbia Αμερικής	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		2ο συρτό	κιουρντί	5χ	μι	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4
Columbia Αμερικής	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		3ο συρτό	κιουρντί	5χ	μι	T	βάση	5η	6η	βάση	6η μικρή	4
Columbia Αμερικής	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		4ο συρτό	ραστ	5χ	σολ	Hμ	βάση	βάση	6η	βάση	6η M	6
Columbia Αμερικής	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ	μι	1ο συρτό	μινόρε	5χ	μι	T	βάση	4η	8β α	βάση	8β α	8
Columbia Αμερικής	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		2ο συρτό	μινόρε	5χ	λα	T	βάση	3η	6η	2η-	5η	4
Columbia Αμερικής	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		3ο συρτό	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	2η	5η	4η-	2η	4
Columbia Αμερικής	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		4ο συρτό	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	3η	5η	2η-	4η	4
Columbia Αμερικής	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ	μι	1ο συρτό	μινόρε	4χ	μι	T	βάση	2η-	5η	2η-	4η	6
Columbia Αμερικής	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		2ο συρτό	μινόρε	5χ	λα	T	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4
Columbia Αμερικής	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		3ο συρτό	μινόρε	5χ	λα	T	βάση	2η-	6η	2η-	5η	4
Columbia Αμερικής	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	σολ		4ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	βάση	4η	4
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ (Syrtos Kisamitikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919	λα	ρε	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4

εταιρεία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος T	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαναγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ (Syrtos Kisamitikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919			2ο συρτό	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	3η	6η	2η-	5η	4
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ (Syrtos Kisamitikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919			3ο συρτό	ραστ	4χ	σολ	Hμ	βάση	4η	6η	2η-	5η	6
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ (Syrtos Kisamitikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919	λα	ρε	1ο συρτό	κιουρντί	5χ	ρε	T	βάση	8β α	βάση	8β α	8	
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ (Syrtos Kisamitikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	3η	7η	2η-	6η μικρή	4
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ (Syrtos Kisamitikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919			3ο συρτό	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	3η	6η	2η-	5η	4
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ (Sirtos Kretikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919	μι	ρε	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	8β α	βάση	8β α	8	
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ (Sirtos Kretikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	3η μικρ ή-	6η	4η	4	
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ (Sirtos Kretikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919	ρε	μι	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	5η	7η	2η-	6η μικρή	6
Victor Αμερικής	ΣΥΡΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ (Sirtos Kretikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	1919			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	4η	6η	βάση	6η μικρή	4
Greek Record Co Αμερικής	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1920	λα	ντο #	1ο συρτό	χιτζάζ	4χ	λα	T	βάση	4η	5η	2η-	4η	4
Greek Record Co Αμερικής	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1920			2ο συρτό	χιτζάζ	5χ	ρε	T	βάση	4η	8β α	βάση	8β α	8
Greek Record Co Αμερικής	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1920			3ο συρτό	ραστ	5χ	σολ	Hμ	βάση	5η	6η	2η-	5η	4
Greek Record Co Αμερικής	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1920			4ο συρτό	ραστ	4χ	σολ	Hμ	2η-	2η-	7η	5η b-	3η	4
Greek Record Co Αμερικής	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1920	λα	ντο #	1ο συρτό	χουζάμ	3χ	φα#	T	βάση	6η	8β α	βάση	8η b	4
Greek Record Co Αμερικής	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1920			2ο συρτό	χιτζάζ	4χ	ρε	T	βάση	βάση	8β α + 3η μικρ ή-	8β α	4	
Greek Record Co Αμερικής	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1920			3ο συρτό	χιτζάζ	4χ	ρε	T	βάση	βάση	8β α	βάση	8β α	4
Greek Record Co Αμερικής	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1920			4ο συρτό	σεγκά	3χ	σι(κατ ω)	T	βάση	βάση	8β α	βάση	8β α	4
Victor Αμερικής	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Apokoroniotikos Syrto - Creta Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925	σολ	ρε	1ο συρτό	τσαργκι ά	4χ	φα	Hμ	βάση	5η-	8β α	6η μικρ ή-	3η	4
Victor Αμερικής	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Apokoroniotikos Syrto - Creta Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	2η-	βάση	5η	2η-	4η	4

εταιρεία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Victor Αμερικής	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Αpokoroniotikos Syrtos – Creta Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925			3ο συρτό	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	5η	7η	βάση	7η	4
Victor Αμερικής	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Αpokoroniotikos Syrtos – Creta Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925	σολ	ρε	1ο συρτό	κιουρντί	5χ	ρε	T	βάση	5η	8β α	2η-	7η	4
Victor Αμερικής	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Αpokoroniotikos Syrtos – Creta Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925			2ο συρτό	κιουρντί	5χ	λα	T	2η-	4η	6η	2η-	5η	4
Victor Αμερικής	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Αpokoroniotikos Syrtos – Creta Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925			3ο συρτό	ραστ	5χ	ρε	Ημ	βάση	3η	6η	βάση	6η M	4
Pharos Αμερική	ΞΕΡΟΣΤΕΡΙΑΝΟΣ ΧΟΡΟΣ (Xerosternianos-Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1926	λα	ντο #	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	4η	5η	2η-	4η	4
Pharos Αμερική	ΞΕΡΟΣΤΕΡΙΑΝΟΣ ΧΟΡΟΣ (Xerosternianos-Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1926			2ο συρτό	ραστ	4χ	σολ	Ημ	βάση	4η-	7η	4η-	3η	4
Pharos Αμερική	ΞΕΡΟΣΤΕΡΙΑΝΟΣ ΧΟΡΟΣ (Xerosternianos-Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1926	λα	ντο #	1ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	2η-	3η	4
Pharos Αμερική	ΞΕΡΟΣΤΕΡΙΑΝΟΣ ΧΟΡΟΣ (Xerosternianos-Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1926			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	2η-	3η	4
His Masters Voice	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Γ. Φουστάνης	1926	λα	μι	1ο συρτό	μινόρε	4χ	μι	T	βάση	2η-	5η	2η-	4η	6
His Masters Voice	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Γ. Φουστάνης	1926			2ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	4η	5η	2η-	4η	4
His Masters Voice	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Γ. Φουστάνης	1926			3ο συρτό	χιτζάζ	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4
His Masters Voice	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Γ. Φουστάνης	1926	λα	μι	1ο συρτό	μινόρε	5χ	μι	T	βάση	4η	8β α	βάση	8β α	8
His Masters Voice	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Γ. Φουστάνης	1926			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	2η	4η	βάση	4η	4
His Masters Voice	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Γ. Φουστάνης	1926			3ο συρτό	ραστ	5χ	σολ	Ημ	βάση	3η	5η	βάση	5η	4
Columbia Αγγλίας	ΘΕΡΙΣΣΙΑΝΟΣ	Α. Δαμουλάκης, Γ. Μαριανάκης, Α. Κουρής	1928	σολ	ρε	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
Columbia Αγγλίας	ΘΕΡΙΣΣΙΑΝΟΣ	Α. Δαμουλάκης, Γ. Μαριανάκης, Α. Κουρής	1928	σολ	ρε	1ο συρτό	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	8β α	8β α	βάση	8β α	8
Columbia Αγγλίας	ΛΟΥΣΑΚΙΑΝΟΣ	Α. Δαμουλάκης, Γ. Μαριανάκης, Α. Κουρής	1928	λα	μι	1ο συρτό	ουσάκ	4χ	μι	T	2η	4η	6η	2η-	5η	4
Columbia Αγγλίας	ΛΟΥΣΑΚΙΑΝΟΣ	Α. Δαμουλάκης, Γ. Μαριανάκης, Α. Κουρής	1928	λα	μι	1ο συρτό	ραστ	5χ	ρε	Ημ	βάση	8β α	8β α + 2η	βάση	8β α + 2η	4
Columbia	ΣΥΡΤΟΣ	N. Χάρχαλης	1931	ντο#	λα	1ο	χιτζάζ	5χ	λα	T	βάση	4η	6η	2η-	4η	4

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος T	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Ελλάδος	ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ	Στ.Μαυροδημητράκης														
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931													
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931	ντο#	λα	1ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	2η-	3η	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	2η-	3η	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΣΤΕΛΙΑΝΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931	λα	μι	1ο συρτό	ουσάκ	4χ	μι	T	2η	4η	6η	2η-	5η	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΣΤΕΛΙΑΝΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931			2ο συρτό	τσαργκι ά	5χ	σολ	Ημ	3η	3η	6η	βάση	6η M	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΣΤΕΛΙΑΝΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931	λα	μι	1ο συρτό	ραστ	5χ	ρε	Ημ	βάση	8β α + 2η		βάση	8β α + 2η	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΣΤΕΛΙΑΝΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931			2ο συρτό	ουσάκ	5χ	μι	T	βάση	5η	7η	2η-	6η μικρή	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΜΑΥΡΟΔΗΜΗΤΡΑΚΗ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931	λα	μι	1ο συρτό	μινόρε	5χ	μι	T	βάση	2η-	5η	2η-	4η	6
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΜΑΥΡΟΔΗΜΗΤΡΑΚΗ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931				χιτζάζ	4χ	λα	T	βάση	3η-	7η	4η-	4η	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΜΑΥΡΟΔΗΜΗΤΡΑΚΗ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931	λα	μι	1ο συρτό	μινόρε	5χ	μι	T	βάση	4η	8β α + 2η	2η-	8β α	8
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΜΑΥΡΟΔΗΜΗΤΡΑΚΗ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931				χιτζάζ	5χ	ρε	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η M	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΗΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931	σολ	ρε	1ο συρτό	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΗΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931			2ο συρτό	τσαργκι ά	5χ	ντο	Ημ	βάση	βάση	7η	4η-	4η	4
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΗΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931	σολ	ρε	1ο συρτό	ουσάκ	5χ	ρε	T	βάση	βάση	8β α	βάση	8β α	8
Columbia Ελλάδος	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΗΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Στ.Μαυροδημητράκης Χάρχαλης	1931			2ο συρτό	χιτζάζ	4χ	ρε	T	βάση	βάση	8β α	2η-	7η	4
Polydor Γερμανίας	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΗΣ	Νικόλαος Κουφیانός	1931	σολ	μι	1ο συρτό	μινόρε	4χ	μι	T	βάση	2η-	5η	2η-	4η	6
Polydor Γερμανίας	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΗΣ	Νικόλαος Κουφیانός	1931			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	4η	5η	2η-	4η	4
Polydor Γερμανίας	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΗΣ	Νικόλαος Κουφیانός	1931	σολ	μι	1ο συρτό	μινόρε	5χ	μι	T	βάση	4η	8β α	βάση	8β α	8
Polydor Γερμανίας	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΗΣ	Νικόλαος Κουφیانός	1931			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	2η-	3η	
Columbia	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Χάρχαλης	1931	σολ	ρε	1ο	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	3η	6η	2η-	5η	6

