



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ

Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας

Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής

Σοφία Μουλακάκη

Το ύφος στην κρητική μουσική: οι Μάνος Πυροβολάκης,
Ζαχάρης Σπυριδάκης και Μιχάλης Τζουγανάκης μιλούν γι'
αυτό

Επόπτρια καθηγήτρια: Ασπασία Θεοδοσίου

Νοέμβριος 2007

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες.....	5
Εισαγωγή.....	6

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Μουσικό ύφος: μια πρώτη ανάγνωση

1. Εισαγωγή.....	12
2. Η μελέτη του ύφους στη συγκριτική μουσικολογία: μουσικά συστήματα.....	13
3 α. Συγκριτική ανάλυση υφών: η θεώρηση του Alan Lomax.....	15
β. Κριτική αποτίμηση της προσέγγισης του Alan Lomax.....	23
4. Η ύστερη εθνομουσικολογική προσέγγιση στη μελέτη του ύφους: ύφος επιτέλεσης.....	26
5. Ύφος εκτέλεσης: η περίπτωση του Jonathan Stock.....	28
6. Ύφος και είδος στα πλαίσια των μελετών της δημοφιλούς μουσικής.....	31

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Διαβάζοντας για την κρητική μουσική

1. Εισαγωγή.....	37
2. Η ιδιαιτερότητα της κρητικής μουσικής.....	37
α. Κρητική μουσική και παρελθόν.....	38
β. Κρητική μουσική και γνωρίσματα.....	42
γ. Τραγούδια και τύποι μελωδιών στην Κρήτη.....	43
δ. Οργανοπαίχτες και μουσικά όργανα.....	49
ε. Κριτική αποτίμηση των προσεγγίσεων της ελληνικής βιβλιογραφίας.....	51
3. Μουσικός πολιτισμός της Κρήτης: ανδρισμός και πολιτισμική διαφορά.....	55

4. Το ύφος της κρητικής μουσικής.....	60
---------------------------------------	----

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Κρητικό μουσικό ύφος

1. Εισαγωγή.....	67
2. Κρητικοί μουσικοί στην Αθήνα: Μάνος Πυροβολάκης, Ζαχάρης Σπυριδάκης, Μιχάλης Τζουγανάκης.....	68
3 α. Ύφος και κρητική μουσική.....	71
β. Ύφος και τρόπος παιξίματος.....	85
Αντί επιλόγου.....	93
Βιβλιογραφία.....	97

Ευχαριστίες

Η εργασία αυτή δε θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς τη σημαντική συμβολή κάποιων ανθρώπων. Επιθυμώ να ευχαριστήσω όλους όσους με κάθε τρόπο συνέβαλαν στην περάτωση της. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω την κα Σίσσυ Θεοδοσίου για το ενδιαφέρον, την επιμέλεια και τη φροντίδα της εργασίας, την υπομονή της και τις σημαντικές συζητήσεις μας, όπως επίσης και για τους πολύτιμους σχολιασμούς των κειμένων οι οποίοι μου άνοιξαν νέους δρόμους στην προβληματική του θέματος.

Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω τον κ. Γιώργο Κοκκώνη για τις σημαντικές παρατηρήσεις του και τον κ. Παναγιώτη Πούλο για τις βιβλιογραφικές του προτάσεις.

Να ευχαριστήσω ξεχωριστά τους μουσικούς οι οποίοι με προθυμία συνεργάστηκαν μαζί μου, όπως και όλους τους φίλους και συγγενείς οι οποίοι με χαρά μου παρείχαν κάθε βοήθεια.

Εισαγωγή

Στον κόσμο των μουσικών όλοι μιλούν για ύφος. Είναι ωστόσο ιδιαίτερα δύσκολο να προσδιορίσει κανείς το περιεχόμενό του και να συνεννοηθεί για την ακριβή σημασία του, μιας και εύκολα μπορούμε να αντιληφθούμε την πολυσημία του. Βέβαια θα μπορούσε κανείς να ανατρέξει σε ορισμούς, όπως για παράδειγμα αυτόν στο έγκυρο μουσικολογικό λεξικό του Grove. Εκεί ο όρος του ύφους «χρησιμοποιείται για να δηλώσει τα μουσικά χαρακτηριστικά ενός συνθέτη, μιας περιόδου, μιας γεωγραφικής περιοχής» κ.ά. ή είναι «ο τρόπος έκφρασης (expression), ο τύπος παρουσίασης» ενός μουσικού έργου (2001: 638). Θα μπορούσε λοιπόν ορισμοί σαν κι αυτοί να συνιστούν την αφετηρία για τη θεώρηση του ζητήματος του «ύφους». Ωστόσο η έντονη χρήση του όρου στα πλαίσια της καθημερινής μουσικής πρακτικής και η πολλαπλότητα των επιπέδων που αναφέρεται κανείς μέσω αυτής φαίνεται να ξεπερνά τους φορμαλιστικούς όρους του παραπάνω ορισμού και καθιστά κάθε προσπάθεια προσδιορισμού του δύσκολο εγχείρημα.

Η εργασία αυτή λοιπόν πραγματεύεται το ύφος του μουσικού πολιτισμού της Κρήτης. Το αναλυτικό ενδιαφέρον δεν έγκειται στη μορφολογία και τη δομή των διαφόρων μουσικών «τύπων» που συναπαρτίζουν το μουσικό σύστημα της περιοχής αυτής, αλλά εστιάζει στην προσέγγιση του ύφους ως μια πολιτισμική πρακτική. Το μουσικό ύφος, όπως θα αναδειχθεί, δεν αποτελεί αυτεξούσια μουσική μορφή, αλλά σχετίζεται με μια σειρά άλλων κατηγοριών και συμπεριλαμβάνει συμβολισμούς, οι οποίοι συνδέονται με ποικίλα πεδία κοινωνικών σχέσεων. Η συζήτηση για την πολιτισμική διάσταση του ύφους αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν θεμελιώνεται σε συγκεκριμένα εθνογραφικά δεδομένα. Πιο συγκεκριμένα, η παρούσα εργασία μπορεί να ιδωθεί ως μια πρώτη συμβολή στη μελέτη των πολιτισμικών και συμβολικών διαστάσεων του κρητικού μουσικού ύφους, καθώς απουσιάζουν πλήρως σχετικές αναφορές

ιδιαίτερα στα πλαίσια της ελληνικής βιβλιογραφίας. Μέσα από την εθνογραφική προσέγγιση του ύφους μπορούμε μεταξύ άλλων να διακρίνουμε την κατασκευή συγκεκριμένων έμφυλων ή αισθητικών (μέσα από συμβολικές νοηματοδοτήσεις) αξιώσεων, οι οποίες πολύ συχνά θεωρούνται ως «φυσικά» χαρακτηριστικά του κρητικού μουσικού πολιτισμού.

Η ενασχόληση εξάλλου με την έννοια του ύφους στα διάφορα επιστημονικά πεδία είναι ιδιαίτερα ευρεία. Η διερεύνηση του περιεχομένου του όρου αυτού στα πλαίσια της εθνομουσικολογίας πραγματοποιείται στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας και μας επιτρέπει να οδηγηθούμε σε πολύ σημαντικές παρατηρήσεις σχετικά με τα δυσδιάκριτα όρια της έννοιας, αλλά και την πολυσυνθετότητά της. Μέσα από τις πρόσφατες εθνομουσικολογικές μελέτες διαπιστώνεται ότι το ύφος δεν μπορεί να συνιστά ένα «στυλιστικό προϊόν», αλλά ένα σύστημα που συγκροτείται από ηχητικά και πολιτισμικά στοιχεία, τα οποία μας επιτρέπουν να κάνουμε λόγο για ύφος επιτέλεσης.

Το δεύτερο κεφάλαιο αναφέρεται κριτικά στους τρόπους που έχει ιδωθεί η κρητική μουσική μέσα από τη σχετική βιβλιογραφία. Η πλειονότητα των κειμένων έχει λαογραφικό χαρακτήρα. Βρίσκουμε εκεί αναφορές τόσο στα μουσικά γνωρίσματα της μουσικής αυτής, όσο και στον πολιτισμικό χαρακτήρα της, χωρίς ωστόσο ουσιαστική ανάλυση αυτών. Στη σύγχρονη σχετική εθνομουσικολογική βιβλιογραφία που παρουσιάζεται στη συνέχεια γίνεται κυρίως λόγος για τις διαδικασίες με βάση τις οποίες η μουσική αυτή ανάγεται σε σύμβολο της εντόπιας ταυτότητας, ενώ απουσιάζουν στοιχεία για τη μορφολογία της μουσικής αυτής. Όσον αφορά πιο συγκεκριμένα το μουσικό ύφος της Κρήτης ανακύπτει η απουσία ανάλυσής του τόσο σε επίπεδο εθνομουσικολογικό – με τη μορφή των πιο πρόσφατων προσεγγίσεων – όσο και σε επίπεδο στυλιστικό.

Μέσα στο πλαίσιο λοιπόν του έντονου λόγου που υπάρχει για το ύφος και της έμφασης που δίνεται πολλές φορές στην ιδιαιτερότητα κάθε ύφους μουσικής και με δεδομένη την απουσία αναλύσεων αυτού που ξεφεύγουν από τα στενά

μουσικολογικά-μορφολογικά όρια, ιδιαίτερα στα πλαίσια της ελληνικής βιβλιογραφίας, η έρευνά μου φιλοδοξεί να καλύψει ένα μεγάλο κενό. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, η παρούσα έρευνα έρχεται να αγγίξει ένα πολύ σημαντικό θέμα, αυτό της σχέσης αισθητικής και ιδεολογίας, καθώς το ζήτημα του ύφους στην πολυσήμαντη παρουσία του ανακινεί και το πολυσυζητημένο ζήτημα της αισθητικής.

Εστιάζοντας λοιπόν στις περιπτώσεις διαφορετικών αλλά καταξιωμένων μουσικών που σχετίζονται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο με αυτό που γενικά ονομάζουμε «κρητική μουσική» και δραστηριοποιούνται στο κέντρο της ελληνικής μουσικής παραγωγής, την Αθήνα, η έρευνά μου φιλοδοξεί να διερευνήσει τη σημασία του ύφους γι' αυτούς. Ζητήματα όπως τι ορίζουν ως ύφος, ποιους παράγοντες θεωρούν ως καθοριστικούς για τον προσδιορισμό του και την αλλαγή του κ.ά. αποτελούν αντικείμενα της έρευνάς μου.

Οι περιπτώσεις λοιπόν των μουσικών-εκφραστών – «αναθεωρητών» – της «μουσικής παράδοσης» της Κρήτης, και συγκεκριμένα αυτές του Μάνου Πυροβολάκη, του Ζαχάρη Σπυριδάκη και Μιχάλη Τζουγανάκη, παρουσιάζουν ιδιαίτερο εθνογραφικό ενδιαφέρον. Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι οι μουσικοί αυτοί, όπως έχει υποστηρίξει και ο Dawe (2000), συνεχίζουν να προσαρμόζουν τις δραστηριότητές τους σε μια παγκόσμια αγορά που αλλάζει συνεχώς, έχοντας σαφείς αναφορές στη νοσταλγική θέα της «παράδοσης», όπου οι «αποθεματοποιημένοι» ήχοι (stock sounds), οι μεταφορές και οι εικόνες χρησιμοποιούνται για να φτιάξουν ισχυρές αναφορές στην κρητικότητα, τις ρίζες, την «αυθεντικότητα» και τη «διαφορά» του κρητικού κόσμου γενικότερα. Η χρήση των εθνοτοπικών μουσικών οργάνων εξάλλου, όπως και η χρήση συγκεκριμένων μορφολογικών στοιχείων γενικότερα, επιβεβαιώνουν τη σε πρώτο επίπεδο συνάφεια του έργου των μουσικών αυτών με την κρητική μουσική. Οι διαφορές και ανταλλαγές που μπορούν να ανιχνευθούν είναι σαφώς δείγματα του γεγονότος ότι οι μουσικοί υπερβαίνουν τα εθνοτοπικά μουσικά όρια, όταν συμπράττουν σε ετερόμορφες μουσικές εκφράσεις. Οι μουσικοί

επομένως δεν είναι δεμένοι με μία μοναδική κοινότητα, αλλά με ένα δίκτυο κοινοτήτων. Στο σημείο αυτό ιδιαίτερα βοηθητικό είναι το σχόλιο του Slobin για τα δίκτυα διασποράς. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά, τέτοια δίκτυα είναι ιδιαίτερα διακριτά, έχοντας όμως μια περίπλοκη εσωτερική πλοκή (structure). Ενώ μπορεί να συνδεθούν σε πολλά σημεία με τον πληθυσμό και το ύφος της πατρίδας, μπορούν επίσης να διαμορφώσουν καινούρια δίκτυα αλλού (1993: 64-65).

Η διερεύνηση του λόγου για το κρητικό ύφος μέσα από την περίπτωση των συγκεκριμένων μουσικών στην Αθήνα σε αντίθεση μέσα από εντόπιους μουσικούς μου επιτρέπει να δω με ποιους τρόπους ορίζεται το ύφος σε ένα διαφορετικό από το εντόπιο πλαίσιο, ποια η συμβολική του νοηματοδότηση από μουσικούς-«αναθεωρητές» κ.ά. Μια τέτοια επιλογή ωστόσο στην περίπτωσή μου δε συνοδεύεται από τη διερεύνηση του τρόπου που το συγκεκριμένο πλαίσιο (Αθήνα) επηρεάζει το λόγο τους – τις απόψεις τους – για το κρητικό ύφος. Πέρα από λόγους χρόνου η «έλλειψη» αυτή σχετίζεται και με το γεγονός ότι το ενδιαφέρον της ανάλυσης μου έγκειται στη διερεύνηση των στοιχείων που εμπλέκονται στο λόγο για το ύφος προκειμένου να εξετασθεί τι αυτό συνεπάγεται για το ύφος γενικότερα. Επομένως η μελέτη αυτή αδυνατεί και ως προς ένα επίπεδο σύγκρισης με το εντόπιο πλαίσιο – πώς μιλούν οι εντόπιοι μουσικοί για το μουσικό ύφος της Κρήτης ή ακόμη πώς μιλούν οι μουσικοί-«αναθεωρητές» που δραστηριοποιούνται σε ένα υπερτοπικό πλαίσιο όταν βρίσκονται στην Κρήτη – καθώς δεν υπήρξε ο χρόνος για μια τέτοια έρευνα σε ένα προπτυχιακό επίπεδο.

Στο τρίτο κεφάλαιο λοιπόν το ενδιαφέρον μετατοπίζεται και η ανάλυση επικεντρώνεται στον τρόπο που οι ίδιοι οι μουσικοί μιλούν για την έννοια του μουσικού ύφους και μας αποκαλύπτει το συμβολικό δεσμό του με τα χαρακτηριστικά της εντόπιας κοινωνίας. Με άλλα λόγια εξετάζεται πώς ενσωματώνεται η έννοια της κρητικότητας στο λόγο για το ύφος.

Μεθοδολογικά το εθνογραφικό κομμάτι της μελέτης αυτής θεμελιώνεται στις γενικές αρχές της επιτόπιας έρευνας. Το μεθοδολογικό αυτό εγχείρημα βέβαια δε στερείται κινδύνων. Σε μια ανθρωπολογική/ εθνομουσικολογική έρευνα οι διηγήσεις των πληροφορητών δομούνται ως ένα βαθμό από τους στόχους και τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο ερευνητής. Σε μια ανάλυση λόγου (discourse analysis), όπως αυτός των συνεντεύξεων, απαιτείται μια αναστοχαστική (reflexive) ικανότητα κριτικής της σχέσης ερευνητή-υποκειμένων, καθώς η λεκτική πράξη είναι άμεσα συνυφασμένη με το πλαίσιο όπου αυτή συμβαίνει. Στην παραγωγική διαδικασία ενός εθνογραφικού κειμένου κατ' επέκταση ο εθνογράφος αναδύεται ως ένας διαχειριστής των χαρακτήρων-πληροφορητών του. Αναπλάθει και μετασχηματίζει την «ειδική βιωματική σημασία» που έχουν οι μαρτυρίες για τα πρόσωπα που τις καταθέτουν «σε μια γενικότερη διαλογική αξία αυτοαναφορικού τύπου (για τον συγγραφέα και το κοινό του)» (Κάβουρας 1999: 344). Η διωποκειμενική σύνθεση του εθνογραφικού κειμένου δεν επιτρέπει σε ένα πρώτο βαθμό τουλάχιστον, αντικειμενικές γενικεύσεις νομοτελειακού τύπου χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι μια τέτοια σύνθεση είναι επιστημονικώς αναξιόπιστη. Μπορούμε εξάλλου, όπως σημειώνει ο Loizos (1998), να δεχτούμε ότι κάθε καταγεγραμμένη εθνογραφία είναι προσωρινή, καθώς ο εθνογράφος μπορεί να προσθέσει ή να αφαιρέσει στοιχεία σε ένα άλλο στάδιο.

Με δεδομένο ότι αντικείμενο της διερεύνησής μου ήταν ο τρόπος με τον οποίο οι συγκεκριμένοι μουσικοί κατανοούν αυτό που ονομάζουμε κρητικό μουσικό ύφος, το βασικό μεθοδολογικό ζήτημα που ανέκυψε ήταν η διαχείριση της προφορικότητας μέσα στα πλαίσια της επιτόπιας έρευνάς μου. Χρησιμοποίησα λοιπόν τις πληροφορίες τους ως υλικό, αλλά και ως μέσο προκειμένου να διερευνήσω τα χαρακτηριστικά της δικής τους οπτικής. Η μέθοδος που χρησιμοποίησα κυρίως ήταν η μη δομημένη-εντοπισμένη συνέντευξη: ήταν σημαντικό να είναι οι συζητήσεις μου μαζί τους ελεύθερες

περιστρεφόμενες βέβαια γύρω από τα θέματα που με αφορούσαν, αλλά χωρίς αυστηρά προκαθορισμένες ερωτήσεις.

Υπάρχουν ωστόσο μια σειρά από ζητήματα κατά τη διαδικασία της έρευνάς μου για τα οποία οφείλω να κάνω λόγο. Τα ζητήματα αυτά έχουν να κάνουν με τα ακόλουθα ερωτήματα: με βάση ποια κριτήρια έγινε η επιλογή των συγκεκριμένων μουσικών, πώς απόκτησα πρόσβαση σε αυτούς, και ποια τα μειονεκτήματα και πλεονεκτήματα του ρόλου μου ως ερευνήτρια-μουσικός. Από την πλειάδα των μουσικών που σχετίζονται με την κρητική μουσική στην επιλογή των συγκεκριμένων μουσικών πέρα από τους λόγους που ανέφερα παραπάνω, συνετέλεσαν και οι ακόλουθοι πρακτικοί λόγοι: είχαν έδρα την Αθήνα και μπορούσα να έχω άμεσα ή έμμεσα εύκολη πρόσβαση σε αυτούς. Στη διάρκεια της έρευνας συμμετείχα έχοντας δυο ρόλους: του παρατηρητή και του μουσικού. Οι αφηγητές στην εξέλιξη των συζητήσεων με αντιμετώπισαν κυρίως ως φίλη παρά ως ερευνήτρια. Σε ορισμένες περιστάσεις χαρακτηριστικά μου έλεγαν: «μουσικός είσαι, το καταλαβαίνεις αυτό» ή «όπως πολύ καλά ξέρεις». Η ταυτότητά μου λοιπόν ως μουσικός με βοήθησε να χτίσω μια πιο οικεία σχέση μαζί τους. Ωστόσο, ο ρόλος αυτός ενδεχομένως να λειτούργησε περιοριστικά σε πολλούς τομείς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Μουσικό ύφος: μια πρώτη ανάγνωση

1. Εισαγωγή

Γιατί εμφανίζεται να είναι συχνά δύσκολη η σύγκλιση απόψεων σχετικά με το ύφος¹ στη μουσική; Ποιοι οι παράγοντες που εμπλέκονται στον εκάστοτε λόγο για το ύφος; Πώς, ποιοι είναι – είναι πάντοτε οι ίδιοι – και τι ρόλο παίζουν κάθε φορά στην ανάδειξη μιας τόσο τελικά εύπλαστης όσο και δεδομένης έννοιας; Αποτελεί το μουσικό ύφος σύνθεση-σύμπραξη ετερογενών στοιχείων ή ένα ομοιόμορφο και ξεκάθαρα αναγνωρίσιμο στοιχείο;

Τα παραπάνω ερωτήματα αποτελούν το γενικό άξονα του θέματος του κεφαλαίου αυτού. Πλήθος μελετών με σαφώς διαφορετικές προσεγγίσεις έχει ασχοληθεί με την έννοια του μουσικού ύφους. Μέσα από αυτές αυτή αναδεικνύεται ως μια έννοια πολύπλευρη, πολλαπλή και πολυσύνθετη. Είναι χαρακτηριστικό ότι για τη σημασία και το αναλυτικό περιεχόμενο του όρου δεν υπάρχει ομοφωνία μεταξύ των μελετητών. Η ευρεία διάδοση και χρήση του όρου εξάλλου έχει ως αποτέλεσμα από τη μία να μην περιορίζεται αυτός σε ένα ειδικό λεξιλόγιο και από την άλλη να είναι σχετικά ασαφής ή καλύτερα δυσδιάκριτος ο προσδιορισμός του, ιδιαίτερα όταν μοιράζεται κοινά πεδία με άλλους όρους, όπως για παράδειγμα το είδος (genre).