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Ελλάδος		Στ.Μαυροδημητράκης				1ο										
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ν. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931	σολ	ρε	1ο συρτό	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	5ξ α	8β α	2η-	7η	8
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΡΧΑΛΗ	Ν. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931	ρε	λα	1ο συρτό	χιτζάζ	5χ	λα	T	βάση	5η	7η	2η-	6η μικρή	4
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΡΧΑΛΗ	Ν. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			1ο συρτό	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	4η	5η	2η-	4η	4
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΡΧΑΛΗ	Ν. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931	ρε	λα	1ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΡΧΑΛΗ	Ν. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			1ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
Odeon Ελλάδα	ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιάδης	1933	ντο	λα	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	4η	8β α	βάση	8β α	8
Odeon Ελλάδα	ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιάδης	1933			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	μι	T	βάση	3η-	6η	3η M-	4η	4
Odeon Ελλάδα	ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιάδης	1933	ντο	λα	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	4η	7η	2η-	6η μικρή	6
Odeon Ελλάδα	ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιάδης	1933			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	4η	6η	βάση	6η μικρή	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΑΣΤΕΛΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	1933	σολ#	φα#	1ο συρτό	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	3η-	5η	3η M-	3η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΑΣΤΕΛΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	1933			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	3η	8β α	3η M-	6η μικρή	6
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΑΣΤΕΛΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	1933			3ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	2η	6η	2η-	5η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΑΣΤΕΛΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	1933	σολ#	φα#	1ο συρτό	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	3η	6η	2η-	6η μικρή	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΑΣΤΕΛΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	1933			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	3η	5η	2η-	4η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΑΣΤΕΛΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	1933			3ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	2η	6η	4η-	3η	4
Odeon Ελλάδα	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιάδης	1933	φα	ρε	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
Odeon Ελλάδα	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιάδης	1933			2ο συρτό	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	3η	6η	2η-	5η	4
Odeon	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης	1933			3ο ραστ	4χ	4χ	σολ	Ημ	βάση	4η	6η	2η-	5η	6

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Ελλάδος		Μπερνιδάκης				συρτό										
Odeon Ελλάδα	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	1933	φα	ρε	1ο συρτό	κιουρντί	5χ	ρε	T	βάση	8βα	8β α	βάση	8βα	8
Odeon Ελλάδα	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	1933			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	3η	7η	2η-	6η μικρή	4
Odeon Ελλάδα	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	1933			3ο συρτό	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	3η	6η	2η-	5η	4
Parlophone Ελλάδα	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός	1933	ρε	φα	1ο συρτό	ραστ	5χ	σολ	Ημ	βάση	5η	6η	2η-	5η	4
Parlophone Ελλάδα	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός	1933			2ο συρτό	ραστ	4χ	σολ	Ημ	2η-	2η-	7η	5η b-	3η	4
Parlophone Ελλάδα	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός	1933	ρε	φα	1ο συρτό	χιτζάζ	4χ	ρε	T	βάση	βάση	8β α + 3η	3η μικρ ή-	8βα	4
Parlophone Ελλάδα	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός	1933			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	σι(κατω)	T	βάση	βάση	8β α	βάση	8βα	4
Columbia Ελλάδα	ΓΑΒΑΛΟΧΩΡΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	λα	ντο #	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	5η	2η-	4η	4
Columbia Ελλάδα	ΓΑΒΑΛΟΧΩΡΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936			2ο συρτό	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	2η	5η	4η-	2η	4
Columbia Ελλάδα	ΓΑΒΑΛΟΧΩΡΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	λα	ντο #	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	3η	7η	3η M-	4η	4
Columbia Ελλάδα	ΓΑΒΑΛΟΧΩΡΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936			2ο συρτό	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	2η-	6η	2η-	5η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΕΦΑΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	ντο#	λα	1ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	T	2η-	3η	5η	2η-	4η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΕΦΑΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	3η	5η	3η M-	3η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΕΦΑΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	ντο#	λα	1ο συρτό	ραστ	4χ	σολ	Ημ	βάση	βάση	6η	3η μικρ ή-	4η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΚΕΦΑΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	4η	7η	βάση	7η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΠΕΡΒΟΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπαξεβάνης	1936	φα#	λα#	1ο συρτό	χουζάμ	3χ	φα#	T	βάση	3η	6η	βάση	6η μικρή	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΠΕΡΒΟΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπαξεβάνης	1936			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	2η-	2η	5η	2η-	4η	4

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
His Masters Voice Ελλάδα	ΠΕΡΒΟΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπαξεβάνης	1936	φα#	λα#	1ο συρτό	ραστ	4χ	σολ	Ημ	βάση	4η-	7η	5η b-	3η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΠΕΡΒΟΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπαξεβάνης	1936			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	Τ	2η-	4η	6η	2η-	5η	4
Columbia Ελλάδα	ΣΦΑΚΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	λα	ντο #	1ο συρτό	μινόρε	5χ	λα	Τ	2η-	5η	6η	2η-	5η	4
Columbia Ελλάδα	ΣΦΑΚΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936			2ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	Τ	βάση	2η-	6η	3η M-	4η	4
Columbia Ελλάδα	ΣΦΑΚΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	λα	ντο #	1ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	Τ	βάση	2η-	6η	2η-	5η	4
Columbia Ελλάδα	ΣΦΑΚΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936			2ο συρτό	μινόρε	5χ	λα	Τ	βάση	3η	5η	βάση	5η	4
Odeon Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ	Αντώνης Παπαδάκης	1937	ντο#	λα	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	Τ	βάση	βάση	5η	βάση	4η	4
Odeon Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ	Αντώνης Παπαδάκης	1937			2ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	Τ	βάση	2η-	4η	2η-	3η	4
Odeon Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ	Αντώνης Παπαδάκης	1937	ντο#	λα	1ο συρτό	τσαργκι ά	4χ	ντο	Ημ	βάση	βάση	5η	3η μικρ ή-	3η	4
Odeon Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ	Αντώνης Παπαδάκης	1937			2ο συρτό	σεγκιά	3χ	φα#	Τ	βάση	4η	7η	2η-	6η μικρή	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Θ. Ζωγράφος	1938	λα#	λα	1ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	Τ	βάση	3η	4η	βάση	4η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Θ. Ζωγράφος	1938			2ο συρτό	μινόρε	4χ	ρε	Τ	βάση	βάση	5η	3η μικρ ή-	3η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Θ. Ζωγράφος	1938	λα#	λα	1ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	Τ	βάση	2η-	5η	2η-	4η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Θ. Ζωγράφος	1938			2ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	Τ	βάση	2η-	6η	2η-	5η	4
Orthophonic Αμερικής	ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΣΥΡΤΟ [Daimonismenos – Sirto (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939	λα	ντο	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	Τ	βάση	4η	5η	βάση	5η	4
Orthophonic Αμερικής	ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΣΥΡΤΟ [Daimonismenos – Sirto (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	Τ	βάση	4η	6η	2η-	5η	4
Orthophonic Αμερικής	ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΣΥΡΤΟ [Daimonismenos – Sirto	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939	λα	ντο	1ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	Τ	βάση	2η-	7η	3η M-	5η	4

εταιρεία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
	(Harilaos)]															
Orthophonic Αμερικής	ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΣΥΡΤΟ [Daimonismenos – Sirto (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			2ο συρτό	κιουρντί	5χ	λα	T	βάση	3η	6η	2η-	5η	4
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟ ΜΕΡΑΚΛΙΔΙΚΟ	Λαυρεντία Μπερνιδάκη	1940	ντο	λα	1ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	2η-	5η	2η-	4η	6
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟ ΜΕΡΑΚΛΙΔΙΚΟ	Λαυρεντία Μπερνιδάκη	1940			2ο συρτό	κιουρντί	5χ	λα	T	βάση	5η	8β α	βάση	8β α	4
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟ ΜΕΡΑΚΛΙΔΙΚΟ	Λαυρεντία Μπερνιδάκη	1940	ντο	λα	1ο συρτό	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	4η	6η	2η-	5η	8
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟ ΜΕΡΑΚΛΙΔΙΚΟ	Λαυρεντία Μπερνιδάκη	1940			2ο συρτό	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	4η	5η	2η-	4η	4
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΙΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1940	σολ	μι	1ο συρτό	ουσάκ	4χ	μι	T	2η	4η	6η	2η-	5η	4
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΙΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1940			2ο συρτό	τσαργκι ά	5χ	σολ	Ημ	3η	3η	6η	βάση	6η M	4
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΙΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1940	σολ	μι	1ο συρτό	ραστ	5χ	ρε	Ημ	βάση	8β α + 2η	βάση	8β α + 2η	4	
Columbia Ελλάδα	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΙΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1940			2ο συρτό	μινόρε	5χ	μι	T	βάση	8β α	βάση	8β α	8	
His Masters Voice Ελλάδα	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			2ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			3ο	ραστ	4χ	σολ	T	βάση	βάση	6η	4η-	3η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			4ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	8β α	2η-	7η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			5ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	7η	2η-	6η μικρή	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			6ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	βάση	4η	4
Odeon Ελλάδα	ΚΡΗΤΙΚΗ ΝΥΧΤΩΔΙΑ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1938	φα#	φα#	1ο	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	βάση	7η	3η M-	5η	4
Odeon Ελλάδα	ΚΡΗΤΙΚΗ ΝΥΧΤΩΔΙΑ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1938			2ο	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939	ντο#	λα	1ο	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	βάση	5η	2η-	4η	4

εταιρεία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			2ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	4
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			3ο	κιουρντί	5χ	λα	T	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			4ο	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	4
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			5ο	ουσάκ	4χ	μι	T	βάση	4η	4η	βάση	4η	2
Columbia Αμερικής	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretekos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	λα	ντο	1ο	κιουρντί	4χ	μι	T	βάση	βάση	5η	2η-	4η	4
Columbia Αμερικής	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretekos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			2ο	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
Columbia Αμερικής	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretekos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			3ο	ουσάκ	5χ	λα	T	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4
Columbia Αμερικής	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretekos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			4ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	4
Columbia Αμερικής	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretekos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			5ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4
Columbia Αμερικής	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretekos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			6ο	χιτζάζ	5χ	λα	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4
Columbia Αμερικής	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretekos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			7ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	4η	3η M-	2η	4
Columbia Αμερικής	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretekos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			8ο	χιτζάζ	5χ	λα	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4
Columbia Αμερικής	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretekos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			9ο	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	2η-	6η	2η-	5η	4
Columbia Αμερικής	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Sousta Rethymneoteke)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917	ντο	ρε	1ο	τσαργκιά	4χ	ντο	Hμ	βάση	βάση	6η	4η-	3η	2
Columbia Αμερικής	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Sousta Rethymneoteke)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			2ο	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	5η	βάση	5η	2
Columbia	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			3ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	3η	βάση	3η	2