Ο Bruno Nettl (1983) αναγνώρισε ότι η εξήγηση του μουσικού ύφους αποτελεί κεντρικό πρόβλημα στην εθνομουσικολογική έρευνα. Η ιστορική επισκόπηση λοιπόν των θέσεων της εθνομουσικολογίας στο θέμα του ύφους είναι σημαντική για τους ακόλουθους λόγους: από τη μια μεριά αναδεικνύει τις αλλαγές που έχει υποστεί η οριοθέτηση της έννοιας του ύφους. Από την άλλη οι ύστερες κυρίως θεωρήσεις της εθνομουσικολογίας θα αποτελέσουν, όπως θα

¹ Ο όρος στα αγγλικά απαντάται ως style. Στα ελληνικά ο όρος style αποδίδεται και ως ύφος και ως στυλ. Οι έννοιες του στυλ και του ύφους εμφανίζονται άλλοτε ως ταυτόσημες και άλλοτε με διαφορετικό περιεχόμενο.

φανεί στη συνέχεια, σημαντικά εργαλεία κατανόησης της δικής μου εθνογραφικής περίπτωσης.

Θα ξεκινήσω λοιπόν από την παρουσίαση των μελετών εκείνων που προέρχονται κυρίως από το χώρο της συγκριτικής μουσικολογίας, για τις οποίες το ύφος προσεγγίζεται κυρίως με δομικούς όρους. Θεμελιώδης κοινή πεποίθηση των μελετητών αυτών είναι ότι το ύφος αποτελείται από ορισμένα κοινά μουσικά στοιχεία – ορίζει αυτό ένα στυλιστικό εποικοδόμημα – τα οποία μπορούν να προσεγγιστούν με ένα κοινό αναλυτικό λεξιλόγιο και μεθοδολογία και να συγκριθούν μεταξύ τους. Θα περάσω στη συνέχεια στην παράθεση των θεωριών εκείνων για τις οποίες το πεδίο αναφοράς της έννοιας του ύφους επεκτείνεται και αποκτά κατά συνέπεια νέο περιεχόμενο, καθώς υπερβαίνει τη μορφολογία του μουσικού ήχου, αφού συσχετίζεται με εξωτερικούς προς τη μουσική όρους, την επιτέλεση (performance). Η έννοια του μουσικού ύφους δηλαδή θα γίνει πιο σύνθετη, καθώς θα έρθει να ενσωματώσει μια πληθώρα άλλων παραγόντων. Αυτό που θα προκύψει μέσα από την πορεία αυτή είναι ότι, ενώ αρχικά η ανάλυση του ύφους περιοριζόταν στην εξέταση μουσικών συστημάτων κυρίως, εν τέλει οι προσεγγίσεις αναφέρονται στο ύφος επιτέλεσης (performance style). Τέλος, μέσα από μια συνοπτική παρουσίαση των θέσεων για το ύφος στα πλαίσια των μελετών για τη δημοφιλή μουσική θα προσπαθήσω να αναδείξω τη σύγχυση που επικρατεί σχετικά με τον όρο, καθώς και την αδυναμία άρθρωσης ενός αυστηρού ορισμού του από τη στιγμή της ευρείας χρήσης του.

Οι παραπάνω θεωρητικές απόψεις θα αποτελέσουν τη βάση για την ερμηνεία και κατανόηση του εθνογραφικού παραδείγματος αυτής της εργασίας.

2. Η μελέτη του ύφους στη συγκριτική μουσικολογία: μουσικά συστήματα

Οι μελετητές της συγκριτικής μουσικολογίας επικεντρώθηκαν κυρίως στη μελέτη μουσικών συστημάτων και προσδιόρισαν το ύφος στα πλαίσια αυτά. Η

προσπάθειά τους δηλαδή περιορίστηκε στην απαρίθμηση των στοιχείων ενός μουσικού συστήματος και στην αναγνώριση των λειτουργιών τους διακρίνοντας τα πιο μόνιμα-«ουσιώδη» στοιχεία από τα πιο μεταβλητά-«τυχαία». Η ανάλυση των μουσικών συστημάτων περιορίστηκε στην πραγμάτευση των τονικών ή μετρικών συστημάτων κ.ά. με μια εθνοκεντρική κυρίως προσέγγιση (βλ. ενδεικτικά Hornbostel 1917).

Όσον αφορά πιο συγκεκριμένα τον όρο του ύφους, όταν ο Hornbostel (1930) τον χρησιμοποιεί, αναφέρεται στον κοινό τρόπο τραγουδίσματος ενός πολιτισμικού συνόλου. Πρόκειται σύμφωνα με αυτόν για μια στυλιστική ενότητα, η οποία απορρέει από την ενότητα του πολιτισμού και εκφράζεται μέσα από τους μουσικούς. Το ύφος λοιπόν φαίνεται να κληρονομείται. Ο Boas (1927) ωστόσο, υποστηρίζει ότι τα ύφη δε συνιστούν απαραίτητα ενιαία σύνολα. Ο Herzog (1936) περιγράφοντας το μουσικό ύφος εξετάζει μουσικά χαρακτηριστικά ενός πολιτισμού προκειμένου να αναγνωρίσει «τύπους τραγουδιού» (song-types) ή «υπό-ύφη» (sub-styles).² Ο Blum μάλιστα σημειώνει ότι «η σχολαστική σκιαγράφηση των τύπων τραγουδιού και οι μελέτες του [Herzog] για τη διάχυση και το μείγμα των τύπων είναι ίσως οι πιο σημαντικές συμβολές για τη φιλολογία της ανάλυσης του ύφους» (1992: 173). Τέτοιου είδους προσεγγίσεις παρόλα αυτά παραμένουν μορφολογικές στο χαρακτήρα τους (formal schemes).

Γίνεται ήδη εμφανές μέσα από αυτές τις μελέτες οι οποίες εξετάζουν κυρίως τη συνύπαρξη και τις ευμετάβλητες σχέσεις των μουσικών συστημάτων, των υφών και των τύπων μέσα σε συγκεκριμένες περιοχές ότι δεν είναι ξεκάθαροι και ευρέως αποδεκτοί οι ορισμοί των όρων του συστήματος, του ύφους και του τύπου. Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι πολλές φορές η έννοια του ύφους συσχετίζεται και με την έννοια της διαλέκτου (dialect). Η τοποθέτηση του

² Αντίστοιχη περίπτωση, η οποία εστιάζει στην ανάλυση των μουσικών τύπων [τα τραγούδια των γυναικών, τη λειτουργική μουσική διήγηση (liturgical cantillation) και τα τραγούδια των γιορτών (festival songs)] προκειμένου όμως να ανακαλυφθεί η ιστορία κυρίως των μουσικών συστημάτων, αποτελεί η περίπτωση του Lachmann 1940.

Hoshovsky, για παράδειγμα, αναδεικνύει την περιπλοκότητα της έννοιας του ύφους, καθώς σχετίζεται άμεσα και με άλλες έννοιες. Το ρεπερτόριο των τύπων των τραγουδιών (song types) γι' αυτόν δηλαδή, όπως καλλιεργούνται από μια ομάδα, αποτελεί τη μουσική διάλεκτο αυτής της ομάδας, και μία ευρεία έννοια του «τοπικού (regional) ύφους» μπορεί να αναφέρεται σε «ομάδες μουσικών διαλέκτων με κοινά στοιχεία» (1980: 408).³ Πολλές φορές ο όρος του ύφους συγχέεται με αυτόν του τύπου (type). Σε μια τέτοια περίπτωση η έννοια του ύφους «καθορίζει τις τεχνικές κατασκευής που διακρίνουν έναν τύπο από άλλους» (Blum 1992: 175). Με αυτόν τον τρόπο, όπως σημειώνει ο Blum, είναι δυνατό να χαρτογραφηθεί η γεωγραφική κατανομή των τύπων, όπως ακριβώς η κατανομή των μουσικών οργάνων, χωρίς την υπόθεση ότι τα στυλιστικά όρια συμπίπτουν αναπόφευκτα με τα εθνικά, τα τοπικά και τα γλωσσικά όρια.

Οι εθνομουσικολόγοι σε αντίθεση με τους συγκριτικούς μουσικολόγους, ανέλυσαν δεδομένα τα οποία είχαν συλλέξει κατά τη διάρκεια συστηματικής επιτόπιας έρευνας (fieldwork) μέσα σε μια κοινότητα ή σε μια περιοχή. Οι έννοιες του συστήματος, του ύφους και του τύπου εξυπηρέτησαν στο να διαφωτίσουν πλευρές καθορισμένων μουσικών πολιτισμών. Οι μέθοδοι για μια συγκριτική ανάλυση ύφους περιορίστηκαν στην αναγνώριση στυλιστικών διαστρωματώσεων σε μια συγκεκριμένη μουσική πρακτική. Με μια τέτοια παρουσίαση θα ασχοληθώ στην υπό-ενότητα που ακολουθεί.

3 α. Συγκριτική ανάλυση υφών: η θεώρηση του Alan Lomax

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα πολλές έννοιες αποτέλεσαν κοινό πεδίο για τους συγκριτικούς μουσικολόγους, τους μουσικούς λαογράφους, τους ιστορικούς τέχνης και άλλους και χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να ορίσουν τα ύφη ως

³ Η έννοια της διαλέκτου μπορεί να συνιστά και έναν ευρύτερο όρο ο οποίος προσδιορίζει «μία ιδιαίτερη διευθέτηση των γνωστών ιστορικών υφών, δια των οποίων τα ατομικά στυλιστικά στοιχεία ενοποιούνται σε μία σχετικά καινούρια μορφή» (Elschek 1980: 134).

ιδανικούς τύπους που προκύπτουν από τη σύγκριση-αντιπαραβολή προκαθορισμένων χαρακτηριστικών.

Κάποιες από τις συγκριτικές μελέτες του ύφους στα πλαίσια της εθνομουσικολογίας πιο συγκεκριμένα, βασίστηκαν στα αποτελέσματα της ακουστικής ή/ και της έρευνας στο χώρο της φυσιολογίας. Μέσω ηλεκτρο-ακουστικών συσκευών [π.χ. μελογράφος (melograph), σονογράφος (sonograph) κ.ά.] στάθηκε δυνατό να αναγνωριστούν διακριτικά χαρακτηριστικά των φωνητικών και οργανικών υφών. Είναι χαρακτηριστικό ότι τέτοιες προσεγγίσεις εξυπηρέτησαν την ταξινόμηση υφών, ειδών ή οργάνων. Η ταξινόμηση τραγουδιών, σκοπών (tunes) και ειδών από την άλλη προϋπέθετε ή δικαιολογούσε μια περιγραφή των υφών, των διαλέκτων ή των ιδιωμάτων. Προκειμένου για μια συστηματική περιγραφή δύο ή περισσότερων υφών ή μουσικών τύπων, σημαντική ήταν η αναγνώριση ομοιοτήτων και διαφορών.⁴

⁴ Παρόμοιος αναλυτικός προσανατολισμός διαπιστώνεται εξάλλου και στα πλαίσια της ιστορικής κλασικής μουσικολογίας. Η εξεύρεση των κοινών στυλιστικών χαρακτηριστικών μέσα από την περιγραφή, τη σύγκριση και κριτική των πηγών με βάση την ιστορικότητα των έργων, δηλαδή ο καθορισμός του ύφους τους, παραμένει σε πρώτη γραμμή καθήκον της μουσικολογίας (Φράγκου-Ψυχοπαίδη 1979, Τσαριόβα 2003). Αυτό το μέρος της βιβλιογραφίας αντιμετωπίζει ουσιαστικά το ύφος ως ένα φαινόμενο *αυτόνομο*. Το ύφος δηλαδή στη μουσική μπορεί να είναι αυτόνομο ως προς το ότι το ίδιο αλλάζει και προκαλεί ευρύτερες αλλαγές χωρίς να παρεμβάλλονται άλλοι παράγοντες, όπως για παράδειγμα η ικανότητα του ατόμου (βλ. για παράδειγμα τη μελέτη του Adler 1982). Εξάλλου οι τοποθετήσεις περί αυτονομίας μπορεί να προκύψουν, όταν περιοριστεί η εξέταση των στυλιστικών αλλαγών μέσα σε ένα πλαίσιο, όπως αυτό της ιστορίας του ύφους καθαυτής, και δεν ενταχθεί αυτή σε ένα γενικότερο πλαίσιο της ιστορίας του πολιτισμού ή των ιδεών (history of men or of ideas) (βλ. για παράδειγμα τη μελέτη του Crocker 1986). Αυτόνομο επίσης είναι το ύφος στη μουσική, όταν αφορά την κατά γράμμα θεμελίωση (literal foundation) της μουσικής εμπειρίας ή με άλλα λόγια, όταν προσδιορίζεται αποκλειστικά με βάση αναγνωρίσιμα μουσικά τεχνικά χαρακτηριστικά (π.χ. όργανα, αρμονία, ρυθμός) ή «στοιχεία του ύφους» (phenomena of style), όπως διαβάζουμε στο Pascall (2001: 638), ενός συνθέτη ή ενός είδους κ.ά. (βλ. για παράδειγμα τις μελέτες των Core 1991, LaRue 1992, Parry 1924). Έτσι από αυτή τη σκοπιά γίνεται λόγος παραπέρα για τρόπο άρθρωσης – δημιουργίας του καλλιτεχνικού έργου –

Για παράδειγμα, ο Nettl (1963) προσεγγίζει με μουσικούς μόνο όρους το μουσικό ύφος και τονίζει ότι αυτό αποτελεί ένα μέσο με το οποίο μπορεί να ανιχνευθούν οι αλλαγές μερικές ή ολικές που μπορεί να υποστεί ένα τραγούδι. Συνεπώς το μουσικό ύφος – ή στυλιστικό εποικοδόμημα (stylistic superstructure) σε αυτή την περίπτωση – γι' αυτόν καθίσταται σημείο αναγνώρισης της «πολιτισμικής αλλοτρίωσης» (acculturation) που υπέστη. Έτσι ο Nettl ενδιαφέρεται να εξετάσει το μουσικό ύφος και το μουσικό περιεχόμενο⁵ σε

ενός κομματιού μουσικής. Ένα ύφος επομένως στη μουσική σε αυτό το πλαίσιο, όπως αντίστοιχα στο πρώιμο εθνομουσικολογικό, αλλάζει, όταν αλλάξει κάποιο ή κάποια από τα μουσικά χαρακτηριστικά του. Ωστόσο, η πολλαπλότητα του όρου δεν απουσιάζει ούτε σε αυτές τις προσεγγίσεις. Οι διαφορετικές του έννοιες δηλαδή προκύπτουν ανάλογα με τον τρόπο που τα εκάστοτε στυλιστικά χαρακτηριστικά ομαδοποιούνται. Έτσι, όταν συσχετίζεται, για παράδειγμα, ο όρος του ύφους με τις «ιδιαιτερότητες του έργου που το κατατάσσουν σε μια ομάδα ειδών», τότε κάνει την εμφάνισή του το ύφος είδους (Τσαριόβα 2003: 26). Εν ολίγοις, οι προσεγγίσεις αυτές περιορίζονται σε μια φορμαλιστική κυρίως εκτίμηση χωρίς να δίνουν χώρο στη συμβολή μιας κοινωνικής διάστασης κατά τον καθορισμό του ύφους στη μουσική. Ωστόσο, στα πλαίσια της βιβλιογραφίας που ασχολείται με την αισθητική της μουσικής αναγνωρίζεται η μερική αυτόνομη ιδιότητα του ύφους στη μουσική. Η Φράγκου-Ψυχοπαίδη, για παράδειγμα, σημειώνει ότι τα όρια της έννοιας του ύφους «διαγράφονται από τα πολιτισμικά καθορισμένα βιώματα» (1979: 41).

⁵ Ο Nettl παρατηρεί ότι υπάρχει διάκριση πολλές φορές στη μουσική ορολογία μεταξύ περιεχομένου (content) και ύφους (style). Ωστόσο, διαπιστώνει ότι αυτές οι δύο πλευρές της μουσικής δεν μπορούν να διαχωριστούν – ιδιαίτερα όταν μιλάμε για έναν ξεχωριστό (single) πολιτισμό – καθώς μια μουσική σύνθεση (ή περιεχόμενο ή θέμα, όπως χρησιμοποιούν στη δυτική μουσική, για το Nettl) δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τα στυλιστικά χαρακτηριστικά [δηλαδή μη θεματικά (nonthematic) χαρακτηριστικά ή ύφος]. Η Τσαριόβα ανάλογα αναφέρει ότι η έννοια του ύφους στη μουσική αναδεικνύεται σε μια σύνθετη έννοια που οφείλεται στο ότι «εκφράζει τη διαλεκτική αλληλεξάρτηση μορφής και περιεχομένου». Στην περίπτωση όμως της μελέτης της μουσικής σχέσης δύο ή περισσότερων πολιτισμικών ομάδων η διάκριση των δύο όρων είναι χρήσιμη, όπως υποστηρίζει ο Nettl, καθώς τα μουσικά περιεχόμενα-ιδέες μπορεί να μετακινηθούν από ένα πολιτισμό σε έναν άλλο, οπότε αλλάζει ο χαρακτήρας τους, όπως επίσης είναι δυνατό τα χαρακτηριστικά του μουσικού ύφους να μετακινηθούν χωρίς τη συνοδεία των συγκεκριμένων συνθέσεων.

περιπτώσεις που περιλαμβάνουν πολιτισμική αλλοτρίωση ενός τραγουδιού ή ενός συνόλου συνθέσεων λόγω γεωγραφικών μετακινήσεων ή ανταλλαγή του μουσικού υλικού ανάμεσα στις πολιτισμικές και εθνοτικές ομάδες, διερευνώντας τη σχέση των συνθέσεων με τις παραλλαγές τους, «γενετικές σχέσεις» (genetic relationships). Ποια είναι δηλαδή η ταυτότητα των συνθέσεων, από πού ακριβώς προέρχονται οι παραλλαγές, ώστε να μπορέσουν να εξακριβωθούν τα αποτελέσματα της πολιτισμικής αλλοτρίωσης;

Σε ένα πλαίσιο επομένως συγκριτικών μελετών του ύφους, όπου ανήκει το έργο του Nettl, εντάσσεται και ο Alan Lomax. Είναι χαρακτηριστική, για παράδειγμα, η ταξινόμηση των μουσικών υφών που προτείνει ο τελευταίος (βλ. ενδεικτικά Lomax 1959). Ένα ζήτημα εξάλλου που αφορά τους εθνομουσικολόγους σχετίζεται με τις διαφορές που μπορούν να αναδειχθούν μέσα στη μουσική και τη μουσική ζωή μεγάλων περιοχών ή μικρών κοινοτήτων. Ο Lomax προσεγγίζει το μουσικό ύφος, ως ένα βαθμό, όπως αντίστοιχα ο Nettl. Στην περίπτωση του Lomax όμως, το ενδιαφέρον δεν έγκειται στο να κάνει λόγο για πολιτισμική αλλοτρίωση, αλλά ενδιαφέρεται να συσχετίσει τα μουσικά στοιχεία μιας κοινωνίας με την κοινωνική της οργάνωση. Έτσι οι συσχετισμοί μεταξύ του τραγουδιστικού ύφους και της κοινωνικής δομής που δημιουργήθηκαν από το εγχείρημα της μετρικής των ποιημάτων (Cantometrics) έχουν συνδέσει το επιθετικό τραγούδι με την κοινωνική πολυπλοκότητα, και το «καλό τονικό μείγμα» με την κοινωνική αλληλεγγύη (Lomax 1976). Ο Lomax εξετάζοντας το ισπανικό και ιταλικό τραγούδι – τη φωνητική ένταση και το σόλο τραγούδι – έρχεται να τα συσχετίσει με το φαινόμενο της απομόνωσης των γυναικών στη νότια Ισπανία και Ιταλία. Αντίστοιχα στις κοσμικές χορωδίες (choirs of open), οι καλά «δεμένες» (well-blended) φωνές εμφανίζονται να αντανακλούν τα χαλαρά (relaxed) σεξουαλικά ήθη στο βορά των Πυρηναίων (Pyrenees) και των Απεννηναίων (Apennines). Ο Lomax υποστηρίζει ότι η φωνητική στάση ποικίλλει ανάλογα με την αυστηρότητα (strictness) των σεξουαλικών κανόνων σε όλες τις ανθρώπινες κοινωνίες, φανερώνοντας ότι το

ύφος τραγουδιού συμβολίζει και ενισχύει προκαθορισμένες σημαντικές πλευρές της κοινωνικής δομής σε όλους τους πολιτισμούς (Lomax 1968).⁶ Για παράδειγμα, το μουσικό ύφος λειτουργεί σαν σύμβολο, αφού οι νέοι μαθαίνουν τις συμπεριφορικές νόρμες του πολιτισμού τους μέσα από το τραγούδι (βλ. Lomax 1959).

Από τη στιγμή λοιπόν που η συγκριτική μουσικολογία αδυνατεί είτε να αποκαλύψει τα μοντέλα (patterns) που μπορούν να αποδώσουν τη μουσική σκέψη της ανθρωπότητας είτε να δείξει με ποιον τρόπο αυτά τα μοντέλα μπορεί να συνυπάρχουν στο μέλλον, καθώς βασιζόταν στη μελέτη μουσικών καταγραφών, που αποτελούν «διαστρεβλωμένους σκελετούς» (distorted skeletons) (Lomax 1959: 928), ο Lomax προτείνοντας νέο περιεχόμενο στην έννοια του μουσικού ύφους, την εισάγει στη μελέτη της μουσικής εθνογραφίας. Αναγνωρίζει ότι ένα τραγούδι αποτελεί μια περίπλοκη πράξη: είναι μουσική και λόγος, οι εκτελεστές σχετίζονται με μία ευρύτερη ομάδα ανθρώπων, βρίσκονται σε μια ιδιαίτερη κατάσταση μέσω ορισμένων μοντέλων συμπεριφοράς και τελικά δημιουργούν μια κοινή συναισθηματική εμπειρία. Η μελέτη λοιπόν μόνο αυτής της διάστασης της μουσικής – της μουσικής καταγραφής – δεν επαρκεί για μια πλήρη μουσική εθνογραφία.⁷ Είναι βασικό στη μελέτη της μουσικής πραγματικότητας, η οποία αποτελεί μια μορφή ανθρώπινης δράσης, να μην απομονώνονται τα μουσικά μορφολογικά χαρακτηριστικά από το γενικό τους πλαίσιο και να μετρούνται μόνο οι ακριβείς συχνότητές τους. Ενώ οι μορφολογικές πλευρές της μουσικής, όπως υποστήριξε και ο Nettl, μπορεί να μεταβληθούν με την πολιτισμική επαφή, δε σημαίνει, όπως υπογραμμίζει ο

⁶ Η άποψη αυτή φαίνεται να έχει και άλλους υποστηρικτές. Ο Bartók, όσον αφορά την αγροτική (peasant) μουσική, υποστηρίζει ότι η τελευταία συνιστά «έναν ξεχωριστό τύπο μελωδικής δημιουργικότητας ο οποίος λόγω της ένταξής του στο αγροτικό περιβάλλον αντανακλά ένα ορισμένο ενιαίο συναισθηματικό μοντέλο και έχει το δικό του συγκεκριμένο ύφος» (Suchoff 1976: 3).

⁷ Βλ. επίσης Seeger 1958.

Lomax, ότι θα αλλάξει και το θεμελιώδες χρώμα (color), ο σκοπός (intent) του ύφους του τραγουδιού. Η έννοια του μουσικού ύφους για το Lomax έχει τη δυνατότητα να συμπεριλαμβάνει τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της μουσικής και να τα τοποθετεί στο κατάλληλο πλαίσιο. Η εφαρμογή έτσι γι' αυτόν της ανάλυσης του μουσικού ύφους μιας περιοχής, από τη μία πλευρά ανοίγει νέο δρόμο για τον προσδιορισμό των κριτηρίων για τη δημιουργία ενός συστήματος ταξινόμησης της παραδοσιακής (traditional)⁸ μουσικής και από την άλλη, η σύνδεση της μουσικής με το κοινωνικό και ψυχολογικό περιβάλλον της μπορεί να επιτρέψει την κατανόηση του χαρακτήρα της λαϊκής (folk) μουσικής και κατ' επέκταση του λαϊκού πολιτισμού.

Θα αναπτύξω λοιπόν σε αυτό το σημείο ειδικότερα πώς ορίζει ο Lomax το μουσικό ύφος. Η μουσική εθνογραφία γι' αυτόν θα πρέπει να βασίζεται στη μελέτη των «μουσικών υφών (musical styles) ή μουσικών έξεων-συνηθειών (musical habits)» (Lomax 1959: 928). Ο όρος της «συνήθειας» για το Lomax παραπέμπει περισσότερο σε μια δραστηριότητα μηχανική-μη δημιουργική, ενώ ο όρος του ύφους «δίνει την αίσθηση μιας δυναμικής εξέλιξης στον πολιτισμό», γι' αυτό και είναι αυτός ο οποίος θα επικρατήσει στην ανάλυσή του. «Το ύφος είναι το αποτέλεσμα μιας καθορισμένης (certain) ομάδας (group) πρακτικών· είναι το ποιοτικό τελικό προϊόν μιας καθορισμένης ομάδας (set) δράσεων. Την ίδια στιγμή είναι ο στόχος (goal) στον οποίο ο πολιτισμός σκοπεύει· αντανακλά το σκοπό (intention) του πολιτισμού. Παρόλα αυτά, αφού ένα ύφος είναι το τελικό προϊόν του μοντέλου συμπεριφοράς, μπορεί να ταξινομηθεί στα ξεχωριστά του στοιχεία και να περιγραφεί» (Lomax 1959: 928-929). Η μελέτη λοιπόν του μουσικού ύφους

⁸ Οφείλω να υπενθυμίσω ότι ο Lomax, όπως άλλωστε και όλοι οι μελετητές που προέρχονται από το πεδίο της εθνομουσικολογίας, ασχολείται με τη λαϊκή (folk) μουσική των «Άλλων» πολιτισμών. Με άλλα λόγια ασχολείται με την «πρωτόγονη» (primitive) μουσική των μη διαφοροποιημένων κοινωνιών η οποία μεταδίδεται προφορικά. Στο πλαίσιο αυτό εξάλλου δεν υφίσταται διαφοροποίηση μεταξύ των όρων λαϊκή-παραδοσιακή μουσική, όπως συμβαίνει αντίστοιχα στην ελληνική περίπτωση.

για το Lomax θα πρέπει να περιλαμβάνει «την ολική ανθρώπινη κατάσταση που παράγει τη μουσική». Οι παράγοντες που τη συνθέτουν είναι δε οι ακόλουθοι:

«1) Ο αριθμός των ανθρώπων που συνήθως (habitually) περιλαμβάνονται σε μια μουσική δράση και με ποιο τρόπο συμπράττουν σε αυτή.

2) Η σχέση μεταξύ των μουσικών (music makers) και του ακροατηρίου.

3) Η φυσική συμπεριφορά των μουσικών, η στάση του σώματός τους, οι χειρονομίες (gestures), οι εκφράσεις προσώπου, οι μυϊκές τάσεις, ιδιαίτερα εκείνων του λαιμού.

4) Τα ευνοούμενα από τον πολιτισμό φωνητικά ηχοχρώματα (timbres) και τονικά ύψη (pitch), και η σχέση τους με τους προαναφερθέντες παράγοντες.

5) Η κοινωνική λειτουργία της μουσικής και η περίσταση παραγωγής της.

6) Το ψυχολογικό και συναισθηματικό περιεχόμενό του, όπως εκφράστηκε στα κείμενα του τραγουδιού, και η ερμηνεία του πολιτισμού αυτής της παραδοσιακής ποίησης.

7) Πώς μαθαίνονται και μεταβιβάζονται τα τραγούδια.

8) Τέλος, ερχόμαστε στα μορφολογικά (formal) στοιχεία στην κατάσταση: οι κλίμακες (scales), τα συστήματα διαστημάτων (interval systems), τα ρυθμικά μοντέλα (rhythmic patterns), τα μελωδικά περιγράμματα (melodic contours), οι τεχνικές της χρησιμοποιούμενης αρμονίας, τα μετρικά πρότυπα του στίχου, η δομή της ποίησης και η σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ ποιητικών και μουσικών προτύπων, τα όργανα και οι οργανικές τεχνικές. Μόνο όταν τα συμπεριφορικά μοντέλα που καλύπτονται από τα σημεία 1-7 λαμβάνονται υπ' όψη, μπορούν τα μορφολογικά στοιχεία να κατανοηθούν σωστά, καθώς αποτελούν σύμβολα που υποκαθιστούν το σύνολο». «Έτσι το βασικό χρώμα μιας μουσικής συμβολίζει ένα θεμελιώδες κοινωνικο-ψυχολογικό μοντέλο, κοινό σε ένα ορισμένο πολιτισμό» (Lomax 1959: 950).

Το μουσικό ύφος δηλαδή συμπεριλαμβάνει μορφολογικά χαρακτηριστικά τοποθετημένα όμως στο προσήκον πλαίσιο της φωνητικής τεχνικής, των φυσικών και συναισθηματικών τάσεων, της ομάδας που συμμετέχει και του

κοινωνικού υποβάθρου. Ένα μουσικό ύφος λοιπόν μαθαίνεται και προσλαμβάνεται ως ένα σύνολο από ένα μέλος ενός πολιτισμού, όπως υποστηρίζει. Αν ένα οικείο στοιχείο λείπει για παράδειγμα στην επιτέλεση, η μουσική δίνει μικρότερη ικανοποίηση. Αντίστροφα μπορούν επίσης τα μουσικά μορφολογικά χαρακτηριστικά να αναπλάσουν (conjure up) τη συνολική μουσική εμπειρία.

Χρησιμοποιώντας το μουσικό ύφος ως αναλυτικό εργαλείο λοιπόν, μπορεί κανείς να διαγνώσει τη συναισθηματική και αισθητική ιστορία των ανθρώπων και να αναπαραστήσει το συναισθηματικό χαρακτήρα των προηγούμενων κοινωνιών, να δείξει τους συναισθηματικούς και αισθητικούς παράγοντες που υπήρξαν ουσιώδεις κατά τη διαδικασία εξέλιξης ενός πολιτισμού παραπλεύρως των οικονομικών και θεσμικών παραγόντων, να δείξει τη θεμελίωση των τεχνών της ανθρωπότητας με ψυχολογικούς και φυσιολογικούς όρους και να ανακαλύψει έτσι μια ρεαλιστική βάση για την προστασία σταθερών πολιτισμικών αξιών. Τέλος, το μουσικό ύφος μπορεί να λειτουργήσει ως ένα προφητικό εργαλείο με το οποίο μπορούμε να υποθέσουμε και να εξετάσουμε τη γρήγορα αναπτυσσόμενη μουσική του καιρού μας και ενδεχομένως να επιτύχουμε μια καλύτερη εκτίμηση των αισθητικών προβλημάτων (Lomax 1959).

Το μουσικό ύφος για το Lomax φαίνεται να είναι ένα από τα πιο συντηρητικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Μπορεί να υποστεί διαφοροποιήσεις, π.χ. να εισαχθούν κάποια σχήματα ρυθμών ή αρμονίας κ.ά., αλλά στο συνολικό του χαρακτήρα αυτό θα παραμείνει άθικτο. Μπορεί ενδεχομένως να αλλάξει ύστερα από μεγάλες κοινωνικές αλλαγές (ο ερχομός καινούριου πληθυσμού, η μετανάστευση σε ένα καινούριο έδαφος κ.ά.), αλλά ακόμη και τότε η διαδικασία γίνεται πολύ αργά, καθώς τα μουσικά ύφη φαίνεται να είναι σύμβολα βασικών ανθρωπίνων αξιακών συστημάτων, τα οποία λειτουργούν σε ασυνείδητο επίπεδο και αναπτύσσονται με παγερή βραδύτητα, επειδή τα κοινωνικά μοντέλα που τα παράγουν αναπτύσσονται επίσης αργά.

β. Κριτική αποτίμηση της προσέγγισης του Alan Lomax

Ενώ λοιπόν, όπως φάνηκε από τη μέχρι τώρα παρουσίαση, οι περισσότερες μελέτες του μουσικού ύφους εστίασαν στη σύγκριση και διάκριση δύο ή περισσότερων υφών σε μια περιοχή ή προσπάθησαν να δείξουν ότι τα διάφορα ύφη συνδέονται με συγκεκριμένους τύπους κοινωνικής οργάνωσης (βλ. Lomax)⁹, ο Blum υπογραμμίζει ότι είναι ζήτημα αν μια ομάδα όρων και διαδικασιών μπορούν να χρησιμοποιηθούν στη συγκριτική ανάλυση της μουσικής από όλα τα μέρη του κόσμου.

Ενώ ο Lomax διαφοροποιήθηκε από τη συγκριτική μουσικολογία προτείνοντας με την έννοια του μουσικού ύφους την τοποθέτηση των μουσικών μορφολογικών χαρακτηριστικών στο κατάλληλο πλαίσιο τους (της φωνητικής τεχνικής για παράδειγμα, των φυσικών και συναισθηματικών τάσεων, της συμμετοχής της ομάδας και του κοινωνικού υποβάθρου), οι κριτικές για το έργο του δεν έλειψαν.

Το έργο του Lomax αποτελεί χαρακτηριστική προσπάθεια συσχέτισης των μουσικών στοιχείων μιας κοινωνίας με τα γενικότερα χαρακτηριστικά της. Εφάρμοσε την προσέγγισή του σε παγκόσμια κλίμακα συγκρίνοντας μεγάλη γκάμα μουσικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών. Η μουσική στο έργο του λειτούργησε σαν μέσο που κωδικοποιεί τον πολιτισμό μέσα από τη μεταφορική της ικανότητα να χαρτογραφεί ένα πολιτισμό. Πρόσφατα τα σχέδια των μετρικών των ποιημάτων και των χορικών (cantometric and choreometric projects) χρησιμοποιήθηκαν ως υπολογιστικά μοντέλα για να χαρτογραφηθούν μουσικές περιοχές σε ολόκληρο τον κόσμο (Bohlman 1992: 211).

Η κριτική λοιπόν που του ασκήθηκε «εστιάστηκε κυρίως στην υπεραπλούστευση, την υπερβολική γενίκευση και την αυθαιρεσία σε ό,τι αφορά

⁹ Χαρακτηριστική είναι επίσης η περίπτωση του Ortiz που γι' αυτόν «όλες οι μουσικές μεταφέρουν ένα κοινωνικό νόημα· από την κοινωνία λαμβάνει τις φωνές της, τα όργανα, τα ηχοχρώματα (timbres), τους τόνους (tones), τους ρυθμούς, τις μελωδίες, τα είδη και τα ύφη, και μόνο μέσα σε μια κοινωνία η ανθρώπινη αντήχησή (resonance) της υπάρχει» (1981 [1951]: 37).

την επιλογή και την αιτιακή συσχέτιση μουσικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών» (Πανόπουλος 2005: 21). Ο Anthony Seeger (2005 [1980]), η Marina Roseman (2005 [1984]) και ο Steven Feld (2005 [1984]) αποτελούν τρεις από τους κύριους μελετητές που συνδιαλέγονται κριτικά με το έργο του Lomax. Σε αντίθεση με τη δομιστική ατζέντα (structuralist agenda) που αναζητούσε παγκόσμιες βασικές δομές μέσα από τη μουσική (Bohman 1992: 211), αυτοί με αφετηρία την εθνογραφική ακρίβεια και επάρκεια «εστιάζουν στη μεγάλη εσωτερική ποικιλομορφία και συνθετότητα των ηχητικών και κοινωνικών συστημάτων που εξετάζουν. Υποστηρίζουν ότι όχι μόνο δεν μπορούμε να απομονώσουμε το κυρίαρχο χαρακτηριστικό ενός κοινωνικού συστήματος και το κυρίαρχο χαρακτηριστικό ενός μουσικού συστήματος και να θεωρήσουμε το ένα αιτία του άλλου, αλλά και ότι η ποικιλομορφία του κάθε μουσικού συστήματος [...] και του κάθε κοινωνικού συστήματος είναι τέτοιες, ώστε είναι αδύνατον να ορίσουμε τα μουσικά και τα κοινωνικά συστήματα με βάση κάποια, θεωρούμενα ως θεμελιώδη, χαρακτηριστικά στοιχεία τους» (Πανόπουλος 2005: 21).

Στην περίπτωση του Seeger, η κριτική του εντοπίζεται στην προσέγγιση της μουσικής ως επιτέλεσης¹⁰. Μεταθέτοντας την έμφαση από τη μουσική μορφή στο επιτελεστικό πλαίσιο, αναγνωρίζει τις ποικιλόμορφες και πολύπλοκες σχέσεις μεταξύ των μουσικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών. Για παράδειγμα, τα τραγούδια «ακία» των αντρών Σούγια επιτελούνται με διαφορετικό τρόπο ανάλογα την ηλικία της ομάδας, την κοινωνική ένταξη των αντρών κ.ά. Το μουσικό χαρακτηριστικό του τονικού ύψους, όπως προκύπτει από την ανάλυση του Seeger, «αναδεικνύεται σε ένα ιδιαίτερα εύπλαστο μουσικό στοιχείο, το οποίο όχι μόνο δεν μπορούμε να πούμε πως απλώς αντανακλά κάποιο κοινωνικό χαρακτηριστικό (όπως ο Lomax είχε υποστηρίξει ότι το τραγούδι σε υψηλούς τόνους αντανακλά τη σεξουαλική καταπίεση), αλλά

¹⁰ Σχετικά με την έννοια της επιτέλεσης, ο Seeger ακολουθεί τον ορισμό του Baumann (1997): «η οριοθετημένη συμπεριφορά, οριοθετημένη εντός σχετικών πλαισίων και νοηματοδοτημένη από αυτά».

γίνεται και ένα συστατικό στοιχείο της κατασκευής των κοινωνικών σχέσεων και του πολιτισμικού συστήματος, μέσω της επιτέλεσης. Στην προβληματική του Seeger, η επιτέλεση της μουσικής συνδιαμορφώνει το κοινωνικό και το πολιτισμικό πλαίσιο» (Πανόπουλος 2005: 22).

Με αντίστοιχο τρόπο προσεγγίζει η Roseman στην ανάλυσή της για τους Τεμιάρ τη σχέση μουσικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών. Τα χαρακτηριστικά δηλαδή των μουσικών επιτελέσεων κατασκευάζουν σε συνδυασμό με τα πολιτισμικά στοιχεία την εμπειρία των κοινωνικών σχέσεων. Καταδεικνύεται έτσι και ο δημιουργικός χαρακτήρας των ιθαγενών μέσα από την ανάλυση των μεταφορών που χρησιμοποιούνται από τους τελευταίους για την περιγραφή και πρόσληψη των μουσικών τους επιτελέσεων. Όπως σημειώνει και η ίδια, «οι μουσικές μορφές των Τεμιάρ στην επιτέλεσή τους δεν αποτελούν απλώς έκφραση ή αντανάκλαση μιας εξισωτικής κοινωνικής δομής, αλλά ενεργή κατασκευή της, μέσω αντιστροφών και συμπράξεων που εξομαλύνουν τις διακρίσεις» (2005: 203).

Ο Feld επιπλέον, μέσα από τη λεπτομερή αναφορά των επιτελεστικών μορφών των Καλούλι, υποστηρίζει ότι είναι αδύνατη η απομόνωση ορισμένων μουσικών χαρακτηριστικών θεωρώντας τα ως θεμελιώδη, καθώς τα διάφορα είδη τους χαρακτηρίζονται από πολλά και διαφορετικά μουσικά και επιτελεστικά στοιχεία. Στην ανάλυσή του ο Feld καταδεικνύει ότι δεν υπάρχει το μουσικό εκείνο χαρακτηριστικό που θα έπρεπε, σύμφωνα με το Lomax, να τους χαρακτηρίζει. Τέλος, στην περίπτωση των Καλούλι φαίνεται να απουσιάζει το μουσικό χαρακτηριστικό της ταυτοφωνίας που για το Lomax συνιστά βασικό μουσικό χαρακτηριστικό των εξισωτικών κοινωνιών κυνηγών-συλλεκτών. Το μουσικό σύστημα των Καλούλι φαίνεται να ακολουθεί (τόσο στη δομή όσο και στην επιτέλεσή του) τις πυκνές ηχητικές υφές των ήχων του τροπικού δάσους παρά να αντανάκλα τον εξισωτισμό των κοινωνικών σχέσεων.