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος T	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Αμερικής	(Sousta Rethymneoteke)															
Columbia Αμερικής	PEΘYMNIOYTIKH ΣOYΣTA (Sousta Rethymneoteke)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			4ο	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	2
Columbia Αμερικής	PEΘYMNIOYTIKH ΣOYΣTA (Sousta Rethymneoteke)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			5ο	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	3η	βάση	3η	2
Columbia Αμερικής	PEΘYMNIOYTIKH ΣOYΣTA (Sousta Rethymneoteke)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			6ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	2
Columbia Αμερικής	PEΘYMNIOYTIKH ΣOYΣTA (Sousta Rethymneoteke)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			7ο	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	2η-	4η	2η-	3η	2
Columbia Αμερικής	PEΘYMNIOYTIKH ΣOYΣTA (Sousta Rethymneoteke)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	1917			8ο	τσαργκιά	4χ	ντο	Hμ	βάση	βάση	4η	2η-	3η	2
Okeh Αμερικής	KPHTIKIA MANTINAΔA	Άγνωστος εκτελεστής	1925	ρε	φα#	1ο	τσαργκιά	4χ	ρε	Hμ	βάση	βάση	4η	4η-	βάση	4
Okeh Αμερικής	KPHTIKIA MANTINAΔA	Άγνωστος εκτελεστής	1925			2ο	τσαργκιά	4χ	ρε	Hμ	βάση	βάση	6η	4η-	3η	2
Okeh Αμερικής	KPHTIKIA MANTINAΔA	Άγνωστος εκτελεστής	1925			γέφυρα	τσαργκιά	5χ	ρε	Hμ	βάση	βάση	6η	βάση	6η M	8
Victor Αμερικής	PENTOZAΛI KPHTIKO (Pentozali Cretako - Cretan Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925	σολ#	λα	1ο	κιουρντί	5χ	ρε	T	βάση	5η	8β α	2η-	7η	4
Victor Αμερικής	PENTOZAΛI KPHTIKO (Pentozali Cretako - Cretan Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925			2ο	κιουρντί	5χ	ρε	T	βάση	5η	8β α	6η M-	3η	4
Victor Αμερικής	PENTOZAΛI KPHTIKO (Pentozali Cretako - Cretan Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925			3ο	τσαργκιά	4χ	σιb	T	βάση	βάση	6η	4η-	3η	4
Victor Αμερικής	PENTOZAΛI KPHTIKO (Pentozali Cretako - Cretan Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925			4ο	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4
Victor Αμερικής	PENTOZAΛI KPHTIKO (Pentozali Cretako - Cretan Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	1925			5ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	βάση	4η	4
His Masters Voice	KONTYAIIES	Γ. Φουστάνης	1926	φα#	ρε	1ο	ραστ	5χ	ρε	Hμ	βάση	3η	8β α + 2η	βάση	3η	4
His Masters Voice	KONTYAIIES	Γ. Φουστάνης	1926			2ο	ραστ	5χ	ρε	Hμ	βάση	3η	8β α + 2η	βάση	8β α + 2η	4
His Masters Voice	KONTYAIIES	Γ. Φουστάνης	1926			3ο	ραστ	4χ	ρέ	Hμ	βάση	βάση	6η	4η-	3η	4
His Masters Voice	KONTYAIIES	Γ. Φουστάνης	1926			4ο	ραστ	5χ	ρε	Hμ	βάση	βάση	7η	βάση	7η	4

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
His Masters Voice	KONTYΛΙΕΣ	Γ. Φουστάνης	1926			5ο	ραστ	5χ	ρε	Ημ	βάση	2η	7η	βάση	7η	4
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926	σολ#	λα	1ο	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	4η	2η-	3η	2
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			2ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			3ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	5η	2η-	5η	4
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			4ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	4η	βάση	5η	2
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			5ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	5η	2η-	5η	2
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			6ο	ουσάκ	5χ	λα	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			7ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	4η	4η	βάση	4η	2
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			8ο	ουσάκ	5χ	λα	T	2η	5η	4η	βάση	4η	2
Odeon Γερμανίας	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			9ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	3η	4η	2η-	5η	2
Odeon Γερμανίας	ΑΝΑΜΙΚΤΟΣ ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926	φα	μι	1ο	χουζάμ	3χ	μι	T	βάση	3η	4η	βάση	4η b	4
Odeon Γερμανίας	ΑΝΑΜΙΚΤΟΣ ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			2ο	χιτζάζ	4χ	σολ	T	βάση	3η-	6η	3η μικρ ή-	4η	4
Odeon Γερμανίας	ΑΝΑΜΙΚΤΟΣ ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			3ο	χιτζάζ	4χ	σολ	T	βάση	βάση	5η	2η-	4η	4
Odeon Γερμανίας	ΑΝΑΜΙΚΤΟΣ ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			4ο	χουζάμ	3χ	μί	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η b	4
Odeon Γερμανίας	ΑΝΑΜΙΚΤΟΣ ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			γέφυρα	τσαργκιά	4χ	φα	Ημ	βάση	βάση	5η	3η μικρ ή-	3η	4
Odeon Γερμανίας	ΑΝΑΜΙΚΤΟΣ ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			5ο	ουσάκ	4χ	ρε	T	βάση	βάση	4η	4η-	βάση	4
Odeon Γερμανίας	ΑΝΑΜΙΚΤΟΣ ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			6ο	κιουρντί	5χ	ρε	T	βάση	βάση	6η	βάση	6η μικρή	4
Odeon Γερμανίας	Σητειακός χορός	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926	σολb	σολ	1ο	ραστ	4χ	σολ	Ημ	βάση	4η-	5η	4η-	2η	4
Odeon Γερμανίας	Σητειακός χορός	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			2ο	ραστ	5χ	σολ	Ημ	βάση	βάση	7η	4η-	4η	4
Odeon Γερμανίας	Σητειακός χορός	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			3ο	ραστ	5χ	σολ	Ημ	βάση	βάση	6η	βάση	6η M	8

εταιρεία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Odeon Γερμανίας	Σητειακός χορός	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			4ο	ραστ	5χ	σολ	Ημ	βάση	8βα	8β α + 2η	βάση	8βα + 2η	8
Odeon Γερμανίας	Σητειακός χορός	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			5ο	ραστ	5χ	σολ	Ημ	βάση	3η	5η	βάση	5η	4
Odeon Γερμανίας	Σητειακός χορός	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			6ο	χιτζάζ	5χ	λα	Τ	βάση	5η	7η	βάση	7η	8
Odeon Γερμανίας	Σητειακός χορός	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			7ο	χιτζάζ	5χ	λα	Τ	βάση	5η	8β α	βάση	8βα	8
Odeon Γερμανίας	Σητειακός χορός	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			8ο	χιτζάζ	4χ	λα	Τ	βάση	βάση	5η	2η-	4η	4
Pharos Αμερική	ΚΑΣΤΡΙΝΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ (Kastrines Kontilies)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927	ρε	ρε	1ο	ραστ	4χ	ρε	Ημ	βάση	βάση	4η	4η-	βάση	4
Pharos Αμερική	ΚΑΣΤΡΙΝΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ (Kastrines Kontilies)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927			2ο	σεγκιά	3χ	φα#	Τ	3η	3η	6η	βάση	6η μικρή	4
Pharos Αμερική	ΚΑΣΤΡΙΝΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ (Kastrines Kontilies)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927			3ο	σεγκιά	3χ	φα#	Τ	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
Pharos Αμερική	ΚΑΣΤΡΙΝΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ (Kastrines Kontilies)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927			4ο	σεγκιά	3χ	φα#	Τ	βάση	8βα	8β α	βάση	8βα	4
Pharos Αμερική	ΚΑΣΤΡΙΝΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ (Kastrines Kontilies)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927			5ο	σεγκιά	3χ	φα#	Τ	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4
Pharos Αμερική	ΚΑΣΤΡΙΝΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ (Kastrines Kontilies)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927			6ο	ραστ	4χ	ρέ	Ημ	βάση	βάση	6η	4η-	3η	4
Pharos Αμερική	ΚΑΣΤΡΙΝΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ (Kastrines Kontilies)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927			7ο	σεγκιά	3χ	φα#	Τ	βάση	βάση	8β α	2η-	7η	4
Pharos Αμερική	ΜΕΣΣΑΡΙΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Mesaritiki-Sousta)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927	σιb	ντο	1ο	τσαργκιά	4χ	ντο	Ημ	βάση	4η-	8β α	4η-	5η	4
Pharos Αμερική	ΜΕΣΣΑΡΙΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Mesaritiki-Sousta)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927			2ο	τσαργκιά	5χ	ντο	Ημ	βάση	3η	6η	2η-	5η	4
Pharos Αμερική	ΜΕΣΣΑΡΙΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Mesaritiki-Sousta)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927			3ο	χιτζάζ	5χ	λα	Τ	βάση	βάση	7η	βάση	7η	4
Pharos Αμερική	ΜΕΣΣΑΡΙΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Mesaritiki-Sousta)	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927			4ο	χιτζάζ	5χ	λα	Τ	βάση	5η	7η	βάση	7η	4
Victor Αμερικής	ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Μανδολινάτα Ιερόθεου Σχίζα, Τα. Δημητριάδης	1929	ρε	ρε	1ο	χιτζάζ	5χ	ρε	Τ	βάση	βάση	8β α	2η-	7η	4
Victor Αμερικής	ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Μανδολινάτα Ιερόθεου Σχίζα, Τα. Δημητριάδης	1929			2ο	χιτζάζ	5χ	ρε	Τ	βάση	βάση	8β α	2η-	7η	4
Victor Αμερικής	ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Μανδολινάτα Ιερόθεου Σχίζα, Τα. Δημητριάδης	1929			3ο	τσαργκιά	5χ	φα	Ημ	βάση	4η-	6η	4η-	3η	4
Victor Αμερικής	ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Μανδολινάτα Ιερόθεου Σχίζα, Τα. Δημητριάδης	1929			4ο	τσαργκιά	4χ	φα	Ημ	βάση	4η-	7η	6η μικρή-	βάση	4

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Pathe Γαλλίας	ΠΗΔΗΧΤΟΣ ΣΤΕΙΑΚΟΣ	Γιωργος Λαζαριδης & Ορχήστρα Κρητική	1930	σιb	ντο	1ο	τσαργκιά	4χ	ντο	Ημ	βάση	3η-	4η	3η μικρή-	2η	2
Pathe Γαλλίας	ΠΗΔΗΧΤΟΣ ΣΤΕΙΑΚΟΣ	Γιωργος Λαζαριδης & Ορχήστρα Κρητική	1930			2ο	τσαργκιά	5χ	ντο	Ημ	βάση	3η	7η	2η-	6η Μ	4
Columbia Ελλάδα	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟ ΠΗΔΗΧΤΟ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931	ρε	ρε	1ο	ραστ	5χ	ρε	Ημ	βάση	8βα	8β α + 2η	βάση	8βα + 2η	4
Columbia Ελλάδα	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟ ΠΗΔΗΧΤΟ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			2ο	σεγκιά	3χ	φα#	Ημ	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4
Columbia Ελλάδα	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟ ΠΗΔΗΧΤΟ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			3ο	ραστ	4χ	ρέ	T	βάση	βάση	6η	4η-	3η	4
Columbia Ελλάδα	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟ ΠΗΔΗΧΤΟ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			4ο	ραστ	4χ	ρέ	T	4η-	4η-	7η	4η-	4η	4
Columbia Ελλάδα	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931	μι	ντο	1ο	ραστ	4χ	ντο	Ημ	βάση	βάση	7η	4η-	4η	4
Columbia Ελλάδα	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			2ο	ραστ	4χ	ντο	Ημ	βάση	βάση	6η	βάση	6η Μ	4
Columbia Ελλάδα	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			3ο	χιτζάζ	4χ	ρε	T	βάση	βάση	5η	βάση	5η	2
Columbia Ελλάδα	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			4ο	σεγκιά	3χ	μι	T	βάση	βάση	7η	βάση	7η	4
Columbia Ελλάδα	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			5ο	χιτζάζ	5χ	λα	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4
Columbia Ελλάδα	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			6ο	χουζάμ	3χ	φα#	T	βάση	βάση	6η	βάση	6η μικρή	4
Columbia Ελλάδα	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			7ο	μινόρε	3χ	μι	T	βάση	βάση	5η	2η-	4η	2
Columbia Ελλάδα	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			8ο	ραστ	4χ	ντό	Ημ	βάση	βάση	4η	2η-	3η	2
Columbia Ελλάδα	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			γέφυρα	ραστ	5χ	ντο	Ημ	βάση	βάση	8β α	βάση	8βα	7
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931	σολ#	μι	1ο	ουσάκ	5χ	μι	T	βάση	βάση	6η	βάση	6η μικρή	2
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			2ο	τσαργκιά	5χ	φα	Ημ	βάση	βάση	6η	2η-	4η	4
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			3ο	τσαργκιά	4χ	φα	Ημ	βάση	βάση	4η	2η-	3η	2
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			4ο	χιτζάζ	5χ	λα	T	βάση	βάση	5η	βάση	5η	4
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			5ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	βάση	4η	2