Οι προσεγγίσεις αυτές σηματοδοτούν την αρχή της μελέτης της μουσικής ως κοινωνικής σχέσης και πολιτισμικής επιτέλεσης, της μουσικής ως πολιτισμό

(Herndon και McLeod 1990), παρά τη μελέτη της μουσικής μέσα στον πολιτισμό, όπως γινόταν αρχικά. Η μουσική με άλλα λόγια συνιστά ένα φαινόμενο που δημιουργεί κοινωνικά πλαίσια, δεν υπάρχει απλά ως ένα προϊόν, αλλά ως μια διαδικασία. Το νόημα της μουσικής απορρέει από την επιτέλεση (Bohlman 1992).

Οι παραπάνω συγγραφείς είναι φανερό ότι απορρίπτουν τα τολμηρά συγκριτικά εγχειρήματα και τις απερισκεπτες γενικεύσεις. Υποστηρίζουν ότι η σύγκριση είναι εφικτή στο επίπεδο της εθνογραφικής περιοχής. Τα όρια λοιπόν της σύγκρισης περιορίζονται στο αν τα βασικά κοινωνικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά της κάθε περιοχής εκφράζονται ή κατασκευάζονται με ανάλογους τρόπους στις μουσικές τους επιτελέσεις. Μέσα στο πλαίσιο λοιπόν της μουσικής ως επιτέλεσης θα περάσω ειδικότερα στις μελέτες του μουσικού ύφους επιτέλεσης.

4. Η ύστερη εθνομουσικολογική προσέγγιση στη μελέτη του ύφους: ύφος επιτέλεσης¹¹

Οι προσεγγίσεις των επικριτών του Lomax, όπως φάνηκε παραπάνω, μας εισάγουν σε μια ανάλυση ύφους επιτελεστική παρά συστηματική. Η μεθοδολογική προσέγγιση του ύφους στο χώρο της εθνομουσικολογίας λοιπόν δεν ήταν πάντα η ίδια. Ενώ αρχικά δηλαδή η ανάλυση του μουσικού ύφους λειτούργησε κυρίως ως ένας «δομικός σκελετός» (structural framework) (Blum 1992: 191) και ανιχνεύθηκαν τα κοινωνικά του συμφραζόμενα, αργότερα το

¹¹ Το κομμάτι αυτό ενδεχομένως να δώσει στον αναγνώστη την αίσθηση της επανάληψης της προηγούμενης υπό-ενότητας, καθώς κάποιες ερμηνευτικές παρατηρήσεις έχουν ήδη θιχτεί προηγουμένως. Ωστόσο, η διαφοροποίηση έγκειται στο ότι σε αυτή την υπό-ενότητα εστιάζω κυρίως στο ύφος. Το σημείο ουσιαστικά που συγκλίνουν οι δύο υπό-ενότητες είναι η έμφαση που μετατίθεται πλέον από τη μουσική μορφή στο επιτελεστικό πλαίσιο. Από τη στιγμή που η μουσική προσεγγίζεται ως επιτέλεση (βλ. ενδεικτικά Seeger 2005 [1980]), η ανάλυση του μουσικού ύφους κατ' επέκταση αφορά τη διαδικασία της επιτέλεσης.

ενδιαφέρον μετατοπίζεται στα «ύφη δράσης» ('styles' of acting) (Blum 1992: 191). Οι δράσεις των ανθρώπων, καθώς επιτελούν και αντιδρούν στη μουσική, συντονίζονται μέσα από συγκεκριμένα ύφη δράσης. Οι εθνομουσικολόγοι έτσι στρέφουν το ενδιαφέρον τους στην επιτέλεση των μουσικών, στα ύφη δράσης τους. Το ενδιαφέρον τώρα σχετικά με τους τρόπους που ορίζονται τα πολλαπλά κανάλια της μουσικής επικοινωνίας γίνεται πιο ευρύ, ενώ η αναζήτηση προσανατολίζεται στα επίπεδα ή τις συγκεκριμένες συνιστώσες συνάρθρωσης του ύφους στην εκάστοτε μουσική πρακτική, κατ' επέκταση στην αποτίμηση της λειτουργίας και σημασίας του (βλ. ενδεικτικά Hood 1971).¹²

Οι επιστημολογικές αρχές λοιπόν άλλαξαν και επέτρεψαν έτσι στους εθνομουσικολόγους να δίνουν μεγαλύτερη προσοχή στο λόγο και τις δράσεις των επιτελεστών. Καθώς σε μια μουσική επιτέλεση παρέχονται νοήματα και υπαινιγμοί (cues) – οι επιτελεστές λαμβάνουν νοήματα από διάφορες πηγές (από την τοποθεσία της επιτέλεσης, το χρόνο, τις κινήσεις των επιτελεστών που μπορεί να είναι από πρόσωπα μέχρι ζώα, πνεύματα κ.ά.) σχετικά με το πώς να δράσουν – προκύπτει το εξής ερώτημα: «τι γνωρίζουν οι επιτελεστές που τους καθιστά ικανούς να αντιδρούν στους υπαινιγμούς με κατάλληλες δράσεις;». Η διερεύνηση σε αυτό το ερώτημα προσανατόλισε τους εθνομουσικολόγους στην ερμηνεία των «υφών επιτέλεσης» (performance styles) με αναφορές δηλαδή στις επιθυμίες και τους στόχους των συμμετεχόντων.¹³

Οι απαντήσεις στα ερωτήματα «ποιος μοιράζει τι, μέσα από ποια διαδικασία, και σε ποια χρονική περίοδο» αποφέρουν διαφορές στο ύφος με

¹² Μέσα σε αυτό το πλαίσιο εμφανίζονται και τα πρώτα ενδιαφέροντα μελετητών για τις ιθαγενείς ορολογίες και μουσικές θεωρήσεις, σε αντίθεση με την προσέγγιση της μουσικής των «άλλων» πολιτισμών μέσα από μια δυτική μουσική ορολογία. Βλ. ενδεικτικά Kauffman 1984. Οι μελετητές αναζητώντας τους τρόπους με βάση τους οποίους αναγνωρίζονται οι διαφορές του ύφους μέσα σε μια κοινωνία διαμορφώνουν ερωτήματα που σέβονται τα ενδιαφέροντα (concerns) της εντόπιας κοινωνίας.

¹³ Η Qureshi 1987 χαρακτηριστικά αναλύει την επιτελεστική διαδικασία.

ποικίλους βαθμούς έμφασης στην παραγωγή των ήχων, όπως σημειώνει ο Blum βασιζόμενος στις τοποθετήσεις του Blacking (1979). Το «ηχητικό προϊόν» λοιπόν δε θα πρέπει να διαχωρίζεται από τη «διαδικασία μοιράσματος» (process of sharing), η μουσική δε θα πρέπει να απομονώνεται από τα συγκείμενα (contextual input). Ο Coplan (1985) τέλος θεωρεί τα ύφη ως συνθέσεις (complexes) μεταφορικών συμβόλων, μορφών (forms) και αξιακών προσανατολισμών (value orientation), σαφώς προσδιορισμένων (labelled), αναγνωρισμένων από τους συμμετέχοντες τους και χρησιμοποιούμενων προκειμένου να αποδοθεί μια συγκεκριμένη ταυτότητα. Υπογραμμίζει δε την ποικιλία όψεων που μπορεί να διαθέτει ένα ύφος για τους επιτελεστές.

Μια διεξοδικότερη ανάπτυξη των προσεγγίσεων αυτών δεν εξυπηρετεί τους στόχους της παρούσας εργασίας. Στη συνέχεια ωστόσο και προκειμένου να προδιαθέσω τον αναγνώστη για την ανάλυση της εθνογραφικής μου περίπτωσης θα εστιάσω ειδικότερα στο ύφος εκτέλεσης.

5. Ύφος εκτέλεσης¹⁴: η περίπτωση του Jonathan Stock

Εκκινώντας λοιπόν από το ύφος επιτέλεσης, όπως παρουσίασα παραπάνω, στη συνέχεια θα επικεντρωθώ ειδικότερα στην προσέγγιση του ύφους εκτέλεσης (performance style) μέσα από τη μελέτη του Stock (1993), καθώς ο τελευταίος προσλαμβάνει το ύφος εκτέλεσης ως μια μορφή επιτέλεσης, αφού μελετά τη διαδικασία κατασκευής του ύφους εκτέλεσης ή με άλλα λόγια του τρόπου παιξίματος.

¹⁴ Οφείλω σε αυτό το σημείο να διακρίνω τον όρο της εκτέλεσης από αυτόν της επιτέλεσης. Με τον όρο επιτέλεση αναφέρομαι στο συνολικό χαρακτήρα μιας μουσικής πρακτικής-επιτέλεσης (δράσεις επιτελεστών, ακροατήριο, τοποθεσία κ.ά.). Ο όρος εκτέλεση είναι πιο ειδικός, αφού συνιστά μια μορφή επιτέλεσης και συγκεκριμένα την απόδοση ενός μουσικού κειμένου με φωνή ή/ και μουσικό όργανο ή με άλλα λόγια το «παιξίμο».

Ο Stock αναζητώντας τον προσδιορισμό του μουσικού ύφους, υποστηρίζει ότι αυτό συνιστά μια αφαιρετική έννοια (abstraction) του συνόλου (matrix) των γνωστικών και φυσικών πλευρών που αποτελούν το ανθρώπινο μουσικό έργο (music-making). Εξάλλου συμφωνεί με τον John Blacking: «η δημιουργία ενός μουσικού ύφους είναι το αποτέλεσμα συνειδητών αποφάσεων σχετικά με την οργάνωση των μουσικών συμβόλων στο πλαίσιο της πραγματικής ή φαντασιακής κοινωνικής αλληλεπίδρασης» (1987, όπως παρουσιάζεται στο Stock 1993: 276). Τα γνωστικά στοιχεία για το Stock έχουν άμεση σχέση με τα κοινωνικά συμφραζόμενα, ενώ τα φυσικά αναφέρονται στα όρια, τις δυνατότητες που παρέχονται στον άνθρωπο σε σχέση με το σώμα του, τους υλικούς συντελεστές (π.χ. παράμετροι των οργάνων, όπως μέγεθος) και την τοποθεσία επιτέλεσης.

Θα χρησιμοποιήσω πιο συγκεκριμένα σε αυτό το σημείο ένα παράδειγμα του ίδιου, για να δείξω πώς τέτοιοι γνωστικοί και φυσικοί παράγοντες και η πρόσληψή τους κατά την επιτέλεση επιδρούν στη διαμόρφωση του μουσικού ύφους από τους μουσικούς ή το ακροατήριό τους. Ο τρόπος εκτέλεσης, για παράδειγμα, μιας μοναδικής νότας μαρκαρισμένης (marked) «f» σε μια σονάτα του Μότσαρτ από ένα βιολιστή βασίζεται σε ένα συνδυασμό ποικίλων και διαφορετικών παραγόντων, οι οποίοι συμπεριλαμβάνουν αυτούς της ιστορικής γνώσης, των πολιτισμικών όρων-ιδεολογίας, της μουσικής εκπαίδευσης – τόσο θεωρητικής όσο και πρακτικής – και της φυσιολογίας (ταχύτητα, ένταση και υλικό χορδών, ηχηρότητα/ αντήχηση του οργάνου, τοποθεσία επιτέλεσης).

Ο Stock λοιπόν εξετάζει πιο συγκεκριμένα το ύφος εκτέλεσης των κινέζικων βιολιών στην παραδοσιακή και σύγχρονη μουσική μέσα από τη γνώση μιας σειράς τεχνικών παραγόντων [δομή του οργάνου (instrument structure), θέση (posture), άρθρωση (articulation), τρόποι και κούρδισμα (mode and tuning), τεχνική δαχτύλων και θέσεις του χεριού (finger technique and hand positions), στολίδια/ μελίσματα (ornamentation) και μουσική σημειογραφία (musical

notation)]. Η ανάλυση σε αυτούς τους παράγοντες κατά το Stock ρίχνει φως στη διαμόρφωση και αναπαραγωγή του μουσικού ύφους.

Η εμπειρία του κανονικού, η μοντελοποιημένη συμπεριφορά σε μια μουσική επιτέλεση επηρεάζει την αντίληψη του ακροατηρίου για το ύφος. Υπάρχει έτσι ο κίνδυνος να θεωρηθεί αυτό ως κάτι αμετάβλητο-έμφυτα συντηρητικό που δρα με σκοπό να διατηρήσει και να αναπαράγει τον εαυτό του. Στο σχήμα λοιπόν της μοντελοποιημένης επιτέλεσης (συμπεριφορά-ύφος-αντίληψη της αισθητικής κανονικότητας-πίεση να συμμορφώσει-συμπεριφορά κ.ά.), το οποίο εμφανίζεται ιδιαίτερα κλειστό και απαράβατο για το Stock, ο τελευταίος αντιπαράβαλλει τη μελέτη της διαδικασίας που οδηγεί στην κατασκευή ενός μουσικού ύφους, ως πιο ευαίσθητης στην αλλαγή. Οι φυσικοί και γνωστικοί παράγοντες ενεργούν ως ένα σύνολο που επηρεάζει την επιτέλεση. Η μουσική επιτέλεση λαμβάνει χώρα κάτω από τη σκιά των περιορισμών του ανθρώπινου σώματος, των οργάνων που εμπλέκονται και του σχήματός τους, επομένως της τεχνικής σύνδεσης ανάμεσα στη σωματική κίνηση και το σχήμα του οργάνου και τις ιδιαιτερότητες της τοποθεσίας της επιτέλεσης. Συνεπώς, οι επιτελέσεις «λαμβάνουν χώρα σε ένα πλέγμα κοινωνικής αλληλεπίδρασης» (Stock 1993: 298).

Η έννοια του μουσικού ύφους λοιπόν, όταν απευθύνεται στους οργανοπαίχτες γενικά, αποτελεί μια ενοποιημένη δύναμη, ενώ όταν απευθύνεται σε συγκεκριμένους μουσικούς αφορά την ιδιαιτερότητά τους. Όπως και να έχει όμως τελικά, αυτό που διαφέρει είναι το σημείο εστίασης, καθώς η τοποθέτηση είναι η ίδια. Όποια όψη και να πάρεις δηλαδή, αποτελούν ουσιαστικά αφαιρετικές έννοιες του ίδιου συνόλου των γνωστικών και φυσικών στοιχείων που λαμβάνουν χώρα στη μουσική επιτέλεση. «Ένα μουσικό ύφος θα πρέπει να ορίζεται αρκετά ευέλικτα για να ενσωματώσει όλα τα τυχόν διαφορετικά ζητήματα και τις σχετικές αναλυτικές αφαιρέσεις. Αυτό μπορεί περισσότερο εύκολα να επιτευχθεί αν ένας τέτοιος ορισμός διατυπώνεται με

όρους διαδικασίας, περιγράφοντας πώς ερχόμαστε να βιώσουμε το μουσικό ύφος παρά τις ίδιες τις ανόμοιες εμπειρίες» (Stock 1993: 299).

Θα ολοκληρώσω λοιπόν το κεφάλαιο αυτό, υιοθετώντας ως άξονα ανάλυσης στην παρακάτω υπό-ενότητα την ευελιξία και ευρεία χρήση του όρου ύφος, αναδεικνύοντας εν κατακλείδι την πολυσυνθετότητα της έννοιας αυτής.

6. Ύφος και είδος στα πλαίσια των μελετών της δημοφιλούς μουσικής

Επέλεξα να ολοκληρώσω το κεφάλαιο με μια συνοπτική παρουσίαση του μουσικού ύφους μέσα στα πλαίσια των μελετών δημοφιλούς μουσικής (popular music studies), μιας και η δική μου περίπτωση προς μελέτη είναι κοντά στο πεδίο αυτό. Η επιλογή μου αυτή θα συνοψίσει και θα αναδείξει – σε ένα διαφορετικό επίπεδο – τόσο την ευελιξία ορισμού του μουσικού ύφους, όσο και την εμφανώς δύσκολη διάκρισή του από άλλους όρους και συγκεκριμένα από εκείνον του είδους (genre), καθώς οι δύο αυτοί όροι ενδιαφέρονται να αναδείξουν κατηγορικές διακρίσεις αναγνωρίζοντας την ομοιότητα μεταξύ διαφόρων πεδίων.¹⁵ Η σύγχυση που προκύπτει αποτελεί, όπως θα φανεί στη συνέχεια, σημείο που θα μας απασχολήσει ιδιαίτερος στα πλαίσια του εθνογραφικού μου παραδείγματος.

Θα ξεκινήσω με ένα μουσικό παράδειγμα που παραθέτει ο Moore (2001), και θεωρώ ότι αναδεικνύει πολύ χαρακτηριστικά το δυσδιάκριτο των όρων ύφος

¹⁵ Πολύ στενή είναι επίσης η σχέση του όρου ύφους με τον όρο μορφή (form). Οι όροι αυτοί βέβαια στο μουσικό λόγο είναι αντίθετοι. Το ύφος «μπορεί να χρησιμοποιείται για να περιγράψει το σχήμα των λεπτομερειών, και η μορφή το σχήμα του συνόλου. Το σύνολο όμως, σχηματίζεται από τα μέρη του και τις σχέσεις τους, και η μορφή μπορεί να θεωρείται σαν ένα φαινόμενο του ύφους» (Pascall 2001: 638). Επίσης, και ο όρος υφή (texture), ως «διαρρύθμιση των στοιχείων του μουσικού επιχειρήματος στις επιλεγμένες ισχύεις-δυνάμεις (forces)· αυτό είναι η ηχηρότητα (sonority), και διέπεται από το ηχόχρωμα, το ιδίωμα και τη συνθετική τεχνική» (ό.π.: 639), αποτελεί ένα μέσο, όπως μαζί με τη μορφή, να παρουσιαστεί το ύφος.

και είδος στα πλαίσια της δημοφιλούς μουσικής. Πολλοί συγγραφείς κάνουν λόγο για το χαρακτηρισμό «heavy metal» θεωρώντας το και ως ύφος και ως είδος. Υπάρχουν τρεις τρόποι για να κατανοήσουμε αυτή την κατάσταση. Πρώτον, μπορεί να σημαίνει αρχικά πως ό,τι κι αν είναι το «heavy metal» έχει κάποια χαρακτηριστικά τα οποία αναφέρονται τόσο στο ύφος, όσο και στο είδος. Δεύτερον, μπορεί να σημαίνει ότι οι δύο έννοιες λειτουργούν βοηθητικά/εξαρτημένα η μία προς την άλλη. Τρίτον, οι όροι μπορεί να είναι ταυτόσημοι. Στην προσπάθειά του να διακρίνει το «heavy metal» από το «white metal» ο Moore παρατηρεί τα εξής: οι δύο αυτές κατηγορίες μοιράζονται τις ίδιες μουσικές τεχνικές, εκτέλεση κ.ά. Διαφέρουν στους στίχους και στο περιεχόμενο του θέματος (το πρώτο είναι κοσμικό με έμφαση στη μισογυνία και στο δαιμονικό, ενώ το δεύτερο είναι συνήθως αντιπαραθετικά θρησκευτικό-ευαγγελικό). Και οι δύο όμως έχουν μια αποκαλυπτική απόχρωση (apocalyptic tone). Το ότι μοιράζονται τις ίδιες μουσικές τεχνικές ενδεχομένως να ενθάρρυνε ένα μουσικολόγο να δηλώσει την ομοιότητα του ύφους, ενώ η διάκριση του περιεχομένου του θέματος εφιστά την προσοχή στη διαφορά του είδους. Για την ομοιότητα ωστόσο της εκτέλεσης και του τρόπου που επενδύεται (modes of dress), ο θεωρητικός του πολιτισμού (cultural theorist) θα έκανε λόγο για την ομοιότητα του είδους, ενώ η διαφορά στο περιεχόμενο του θέματος θα έδειχνε γι' αυτόν τη διαφορά του ύφους.

Υπάρχουν τρεις τύποι σχέσης εν ολίγοις, όπως αναφέρει ο Moore, μεταξύ των δύο όρων αυτών μέσα από τη χρήση τους. Πρώτον, χρησιμοποιούνται για να καλύψουν ευρέως το ίδιο έδαφος, αλλά μερικές φορές με διαφορετικές αποχρώσεις. Δεύτερον, χρησιμοποιούνται ξανά για να καλύψουν το ίδιο έδαφος αλλά η σχέση τους είναι διαπλεκόμενη με το ύφος να αναφέρεται σε ένα μόνο τμήμα αυτού. Στην τρίτη περίπτωση οι όροι αυτοί έχουν διαφορετικά πεδία αναφοράς.