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος T	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα	
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	N.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			6ο	ουσάκ	5χ	λα	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4	
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	N.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	1931			7ο	ουσάκ	5χ	λα	T	βάση	βάση	4η	2η-	4η	4	
Parlophone Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	1933	sib	φα	1ο	τσαργκι ά	5χ	φα	Hμ	βάση	βάση	4η-	7η	4η-	4η	4
Parlophone Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	1933			2ο	τσαργκι ά	5χ	φα	Hμ	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4	
Parlophone Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	1933			3ο	χιτζάζ	5χ	ρε	T	βάση	βάση	7η	βάση	7η	4	
Parlophone Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	1933			4ο	χιτζάζ	5χ	ρε	T	βάση	βάση	4η	8β α	βάση	8β α	8
Parlophone Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	1933			5ο	μινόρε	4χ	ρε	T	βάση	βάση	2η	5η	2η-	4η	4
Parlophone Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	1933			6ο	ουσάκ	4χ	ρε	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	4	
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936	φα#	ρε	1ο	κιουρντί	5χ	ρε	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4	
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			2ο	ουσάκ	5χ	ρε	T	βάση	βάση	7η	2η-	6η μικρή	4	
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			3ο	κιουρντί	5χ	ρε	T	βάση	βάση	8β α + 2η	2η-	6η μικρή	4	
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			4ο	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	βάση	4η	2η-	3η	4	
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			5ο	χιτζάζ	4χ	ρε	T	βάση	βάση	5η	βάση	5η	4	
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			6ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	6η	6η	βάση	6η μικρή	4
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			7ο	χουζάμ	3χ	σι	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η b	4	
Columbia Ελλάδα	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			8ο	χιτζάζ	5χ	ρε	T	βάση	βάση	8β α	βάση	8β α	4	
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936	ντο#	λα	1ο	κιουρντί	5χ	λα	T	βάση	βάση	8β α	3η M-	6η μικρή	4	
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			2ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	5η	2η-	4η	4	
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			3ο	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	4η	2η-	3η	4	

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			4ο	χιτζάζ	4χ	λα	T	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			5ο	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	4η	6η	2η-	5η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			6ο	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	2η-	5η	3η M-	3η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			7ο	ραστ	4χ	σολ	Hμ	βάση	βάση	4η	βάση	4η	4
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΓΙΟΒΑΣΙΛΕΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936	ντο#	λα	1ο	κιουρντί	5χ	λα	T	βάση	4η	6η	2η-	5η	2
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΓΙΟΒΑΣΙΛΕΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			2ο	κιουρντί	4χ	λα	T	2η-	2η-	5η	2η-	4η	2
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΓΙΟΒΑΣΙΛΕΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			3ο	ουσάκ	5χ	λα	T	2η	4η	6η	2η-	5η	2
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΓΙΟΒΑΣΙΛΕΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1936			4ο	τσαργκιά	4χ	ντο	Hμ	βάση	βάση	3η	2η-	2η	2
Odeon Ελλάδα	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	1936	φα#	ρε	1ο	ουσάκ	5χ	ρε	T	βάση	βάση	5η	βάση	5η	2
Odeon Ελλάδα	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	1936			2ο	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	2η-	4η	2η-	3η	2
Odeon Ελλάδα	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	1936			3ο	μινόρε	4χ	ρε	T	βάση	βάση	5η	βάση	5η	2
Odeon Ελλάδα	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	1936			4ο	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	βάση	5η	3η μικρ ή-	3η	2
Odeon Ελλάδα	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	1936			5ο	σεγκιά	3χ	μι	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	2
Odeon Ελλάδα	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	1936			6ο	ραστ	4χ	ντο	Hμ	βάση	3η	5η	βάση	5η	2
Odeon Ελλάδα	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	1936			7ο	κιουρντί	4χ	ρε	T	2η-	2η-	3η	2η-	2η	2
Odeon Ελλάδα	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	1936			8ο	μινόρε	5χ	ρε	T	βάση	βάση	5η	βάση	5η	2
Odeon Ελλάδα	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗ	Αντώνης Παπαδάκης	1936	σολ	ρε	1ο	σεγκιά	3χ	μι	T	βάση	2η-	6η	3η M-	4η	4

εταιρία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			2ο	μινόρε	4χ	ρε	T	βάση	2η-	5η	2η-	4η	4
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			3ο	μινόρε	4χ	ρε	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	4
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			4ο	μινόρε	4χ	ρε	T	βάση	2η-	6η	2η-	5η	4
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			5ο	μινόρε	4χ	ρε	T	βάση	4η	6η	2η-	5η	4
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			6ο	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	βάση	5η	2η-	5η	2
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			7ο	τσαργκιά	4χ	φα	Hμ	βάση	βάση	3η	3η μικρ ή-	βάση	2
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			8ο	σεγκιά	3χ	μι	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	2
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			9ο	τσαργκιά	4χ	φα	Hμ	βάση	βάση	5η	4η-	2η	2
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			10ο	κιουρντί	4χ	ρε	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	2
Odeon Ελλάδα	PEΘYMNIOYTIKH ΠEHTOZAAH	Αντώνης Παπαδάκης	1936			11ο	κιουρντί	5χ	ρε	T	βάση	βάση	5η	βάση	5η	2
His Masters Voice Ελλάδα	HPAKΛEIOYTIKOΣ ΠEHTOZAAHΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938	ντο	σι	1ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	7η	βάση	7η	4
His Masters Voice Ελλάδα	HPAKΛEIOYTIKOΣ ΠEHTOZAAHΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			2ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4
His Masters Voice Ελλάδα	HPAKΛEIOYTIKOΣ ΠEHTOZAAHΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			3ο	ραστ	4χ	σολ	T	βάση	βάση	6η	4η-	3η	4
His Masters Voice Ελλάδα	HPAKΛEIOYTIKOΣ ΠEHTOZAAHΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			4ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	βάση	8β α	2η-	7η	4
His Masters Voice Ελλάδα	HPAKΛEIOYTIKOΣ ΠEHTOZAAHΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			5ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	7η	2η-	6η μικρή	4
His Masters Voice Ελλάδα	HPAKΛEIOYTIKOΣ ΠEHTOZAAHΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938			6ο	σεγκιά	3χ	σι	T	βάση	3η	4η	βάση	4η	4
Odeon Ελλάδα	KPHTIKH NYXTΩΔIA	Ευστράτιος Καλογερίδης	1938	φα#	φα#	1ο	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	βάση	7η	3η M-	5η	4
Odeon Ελλάδα	KPHTIKH NYXTΩΔIA	Ευστράτιος Καλογερίδης	1938			2ο	σεγκιά	3χ	φα#	T	βάση	βάση	6η	3η M-	4η	4

εταιρεία	όνομα ηχογράφησης	συντελεστές	έτος ηχογράφησης	Τονική κομματιού	Απόλυτος Τ	σειρά	υπομονάδα	δομή	τονική	προσαγωγέας	τελική κατάληξη	βαθμίδα αναφοράς	έκταση	κάτω	άνω	μήκος μέτρα
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939	ντο#	λα	1ο	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	βάση	5η	2η-	4η	4
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			2ο	ουσάκ	4χ	λα	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	4
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			3ο	κιουρντί	5χ	λα	T	βάση	βάση	6η	2η-	5η	4
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			4ο	κιουρντί	4χ	λα	T	βάση	βάση	4η	βάση	4η	4
Orthophonic Αμερικής	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko – Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939			5ο	ουσάκ	4χ	μι	T	βάση	4η	4η	βάση	4η	2
His Masters Voice Ελλάδος	ΠΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1938	σι	λα	1ο	νικρίζ	5χ	σολ	T	βάση	5η	7η	2η-	6η	4
His Masters Voice Ελλάδος	ΠΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1938			1ο	μινόρε	5χ	μι	T	βάση	3η	6η	2η-	5η	4
His Masters Voice Ελλάδος	ΠΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1938			2ο	μινόρε	4χ	λα	T	2η-	7η-	5η	2η-	4η	4
His Masters Voice Ελλάδος	ΠΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	1938			2ο	μινόρε	4χ	λα	T	βάση	3η	4η	βάση	4η	4

Παράρτημα 2: Πίνακας Κρητικής δισκογραφίας 78 στροφών 1916 – 1940

Εδώ παρατίθενται οι ηχογραφήσεις που σχετίστηκαν με την παραδοσιακή μουσική της Κρήτης από τους καταλόγους του Μανιάτη και του Sportswood. Οι ηχογραφήσεις όπου αναφέρεται πηγή είναι αυτές που κατορθώσαμε να εντοπίσουμε το ηχητικό τους υλικό.

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Victor Αμερικής	VI – 67865	B 17740-1	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentosali Criticos Choros)	Κουαρτέττο μαντολίνων Ηλία Αλέσιου - Ντεφιλλίπης (Alessios – Defillipis Mandolin Quatret)	Παραδοσιακό	1916	465 (Μανιάτης), 1133 (Ethnic Music on Records)	
Columbia Αμερικής	CO – E 3665	58597 – 2	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	Παραδοσιακό	1917	51 (Μανιάτης), 1190 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Αμερικής	CO – E 3665	58599 – 2	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	Παραδοσιακό	1917	51 (Μανιάτης), 1190 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Αμερικής	CO – E 3666		ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretikos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	Παραδοσιακό	1917	51 (Μανιάτης), 1190 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Αμερικής	CO – E 3666		ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Sousta Rethymneoteke)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	Παραδοσιακό	1917	51 (Μανιάτης), 1190 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.sealabs.net
Victor Αμερικής	VI – 72828	B 21816	ΓΚΑΙΝΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ [Gaida Kretika {Imitation Of Bagpipe In Crete}]	Τrio Μακρυγιάννη, Γιώργος Μακρυγιάννης (Νεσερέος)	Παραδοσιακό	1704	471 (Μανιάτης), 1190 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.sealabs.net
Victor Αμερικής	VI – 72311	B 22723 – 1	ΣΥΡΤΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ (Syrtos Kisamitikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	Παραδοσιακό	1919	470 (Μανιάτης), 1206 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.sealabs.net
Victor Αμερικής	VI – 72311	B 22722 – 5	ΣΥΡΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ (Sirtos Kretikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	Παραδοσιακό	1919	470 (Μανιάτης), 1206 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.sealabs.net
Panhellenion Αμερικής	PAN – 159		ΚΡΗΤΙΚΟ		Παραδοσιακό	1919. Είναι ανάμεσα στους δίσκους PAN – 101 (1919) και PAN – 202 (1919).	377 (Μανιάτης)	
Panhellenion Αμερικής	PAN – 159		ΧΑΝΙΩΤΙΚΟ ΣΥΡΤΟ		Παραδοσιακό	1919. Είναι ανάμεσα στους δίσκους PAN – 101 (1919) και PAN – 202 (1919).	377 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Panhellenion Αμερικής	PAN 8027	-	ΣΟΥΣΤΑ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΗ		Παραδοσιακό	1920. Είναι ανάμεσα στους δίσκους PAN – 8026 (1920) και στο PAN – 8030 (1920)	383 (Μανιάτης)	
Panhellenion Αμερικής	PAN 8027	-	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ	Γ. Περδικάκης	Παραδοσιακό	1920. Είναι ανάμεσα στους δίσκους PAN – 8026 (1920) και στο PAN – 8030 (1920)	383 (Μανιάτης)	
Panhellenion Αμερικής	PAN 8028	-	ΚΡΥΤΙΚΟ ΝΥΦΙΑΤΙΚΟ	Γ. Περδικάκης, Δ. Καπόκης, Βουράκης	Παραδοσιακό	1920. Είναι ανάμεσα στους δίσκους PAN – 8026 (1920) και στο PAN – 8030 (1920)	383 (Μανιάτης)	
Panhellenion Αμερικής	PAN 8028	-	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗ ΧΟΡΟΣ	Δ. Καπόκης, Κ. Βουράκης	Παραδοσιακό	1920. Είναι ανάμεσα στους δίσκους PAN – 8026 (1920) και στο PAN – 8030 (1920)	383 (Μανιάτης)	
Greek Record Co Αμερικής	GRC – 521	997 – 0	ΠΗΔΗΧΤΟΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ (Pidiktos – Horos Irakliotikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης	Παραδοσιακό	1920	157 (Μανιάτης), 1206 (Ethnic Music on Records)	
Greek Record Co Αμερικής	GRC – 521	998 – 0	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Παπαδάκης	Παραδοσιακό	1920	157 (Μανιάτης), 1206 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.se alabs.net
Okeh Αμερικής	OK 82005	-	ΣΥΡΤΟ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟ	Αρμόνικα	Παραδοσιακό	OK 82501 (1924)	363 (Μανιάτης)	
Okeh Αμερικής	OK 82020	-	ΚΡΗΤΙΚΙΑ ΜΑΝΤΙΝΑΔΑ	Άγνωστος εκτελεστής	Παραδοσιακό	OK 82501 (1924)	364 (Μανιάτης)	
Okeh Αμερικής	OK 28020	-	ΚΡΗΤΙΚΙΑ ΜΑΝΤΙΝΑΔΑ	Άγνωστος εκτελεστής	Παραδοσιακό	OK - 28008 (1925) & OK - 28033 (1925)	362 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
Victor Αμερικής	VI – 78298	33326 – 4	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟ (Pentozali Cretako – Cretan Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	Παραδοσιακό	1925	473 (Μανιάτης), 1141 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.se alabs.net
Victor Αμερικής	VI – 78298	33327 – 3	ΣΟΥΣΤΑ ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ (Sousta Rethymniotiki - Cretan Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	Παραδοσιακό	1925	473 (Μανιάτης), 1141 (Ethnic Music on Records)	
Victor Αμερικής	VI – 78444	33324 – 3	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Haniotikos Syrtos - Cretan Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	Παραδοσιακό	1925	474 (Μανιάτης), 1141 (Ethnic Music on Records)	
Victor Αμερικής	VI – 78444	33325 – 3	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Apokoroniotikos Syrtos)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	Παραδοσιακό	1925	474 (Μανιάτης), 1141 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.se alabs.net