Ειδικότερα η έννοια του είδους¹⁶ στη δημοφιλή μουσική για το Fabbri συνιστά «μία ομάδα μουσικών γεγονότων [...] των οποίων η πορεία ελέγχεται από μια ορισμένη ομάδα κοινωνικά αποδεχόμενων ρόλων»¹⁷ (Fabbri 1982: 52, όπως παρουσιάζεται στο Moore 2001: 433). Έτσι ο Tagg (1992) σημειώνει ότι το ύφος είναι βοηθητικό του είδους, καθώς ο ατσάλινος ήχος της κιθάρας της «Country» μουσικής (ύφος) ενεργεί συχνά σαν ένας δείκτης του «country» είδους. Στα πλαίσια του μουσικού λόγου με μια περισσότερο πολιτισμική κατεύθυνση θα μπορούσαμε να πούμε, οι Levarie και Levy αναφέρουν ότι το ύφος αφορά τον τρόπο μιας δουλειάς, όχι την ουσία (1983: 264).¹⁸ Οι χρήσεις του ύφους έχουν την τάση να δίνουν έμφαση στη δημιουργία του καλλιτεχνικού έργου ή κατάστασης, «συμβολική μορφή» [ποιητική (poietic) διάσταση], ενώ η έννοια του είδους δίνει περισσότερο έμφαση στη δημιουργία του νοήματος στην παρουσία αυτής της συμβολικής μορφής [αισθησιακή (esthesis) διάσταση] (Nattiez 1990, όπως παρουσιάζεται στο Moore 2001: 437).

Στις μελέτες των λαϊκών παραδόσεων (folklore studies) το μουσικό ύφος είναι «μία όψη του μοιράσματος των ρεπερτορίων από ομάδες ατόμων

¹⁶ Είναι χαρακτηριστικό ότι ο όρος είδος εμφανίζεται να έχει μεθοδολογική προτεραιότητα στις μελέτες για τη δημοφιλή μουσική παρά ο όρος ύφος.

¹⁷ Οι «ρόλοι» εδώ του Fabbri συνιστούν ουσιαστικά τις «περιορισμένες επιλογές» που παίζουν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ενός μουσικού ύφους για το Meyer 1996.

¹⁸ Ο τρόπος εδώ, φαίνεται να συνιστά τις διαφορετικές «επιλογές» του Meyer, οι οποίες συμβάλουν καθοριστικά στη δημιουργία του μουσικού έργου. Από τη στιγμή που γι' αυτόν το ύφος «είναι ένα αντίγραφο μοντέλων (replication of patterning), είτε στην ανθρώπινη συμπεριφορά είτε στα τεχνουργήματα που παράγονται από την ανθρώπινη συμπεριφορά, το οποίο απορρέει από μία σειρά επιλογών φτιαγμένη μέσα σε κάποια ομάδα περιορισμών» (1996: 3), η επιλογή κατέχει σημαντική θέση. Διευκρινίζει ότι η λέξη «επιλογή» υποδηλώνει μια ενσυνείδητη επίγνωση και προμελετημένο στόχο. Παίζει λοιπόν σημαντικό ρόλο στον καθορισμό ενός ύφους, οπότε η έννοια του ύφους δε θα έπρεπε να εξισώνεται με τον τρόπο που εκφράζεται κάτι διαχωρίζοντάς το έτσι από το τι εκφράζεται, γιατί έτσι η επιλογή θα ήταν μια απόφαση μεταξύ εναλλακτικών τρόπων του να λέγεται το ίδιο πράγμα.

μορφοποιημένες σε μια βάση κοινωνικής συνάφειας» (Bohlman 1988, όπως παρουσιάζεται στο Moore 2001: 440). Η λαϊκή μουσική μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος παραδόσεων ('folkloristics') ή ένα είδος εθνικής μουσικής, όπου η ομοιότητα της καταγωγής είναι αναγκαία για την αναγνώριση ενός αντικειμένου μουσικής μέσα σε ένα συγκεκριμένο είδος. Η ομοιότητα αυτή όμως, δεν είναι προϋπόθεση για την αναγνώριση ενός ύφους σε ένα ρεπερτόριο. Στη λαϊκή μουσική (folk music) ο Bohlman διακρίνει ξεχωριστά είδη, όπως το αφηγηματικό (narrative), το λυρικό (lyric), της μπαλάντας (ballad), το επικό (epic) και των μπλουζ (blues). Το είδος δηλαδή σε αυτή την περίπτωση είναι αυτό που γίνεται αναγνωρίσιμο μέσα από τη «μελωδική γραμματική» (melodic grammar) του και το «συντακτικό» (syntax) του.

Οι δύο κατηγορίες αυτές ή περιγραφικοί όροι συνυπάρχουν στη μουσική που ακούμε. Υπάρχουν προκειμένου να οργανώσουμε την αλληλουχία των ήχων. Οποιαδήποτε οργάνωση επιβάλουμε αποτελεί μια οργάνωση που εμείς είτε κοινωνικά είτε ατομικά επιβάλουμε. Την οργάνωση έτσι κι αλλιώς «πρέπει να την επιβάλουμε αν πρόκειται να καταλάβουμε τους ήχους ως μουσική» (Moore 2001: 441).

Συνοψίζοντας, ο Moore διακρίνει τέσσερις τρόπους διάκρισης ανάμεσα στα πλαίσια αναφοράς των δύο όρων. Πρώτον, το ύφος αναφέρεται στον τρόπο άρθρωσης (articulation) των μουσικών χειρονομιών (gestures) και είναι καλύτερα να θεωρούνται ως επιβαλλόμενες παρά ως έμφυτες. Το είδος αναφέρεται στην ταυτότητα και στο πλαίσιο αυτών των χειρονομιών. Το χαρακτηριστικό αυτής της διάκρισης με άλλα λόγια παρουσιάζεται ως εξής: Το τι επιδιώκει το καλλιτεχνικό έργο συνιστά το είδος, ενώ το πώς πραγματοποιείται έχει να κάνει με το ύφος. Δεύτερον, το είδος, καθώς εστιάζει στο πλαίσιο των χειρονομιών, αναφέρεται περισσότερο συχνά στο νόημα (esthetic), ενώ το ύφος, καθώς εστιάζει στον τρόπο άρθρωσης, αναφέρεται στη δημιουργία (poietic). Τρίτον, καθώς το είδος επικεντρώνεται στο πώς σχηματίζεται το νόημα, θεωρείται κοινωνικά κατασκευασμένο, ενώ το ύφος, καθώς δίνει έμφαση σε τεχνικά

χαρακτηριστικά από μερικούς θεωρείται αυτόνομο (βλ. ενδεικτικά Cope 1991), ενώ από άλλους μερικά αυτόνομο (βλ. ενδεικτικά Meyer 1996). Τέλος, στη θεώρηση του ύφους ως τρόπος άρθρωσης, το ύφος λειτουργεί σε ποικίλα ιεραρχικά επίπεδα. Το είδος ως σύστημα επίσης λειτουργεί ιεραρχικά, αλλά με τη διάκριση ότι τα υπό-είδη καλύπτουν το έδαφος ενός ολόκληρου είδους με έναν τρόπο που τα υπό-ύφη δε λειτουργούν.

Ξεκινώντας λοιπόν από μια προσπάθεια διερεύνησης του τρόπου που έχει ιδωθεί το μουσικό ύφος στα πλαίσια της συγκριτικής μουσικολογίας, όπου εκεί ουσιαστικά προσεγγίζεται με περισσότερο φορμαλιστικούς όρους – συνιστά μια τεχνική έννοια, μια αυτόνομη ιδιότητα – και αναλύεται με ένα ανάλογο τρόπο του δυτικού κλασικού μουσικού συστήματος, έδωσα έμφαση πιο συγκεκριμένα στην περίπτωση του Lomax του οποίου η διαφοροποίηση έγκειται κυρίως στη σημασία της ένταξης των μουσικών στοιχείων μέσα στο κοινωνικό τους πλαίσιο. Στο σημείο αυτό είναι σημαντικές οι κριτικές που έχουν ασκηθεί στο έργο του. Στη σκέψη του Lomax ότι η μουσική μπορεί να θεωρείται εξ ορισμού οικουμενικό φαινόμενο που μπορεί να προσεγγίζεται με δομικούς και αναλυτικούς όρους, οι «εθνομουσικολόγοι προσανατολισμένοι στην ανθρωπολογία» έρχονται να διαφοροποιηθούν σημαντικά. Εξετάζουν λεπτομερώς όλες τις πτυχές της καθημερινής και τελετουργικής ζωής της κοινωνίας που μελετούν, εντοπίζοντας τις ποικίλες διασυνδέσεις των πολιτισμικών της χαρακτηριστικών. Αναδεικνύουν τις ιθαγενείς κατηγορίες και έννοιες που πολύ συχνά συγχωνεύουν μουσικά με έξω-μουσικά στοιχεία σε μια αδιάσπαστη ενότητα. Το αντικείμενο λοιπόν μελέτης της μουσικής ως μουσικό σύστημα, μέσα από την εθνογραφική σκοπιά, συγκροτείται πλέον σε «τοπικά συγκροτημένο σύστημα ηχητικών και πολιτισμικών στοιχείων, κοινωνικών σχέσεων και συμβολισμών»¹⁹ (Πανόπουλος

¹⁹ Η υπογράμμιση είναι δική μου.

2005: 16). Μέσα από την πορεία λοιπόν της αποτίμησης αυτού του μέρους της βιβλιογραφίας προχώρησα βαθμιαία σε μια ανάλυση του μουσικού ύφους ως ύφος επιτέλεσης και ειδικότερα στο ύφος εκτέλεσης, το οποίο συνιστά ουσιαστικά μία αφαιρετική έννοια του συνόλου των φυσικών και γνωστικών στοιχείων που περιλαμβάνονται στην επιτέλεση. Προκύπτει λοιπόν ότι το μουσικό ύφος δεν μπορεί να συνιστά ένα αυτόνομο φαινόμενο. Δεν μπορεί κανείς με άλλα λόγια να το θεωρήσει ως ένα στυλιστικό «σκελετό». Στις πολιτισμικές σπουδές (cultural studies) εξάλλου η έννοια του ύφους εμφανίζεται να είναι μια μερικά αυτόνομη ιδιότητα. Το ύφος φαίνεται να είναι κάτι που προσαρτάται παρά μια έμφυτη ιδιότητα σε ένα άτομο (βλ. ενδεικτικά Hebdige 1981). Μέσα επομένως από τη μελέτη του, καθώς ασχολήθηκα με αυτό μελετητές από το χώρο της εθνομουσικολογίας, της μουσικής λαογραφίας, των πολιτισμικών σπουδών και άλλων, ανέδειξα την πολλαπλότητά του, και συχνά τη σύγχυσή του με άλλες έννοιες. Διαπίστωσα έτσι την πολυπλοκότητα του φαινομένου αυτού. Η έννοια του μουσικού ύφους είναι τόσο ελαστική, όσο και ανοιχτή στο περιεχόμενο.

Στο επόμενο κεφάλαιο λοιπόν θα περάσω ειδικότερα στην παρουσίαση μέσα από τη σχετική βιβλιογραφία των μουσικών και πολιτισμικών στοιχείων που συγκροτούν την κρητική μουσική, καθώς η τελευταία αποτελεί ειδικότερα την περίπτωση στην οποία ενδιαφέρομαι να επικεντρώσω τη συζήτησή μου για το ύφος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Διαβάζοντας για την κρητική μουσική

1. Εισαγωγή

Σε τι συνίσταται η ιδιαιτερότητα της κρητικής μουσικής; Πώς λειτουργεί η έννοια του ύφους στο συγκεκριμένο πλαίσιο; Τα ερωτήματα αυτά συνιστούν τους γενικούς άξονες που θα με απασχολήσουν στο κεφάλαιο αυτό. Η κρητική μουσική έχει αποτελέσει αντικείμενο ενασχόλησης δύο κυρίως επιστημονικών πεδίων: της μουσικής λαογραφίας, που ανακλύπτει μέσα στο επιστημολογικό παράδειγμα της ελληνικής λαογραφίας και κυριάρχησε μέχρι τη δεκαετία του '70 περίπου, και της σύγχρονης εθνομουσικολογίας, που εμφανίζεται κυρίως στη σχετική ξένη βιβλιογραφία.

Θα αναπτύξω λοιπόν σε ένα πρώτο επίπεδο πώς παρουσιάζεται η κρητική μουσική στην ελληνική βιβλιογραφία. Εκεί γίνεται λόγος ουσιαστικά για τα μουσικά γνωρίσματα της μουσικής αυτής, πώς δηλαδή παρουσιάζεται σε επίπεδο τεχνικής, φόρμας, επιρροών κ.ά. Σε ένα δεύτερο επίπεδο θα αναφερθώ στις θεωρήσεις της σύγχρονης εθνομουσικολογίας για το κρητικό μουσικό φαινόμενο, καθώς έρχονται να ρίξουν φως στα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που σχετίζονται με έξω-μουσικούς παράγοντες (στερεότυπα συνδεδεμένα με την Κρήτη, την κρητική μουσική, τους κρητικούς και πώς αυτά διαμεσολαβούν στην πρόσληψη της μουσικής κ.ά.), ώστε να διερευνήσω εν τέλει την έννοια του ύφους στην κρητική μουσική.

2. Η ιδιαιτερότητα της κρητικής μουσικής

Στην ελληνική βιβλιογραφία που ασχολείται με την κρητική μουσική ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται εύκολα το πολυδιάστατο του φαινομένου κυρίως μέσα από τη διαπίστωση διαφορετικών τάσεων. Οι μελέτες που προέρχονται από το χώρο της μουσικής λαογραφίας εστιάζουν είτε στο παρελθόν είτε σε μουσικά

γνωρίσματα (τα οποία βέβαια περιορίζονται συνήθως σε εκείνα του ήχου ή του ρυθμού) είτε στο στιχουργικό περιεχόμενο των τραγουδιών. Δε λείπουν έτσι οι ταξινομήσεις των τραγουδιών της Κρήτης, όπως επίσης και η σε πρώτο επίπεδο περιγραφή της μουσικής τους. Οι μουσικολογικές μελέτες έρχονται να παρουσιάσουν διεξοδικές μορφολογικές αναλύσεις, όπως για παράδειγμα για τη φόρμα των «κοντυλιών» (βλ. ενδεικτικά Θεοδοσοπούλου 2004). Πολλές είναι επίσης οι μελέτες που εστιάζουν σε βιογραφίες οργανοπαιχτών, όπως επίσης και σε οργανολογικές επισκοπήσεις. Περιγράφοντας λοιπόν αρχικά πώς παρουσιάζεται η μουσική αυτή μέσα από την εν λόγω βιβλιογραφία, θα επιχειρήσω στο τέλος μια συνολική κριτική αποτίμησή της σε σχέση με την τεκμηρίωσή της (πηγές κ.ά.), την έμφασή τους, τις ελλείψεις τους, την επιστημολογική τους διάσταση και φυσικά την ιδεολογική τους κατεύθυνση.

α. Κρητική μουσική και παρελθόν

Ένα πολύ μεγάλο μέρος της σχετικής βιβλιογραφίας αποτελείται από συλλογές τραγουδιών της Κρήτης (βλ. ενδεικτικά Αντουράκης 1991, Δετοράκης 1976, Αποστολάκης 1993, Πιτυκάκης 1975, Βλαζάκης 1961, Κριάρης 1920). Δε λείπουν εξάλλου και οι μουσικές καταγραφές των μελωδιών της (βλ. ενδεικτικά Αμαργιανάκης 2002 [1967], Baud-Bovy 1972, Χατζιδάκις χ.χ., Βλαζάκης 1961, Παπαδάκης 1989, Οικονομάκης 2005).²⁰

²⁰ Από τις μουσικές καταγραφές συνήθως προκύπτει μια κανονιστική άποψη για το ποια μουσική μορφή συνιστά κρητική. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα, όταν γίνονται τέτοιες καταγραφές προκειμένου να διασωθεί η «πλούσια μουσική παράδοση» της Κρήτης και να αποτελέσει «ιερή παρακαταθήκη» για τους μεταγενέστερους, καθώς αλλοιώνεται καθημερινά και υποχωρεί βαθμιαία (Αμαργιανάκης 2001β: 30, 38, 2002: 31). Πηγή, για παράδειγμα, άντλησης τέτοιου «αυθεντικού υλικού» αποτελεί το ερευνητικό πρόγραμμα Θαλήτας: «Η βιολιστική παράδοση στην κρητική παραδοσιακή μουσική» για το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ι.Τ.Ε. και το τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών από τη Γενική Γραμματεία Έρευνας και Τεχνολογίας.

Κοινό μοτίβο σε πολλές από αυτές τις μελέτες είναι η σύνδεση της δημοτικής μουσικής της Κρήτης με την αρχαία ελληνική μουσική (βλ. ενδεικτικά Χατζιδάκις χ.χ., Δαφέρμος 1964, Αμαργιανάκης 2002 [1967], 2000, Παναγιωτάκης 1988, Λιάβας 2002). Το μεγαλύτερο μέρος των μελετών πραγματοποιώντας αναδρομές στο παρελθόν (παρουσιάζει το μυθολογικό πλαίσιο που έχει να κάνει με τη μουσική της Κρήτης, ξεκινώντας από τους προϊστορικούς χρόνους μέχρι τους νεότερους, την Τουρκοκρατία, με μικρές αναφορές στη βυζαντινή περίοδο και την Ενετοκρατία) πιστοποιεί «το γνήσιο της καταγωγής» της μουσικής της Κρήτης.²¹ Η Κρήτη παρουσιάζεται ως ο τόπος από τον οποίο ξεκίνησε η μουσική και ο οποίος έπαιξε σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της κατά την αρχαιότητα. Οι συγγραφείς αυτής της άποψης βασίζονται σε πληροφορίες αρχαίων συγγραφέων από όπου συνάγουν το συμπέρασμα ότι η συμβολή και η επιρροή της Κρήτης στη μουσική υπήρξε μεγάλη και σημαντική στην αρχαιότητα. Είναι αξιοσημείωτο ότι, ενώ αναφέρουν πως δε μαρτυρούνται πληροφορίες για προηγούμενες περιόδους σχετικά με τη μουσική στην Κρήτη, υπογραμμίζουν παρόλα αυτά τη ζωντάνια και τη δύναμη της κρητικής δημοτικής μουσικής. Αυτά τα στοιχεία αποτελούν ενδεικτικά της καταγωγής της μουσικής αυτής από την αρχαιότητα και της θέσης ότι ο μινωικός πολιτισμός αποτέλεσε τη βάση για τη συστηματοποίηση της αρχαίας ελληνικής μουσικής (βλ. ενδεικτικά Χατζιδάκις χ.χ.).²²

²¹ Αναδρομές στο παρελθόν δε φαίνεται να εκλείπουν και στα πλαίσια της εντόπιας κοινωνίας. Ο Dawe, για παράδειγμα, σημειώνει ότι «πολλοί κρητικοί επιμένουν ότι η μουσική τους ανατρέχει στην αρχαιότητα και αυτή η ιδέα υποστηρίζεται από τις σταθερές αναφορές στη μυθολογία του Μίνωα και στην αρχαιολογία βασιζόμενη σε έγγραφα, στα διαφημιστικά και τις εικόνες της μουσικής βιομηχανίας, στα υλικά προώθησης και στις συσκευασίες των συλλογών δίσκων» (1999: 211).

²² Ιδιαίτερη έμφαση στην άποψη αυτή προσδίδει η εξής τοποθέτηση του Δαφέρμου: «Με την κρητική μαγιά – εξυμώθηκαν κι εδημιουργήθηκαν σιγά-σιγά όλα τα ποικιλώνυμα μουσικά μοτίβα, οι διάφοροι μουσικοί τρόποι (Λύδιος, μιξολύδιος, Φρύγιος, δώριος κλπ.) που ελάμπρυναν την κλασική και Βυζαντινή υμνολογία κι έσπρωξαν τους συνεχιστές του Βυζαντινού

Ο Χατζιδάκις, για παράδειγμα, υπογραμμίζει την «αδιάσπαστον γραμμήν» που ενώνει τη μορφή των σύγχρονων κρητικών τραγουδιών με τη μουσική των αρχαίων ελληνικών χρόνων χωρίς ωστόσο όμως να κάνει κάποια ανάλυση για το πώς προκύπτει αυτό. Σημειώνει για παράδειγμα ότι στη διαφύλαξη του αρχαίου χαρακτήρα της κρητικής μουσικής έπαιξε ρόλο «η συντηρητικότητα και ο εγωισμός της Κρητικής φυλής». Κάνοντας επίσης αναφορά στα μουσικά συστήματα των πολιτισμών κατά τη βυζαντινή περίοδο και των πολιτισμών της ανατολής, αναπληρώνει την έλλειψη των μουσικών κρητικών κειμένων, αφού ο μινωικός πολιτισμός γι' αυτόν αποτελεί τη βάση των μουσικών συστημάτων στην αρχαία Ελλάδα. Ο «δραματικός», ο «αφηγηματικός», ο «λυρικός», ο «ειδυλλιακός» κ.ά. χαρακτήρας αποτελούν επίσης στοιχεία γι' αυτόν που πιστοποιούν τη συνέχεια. Πηγές του είναι μαρτυρίες από τοιχογραφίες, κείμενα αρχαίων συγγραφέων κ.ά.²³

Ενώ ο Χατζιδάκις τονίζει ότι η δημοτική μουσική της Κρήτης δεν έχει δεχθεί καμία επίδραση από τους κατακτητές που έχουν περάσει κατά καιρούς από την Κρήτη,²⁴ ο Παναγιωτάκης (1988) (εστιάζοντας και εκείνος στο παρελθόν αλλά σε αυτό της Ενετικής κατοχής) κάνει αναφορά για μουσικά στοιχεία των Βενετών που είχαν προσαρμοστεί στην κρητική μουσική κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας. Υπογραμμίζει ότι οι αρχές της ιστορίας της έντεχνης νεοελληνικής μουσικής αυτή τη φορά θα πρέπει να αναζητηθούν στην Κρήτη, καθώς με αυτή σχετίζονται φυσιογνωμίες όπως ο Βιτσέντζος Κορνάρος, ο

καλλιτεχνικού μεγαλείου, τους Ευρωπαίους, σε υπέροχες καλλιτεχνικές εμπνεύσεις, αθάνατες στην αιωνιότητα» (1964: 235).

²³ Βλ. επίσης Δαφέρμος 1964, Λιάβας 2002.

²⁴ Η ίδια άποψη φαίνεται να εμφανίζεται και στο Δαφέρμο, ο οποίος υπογραμμίζει πως «διατηρήθηκε αναλλοίωτη κι ανεπηρέαστη η Κρητική ψυχή ανάμεσα στο πολυτάραχο κύλισμα 60 και πλέον αιώνων έτσι κι η Κρητική μελωδία σαν πατριωτικό ή συναισθηματικό ή χορευτικό τραγούδι δεσπόζει πάνω σ' όλα, ήλιος σωστός, που δεν μπόρεσαν να τον σκιάσουν τόσες και τόσες συννεφίες μας» (1964: 236). Ο Βλαζάκης (1952) επίσης υπογραμμίζει ότι η «βάση της κρητικής μελωδίας» δεν «αλλοιώθηκε» από τις ξένες επιδράσεις.

Δομήνικος Θεοτοκόπουλος, ο Φραγκίσκος Λεονταρίτης κ.ά. Μέσω της προβολής λοιπόν τέτοιων ονομάτων τονίζεται και τεκμηριώνεται η εξοχότητα και η λαμπρότητα του τόπου αυτού την εποχή εκείνη. Κεντρική θέση επίσης εμφανίζεται να έχει και σήμερα γι' αυτόν η Κρήτη στα μουσικά δρώμενα, καθώς από το νησί αυτό προέρχονται συνθέτες όπως ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Νίκος Μαμαγκάκης, ο Γιάννης Μαρκόπουλος, ο Μάνος Χατζιδάκις κ.ά.

Ο Παναγιωτάκης στην περιγραφή του για τα μουσικά δρώμενα στην Κρήτη κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας αναφέρεται σε τρεις κατηγορίες μουσικής, οι οποίες αντιπροσωπεύουν αντίστοιχα τις εκφράσεις της μουσικής ζωής της εποχής: α) την εκκλησιαστική μουσική²⁵, β) την αστική κοσμική μουσική και, γ) τη λαϊκή παραδοσιακή μουσική της υπαίθρου. Οι περιγραφές του περιορίζονται σε ιστορικές πληροφορίες, στοιχεία του τύπου: ποιοι μελοποιοί και πότε έδρασαν στην Κρήτη, το έργο τους, άνθρωποι που συνέβαλαν στην εξέλιξή της, δάσκαλοι κ.ά. Θα κάνω συνοπτικά λόγο για τα στοιχεία που συναπαρτίζουν τη «λαϊκή παραδοσιακή μουσική της υπαίθρου» κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας στην Κρήτη.

Ο ίδιος σημειώνει χωρίς ωστόσο να είναι βέβαιος ότι οι σκοποί που υπήρχαν τότε είναι ίδιοι με αυτούς που υπάρχουν ως τις μέρες μας. Διαφοροποίηση φαίνεται να συναντά ίσως κανείς στα λαϊκά όργανα, όπως λέει χαρακτηριστικά. Ένα όργανο που ταυτίζεται με τους χωρικούς είναι η ρίνα, δηλαδή η ασκομαντούρα, και χρησιμοποιούνταν ιδιαίτερα στα πανηγύρια, όπως επίσης το φλάουτο, οι αυλοί και τα τύμπανα. Σημειώνει παράλληλα ότι ενδεχομένως να διείσδυσαν στην ύπαιθρο και μουσικά όργανα του άστεως, όπως το βιολί και το λαγούτο. Σε αντίθεση με τα μουσικά δρώμενα σήμερα η λύρα δεν απαντιέται κατά τη Βενετοκρατία.

²⁵ Για μια εκτενέστερη παρουσίαση της εξέλιξης της εκκλησιαστικής μουσικής στην Κρήτη και στα Επτάνησα κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας στην Κρήτη, βλ. Δραγούμης 1978, Ρωμανού 2000.

β. Κρητική μουσική και γνωρίσματα

Οι μελέτες ωστόσο της κρητικής δημοτικής μουσικής δεν εξαντλούνται μόνο σε αυτές που αφορούν το παρελθόν. Χαρακτηριστικές είναι και εκείνες που δίνουν έμφαση σε μουσικά γνωρίσματα της μουσικής αυτής, τα οποία πιστοποιούν κατά τους συγγραφείς την ιδιαιτερότητά της. Στο «ιδιότυπο»²⁶ και στο «ιδιουσύστατο» της μουσικής αυτής, για παράδειγμα, κατά το Χατζιδάκι οφείλεται η διαφορετικότητα των κρητικών τραγουδιών σε σχέση με τα υπόλοιπα δημοτικά τραγούδια της ηπειρωτικής Ελλάδας. Μια τέτοια διαφορετικότητα για τον Καβακόπουλο έγκειται στο «άκουσμα που δίνει και στο χαρακτηριστικό τοπικό χρώμα [της μελωδίας στην Κρήτη] και οφείλεται στην αγωγή του ρυθμού, την τεχνική φωνής και μουσικού οργάνου, στο γλωσσικό ιδίωμα και στα όμοια τοπικά μελικά στοιχεία, που χαρακτηρίζουν την προέλευση μιας μελωδίας, από τις ημιτελικές και τελικές καταλήξεις» (1978: 254). Όσον αφορά το μέλος των κρητικών τραγουδιών, ο Χατζιδάκις επισημαίνει την «απλότητα» και τη «συμμετρία» που τα συνθέτει, η οποία οφείλεται, όπως υπογραμμίζει, σε «έμφυτον καλαισθησίαν της φυλής», τη μικρή ανάπτυξη της μελωδίας και τους διαδοχικούς μεταβατικούς φθόγγους. Αυτό που επιπλέον διακρίνει γι' αυτόν τις μελωδίες της Κρήτης είναι η «ακρίβεια και η αφέλεια». Το κατερχόμενο «ολίσθημα (σύρσιμο) της φωνής» σημειώνεται ως το κύριο χαρακτηριστικό των κρητικών τραγουδιών, όπως επίσης και ο «ρυθμικός τονισμός» (στο ίδιο). Με το «μάκρεμα της φωνής» του ο κρητικός τονίζει το νόημα του στίχου εκείνου που τον συγκινεί και του αρέσει περισσότερο· αποτελεί «παραδοσιακό εκφραστικό μέσο», ένα «απ' τα πιο χαρακτηριστικά μελωδικά γνωρίσματα των Κρητικών» (Καβακόπουλος 1978: 260). Επίσης χαρακτηριστικές στην κρητική μουσική είναι οι άρσεις. Ο Παπαδάκης μάλιστα υπογραμμίζει πως, αν δεν υπάρχουν άρσεις, δεν είναι κρητική η μουσική (1989:

²⁶ Ο χαρακτηρισμός αυτός, όπως και εκείνου του «ιδιάζων», απαντώνται συχνά σε αυτού του είδους τη βιβλιογραφία. Βλ. ενδεικτικά Χαριτάκης 1952, Καβακόπουλος 1978.

49). Η «ιδιορρυθμία» τέλος στην κρητική μελωδία κατά το Βλαζάκη πιστοποιείται μέσα από το ότι η μελωδία αυτή αποτελείται από «πλατειούς φθόγγους και μακρόσυρτους, που ποικίλλονται συχνά με τρίλιες, με επικρίσεις, με διαβατικές μετατροπές, με αλλαγή ρυθμικής αγωγής και γενικά με μια ευστροφία» (1952: 27).

γ. Τραγούδια και τύποι μελωδιών στην Κρήτη

Χαρακτηριστική επιπλέον αφορμή για διατυπώσεις απόψεων σχετικά με την ιδιαιτερότητα του κρητικού μουσικού πολιτισμού αποτελούν τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης. Οι σχετικές μελέτες εξαντλούνται σε ταξινομήσεις των τραγουδιών και των μελωδιών στην Κρήτη. Πιο συγκεκριμένα: κατ' αρχήν, όσον αφορά τα δημοτικά της τραγούδια διακρίνονται σε αυτά τα οποία έχουν τοπική και σε αυτά που έχουν παγκρήτια διάδοση (Αμαργιανάκης 1988α: 322, 2000: 95). Μια κατηγορία τραγουδιών²⁷ με τοπική διάδοση τα οποία παρουσιάζονται ως «μια ξεχωριστή ομάδα ελληνικού δημοτικού τραγουδιού», είναι τα «ριζίτικα».²⁸ Διακρίνονται σε αυτά της «τάβλας» (επιτραπέζια) και σε αυτά της «στράτας»

²⁷ Οι ταξινομήσεις των τραγουδιών της Κρήτης από το χώρο της λαογραφίας σε διάφορες κατηγορίες έχει γίνει με βάση κυρίως το ποιητικό τους κείμενο, το περιεχόμενό τους, κατά συνέπεια και οι περισσότερες αναφορές και αναλύσεις των τραγουδιών αυτών γίνονται κυρίως με βάση το ποιητικό κείμενο (φιλολογικές αναλύσεις κ.ά.) (βλ. ενδεικτικά Αμαργιανάκης 1988α, 2000, Αντουράκης 1991, Κριάρης 1976, Αποστολάκης 1993, Καβρουλάκης 1992, Πιτυκάκης 1975, Κριάρης 1920). Στις μετρικές αναλύσεις αυτών κατά συνέπεια συγχέεται η μελωδία με τον ποιητικό ρυθμό, αποτελώντας έτσι το μέσο προκειμένου να καταδειχθεί η σχέση των μελωδιών με τους αρχαίους ελληνικούς ποιητικούς ρυθμούς (χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Αμαργιανάκη 2002 [1967]). Ωστόσο, δε θα προβώ εδώ σε μια ανάπτυξη μορφολογίας του ποιητικού κειμένου των τραγουδιών της Κρήτης, καθώς δεν εξυπηρετεί τις ανάγκες του θέματός μου.

²⁸ Για μια εκτενή περιγραφή του πώς λειτουργούν τα τραγούδια αυτά στο πλαίσιο της κοινότητας, βλ. ενδεικτικά Αμαργιανάκης 1988α: 322-324, 2000: 95-96, Αντουράκης 1991: 133-135, Παπαρηγοράκης 1964).

(οδοιπορικά) (Αμαργιανάκης 1988α: 323, 2002: 27, 2000: 95, Αντουράκης 1991: 134, Παπαρηγοράκης 1964: 239). Στις σχετικές μελέτες τονίζεται έντονα η ανδρεία και ο δυναμικός τους χαρακτήρας. Χαρακτηρίζονται ως «ηρωικά και λεβέντικα» (Καβακόπουλος 1978: 254) με «μεγαλόπρεπο, πολεμικό και αγέρωχο χαρακτήρα» (Καβρουλάκης 1992: 40), ο οποίος πιστοποιεί για ορισμένους συγγραφείς τις δωρικές τους ρίζες.²⁹ Τα θέματα που απαντώνται είναι «η αγάπη για τη λευτεριά, ο θαυμασμός απέναντι στους αντρειωμένους, το αίσθημα της φιλίας και φιλοξενίας, η ποιμενική ζωή στις Μαδάρες και γενικά η αγάπη για τη φύση, η θεοσέβεια και ο οικογενειακός δεσμός» (Αντουράκης 1991: 133).

Στη συνέχεια θα περάσω να περιγράψω τα μορφολογικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τα ριζίτικα τραγούδια, μιας και αυτά έχουν χαρακτηριστεί ως το πιο σημαντικό είδος φωνητικής μουσικής στη δυτική Κρήτη (Magrini 1997, Baud-Bovy 1972). Τα τραγούδια της «τάβλας» αρχικά είναι μονοφωνικά, χορωδιακά και αντιφωνικά, επιτελούμενα από δύο ανδρικούς χορούς. Τα τραγούδια της «στράτας» σε αντίθεση συνοδεύονται από μουσικά όργανα, είναι όμως κι αυτά μονοφωνικά με «σκοπό αργό και μακρόσυρτο» (Παπαρηγοράκης 1964: 239). Ο Αμαργιανάκης (1988α) κάνει λόγο για τις «ιδιοτυπίες» των τραγουδιών αυτών, οι οποίες συνιστούν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους και οι οποίες καθορίζουν την αναγνωρισιμότητα ενός τραγουδιού ως «ριζίτικο». Αυτές είναι: οι συγκεκριμένοι τρόποι (modes) που χρησιμοποιούνται και είναι αυτός του διατονικού Ρε ή Λα και λιγότερο ο διατονικός του Μι, καθώς και ο χρωματικός του Ρε, οι καταλήξεις που γίνονται κυρίως στην τονική, στην υποτονική και στην IV βαθμίδα, πολύ συχνό είναι το πήδημα από την IV ή την V βαθμίδα στην I και το πεντάχορδο σύστημα. Όσον αφορά το ρυθμό τους, το χαρακτηριστικό είναι ότι δεν είναι αυστηρά περιοδικός. Υπάρχουν επίσης κάποιες «πρότυπες μελωδίες» πάνω στις οποίες τραγουδιούνται τα τραγούδια αυτά, οι οποίες μάλιστα

²⁹ Αφορμή για την προάσπιση της ιδεολογίας αυτής παίρνεται επίσης από τους χαρακτηρισμούς που προσέδωσε ο Αριστοτέλης για το ήθος του Δώριου τρόπου.

συντελούν και ένα από τα κριτήρια-παράγοντες ομαδοποίησης και κατά συνέπεια ταξινόμησής τους. Επίσης διαπιστώνονται κάποιες «στερεότυπες μελωδικές φράσεις (φόρμουλες)» μέσα στις μελωδίες, οι οποίες καθορίζουν έντονα μορφολογικά τραγούδια ως «ριζίτικα». Ακόμη δηλαδή κι αν προέρχεται ένα τραγούδι από άλλο τόπο με δική του μελωδία και ποιητικό κείμενο, με την εισαγωγή των «φόρμουλων» αυτών αναγνωρίζεται ως «ριζίτικο».

Μια άλλη κατηγορία δημοτικών τραγουδιών που απαντώνται στην Κρήτη και έχουν παγκρήτια διάδοση είναι οι «ρίμες» (βλ. ενδεικτικά Αμαργιανάκης 1988α: 324-325, 2000: 95, 2002: 27-28, Αντουράκης 1991: 243, Καψωμένος 1987: 21, 143-163, Λιάβας 2002: 14-15). Πρόκειται για πολύστιχα αφηγηματικά ποιήματα τα οποία ανάλογα το θέμα τους οι συγγραφείς τα χωρίζουν σε ακόμη περισσότερες κατηγορίες. Το μόνο που αναφέρεται σχετικά με τη μουσική τους είναι ότι συνιστά «απλή και συλλαβική» (Αμαργιανάκης 1988α: 325).

Τα αστικά λαϊκά τραγούδια, τα οποία δεν αποτέλεσαν αντικείμενο της μουσικής λαογραφίας, αναπτύχθηκαν κυρίως στα λιμάνια της Κρήτης και συνιστούν μια τοπική εκδοχή ρεμπέτικων τραγουδιών.³⁰ Τα τραγούδια αυτά δέχτηκαν ποικίλες επιδράσεις κυρίως από τη μουσική των προσφύγων από τη Μικρά Ασία και από την παράδοση τραγουδιών της ανατολής που αναπτύχθηκαν κυρίως στο καφέ αμάν και το θέατρο σκιών. Η μελωδία τους βασίζεται κυρίως στους μουσικούς τρόπους της ανατολικο-μεσογειακής μουσικής παράδοσης με χαρακτηριστικούς σκοπούς τους «ταμπαχανιώτικους».³¹ Τα τραγούδια αυτά εκφράζουν συνήθως καταστάσεις πάθους. Ένας από τους λίγους μουσικούς που έπαιξε και ηχογράφησε «ταμπαχανιώτικα» και υπήρξε διάσημος παίχτης του μπουλγαριού, ήταν ο Στέλιος Φουσταλιέρης.

³⁰ Βλ. χαρακτηριστικά την περίπτωση του Ζαϊμάκη 1999.

³¹ Βλ. επίσης Magrini 1997.

Ένα διαφορετικό ποιητικό είδος, αυτοσχέδιο, με ποικίλο περιεχόμενο που συναντάται, είναι τα δίστιχα, κοινώς οι «μαντινάδες».³² Αποτελούν «ένα από τα σημαντικότερα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης του κρητικού λαού» (Αμαργιανάκης 1988α: 325, Καψωμένος 1987: 18). Η «μαντινάδα» συνιστά ένα «πολυμελωδικό «κείμενο»», δηλαδή ένα ««κείμενο» που ενδέχεται και «ενδύεται» με διαφορετικά «γυρίσματα» σε διάφορες «κοντυλιές»» γεγονός που σχετίζεται ως ένα βαθμό με τον αυτοσχεδιασμό (Θεοδοσοπούλου 2006: 42, 2004: 54-55).

Θα αναπτύξω επομένως σε αυτό το σημείο ποιες μελωδίες σχετίζονται με τις «μαντινάδες» και τι αυτές συνιστούν, και κατ' επέκταση θα προβώ στην παρουσίαση άλλων τύπων μελωδιών που συναντάμε στην Κρήτη. Οι «μελωδικές φόρμες» ή «μουσικά θέματα-φράσεις» – μελωδίες ή «τύποι μελωδίας» (melody-types), όπως θα έλεγε η Magrini – πάνω στις οποίες τραγουδιούνται οι «μαντινάδες», πέραν της ονομασίας τους ως «κοντυλιές» ονομάζονται συχνά «μαντινάδες». Η διαφορά τους έγκειται στο ότι οι «κοντυλιές» έχουν μεγαλύτερη σε έκταση κλίμακες στους οργανικούς πηδηχτούς χορούς.³³ Η λέξη «κοντυλιά» αρχικά ετυμολογικά «προέρχεται από τον κόνδυλο, το μέρος του καλαμιού ανάμεσα σε δύο κόμπους (κόνδυλες), στο οποίο έκαναν τρύπες οι βοσκοί και φυσώντας μέσα σ' αυτό, παρήγαγαν μελωδίες. [...] Οι μελωδίες αυτές που παίζονταν με το κοντύλι (καλάμι), μεταφέρθηκαν αργότερα στο βιολί και τις έλεγαν «κοντυλιές»» (Δαλιανούδη 2001: 71).³⁴ Ο όρος «κοντυλιά» ωστόσο έχει ποικίλες εννοιολογικές χρήσεις. Οι «κοντυλιές» μπορεί να αποτελούν το «κατεξοχήν χαρακτηριστικό μουσικό είδος της Ανατολικής Κρήτης» (Δαλιανούδη

³² Ο Χατζιδάκις κάνει λόγο για μια σειρά τραγουδιών που ονομαζόντουσαν πατινάδες (καντάδες), χαρακτηριστικά για τον αργό τους ρυθμό, τα οποία πέρασαν και στην υπόλοιπη Ελλάδα ως κρητικές μαντινάδες.

³³ Εκτενή ανάλυση σε επίπεδο μουσικολογικό για ένα ορισμένο εύρος «κοντυλιών» αποτελεί η περίπτωση της Θεοδοσοπούλου 2004.