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
			– Creta Dance)					
Odeon Γερμανίας	GA – 1047	GO – 78	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ	Γιώργος Βιδάλης	Παραδοσιακό	1925	277 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
Odeon Γερμανίας	GA – 1047	GO – 81	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ		Παραδοσιακό	1925	277 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	AO – 176	BJ – 279	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ		Παραδοσιακό	1926	164 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	AO – 176	BJ – 280	ΣΟΥΣΤΑ		Παραδοσιακό	1926	164 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	AO – 184		ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ		Παραδοσιακό	1926. Είναι ανάμεσα στους δίσκους AO – 178 (1926) και AO – 187 (1926)	165 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	AO – 185		ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ	Γ. Φουστάνης	Παραδοσιακό	1926. Είναι ανάμεσα στους δίσκους AO – 178 (1926) και AO – 187 (1926)	165 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
His Masters Voice	AO – 185		ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Γ. Φουστάνης	Παραδοσιακό	1926. Είναι ανάμεσα στους δίσκους AO – 178 (1926) και AO – 187 (1926)	165 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
Odeon Γερμανίας	GA – 1158	GO – 243	ΣΗΤΕΙΑΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926	281 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
Odeon Γερμανίας	GA – 1158	GO – 244	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926	281 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
Odeon Γερμανίας	GA – 1159	GO – 245	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926	281 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
Odeon Γερμανίας	GA – 1159	GO – 246	ΑΝΑΜΙΚΤΟΣ ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	Παραδοσιακό	1926	281 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
Pharos Αμερική	PH – 823	417	ΞΕΡΟΣΤΕΡΙΑΝΟΣ ΧΟΡΟΣ (Xerosternianos-Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	Παραδοσιακό	1926	433, (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.se alabs.net
Pharos Αμερική	PH – 829	446	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟ ΣΥΡΤΟ (Haniotiko Sirto)	Χαρίλαος Πιπεράκης	Παραδοσιακό	1926	433, (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.se alabs.net
Pharos Αμερική	PH – 834	462	ΒΑΡΥ ΣΥΡΤΟ (Vari Sirto – Kreteko)	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1926	433, (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	
Polydor Γερμανίας	V – 45088	4541 AR	ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (ΣΤΕΙΑΚΕΣ ΜΑΝΤΙΝΑΔΕΣ NO 1)	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1926	434 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Polydor Γερμανίας	V – 45088	4543 AR	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΗΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1926	434 (Μανιάτης)	
Polydor Γερμανίας	V – 45090	4542 AR	ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ ΠΗΔΗΧΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1926	434 (Μανιάτης)	
Polydor Γερμανίας	V – 45090	4544 AR	ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (ΣΤΕΙΑΚΕΣ ΜΑΝΤΙΝΑΔΕΣ NO 2)	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1926	434 (Μανιάτης)	
Polydor Γερμανίας	V – 45092	4563 AR	Ο ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1926	434 (Μανιάτης)	
Polydor Γερμανίας	V – 45092	4569 AR	ΣΟΥΣΤΑ ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1926	434 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 218		ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ		Παραδοσιακό	1927 -1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 217 (1927) και ΑΟ – 221 (1928)	166 (Μανιάτης)	
Pharos Αμερική	PH – 823	418 – 2	ΜΕΣΣΑΡΙΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Mesaritiki-Sousta)	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927	433, (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.sealabs.net
Pharos Αμερική	PH – 829	447	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ (Pentozali-Cretan Dance)	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927	433, (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	
Pharos Αμερική	PH – 833	461 – 00	ΚΑΣΤΡΙΝΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ (Kastrines Kontilies)	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927	433, (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Αγγλίας	8219		ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Γ.Σαβαρής, Λ. Μηλιάρης, Λουσιέν Φράγκος		1928 - 1929. Είναι ανάμεσα στους δίσκους 8201 (1928) και 8222 (1929)	24 (Μανιάτης)	
Columbia Αγγλίας	8220		ΣΤΗ ΡΙΖΑ ΤΗΣ ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΑΣ	Γ.Σαβαρής, Λ. Μηλιάρης, Λουσιέν Φράγκος		1928 - 1929. Είναι ανάμεσα στους δίσκους 8201 (1928) και 8222 (1929)	24 (Μανιάτης)	
Columbia Αγγλίας	8242		ΘΕΡΙΣΣΙΑΝΟΣ	Α.Δαμουλάκης, Γ. Μαρτιανάκης, Α. Κουρής	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους 8238 (1928) και 8244 (1928)	24, 25 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Αγγλίας	8242		ΛΟΥΣΑΚΙΑΝΟΣ	Α.Δαμουλάκης, Γ. Μαρτιανάκης, Α. Κουρής	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους 8238 (1928) και 8244 (1928)	24, 25 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Αγγλίας	8243		ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΑ ΕΚΑΘΗΤΟ	Α.Δαμουλάκης, Γ. Μαργιάνος, Ιωαν.	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους 8238	24, 25 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
				Κουρής		(1928) και 8244 (1928)		
Columbia Αγγλίας	8243		ΠΑΛΑΙΟΣ ΛΟΥΣΑΚΙΑΝΟΣ	Α.Δαμουλάκης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους 8238 (1928) και 8244 (1928)	24, 25 (Μανιάτης)	
Columbia Αγγλίας	8244	20380	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Α.Δαμουλάκης	Παραδοσιακό	1928	24, 25 (Μανιάτης)	
Columbia Αγγλίας	8244	20381	ΝΕΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ	Α.Δαμουλάκης	Παραδοσιακό	1928	24, 25 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 245		ΠΗΔΗΧΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ		Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 243 (1928) και ΑΟ – 252 (1928)	167 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 245		ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΗ		Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 243 (1928) και ΑΟ – 252 (1928)	167 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 281		ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Πατακός & Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 279 (1928) και ΑΟ – 291 (1928)	168 – 169 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 281		ΜΕΣΣΑΡΙΤΙΚΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ	Πατακός & Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 279 (1928) και ΑΟ – 291 (1928)	168 – 169 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 282		ΠΟΤΕΣ ΘΑ ΚΑΝΕΙ Η ΞΑΣΤΕΡΙΑ	Πατακός & Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 279 (1928) και ΑΟ – 291 (1928)	168 – 169 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 282		ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ	Πατακός & Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 279 (1928) και ΑΟ – 291 (1928)	168 – 169 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 283		ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Σαμαράς & Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 279 (1928) και ΑΟ – 291 (1928)	168 – 169 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 283		ΣΦΑΚΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Σαμαράς & Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 279 (1928) και ΑΟ – 291 (1928)	168 – 169 (Μανιάτης)	
Odeon Γερμανίας	GA – 1260	GO – 599	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΛΕΠΠΑΝΟΣ	Οργανικό (λύρα - Λαούτο)	Παραδοσιακό	1928	285 (Μανιάτης)	
Odeon Γερμανίας	GA – 1260	GO – 600	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ	Οργανικό (λύρα -	Παραδοσιακό	1928	285 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
				Λαούτο)				
Odeon Γερμανίας	GA – 1336		ΜΙΑ ΤΑΧΙΝΗ ΕΠΕΡΝΟΥΣΕ	Γιώργος Λαζαρίδης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1335 (1928) και GA – 1337 (1928)	288 (Μανιάτης)	
Odeon Γερμανίας	GA – 1336		ΝΤΟΥΡΟΥ ΝΤΟΥΡΟΥ –	Γιώργος Λαζαρίδης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1335 (1928) και GA – 1337 (1928)	288 (Μανιάτης)	
Odeon Γερμανίας	GA – 1337	GO – 667	ΚΑΣΤΡΙΝΙΩΤΙΚΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ	Γιώργος Λαζαρίδης	Παραδοσιακό	1928	288 (Μανιάτης)	
Odeon Γερμανίας	GA – 1337	GO – 668	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Γιώργος Λαζαρίδης	Παραδοσιακό	1928	288 (Μανιάτης)	
Odeon Γερμανίας	GA – 1343		ΝΤΟΥΡΟΥ ΝΤΟΥΡΟΥ –	Οργανικό (λύρα - Λαούτο)	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1341 (1928) και GA – 1344 (1928)	288 (Μανιάτης)	
Odeon Γερμανίας	GA – 1343		ΞΕΡΟΣΤΕΡΝΙΑΝΟΣ ΚΑΙ ΓΡΑΜΠΟΥΣΙΑΝΟΣ	Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1928. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1341 (1928) και GA – 1344 (1928)	288 (Μανιάτης)	
Odeon Γερμανίας	GA – 1344	GO – 640	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ		Παραδοσιακό	1928	288 (Μανιάτης)	
Odeon Γερμανίας	GA – 1344	GO – 642	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟ ΠΗΔΗΧΤΟ		Παραδοσιακό	1928	288 (Μανιάτης)	
Pathe Γαλλίας	X – 80056	70021	ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Ορχήστρα Πίκουλα Θ.	Παραδοσιακό	1928	428 (Μανιάτης)	
Pathe Γαλλίας	X – 80056	70024	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ορχήστρα Πίκουλα Θ.	Παραδοσιακό	1928	428 (Μανιάτης)	
Columbia Αγγλίας	8351		ΠΕΝΤΟΖΑΛΗ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ	Μαργιανη, Ι. Κουρης	Παραδοσιακό	1929. Είναι ανάμεσα στους δίσκους 8341 (1929) και 8354 (1929)	29 (Μανιάτης)	
Columbia Αγγλίας	8351		ΣΥΡΤΟΣ ΛΟΥΣΑΚΙΑΝΟΣ	Μαργιανη, Ι. Κουρης	Παραδοσιακό	1929. Είναι ανάμεσα στους δίσκους 8341 (1929) και 8354 (1929)	29 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 332		ΚΡΗΤΙΚΙΑ ΣΟΥΣΤΑ	Λαϊκή Ορχήστρα	Παραδοσιακό	1929. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 330 (1929) και ΑΟ – 333 (1929)	170 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 374	BW – 3098	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1929	171 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 374	BW – 3099	ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1929	171 (Μανιάτης)	
Odeon A Series	A – 224239	EK – 839	ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Μαν. Ορχήστρα Μιχ.	Παραδοσιακό	1929	271 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
				Φελουζή				
Parlophon Γερμανίας	B – 21529	101035	Ο ΚΡΗΤΙΚΟΣ	Μαν. Ορχήστρα Μιχ. Φελουζή	Παραδοσιακό	1929	386 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
Victor Αμερικής	Vi rej	CVE 57016-1	ΚΡΗΤΙΚΟ ΣΥΡΤΟ (Kritiko Sirto)	Παναγιώτης Τσόρος		1929	1143 (Ethnic Music on Records)	
Victor Αμερικής	VI – 58044	CVE 57916 – 1	ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Μανδολινάτα Ιερόθεου Σχίζα, Τα. Δημητριάδης	Παραδοσιακό	1929	458 (Μανιάτης), 1220 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.se alabs.net
Parlophon Γερμανίας	B – 21590		ΚΡΗΤΙΚΟ ΚΛΕΦΤΙΚΟ ΡΙΖΙΤΙΚΟ	Γιωργος Λαζαρίδης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1929 - 1930. Είναι ανάμεσα στους δίσκους B – 21589 (1929) και B – 21593 (1930)	388 (Μανιάτης)	
Parlophon Γερμανίας	B – 21590		ΧΑΝΙΩΤΙΚΟ ΣΥΡΤΟ	Γιωργος Λαζαρίδης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1929 - 1930. Είναι ανάμεσα στους δίσκους B – 21589 (1929) και B – 21593 (1930)	388 (Μανιάτης)	
Parlophon Γερμανίας	B – 21591		Ο ΨΥΛΛΟΣ	Γιωργος Λαζαρίδης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1929 - 1930. Είναι ανάμεσα στους δίσκους B – 21589 (1929) και B – 21593 (1930)	388 (Μανιάτης)	
Parlophon Γερμανίας	B – 21591		ΧΑΝΙΩΤΙΚΗ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗ	Γιωργος Λαζαρίδης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1929 - 1930. Είναι ανάμεσα στους δίσκους B – 21589 (1929) και B – 21593 (1930)	388 (Μανιάτης)	
Pathe Γαλλίας	X – 80185	70257	ΠΗΔΗΧΤΟΣ ΣΤΕΙΑΚΟΣ	Γιωργος Λαζαρίδης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1930. Είναι ανάμεσα στους δίσκους X – 80185 (1930) και X – 80187 (1930)	430 (Μανιάτης)	http://rebetiko.se alabs.net
Pathe Γαλλίας	X – 80185	70258	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Γιωργος Λαζαρίδης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1930. Είναι ανάμεσα στους δίσκους X – 80185 (1930) και X – 80187 (1930)	430 (Μανιάτης)	
Pathe Γαλλίας	X – 80186		ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ	Γιωργος Λαζαρίδης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1930. Είναι ανάμεσα στους δίσκους X – 80185 (1930) και X – 80187 (1930)	430 (Μανιάτης)	
Pathe Γαλλίας	X – 80186		ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΣΤΑΦΙΔΙΑΝΟΣ	Γιωργος Λαζαρίδης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1930. Είναι ανάμεσα στους δίσκους X –	430 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
						80185 (1930) και X – 80187 (1930)		
Columbia Ελλάδος	DG – 115		ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟ ΠΗΔΗΧΤΟ	N.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG – 114 (1931) και DG – 117 (1931)	63 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Ελλάδος	DG – 115		ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	N.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG – 114 (1931) και DG – 117 (1931)	63 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Ελλάδος	DG – 116		ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	N.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG – 114 (1931) και DG – 117 (1931)	63 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Ελλάδος	DG – 116		ΣΟΥΣΤΑ ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1931. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG – 114 (1931) και DG – 117 (1931)	63 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδος	DG – 117	WG – 160	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΡΧΑΛΗ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931	63 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Ελλάδος	DG – 117	WG – 161	ΣΥΡΤΟΣ ΜΑΥΡΟΔΗΜΗΤΡΑΚΗ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931	63 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Ελλάδος	DG – 118		ΣΥΡΤΟΣ ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG – 117 (1931) και DG – 122 (1931).	63 (Μανιάτης)	www.youtube.com
Columbia Ελλάδος	DG – 118		ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG – 117 (1931) και DG – 122 (1931).	63 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Ελλάδος	DG – 119		ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΣΤΕΛΙΑΝΟΣ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG – 117 (1931) και DG – 122 (1931).	63 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Columbia Ελλάδος	DG – 119		ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΗΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG – 117 (1931) και DG – 122 (1931).	63 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Polydor Γερμανίας	V – 51093	157 BA	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ	Νικόλαος Κουφινός	Παραδοσιακό	1931	444 (Μανιάτης)	
Polydor	V – 51093	163 BA	ΤΗΣ ΦΥΛΑΚΗΣ	Νικόλαος Κουφινός	Παραδοσιακό	1931	444 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Γερμανίας								
Polydor Γερμανίας	V – 51097	158 BA	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΗΣ	Νικόλαος Κουφινός	Παραδοσιακό	1931	444 (Μανιάτης)	www.youtube.com
Polydor Γερμανίας	V – 51097	159 BA	ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΛΑΚΙΩΤΙΚΟ	Νικόλαος Κουφινός	Παραδοσιακό	1931	444 (Μανιάτης)	
Odeon Ελλάδος	GA – 1585		ΝΕΟΧΩΡΙΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Οργανικό (λύρα - Λαούτο)	Παραδοσιακό	1932. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1582 (1932) και GA – 1586 (1932)	302 (Μανιάτης)	
Odeon Ελλάδος	GA – 1585		ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Οργανικό (λύρα - Λαούτο)	Παραδοσιακό	1932. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1582 (1932) και GA – 1586 (1932)	302 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδος	DG – 344	WG – 572	ΞΕΡΟΣΤΕΡΙΑΝΟΣ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ	Οργανικό με τραγούδι	Παραδοσιακό	1933	71 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδος	DG – 344	WG – 573	ΣΟΥΣΤΑ ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ	Οργανικό με τραγούδι	Παραδοσιακό	1933	71 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδος	DG – 345	WG – 574	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1933	71 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδος	DG – 345	WG – 574	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1933	71 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδος	DG – 378		ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Γιώργος Λαζαρίδης	Παραδοσιακό	1930 - 1932. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG - 377 (1932) & DG - 380 (1930)	72 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδος	DG – 378		ΣΥΡΤΟΣ ΣΗΤΕΙΑΚΟΣ, ΠΗΔΗΧΤΟΣ	Γιώργος Λαζαρίδης	Παραδοσιακό	1930 - 1932. Είναι ανάμεσα στους δίσκους DG - 377 (1932) & DG - 380 (1930)	72 (Μανιάτης)	
His Masters Voice Ελλάδος	ΑΟ – 1045		ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1930 - 1933. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ - 1044 ΒG - 583 (1930) & ΑΟ - 1046 (1933)	182 (Μανιάτης)	
His Masters Voice Ελλάδος	ΑΟ – 1045		ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1930 - 1933. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ - 1044 ΒG - 583 (1930) & ΑΟ - 1046 (1933)	182 (Μανιάτης)	
His Masters Voice	ΑΟ – 1047	ΟΤ – 1373	ΓΡΑΜΠΟΥΣΙΑΝΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1933	182 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Ελλάδος			ΣΥΡΤΟΣ					
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 1047	ΟΤ – 1374	ΚΑΣΤΕΛΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1933	182 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 1048	ΟΤ – 1361	ΠΗΔΗΧΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1933	182 (Μανιάτης)	
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 1048	ΟΤ – 1362	ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΡΑΓΚΙΟΥΛΕΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1933	182 (Μανιάτης)	
Odeon Ελλάδα	GA – 1649	GO – 1842	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ανδρέας Ροδινός	1933	304 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Odeon Ελλάδα	GA – 1649	GO – 1843	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ανδρέας Ροδινός	1933	304 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Odeon Ελλάδα	GA – 1692		ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗ	Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1933 – 1934. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1691 (1933) και GA – 1695 (1934).	306 (Μανιάτης)	
Odeon Ελλάδα	GA – 1692		ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΡΑΒΙΤΗ	Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1933 – 1934. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1691 (1933) και GA – 1695 (1934).	306 (Μανιάτης)	
Orthophonic Αμερικής	ORS – 657		ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟ ΣΥΡΤΟ	Αλέκος Καραβίτης	Αλέκος Καραβίτης	1933. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ORS – 632 (1933) και ORS – 671 (1933)	375 (Μανιάτης)	
Orthophonic Αμερικής	ORS – 657		ΣΦΑΚΙΑΝΟ ΣΥΡΤΟ	Αλέκος Καραβίτης	Αλέκος Καραβίτης	1933. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ORS – 632 (1933) και ORS – 671 (1933)	375 (Μανιάτης)	
Parlophone Ελλάδα	B – 21683	101303	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ανδρέας Ροδινός	1933	391 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Parlophone Ελλάδα	B – 21683	101304	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ανδρέας Ροδινός	1933	391 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Parlophone Ελλάδα	B – 21706		ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΚΡΗΤΙΚΕΣ	Αλέκος Καραβίτης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1933. Είναι ανάμεσα στους δίσκους B – 21704 (1933) και B – 21707 (1933)	392 (Μανιάτης)	
Parlophone Ελλάδα	B – 21706		ΣΥΡΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ	Αλέκος Καραβίτης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1933. Είναι ανάμεσα στους δίσκους B – 21704 (1933) και B – 21707 (1933)	392 (Μανιάτης)	
Columbia	DG – 2073	CG – 915	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Ελλάδος			ΞΕΡΟΣΤΕΡΙΑΝΟΣ	ΤΡΑΓΟΥΔΙ				
Columbia Ελλάδα	DG – 2073	CG – 916	ΠΟΤΕ ΘΑ ΚΑΝΕΙ ΞΑΣΤΕΡΙΑ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2074	CG – 917	ΝΕΟΣ ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2074	CG – 918	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΛΑΣΙΘΙΩΤΙΚΕΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2075	CG – 919	ΚΑΡΑΓΚΙΟΥΛΕΣ ΚΑΙ ΓΡΑΜΠΟΥΣΙΑΝΟΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2075	CG – 920	ΜΕΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2076	CG – 921	ΓΕΡΟΝΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2076	CG – 922	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2077	CG – 923	ΝΕΟΣ ΛΟΥΣΑΚΙΑΝΟΣ – ΓΑΛΑΤΙΑΝΟΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2077	CG – 924	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2078	CG – 925	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ – ΣΕΛΗΝΙΩΤΙΚΟΣ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 2078	CG – 926	ΤΗΣ ΜΑΥΡΗΣ ΟΡΝΙΘΑΣ Τ' ΑΥΓΟ	ΟΡΓΑΝΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΕ	Παραδοσιακό	1934	80 (Μανιάτης)	
Columbia Αμερικής	CO – 56356F	C – 994	ΚΡΗΤΙΚΟ ΣΥΡΤΟ (Cretako – Syrto)	Χαρίλαος Πιπεράκης, Επαμεινώνδας Ασισμακόπουλος	Χαρίλαος Πιπεράκης	1935	46 (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	
Columbia Αμερικής	CO – 56356F	C – 995	ΚΡΗΤΙΚΙΕΣ ΚΟΝΔΥΛΙΕΣ (Cretelyes Kontelyes)	Χαρίλαος Πιπεράκης, Επαμεινώνδας Ασισμακόπουλος	Χαρίλαος Πιπεράκης	1935	46 (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	
Columbia Ελλάδα	DG – 6245	CG – 1452	ΣΦΑΚΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1936	91 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6245	CG – 1453	ΡΙΖΙΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	91 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6246	CG – 1450	ΓΑΒΑΛΟΧΩΡΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1936	91 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6246	CG – 1451	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	91 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
His Masters Voice	AO – 1087	OGA – 419	ΠΕΡΒΟΛΙΑΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ιωάννης	1936	183 (Μανιάτης)	Συλλογή

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Ελλάδος			ΣΥΡΤΟΣ	Λαγουδάκης Μανώλης	Μπερνιδάκης			"Πρωτομάστορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 1087	ΟΓΑ – 420	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1936	183 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 1088	ΟΓΑ – 421	ΚΕΦΑΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	183 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 1088	ΟΓΑ – 422	ΑΓΙΟΒΑΣΙΛΕΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1936	183 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Odeon Ελλάδα	GA – 1971		ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1936. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1969 (1936) και GA – 1972 (1936)	317 (Μανιάτης)	www.youtube.com
Odeon Ελλάδα	GA – 1971		ΧΑΝΙΩΤΙΚΑ ΣΥΡΤΑ	Αλέκος Καραβίτης	Παραδοσιακό	1936. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 1969 (1936) και GA – 1972 (1936)	317 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 6300	CG – 1580	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1937	93 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 6300	CG – 1581	ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΒΙΑΝΟΥ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1937	93 (Μανιάτης)	
Odeon Ελλάδα	GA – 7027	GO – 2702	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	Αντώνης Παπαδάκης	1937	319 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Odeon Ελλάδα	GA – 7027	GO – 2703	ΣΥΡΤΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ	Αντώνης Παπαδάκης, Στέλιος Φουσταλιεράκης	Αντώνης Παπαδάκης	1937	319 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Odeon Ελλάδα	GA – 7028		ΣΤΑΦΙΔΙΑΝΟΣ	Αντώνης Παπαδάκης, Στέλιος Φουσταλιεράκης	Αντώνης Παπαδάκης	1937	319 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Odeon Ελλάδα	GA – 7028	GO – 2704	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗ	Αντώνης Παπαδάκης	Αντώνης Παπαδάκης	1937	319 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Orthophonic Αμερικής	ORS – 732	CS 04847 - 1	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟ ΣΥΡΤΟ [Halepiano – Sirtos (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης, Marko Melkon	Χαρίλαος Πιπεράκης	1937	376 (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	
Orthophonic Αμερικής	ORS – 732	CS 04848 - 1	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης, Marko Melkon	Χαρίλαος Πιπεράκης	1937	376 (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	
Parlophone Ελλάδα	B – 21908	GO – 2705	ΣΕΛΗΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Αφοί Παπαδάκη	Παραδοσιακό	1937	400 (Μανιάτης)	http://rebetiko.sealabs.net
Parlophone	B – 21908	GO – 2706	ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Αφοί Παπαδάκη	Παραδοσιακό	1937	400 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Ελλάδος								
Columbia Ελλάδα	DG – 6364	CG – 1711	ΟΣΟ ΒΑΡΟΥΝ ΤΑ ΣΙΔΕΡΑ	Ιωάννης Μπερνιδάκης		1938	96 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6364	CG – 1712	ΤΑ ΒΑΣΑΝΑ ΜΟΥ ΧΑΙΡΟΜΑΙ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1938	96 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6395	CG – 1777	ΜΑΡΙΩ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Παναγιώτης Τούντας	1938	97 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6395	CG – 1778	ΑΣΠΡΟ ΠΕΡΙΣΤΕΡΙ ΜΟΥ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Παναγιώτης Τούντας	1938	97 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6458	CG – 1837	ΠΑΡΑΠΟΝΙΑΡΗΣ	Θ. Ζωγράφος, Φουσταλιερακής	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938	100 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6458	CG – 1838	ΕΛΑ	Θ. Ζωγράφος, Φουσταλιερακής	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1938	100 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2488	ΟΓΑ – 693	ΤΟ ΜΕΡΑΚΛΗΔΙΚΟ ΠΟΥΛΙ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1938	202 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2488	ΟΓΑ – 694	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΤΑΦΙΔΙΑΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Παραδοσιακό	1938	202 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2505		ΣΗΤΕΙΑΚΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ	Ν. Περράκης	Παραδοσιακό	1934 – 1938. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 2504 (1938) και ΑΟ – 2507 (1934).	203 (Μανιάτης)	
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2505		ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Οργανικό	Παραδοσιακό	1934 – 1938. Είναι ανάμεσα στους δίσκους ΑΟ – 2504 (1938) και ΑΟ – 2507 (1934).	203 (Μανιάτης)	
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2528	ΟΓΑ – 814	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	Παραδοσιακό	1938	204 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2528	ΟΓΑ – 815	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Θ. Ζωγράφος	Παραδοσιακό	1938	204 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2577	ΟΓΑ – 774	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1938	206 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2577	ΟΓΑ – 775	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΒΑΡΥΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Παραδοσιακό	1938	206 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Odeon Ελλάδα	GA – 7151	GO – 3117	ΟΙ ΚΑΣΤΑΔΟΡΟΙ	Αφοι Παπαδάκη	Ευστράτιος Καλογερίδης	1938	324 (Μανιάτης)	
Odeon Ελλάδα	GA – 7151	GO – 3124	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ ΚΟΝΔΥΛΙΕΣ	Ορχήστρα Κρητική	Ευστράτιος Καλογερίδης	1938	324 (Μανιάτης)	
Odeon Ελλάδα	GA – 7166	GO – 3118	ΚΡΗΤΙΚΗ ΝΥΧΤΩΔΙΑ	Ευστράτιος Καλογερίδης	Παραδοσιακό	1938	324 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομάστορες"
Odeon Ελλάδα	GA – 7166	GO – 3121	ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1938	324 (Μανιάτης)	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Parlophone Ελλάδα	B – 74012	GO – 3119	ΝΕΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ (ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΝΤΟ ΜΑΤΖΟΡΕ)	Ορχήστρα Κρητική	Ευστράτιος Καλογερίδης	1938	404 (Μανιάτης)	
Parlophone Ελλάδα	B-21979		ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΑΝΑΜΙΧΤΕΣ	Ευστρ. Καλογερίδης / Ευστρ. Καλογερίδης		1938		
Columbia Ελλάδα	DG – 6520	CG – 1897	ΜΙΚΡΟ ΜΕΛΑΧΡΙΝΟ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1939	102 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομ'ασορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6520	CG – 1898	ΘΑ ΣΕ ΚΑΝΩ ΜΕΝΕΞΕ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1939	102 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομ'ασορες"
Odeon Ελλάδα	GA – 7228		ΑΡΜΕΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Σ. Ψυλλάκης	Παραδοσιακό	1939. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 7227 (1939) και GA – 7229 (1939)	324 (Μανιάτης)	
Odeon Ελλάδα	GA – 7228		ΠΙΣΚΟΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Σ. Ψυλλάκης & Γ. Ξηράς	Παραδοσιακό	1939. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 7227 (1939) και GA – 7229 (1939)	324 (Μανιάτης)	
Orthophonic Αμερικής	ORS – 477	37416	ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΣΥΡΤΟ [Daimonismenos – Sirto (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939	372 (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.se alabs.net
Orthophonic Αμερικής	ORS – 477	37417	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939	372 (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	http://rebetiko.se alabs.net
Orthophonic Αμερικής	ORS – 512	37512	ΠΥΡΙ ΣΥΡΤΟ [Piri – Sirto (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	Παραδοσιακό	1939	373 (Μανιάτης), 1171 (Ethnic Music on Records)	
Orthophonic Αμερικής		37414	ΝΤΕΡΤΙ ΣΥΡΤΟ [Derti – Sirto (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης		1939	1171 (Ethnic Music on Records)	
Orthophonic Αμερικής		37415	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Amariotiko – Pendozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης		1939	1171 (Ethnic Music on Records)	
Odeon Ελλάδα	GA – 7272		ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ (ΑΓΙΟΒΑΣΙΛΙΩΤΙΚΟΣ)	Σ. Ψυλλάκης	Παραδοσιακό	1940. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 7270 (1940) και GA – 7273 (1940)	328 (Μανιάτης)	
Odeon Ελλάδα	GA – 7272		ΣΥΡΤΟΣ ΓΛΥΚΟΣ	Σ. Ψυλλάκης	Παραδοσιακό	1940. Είναι ανάμεσα στους δίσκους GA – 7270 (1940) και GA – 7273 (1940)	328 (Μανιάτης)	
Columbia	DG – 6532	CG – 2033	ΣΥΡΤΟ	Λαυρεντία	Ιωάννης	1940	103 (Μανιάτης)	Συλλογή

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	ΣΕΛΙΔΑ	Πηγή ηχητικού υλικού
Ελλάδος			ΜΕΡΑΚΛΙΔΙΚΟ	Μπερνιδάκη	Μπερνιδάκης			"Πρωτομ'ασρορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6532	CG – 2034	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΙΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1940	103 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομ'ασρορες"
Columbia Ελλάδα	DG – 6570	CG – 2031	ΚΡΗΤΙΚΟΠΟΥΛΑ	Ιωάννης Μπερνιδάκης & Στελλακης Περπινιαδης	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1940	104 (Μανιάτης)	
Columbia Ελλάδα	DG – 6570	CG – 2032	ΣΥΡΤΟΣ ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης & Στελλακης Περπινιαδης	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1940	104 (Μανιάτης)	
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2651	ΟΓΑ – 1020	ΟΣΟ ΣΙΜΩΝΕΙ Ο ΚΑΙΡΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1940	208 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομ'ασρορες"
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2651	ΟΓΑ – 1021	ΠΟΝΕΜΕΝΗ ΚΑΡΔΙΑ	Ιωάννης Μπερνιδάκης	Στέλιος Φουσταλιεράκης	1940	208 (Μανιάτης)	Συλλογή "Πρωτομ'ασρορες"