³⁴ Βλ. επίσης Καβακόπουλος 1978: 262. Κάτι αντίστοιχο γίνεται και με τη λύρα. Συνηθίζεται δηλαδή πολλές φορές να λέγεται ένας μελωδικός σκοπός «λυρέ».

2001: 71), είναι «πολλών λογίων και έχουν διάφορα ονόματα» (Αμαργιανάκης 2001β: 34). Πέραν από μελωδίες των μαντινάδων, μπορεί να συνιστούν και ευρύτερες συνθέσεις, όταν συνδυαστούν κατά ποικίλους τρόπους που ονομάζονται επίσης «κοντυλιές», και είναι είτε οργανικές είτε συνοδεύονται από τραγούδι. Χαρακτηριστικές για παράδειγμα είναι οι «κοντυλιές του Καλογερίδη». Οι «κοντυλιές» σε γενικές γραμμές δεν έχουν συγκεκριμένη μορφολογική δομή. «Αποτελούνται από μικρότερες μελωδικές φράσεις (κυρίως τετράμετρες), τα 'γυρίσματα' (ή 'κοντυλιές'), όπως είναι γνωστά στη λαϊκή-τοπική ορολογία». Μπορεί διαφορετικά να συνιστούν ένα «σκοπό» ή επιμέρους μουσικές φράσεις («γυρίσματα») ενός «σκοπού». Σύγχυση επικρατεί εξάλλου και όσον αφορά την έννοια του «σκοπού». Πρόκειται κυρίως για σύνθεση «γυρισμάτων» (Θεοδοσοπούλου 2004, 2006). Η απαγγελία «μαντινάδων» συνιστά έναν «ιδιότυπο» και «πρωτότυπο» τρόπο τραγουδίσματος, φαινόμενο που απαντιέται μόνο στην Κρήτη (Καβακόπουλος 1978).

Οι «μελωδικοί σκοποί»-«κοντυλιές» πάνω στις οποίες τραγουδιούνται οι «μαντινάδες» και διάφορα ποιητικά κείμενα, είναι είτε «χορευτικοί» είτε «εξυπηρετούν καθαρά και μόνο το τραγούδι» (Αμαργιανάκης 1988α: 325, 2002: 28). Πρόκειται για «πρότυπες, μικρές σε έκταση, απλές και ευκολομνημόνευτες μελωδικές φράσεις», σε δίσημο ή τετράσημο ρυθμό, που συνδυάζονται κατά ποικίλους τρόπους (Αμαργιανάκης 1985: 9, Καβακόπουλος 1978: 271). Πάνω σε αυτές προσαρμόζονται κάθε φορά τα διάφορα ποιητικά κείμενα, καθώς δεν υπάρχουν σταθερά ποιητικά κείμενα για την κάθε μία μελωδία, κατά συνέπεια ταυτίζονται κάποια μέλη ως γαμήλια ή σατιρικά, για παράδειγμα, και αποτελούν τον παράγοντα με βάση τον οποίο κατηγοριοποιούνται τα τραγούδια πέρα από το ποιητικό κείμενο που παίζει μικρότερο ρόλο σε αυτή την περίπτωση. Οι «κοντυλιές» έρχονται να λειτουργήσουν πολλαπλά, καθώς καλύπτουν διαφορετικές ανάγκες κάθε φορά και επιτελούν διαφορετικές λειτουργίες. Έτσι ανάλογα τη λειτουργία τους, που συνήθως εξαρτάται από το ποιητικό κείμενο που τους προσαρμόζεται ή και την κινητική συμπεριφορά των συμμετεχόντων,

επιτελούνται αντίστοιχα κάθε φορά ως «καθιστικές», «χορευτικές», «σκοποί του δρόμου» κ.ά. Ανάλογα τη λειτουργία των σκοπών στο πλαίσιο μιας επιτέλεσης διαπιστώνονται ιεραρχήσεις ανάμεσα στις μουσικές φράσεις, καθώς όμως και κοινές ακολουθίες γυρισμάτων (Θεοδοσοπούλου 2004). Στη διαμόρφωση και την περιορισμένη έκταση των μελωδιών αυτών καταλυτικό ρόλο έπαιξαν τα όργανα της μαντούρας και του άσκαυλου, καθώς προηγήθηκαν από τα νεότερα, όπως αυτό της λύρας (Αμαργιανάκης 2002 [1967], Καβακόπουλος 1978).

Όσον αφορά πιο συγκεκριμένα τις μελωδίες των χορών, κατ' αρχήν δεν έχουν αυστηρά καθορισμένη μορφολογική δομή. Η μορφή τους κάθε φορά εξαρτάται από το πλαίσιο επιτέλεσης.³⁵ Πρόκειται για μια «ιδέα μουσικού σκοπού», όπως σημειώνει ο Αμαργιανάκης (1988α: 327, 1988β, 1985: 10, 2002: 29), «προς τον οποίο οφείλει να προσαρμοστεί η εκτέλεση» – «ένα ιδεατό νοητό πρότυπο γυρισμάτων και μουσικών τρόπων» (Θεοδοσοπούλου 2004: 41) – ο οποίος λειτουργεί ως οδηγός στον καλλιτέχνη για το τι πρέπει να πράξει. Γι' αυτό λοιπόν και η εκάστοτε μουσική μορφή των χορών είναι διαφορετική. Οι «κοντυλιές» ή «μαντινάδες» μπορεί να αποτελέσουν, όπως σε αυτό το σημείο, τη βασική μελωδία των χορών. Οι «κοντυλιές» λοιπόν, όταν λειτουργούν χορευτικά, επιτελούνται συγκεκριμένα ως «σιγανός» χορός που πολλές φορές «γυρνάει» σε «πεντοζάλι» ή «πηδηχτό». Στους «σκοπούς» του «πηδηχτού» επικρατούν ως επί το πλείστον τα δίμετρα οργανικά «γυρίσματα» ή αλλιώς οι δίμετρες οργανικές μουσικές φράσεις, σε αντίθεση με τις «κοντυλιές» όπου απαντώνται κυρίως οι τετράμετρες μουσικές φράσεις ή με άλλα λόγια τετράμετρα «γυρίσματα». Ωστόσο οι «κοντυλιές» ή ο «πηδηχτός» μπορούν επίσης να συνιστούν και τίτλο κάποιων μελωδιών. Ο «πηδηχτός» πιο συγκεκριμένα «αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση σκοπού που ενώ δε φέρει το προσδιοριστικό «κοντυλιά» ή «κοντυλιές» στον τίτλο του, εντούτοις είτε η ίδια η μελωδία ως ιδεατό πρότυπο είτε τμήματα

³⁵ Για μια εκτενή περιγραφή της λειτουργίας ή της ανάπτυξης της μουσικής ενός χορού, βλ. ενδεικτικά Χατζιδάκις χ.χ.: 138-140, Αμαργιανάκης 1988α: 326-327.

αυτής χαρακτηρίζονται από τους φορείς της παράδοσης ως κοντυλιές» (Θεοδοσοπούλου 2004: 13-14).

Χαρακτηριστικό επίσης στην κρητική μουσική για το οποίο κάνει λόγο πολύ συνοπτικά μόνο ο Παπαγρηγοράκης (1965: 60, 105) είναι οι «όρτσες», οι οποίες συνιστούν τις απομιμήσεις της ασκομαντούρας, παραλλαγές πάνω σε «σκοπούς (μοτίβα)» του «καστρινού πηδηχτού» χορού ή του «συρτού» στα Χανιά ή των «κοντυλιών» από βιολάτορες.

δ. Οργανοπαίχτες και μουσικά όργανα

Από τη σύνθεση της κρητικής μουσικής ιστορίας δε λείπουν και τα ονόματα σημαντικών κρητικών μουσικών. Αυτά για τα οποία γίνεται τις περισσότερες φορές λόγος είναι εκείνα των «πρωτομαστόρων»: Ανδρέας Ροδινός, Αλέκος Καραβίτης, Μανόλης Λαγός, Γιάννης Δερμιτζάκης, Γιώργης Κουτσουρέλης, Γιώργης Καλογερίδης, Χαρίλαος, Αντώνης Καρεκλάς, Μανόλης Στραβός, Στρατής Καλογερίδης, Νικόλαος Χάρχαλης, κ.ά.³⁶ Λίγο μεταγενέστεροι μουσικοί-δημιουργοί, αλλά εξίσου σημαντικοί, είναι ο Θανάσης Σκορδαλός, ο Κώστας Μουντάκης κ.ά.³⁷ Ένα μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας λοιπόν αφιερώνεται στις βιογραφίες τέτοιων προσωπικοτήτων, πότε σε ένα παγκρήτιο επίπεδο και πότε σε τοπικό (βλ. ενδεικτικά Παπαδάκης 2002, Οικονομάκης 2005, Δεικτάκης 1999).

Τέλος, δε λείπουν και οι επισκοπήσεις των οργάνων που υπάρχουν και υπήρξαν στην Κρήτη.³⁸ Ενώ κάποια από αυτά τα όργανα έχουν πλέον μουσειακή αξία από τη στιγμή που δεν απαντώνται στα σημερινά μουσικά δρώμενα,

³⁶ Μια συνολική δισκογραφική έκδοση των ηχογραφήσεων των καλλιτεχνών αυτών αποτελεί η συλλογή *Οι Πρωτομάστορες 1920-1955*.

³⁷ Βλ. ενδεικτικά Αμαργιανάκης 2001α με σχετικά αφιερώματα για τους μουσικούς-δημιουργούς αυτούς.

³⁸ Η παρουσίασή τους σε επίπεδο οργανολογικό δεν είναι επαρκής. Αποτελεί επιφανειακή για τις ανάγκες της εργασίας.

ωστόσο οι συγγραφείς κάνουν ιδιαίτερο λόγο γι' αυτά. Όσον αφορά λοιπόν την κατηγορία των χορδόφωνων μουσικών οργάνων συναντάται η αχλαδόσχημη λύρα, η οποία έχει απαντηθεί κατά καιρούς σε τέσσερις τύπους: το λυράκι, την κοινή λύρα, τη βιολόλυρα και τη βροντόλυρα. Παλιότερα στο τόξο του δοξαριού κρέμονταν τα «γερακοκούδουνα», μικρά σφαιρικά κουδουνάκια, τα οποία με τις κινήσεις του δοξαριού «υπογράμμιζαν το ρυθμό [...] και συνόδευαν τη μελωδία με το χαρακτηριστικό «ίσο» που έδινε το ηχόχρωμά τους» (Λιάβας 2002: 17).³⁹ Άλλα όργανα που χρησιμοποιούνται είναι το μαντολίνο, το λαούτο, το οποίο πέρα από το ρόλο της συνοδείας που ακολουθεί κυρίως πολλές φορές χρησιμοποιείται και ως σολιστικό όργανο, σε αντίθεση με την κιθάρα που έχει ένα καθαρά συνοδευτικό ρόλο. Ευρεία χρήση είχε παλιότερα το μπουλγκαρί, ενώ σήμερα περιορίζεται μάλλον σε ένα ρόλο αναβίωσης μέσα στο πλαίσιο της «παράδοσης». Στην κατηγορία των αερόφωνων οργάνων συναντάται το θιαμπόλι του οποίου ονομασίες υπάρχουν πάρα πολλές και ταυτίζεται ως ποιμενικό όργανο. Επίσης απαντιέται η μαντούρα που πρόκειται τελικά για όργανο με μουσειακή αξία, όπως και η ασκομαντούρα σε μικρότερο ίσως βαθμό. Χαρακτηριστική είναι η νοσταλγία που αναδύεται από τους συγγραφείς για τα «πρωτόγονα» (Καβακόπουλος 1978: 271) αυτά όργανα (μαντούρα, ασκομαντούρα) που τείνουν «δυστυχώς» (Αμαργιανάκης 1988α: 330, 2000: 98) σήμερα να εκλείψουν. Τέλος, από την κατηγορία των μεμβρανόφωνων συναντάται το νταουλάκι/ τουμπί (βλ. ενδεικτικά Αμαργιανάκης 1988α: 329-330, 2000: 96-98, Χατζιδάκις χ.χ.: 167-172, Αντουράκης 1991: 295).⁴⁰

³⁹ Σήμερα πολλές φορές χρησιμοποιούνται επιλεκτικά από λυράρηδες στις επιτελέσεις τους ή στη δισκογραφία. Χαρακτηριστική περίπτωση, για παράδειγμα, αποτελούν τα μουσικά κομμάτια «Ρεθεμιώτικη σούστα» και «Μυλοποταμίτικες κοντυλιές και γρήγορο πεντοζάλη» στο δίσκο ακτίνας *Λύρα*.

⁴⁰ Για μια περιγραφή σε ένα μικροσκοπικό επίπεδο των οργάνων που χρησιμοποιούνταν και πώς λειτουργούσαν στα πλαίσια των γλεντιών δηλαδή στην Κρήτη, βλ. Παπαγρηγοράκης 1965.

ε. Κριτική αποτίμηση των προσεγγίσεων της ελληνικής βιβλιογραφίας

Θα επιχειρήσω λοιπόν σε αυτό το σημείο μια κριτική αποτίμηση της εν λόγω βιβλιογραφίας. Τα χαρακτηριστικά που κυριαρχούν και προβάλλονται έντονα στις μελέτες που προέρχονται από το χώρο της μουσικής λαογραφίας είναι πρώτα από όλα εκείνα που αφορούν τη «διαχρονία» (Νιτσιάκος 1997: 16). Έχοντας οι μελέτες αυτές ως βασική τους ιδεολογική κατεύθυνση την κατάδειξη της ελληνικότητας, καθώς στρατεύθηκαν στον αγώνα της «εθνικής αποκατάστασης και ολοκλήρωσης», κινούνται μέσα στα πλαίσια του οράματος της ιστορικής συνέχειας και σταθερότητας. Κύριος άξονας ανάλυσής τους είναι τα στοιχεία εκείνα που έχουν επιβιώσει από το παρελθόν στο παρόν χωρίς να προσδίδεται έμφαση στις αλλαγές που στο μεταξύ έχουν προκύψει. Η καταγραφή όσο το δυνατόν περισσότερων τραγουδιών και μελωδιών έχει ως στόχο τη διάσωσή τους. Έμφαση προσδίδεται στις περιγραφές του υλικού, τις ταξινομήσεις και τις συλλογές του.

Η ιστορία της δημοτικής μουσικής υπήρξε ένα πεδίο στο οποίο επισημάνθηκε η «συνέχεια ανάμεσα στο παρόν και στο "ιερό" παρελθόν της Ελλάδας» (Magrini 1997). Το «ιερό» παρελθόν, όπως το ονομάζει ο Herzfeld (1987), δεν είναι άλλο από εκείνο που συνδέεται με τον πολιτισμό της αρχαίας Ελλάδας. Κάτω από το πρόταγμα της επιστροφής στις ρίζες που αναδύθηκε από τους διανοούμενους κατά τη μεσοπολεμική περίοδο εμφανίστηκε σε τοπικό επίπεδο η επιλεκτική χρήση στοιχείων του παρελθόντος. Αυτά εξυπηρετούσαν τη σύνδεση της γνήσιας τοπικής παράδοσης με την εθνική κουλτούρα και τον εξοβελισμό ξενόφερτων και ανεπίκαιρων στοιχείων (Williams 1994). Οι αναφορές, όπως είδαμε, για τυχόν επιρροές της μουσικής της Κρήτης από άλλους πολιτισμούς σε άλλες περιόδους είναι επιλεκτικές και περιορίζονται στην περίοδο της Ενετοκρατίας. Ο οθωμανικός πολιτισμός γίνεται αντιληπτός ως «μόλυνση» (pollution) από τη στιγμή που θεωρήθηκε από την ύστερη

μεσαιωνική και αναγεννησιακή Ευρώπη «ως ενσωμάτωση του βαρβαρισμού και της κακεντρέχειας» (Herzfeld 1987: 7, όπως παρουσιάζεται στο Magrini 1997).⁴¹

Είναι χαρακτηριστικό εξάλλου ότι τα τελευταία μεσοπολεμικά χρόνια, όταν αναδύθηκε το ζήτημα της υπεράσπισης του εθνικού πολιτισμού, ένα μεγάλο μέρος της αρθρογραφίας στο Ηράκλειο επικεντρώθηκε στο ζήτημα της απαγόρευσης του «αμανέ», ο οποίος συγκαταλέγεται στην παράδοση των αστικών λαϊκών τραγουδιών του νησιού.⁴² Το γεγονός αυτό μας φανερώνει τη διάθεση των εγχώριων λογίων να αποκαθάρουν πρακτικές που παρέπεμπαν στην οθωμανική περίοδο.⁴³

Η λύρα λοιπόν ειδικότερα χαρακτηρίστηκε από τους Έλληνες λαογράφους ως ένα από τα κυριότερα «εθνικά σύμβολα» του νησιού. Η εθνικιστική πολιτική και η «καθαρολογία» (purism) που υιοθετήθηκε από τους Έλληνες λαογράφους οδήγησε στη λησμονιά του βιολιού, καθώς το τελευταίο ερμηνεύτηκε ως «ξένο» όργανο – άσχετο με την κρητική μουσική παράδοση – σύμβολο ξένης κυριαρχίας και «μόλυνσης» (pollution). Αντίθετα η λύρα επιλέχτηκε ως ο διάδοχος και το σύμβολο της «μη μολυσμένης» (uncontaminated) λαϊκής μουσικής παράδοσης, καθώς η παρουσία της είχε επιβεβαιωθεί κατά τη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου· πολλοί μάλιστα επικαλούνται ακόμη και την αρχαία κλασική Ελλάδα, παραμερίζοντας ότι ο τύπος της λύρας των περιόδων εκείνων είναι διαφορετικός από το σύγχρονο. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε μια περίοδο που η λύρα είχε γίνει ήδη «το μουσικό σύμβολο της κρητικής εθνοτικής ταυτότητας» (Magrini 1997) δεν

⁴¹ Προς ένα αντίθετο λόγο με τέτοιου είδους αναφορές όχι μόνο σε επίπεδο επιρροών αλλά και σε επίπεδο συγχωνεύσεων τελικά, βλ. ενδεικτικά Ζαϊμάκης 1999, Dawe 1999, Magrini 1997.

⁴² Βλ. Ζαϊμάκης 1999: 141-146 για μια σχετική παρουσίαση άρθρων.

⁴³ Ο «αμανές» βέβαια εκδιώχθηκε επίσης γιατί «θεωρήθηκε στοιχείο της πολιτισμικής παράδοσης του κοινωνικού κόσμου της μαγκιάς». Σειρά αναφορών των κειμένων των τραγουδιών αυτών παρέπεμπαν σε συμβολικά πρότυπα παρακοινωνιακών ομάδων κατά μια αστική αξιολόγηση. Έτσι ταξινομείται «ως ξενόφερτο και εκφυλισμένο είδος τραγουδιού που συμβόλιζε την κοινωνική οπισθοδρόμηση και παρακμή και αντίβαινε στο εθνικό ιδεώδες και στο εκσυγχρονιστικό πρόταγμα» (Ζαϊμάκης 1999: 147-148).

εκτιμήθηκε ότι οι οργανολογικές πλευρές της λύρας, η επιτέλεση της εκτέλεσης και το ρεπερτόριό της αποτελούσαν απόδειξη της επιρροής της από την παράδοση του βιολιού.⁴⁴

Η εννοιολογική χρήση του όρου «δημοτική» (ή παραδοσιακή) μουσική στο χώρο της λαογραφίας περιορίζεται στο εξής: οι λαογράφοι τοποθετήθηκαν σε σχέση με το φαινόμενο της μουσικής με βάση μια πολύ συγκεκριμένη ιδεολογία. Η έννοια του «δημοτικού» στην ελληνική λαογραφία, κυρίως όπως αυτή κυριάρχησε μέχρι την περίοδο του '60, συνδέεται στενά με την έννοια του «λαού» η οποία αναφέρεται στους κατοίκους της υπαίθρου,⁴⁵ οι οποίοι θεωρούνται πιο αυθεντικοί και λιγότερο αλλοτριωμένοι από τα δεδομένα του πολιτισμού. Είναι χαρακτηριστικό ότι στα πλαίσια κυρίως της μουσικής λαογραφίας η δημοτική μουσική της Κρήτης παρουσιάζεται ως απλή και με περιορισμένη τη χρήση μελισμάτων προκειμένου να μην αλλοιωθούν οι παραδοσιακές μελωδικές γραμμές.⁴⁶

Οι χρήσεις λοιπόν εννοιών, όπως αυτές της «παράδοσης», του «παλιού» κ.ά., ως είδη λόγου και μορφές πρακτικών γίνονται εκμεταλλεύσιμες προκειμένου να προπαγανδίσουν συγκεκριμένες εθνικές σκοπιμότητες, αν λάβουμε υπ' όψη μας και το πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετήθηκαν οι λαογράφοι μέχρι τη δεκαετία του '70 τουλάχιστον. Σχετική και η συχνά απαντώμενη στα κείμενα αυτά νοσταλγία του παρελθόντος, η οποία

⁴⁴ Βλ. Magrini 1997 για μια εκτενέστερη συζήτηση της επιρροής του βιολιού πάνω στη λύρα τόσο σε επίπεδο οργανολογικό, ρεπερτορίου, όσο και σε εκτελεστικό. Χαρακτηριστική επίσης περίπτωση αντίστασης στον ηγεμονικό λόγο περί της λύρας ως κυρίαρχο όργανο στην Κρήτη, με ιδιαίτερα φορτισμένη ιδεολογική κατεύθυνση βέβαια, αποτελεί αυτή του Χανιώτη μουσικού βιολιστή Κώστα Παπαδάκη ή Ναύτη (1989).