Παράρτημα 3: Ηχογραφήσεις υλικού που αναλύθηκε

Πεντοζάλια – Κοντυλιές - Σούστες

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζούκι	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο	Κρουστό
Columbia Αμερικής	CO – E 3666		ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ (Pentozale Kretikos Horos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	Παραδοσιακό	1917		ναι				ναι				
Columbia Αμερικής	CO – E 3666		ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Sousta Rethymneoteke)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	Παραδοσιακό	1917		ναι				ναι				
Okeh Αμερικής	OK – 28020		ΚΡΗΤΙΚΙΑ ΜΑΝΤΙΝΑΔΑ	Άγνωστος εκτελεστής	Παραδοσιακό	1925	ναι			ναι			ναι			
Victor Αμερικής	VI – 78298	33326 – 4	ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ ΚΡΗΤΙΚΟ (Pentozali Cretiko – Cretan Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	Παραδοσιακό	1925		ναι						ναι		
σ	ΑΟ – 185		ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ	Γ. Φουστάνης	Παραδοσιακό	1926	ναι	ναι								

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζούκι	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο	Κρουστό
Odeon Γερμανίας	GA – 1158	GO – 243	ΣΗΤΕΙΑΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			ναι				ναι			
Odeon Γερμανίας	GA – 1158	GO – 244	ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	Ευστράτιος Καλογερίδης	1926			ναι				ναι			
Odeon Γερμανίας	GA – 1159	GO – 246	ΑΝΑΜΙΚΤΟΣ ΜΑΛΕΒΙΖΙΩΤΙΚΟΣ	Ευστράτιος Καλογερίδης	Παραδοσιακό	1926			ναι				ναι			
Pharos Αμερική	PH – 823	418 – 2	ΜΕΣΣΑΡΙΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ (Mesaritiki-Sousta)	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927	ναι	ναι				ναι				
Pharos Αμερική	PH – 833	461 – 00	ΚΑΣΤΡΙΝΕΣ ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ (Kastrines Kontilies)	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1927	ναι	ναι				ναι				
Victor Αμερικής	VI – 58044	CVE 57916 – 1	ΣΟΥΣΤΑ ΚΡΗΤΙΚΙΑ	Μανδολινάτα Ιερόθεου Σχίζα, Τα. Δημητριάδης	Παραδοσιακό	1929	ναι			ναι						ναι
Pathe Γαλλίας	X – 80185	70257	ΠΗΔΗΧΤΟΣ ΣΤΕΙΑΚΟΣ	Γιωργος Λαζαρίδης & Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1930	ναι		ναι						ναι	

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζούκι	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο	Κρουστό
Columbia Ελλάδα	DG – 115		ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟ ΠΗΔΗΧΤΟ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931			ναι			ναι				
Columbia Ελλάδα	DG – 115		ΚΟΝΤΥΛΙΕΣ ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΕΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931			ναι			ναι				
Columbia Ελλάδα	DG – 116		ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ν.Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931			ναι			ναι				
Parlophone Ελλάδα	B – 21683	101303	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ανδρέας Ροδινός	1933		ναι				ναι				
Columbia Ελλάδα	DG – 6246	CG – 1451	ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ ΚΑΣΤΡΙΝΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	ναι	ναι				ναι				

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζούκι	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο	Κρουστό
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 1087	ΟΓΑ – 420	ΑΜΑΡΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1936	ναι	ναι				ναι				
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 1088	ΟΓΑ – 422	ΑΓΙΟΒΑΣΙΛΕΙΩΤΙΚΗ ΣΟΥΣΤΑ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1936	ναι	ναι				ναι				
Odeon Ελλάδα	GA – 7027	GO – 2702	ΣΟΥΣΤΑ	Αντώνης Παπαδάκης	Αντώνης Παπαδάκης	1937	ναι	ναι				ναι				
Odeon Ελλάδα	GA – 7028	GO – 2704	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΗ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗ	Αντώνης Παπαδάκης	Αντώνης Παπαδάκης	1937		ναι				ναι				
His Masters Voice Ελλάδα	ΑΟ – 2528	ΟΓΑ – 814	ΗΡΑΚΛΕΙΩΤΙΚΟΣ ΠΕΝΤΟΖΑΛΗΣ	Στέλιος Φουσταλιεράκης	Παραδοσιακό	1938					ναι		ναι			
Odeon Ελλάδα	GA – 7166	GO – 3118	ΚΡΗΤΙΚΗ ΝΥΧΤΩΔΙΑ	Ευστράτιος Καλογερίδης	Παραδοσιακό	1938			ναι				ναι			
Orthophonic Αμερικής	ORS – 477	37417	ΚΑΤΩΜΕΡΙΤΙΚΟ ΠΕΝΤΟΖΑΛΙ [Katomeritiko Pentozali (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939	ναι	ναι				ναι				ναι

Συρτά

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζουρί	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο
Columbia Αμερικής	CO - E 3665	58597 - 2	ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Hanneotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	Παραδοσιακό	1917		ναι				ναι			
Columbia Αμερικής	CO - E 3665	58599 - 2	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Syrtos Kysamiotekos)	Ορχήστρα Κρητική (Καπόκης)	Παραδοσιακό	1917		ναι				ναι			
Victor Αμερικής	VI - 72311	B 22723 - 1	ΣΥΡΤΟΣ ΚΙΣΣΑΜΙΤΙΚΟΣ (Syrtos Kisamitikos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	Παραδοσιακό	1919		ναι				ναι			
Victor Αμερικής	VI - 72311	B 22722 - 5	ΣΥΡΤΟΣ ΚΡΗΤΙΚΟΣ (Sirtos Kretekos)	Χαρίλαος Παπαδάκης, Γιώργος Γομπάκης	Παραδοσιακό	1919		ναι				ναι			
Greek Record Co Αμερικής	GRC - 521	998 - 0	ΧΑΛΕΠΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Halepianos Sirtos)	Χαρίλαος Παπαδάκης	Παραδοσιακό	1920		ναι							ναι

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζουράκι	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο
Victor Αμερικής	VI – 78444	33325 – 3	ΑΠΟΚΟΡΟΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ (Apokoroniotikos Syrtos – Creta Dance)	Γ. Καντέρης, Γ. Γομπάκης	Παραδοσιακό	1925		ναι						ναι	
His Masters Voice	ΑΟ – 185		ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Γ. Φουστάνης	Παραδοσιακό	1926	ναι	ναι							
Pharos Αμερική	PH – 823	417	ΞΕΡΟΣΤΕΡΙΑΝΟΣ ΧΟΡΟΣ (Xerosternianos-Sirtos)	Χαρίλαος Πιπεράκης	Παραδοσιακό	1926	ναι	ναι				ναι			
Columbia Αγγλίας	8242		ΘΕΡΙΣΣΙΑΝΟΣ	Α. Δαμουλάκης, Γ. Μαριανάκης, Α. Κουρής	Παραδοσιακό	1928	ναι		ναι			ναι			

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζουρί	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο
Columbia Ελλάδας	DG – 117	WG – 160	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΡΧΑΛΗ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931			ναι			ναι			
Columbia Ελλάδας	DG – 117	WG – 161	ΣΥΡΤΟΣ ΜΑΥΡΟΔΗΜΗΤΡΑΚΗ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931			ναι			ναι			
Columbia Ελλάδας	DG – 118		ΣΥΡΤΟΣ ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931	Youtube		ναι			ναι			
Columbia Ελλάδας	DG – 118		ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931			ναι			ναι			

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζουράκι	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο
Columbia Ελλάδας	DG – 119		ΣΥΡΤΟΣ ΚΑΣΤΕΛΙΑΝΟΣ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931			ναι			ναι			
Columbia Ελλάδας	DG – 119		ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΗΝΙΩΤΙΚΟΣ	N. Χάρχαλης Στ.Μαυροδημητράκης	Παραδοσιακό	1931			ναι			ναι			
Polydor Γερμανίας	V – 51097	158 BA	ΣΥΡΤΟΣ ΧΑΝΙΩΤΗΣ	Νικόλαος Κουφیانός	Παραδοσιακό	1931	ναι	ναι						ναι	
His Masters Voice Ελλάδας	ΑΟ – 1047	ΟΤ – 1374	ΚΑΣΤΕΛΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ορχήστρα Κρητική	Παραδοσιακό	1933	ναι	ναι				ναι			
Odeon Ελλάδας	GA – 1649	GO – 1842	ΑΠΟΚΟΡΩΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ανδρέας Ροδινός	1933		ναι				ναι			

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζουρί	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο
Odeon Ελλάδα	GA – 1649	GO – 1843	ΚΙΣΣΑΜΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ανδρέας Ροδινός	1933		ναι				ναι			
Parlophone Ελλάδα	B – 21683	101304	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ανδρέας Ροδινός & Ιωάννης Μπερνιδάκης	Ανδρέας Ροδινός	1933		ναι				ναι			
Columbia Ελλάδα	DG – 6245	CG – 1452	ΣΦΑΚΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1936	ναι	ναι				ναι			
Columbia Ελλάδα	DG – 6246	CG – 1450	ΓΑΒΑΛΟΧΩΡΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1936	ναι	ναι				ναι			
His Masters Voice Ελλάδα	AO – 1087	OGA – 419	ΠΕΡΒΟΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	ναι	ναι				ναι			
His Masters Voice Ελλάδα	AO – 1088	OGA – 421	ΚΕΦΑΛΙΑΝΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1936	ναι	ναι				ναι			

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΔΙΣΚΟΥ	ΑΡΙΘΜΟΣ ΜΗΤΡΑΣ	ΤΙΤΛΟΣ ΚΟΜΜΑΤΙΟΥ	ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΕΣ - ΜΟΥΣΙΚΟΙ	ΣΥΝΘΕΤΗΣ	Έτος Έκδοσης	Τραγούδι	Λύρα	Βιολί	Μαντολίνο	Μπουζουρί	Λαούτο	Κιθάρα	Σαντούρι	Πιάνο
Odeon Ελλάδος	GA – 7027	GO – 2703	ΣΥΡΤΟΣ ΛΕΒΕΝΤΗΣ	Αντώνης Παπαδάκης, Στέλιος Φουσταλιεράκης	Αντώνης Παπαδάκης	1937		ναι				ναι			
His Masters Voice Ελλάδος	AO – 2528	OGA – 815	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Θ. Ζωγράφος	Παραδοσιακό	1938	ναι				ναι		ναι		
His Masters Voice Ελλάδος	AO – 2577	OGA – 774	ΡΕΘΥΜΝΙΩΤΙΚΟΣ ΣΥΡΤΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Παραδοσιακό	1938	ναι	ναι				ναι			
Orthophonic Αμερικής	ORS – 477	37416	ΔΑΙΜΟΝΙΣΜΕΝΟΣ ΣΥΡΤΟ [Daimonismenos – Sirto (Harilaos)]	Χαρίλαος Πιπεράκης	Χαρίλαος Πιπεράκης	1939	ναι	ναι				ναι			
Columbia Ελλάδος	DG – 6532	CG – 2033	ΣΥΡΤΟ ΜΕΡΑΚΛΙΔΙΚΟ	Λαυρεντία Μπερνιδάκη	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1940	ναι	ναι				ναι			
Columbia Ελλάδος	DG – 6532	CG – 2034	ΣΥΡΤΟΣ ΣΕΛΙΝΙΩΤΙΚΟΣ	Ιωάννης Μπερνιδάκης Λαγουδάκης Μανώλης	Ιωάννης Μπερνιδάκης	1940	ναι	ναι				ναι			