⁴⁵ Σε πολλά σημεία, για παράδειγμα, η κρητική παραδοσιακή μουσική παρουσιάζεται ξεκάθαρα ως η «μουσική της υπαίθρου» (Παναγιωτάκης 1988: 312).

⁴⁶ Βλ. ενδεικτικά Αμαργιανάκης 1988α: 324-326, 2002 [1967]: 22, 36, Χατζιδάκις χ.χ.: 99.

μεταφράζεται πολλές φορές σε αγωνία για το πόσο μπορεί ακόμη να διατηρείται ο «παραδοσιακός» τρόπος ζωής στην Κρήτη.

Οι περιπτώσεις λοιπόν εκείνες όπου η δημοτική μουσική της Κρήτης περιγράφεται ως «ιδιότυπη» ή «επιθετική» κ.ό.κ., όπως επίσης και εκείνες που τη σχετίζουν άμεσα με τη μουσική της αρχαίας Ελλάδας, καθώς επίσης και η πληθώρα «στεγνών» μουσικών καταγραφών και στίχων τραγουδιών, δεν μπορούν να θεωρηθούν ως αναλυτικές προσεγγίσεις του φαινομένου, αφού και οι ίδιες αποτελούν μέρος του φαινομένου προς ανάλυση. Συγκεκριμένα στοιχεία βέβαια όπως: μουσικά όργανα (λύρα, λαούτο κ.ά.), προσωπικότητες-συνθέτες-μουσικοί (Θεοδωράκης, Μουντάκης κ.ά.) οι οποίοι ασκούν έντονη επιρροή, όπως σημειώνει και ο Dawe (2005: 67), τύποι μελωδιών της κρητικής δημοτικής μουσικής (κοντυλιές κ.ά.), καθώς επίσης και τα δημοτικά της τραγούδια (ιδιαίτερα τα ριζίτικα) ταυτοποιούνται με τον τόπο Κρήτη, συνιστούν με άλλα λόγια μηχανισμούς με ισχυρή δυναμική στην πρόσληψη της Κρήτης και της κατηγορίας της κρητικότητας. Τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά όμως αυτά (κρητικότητα, ανδρεία, λεβεντιά κ.ά.) δεν αναλύονται, θεωρούνται δεδομένα-στερεότυπα. Δεν απαντάται δηλαδή μια ανάλυση η οποία θα μας αναδείξει πώς στοιχεία, όπως τα παραπάνω, συνιστούν συμβολικές όψεις της εντοπιότητας, πώς με άλλα λόγια προβάλλεται η «κρητικότητα» μέσα από τη μουσική, ζήτημα που θα μας απασχολήσει παρακάτω.⁴⁷

Η υπό-ενότητα λοιπόν που ακολουθεί υιοθετεί έναν τέτοιο άξονα ανάλυσης μέσα από την επισκόπηση των προσεγγίσεων της σύγχρονης εθνομουσικολογίας. Θα διερευνήσω δηλαδή πώς μέσα από τη μουσική της

⁴⁷ Φυσικά η περίπτωση του Ζαϊμάκη (1999) αποτελεί σημαντική εξαίρεση. Η προσέγγιση αυτή ωστόσο, προέρχεται από το επιστημονικό πεδίο της ανθρωπολογίας, ενώ εγώ στο κείμενο αναφέρομαι κυρίως στις μελέτες οι οποίες προέρχονται από τη μουσική λαογραφία κυρίως γι' αυτό και προβαίνω σε μια τέτοια αποτίμηση, όπως την παρουσιάζω στο κείμενο. Είναι εμφανές ότι το σχετικό πεδίο της ελληνικής βιβλιογραφίας είναι ευρύ και εννοείται ότι στις μελέτες αυτές υπάρχουν εσωτερικές διαφοροποιήσεις.

Κρήτης αρθρώνονται ανδροπρεπή (manhood) ιδανικά, η έννοια της «κρητικότητας», όπως επίσης και αυτή της πολιτισμικής διαφοράς⁴⁸.

3. Μουσικός πολιτισμός της Κρήτης: ανδρισμός και πολιτισμική διαφορά

Στην υπό-ενότητα αυτή θα αναπτύξω πώς μέσα από την πρόσληψη της Κρήτης στο κοινωνικό φαντασιακό τα εντόπια μουσικά όργανα και οι συγκεκριμένες μουσικές πρακτικές, όπως για παράδειγμα η επιτέλεση του ριζίτικου τραγουδιού, αποτελούν σύμβολα εντοπιότητας, ανδρισμού και πολιτισμικής διαφοράς κατ' επέκταση.

Το «σύνολο λύρα-λαούτο» (*lyra-laouto ensemble*) είναι το πιο δημοφιλές «μουσικό παραδοσιακό σύνολο» της Κρήτης. Αποτελεί αποκλειστικά σχεδόν αντρικό επάγγελμα και απασχόληση κι έτσι ενσωματώνει μια περίπλοκη σύνθεση έμφυλων αξιών (Dawe 1996). «Ο συμβολισμός της μουσικής της λύρας και οι πρακτικές των μουσικών είναι αξεδιάλυτα συνδεδεμένες με τα κρητικά ιδανικά του ανδρισμού (manhood)» (ό.π.: 110). Συνιστά αυτή χαρακτηριστικά το «συμβολικό της καρδιάς της Κρήτης» (*emblematic of Crete's heartland*) από τους περισσότερους κρητικούς και αποτελεί ένα μοναδικό όχημα για τη λύση ανταγωνιστικών εξουσιαστικών λόγων για την ταυτότητα. Η λύρα είναι «το επίκεντρο έντονης μουσικής δημιουργίας, συναγωνισμού, διαπραγμάτευσης και κατασκευής ταυτότητας μέσα στη σύγχρονη κρητική κοινωνία» (Dawe 2003: 263). Ένα πανταχού παρόν σύμβολο ανδρισμού (masculinity) και κρητικότητας, ένα μέσο με το οποίο ζωές ορίζονται και μετασχηματίζονται.⁴⁹ Η λύρα, η μουσική της

⁴⁸ Η οργανική μουσική του Πωγωνίου αντίθετα, όπως και οι άνθρωποί του, αποτελεί περίπτωση όπου δεν μπορεί να αποτελέσει μέσο ανάδειξης πολιτισμικής διαφοράς, «διάκρισης» και «αναγνώρισης» (βλ. Θεοδοσίου 2006).

⁴⁹ Για τη συμβολική δύναμη της λύρας στην Κρήτη και το ρόλο της στην κατασκευή κοινωνικών σωμάτων βλ. Dawe 2005.

και οι παίχτες της παραμένουν σύμβολα τοπικών ιδεών πολιτισμικής διαφοράς στην Κρήτη.

Η μουσική δημιουργία (music-making) και επιτέλεση (musical performance) στην Κρήτη, η παραδοσιακή μουσική της λύρας (*lyra music tradition*), είναι βασικά, όπως υποστηρίζει και η Magrini, μια ανδρική δραστηριότητα: «παίζει ένα σημαντικό ρόλο στο να δείξει ότι κάποιος είναι καλα άντρας από τη στιγμή που η ικανότητα να τραγουδάς και να χορεύεις θεωρείται μια πολύτιμη συνιστώσα ανδρισμού (manhood)» (Magrini 2000: 429).⁵⁰ Στην αναφορά του στην κατασκευή αντρικών (manhood) ιδανικών σε ένα ποιμενικό ορεινό χωριό της Κρήτης ο Herzfeld (1985) σημειώνει πως ένας ιδεατός ανδρισμός (idealised manhood) πραγματοποιείται στην επιτέλεση μέσα από τη ρητορική και την υπερβολή, μέσα από την εφαρμογή μιας ποικιλίας προφορικών και μη προφορικών δεξιοτήτων, και μέσα από επιδέξια συντονισμένες κοινωνικές πράξεις που σημαίνουν τις ποιητικές ανδρισμού (poetics of manhood).⁵¹

Για παράδειγμα, θεμελιώδη στοιχεία που μπορεί πιο συγκεκριμένα να ορισθούν ως μουσικές ποιητικές ανδρισμού (manhood) στο νομό Χανίων τουλάχιστον, είναι ο συνδυασμός του «ριζίτικου» με τις «μαντινάδες» στις τραγουδιστικές πρακτικές. Τα «ριζίτικα» μπορούν να αποτελέσουν ένα μέσο με το οποίο αναδεικνύονται οι κεντρικές αξίες ανδρισμού (manhood) οι οποίες είναι:

⁵⁰ Εν ολίγοις, όπως διαπιστώνει η Magrini, το να είσαι «καλός στο να κάνεις μουσική» (good at making music) σημαίνει ότι είσαι «καλός στο να είσαι άντρας» (good at being a man), τουλάχιστον σε ένα πλαίσιο όπως αυτό της μουσικής πρακτικής στο νομό Χανίων. Όταν είσαι «καλός στο να είσαι άντρας» σημαίνει ότι «γνωρίζεις πώς να χρησιμοποιείς τη μουσική σαν ένα βασικό όργανο του ατόμου και της κοινωνικής ύπαρξης». Το να κάνεις μουσική (music-making) «απαιτεί την κατοχή μιας βαθιάς αντίληψης μεγάλης ποικιλίας υπαρξιακών θεμάτων, όπως επίσης και των δυναμικών μεταξύ ατόμου και ομάδας και μεταξύ παράδοσης και δημιουργικότητας» (2000: 455).

⁵¹ Στην επίδειξη ανδρισμού επίσης ενός ατόμου στο πεδίο της κοινωνικής αλληλόδρασης της καθημερινότητας βρίσκεται το «νταηλίκι». Επιπλέον, με ανδροκεντρικές κοσμοθεωρήσεις συνδέεται η χασισοποσία και ο «σωστός» άνδρας ταυτίζεται με το μάγκα χασικλή (Ζαϊμάκης 1999: 42, 216).

«το θάρρος και η αξία του ανδριωμένου, η ικανότητα να αντιμετωπίζεις τον κίνδυνο, η δύναμη του χαρακτήρα, η σοφία, η εξυπνάδα του να αιτιολογείς, η αντίσταση κατά των ταλαιπωριών της ζωής, η σπουδαιότητα της φιλίας και της φιλοξενίας και, πάνω από όλα, η ευαισθησία σε μία ευρεία ποικιλία ανθρωπινων συναισθημάτων αντίκρου στη φύση, τη ζωή και το θάνατο» (Magrini 2000: 454). Οι ιδανικές αξίες ανδρισμού (manhood) που εκδηλώνουν, καταδεικνύουν επίσης το σεβασμό στην ευρύτερη πραγματικότητα της ποιμενικής ζωής στις ορεινές περιοχές της Κρήτης: θάρρος και τόλμη.⁵² Αποτελούν τα τραγούδια αυτά για τους ανθρώπους της Κρήτης το ρεπερτόριο με το οποίο συνδέεται η αντίσταση, και τα ΜΜΕ βοήθησαν στο να γίνει το ρεπερτόριο αυτό «ένα δυνατό σύμβολο ταυτότητας για όλους τους ανθρώπους της Κρήτης» (Magrini 1997).

Σε ένα άλλο επίπεδο η απαγγελία «μαντινάδων» συνιστά ένα σημαντικό γνώρισμα της ανδρικής ποιητικής επιτέλεσης⁵³, καθώς από τη στιγμή που ο αυτοσχεδιασμός⁵⁴ καθορίζει «υπεροχή» (excellence), όπως θα έλεγε ο Bourdieu

⁵² Η δύναμη, το θάρρος και η τόλμη ωστόσο, δεν εξαντλούν τα ιδανικά ανδρισμού (manhood), όπως συνόψισα παραπάνω. Στη «δυνατή καρδιά», για παράδειγμα, συνδέεται και μια ποικιλία συναισθημάτων, όπως της πικρίας, της νοσταλγίας κ.ά. που διαφαίνονται ιδιαίτερα στον άντρα που είναι παρόν στη συμβολική στιγμή που αναλογίζεται το θάνατο (Magrini 2000). Ευαισθησία διακρίνεται και από τη «δυνατή καρδιά» του εκτελεστή/ δημιουργού «μαντινάδων», ο οποίος γεμάτος συναισθήματα, καθώς βασανισμένος εσωτερικά, είναι δυνατός να ελέγξει τα συναισθήματά του και να μοιραστεί τις αποκαλύψεις του. Πρόκειται μάλλον για μια «ευαίσθητη ανδροπρέπεια» (“sensitive manliness”) (Dawe 1996: 108-109).

⁵³ Στη μαντινάδα, όπως επίσης και στη ζωκλοπή και στη χαρτοπαιξία ή στην απαγωγή της νύφης, «η αγωνιστική αναμέτρηση των αντρών παράγει «σημασία», προσθέτει αξία στην ανδρική ταυτότητα, τη διαστρωματώνει, κάνει δυνατό τον πληθωρισμό του ανδρισμού σύμφωνα με το ηθικό αξίωμα: να είναι κανείς «καλός άντρας»» (Παπαταξιάρχης 1998: 64).

⁵⁴ Ο αυτοσχεδιασμός φαίνεται να είναι κάτι που θαυμάζουν οι άνθρωποι του χωριού «Γλέντι», όπως σημειώνει ο Herzfeld 1985, κατά την αντιμετώπιση των απαιτήσεων της καθημερινότητας. Οι δραστηριότητές τους εξαρτώνται από ιδέες, εγχώριο πρότυπο «εγωισμού», δηλαδή η διεκδίκηση της διαφορετικότητας (βλ. επίσης Herzfeld 1998). Η επιθυμία για ελευθερία της κίνησης, ο αγώνας για ανεξαρτησία σημαίνει μία αμυντική στάση κατά την πιθανή απώλεια της

(1977: 8), υπεροχή στο να είσαι άντρας στην προκειμένη περίπτωση, οι πληροφορίες από την απαγγελία των «μαντινάδων» [όπως για παράδειγμα τα κατορθώματα των βοσκών (βλ. Herzfeld 1985)] αποτελούν «έναν εξουσιαστικό λόγο (μία έκθεση ιδεών, μία ανταλλαγή ιδεών, μια διαδικασία αιτιολογίας) και μία ρητορική (πειστική/ υπερβολική ομιλία ή πράξεις προσαρμοσμένες να εντυπωσιάσουν) οι οποίες [πληροφορίες έτσι] μπορούν να είναι ενδυνάμωμα (enabling) και εξουσιασμός (empowering) για τους άντρες» (Dawe 1996: 95, 97).⁵⁵

Ο Dawe (1996) καταδεικνύει τις ιδεολογίες για τον ανδρισμό που συνασπίζονται σε έναν τοπικό πανηγυρισμό (π.χ. γάμος), όπου ο ρόλος του μουσικού είναι σημαντικός. Η μουσική της λύρας (lyra music) παίζει κύριο ρόλο στις δραστηριότητες των αντρών (και των γυναικών καθώς κάτω από το σκοπό που παίζει η λύρα – την οποία παίζει άντρας – δραστηριοποιούνται) οι οποίοι έχουν τον έλεγχο κατά τους εορτασμούς. Οι οργανικοί αυτοσχεδιασμοί με τους λεκτικούς αυτοσχεδιασμούς του λυράρη και των αντρών καλεσμένων συνδέονται περίπλοκα. Ο λυράρης ενισχύει το χορό των χορευτών, δημιουργεί έντονα (σε ρυθμό και/ ή ταχύτητα) μελωδικά θέματα τα οποία στιγματίζονται από κραυγές ενθάρρυνσης όπως «όπα!» κ.ά. Πρόκειται για διαδικασίες μέσα από τις οποίες το κέφι οργανώνεται από το λυράρη μουσικό. «Οι μουσικές στρατηγικές των μουσικών, ο επιδέξιος χειρισμός των μουσικών θεμάτων, οι ρυθμοί και οι αυτοσχεδιασμοί συμβαίνουν με έναν τρόπο ο οποίος λαμβάνει υπ' όψη και διαχειρίζεται τις διαθέσεις και τους ήχους του συνολικού περιβάλλοντος

προσωπικής αυτονομίας σε μία γυναίκα ή από άλλο άντρα. «Αυτό δείχνει την ανδροπρέπεια (masculinity) σαν ένα εξιδανικευμένο σχήμα του ανδρισμού (maleness) που χρησιμοποιείται από μια ομάδα ανθρώπων για να κερδίσει κυριαρχία πάνω σε μια άλλη ομάδα ανθρώπων» (Dawe 1996: 98).

⁵⁵ Βλ. Dawe 1996: 99-105 για μια ενδεικτική παρουσίαση επιτέλεσης «μαντινάδων» σε ένα πανηγυρισμό, όπου «κατασκευάζεται μία “κοινότητα ανδρισμού (masculinity)”» τόσο μέσα από τα ανδρικά (macho) θέματα των «μαντινάδων», όσο και του έλεγχου του γεγονότος-επιτέλεσης από το λυράρη.

[...] στις προσπάθειές τους να ενορχηστρώσουν μία πετυχημένη (π.χ. εύθυμη για τους συμμετέχοντες, επικερδής για τους μουσικούς) επιτέλεση» (Dawe 1997, 1996: 106). Η αλληλεπίδραση μεταξύ όλων αυτών των στοιχείων στην επιτέλεση συνιστά στη δημιουργία μιας κοινότητας ανταγωνιστικού ανδρισμού (machismo).⁵⁶

Η παραδοσιακή μουσική της Κρήτης, δηλαδή η «μουσική της λύρας» [the “tradition”, namely “lyra music”, όπως σημειώνει ο Dawe (2003: 263) ή διαφορετικά *lyra music tradition* (1996: 95)] βρίσκεται ωστόσο και στην καρδιά της μουσικής βιομηχανίας. «Ενορχηστρώνει [«η μουσική της λύρας»] τα αξιώματα της κρητικής κοινωνικής ζωής από την άρθρωση αντρικών (manhood) ιδανικών (στις ηχητικές του και οπτικές αναφορές) μέχρι το ευερέθιστο θέμα των σχέσεων της Κρήτης με τον έξω κόσμο, την κρητικότητα (‘Cretan-ness’) της παρά την ελληνικότητά (‘Greek-ness’) της και της εξιδανικευμένης απόσπασής της από ‘το εξωτικό Άλλο’ (τη Μέση Ανατολή)» (Dawe 1999: 221). Χαρακτηριστική είναι η μεταφορά του Λαβύρινθου (μια περιχάραξη της πολιτισμικής διαφοράς με κάποιο τρόπο) που υιοθετεί ο Dawe ως ένα μοντέλο της τοπικής μουσικής βιομηχανίας και της σχέσης της με τον υπόλοιπο κόσμο. Υπογραμμίζει ότι οι εκτάσεις των κρητικών μουσικών δικτύων παραμένουν όπως οι διάδρομοι του λαβύρινθου, όπου κατοικεί ένας «μουσικός μινώταυρος» που αντιμετωπίζει τους «παρείσακτους» αναπηδώντας στην «ασφάλεια» της «παράδοσης». Καταδεικνύει τη δυναμική αλληλεπίδραση και αμοιβαία συγκρότηση του τοπικού με το παγκόσμιο. Ο κρητικός μουσικός λαβύρινθος λοιπόν είναι γεμάτος ιδανικά (όπως περιγράφηκαν παραπάνω, π.χ. ανδρισμός) και αποτελεί τον τόπο όπου ορίζονται σχέσεις, όπως αυτή μεταξύ της κρητικής μουσικής και της μουσικής του κόσμου (world music). Η δυαδική κατηγοριοποίηση λοιπόν μεταξύ «εαυτών» και «άλλων» (χωριό-πόλη, έθνος-κράτος-Τουρκία) είναι σημαντική για το πώς το τοπικό συνδέεται με το παγκόσμιο, και κατά συνέπεια για την κατανόηση της

⁵⁶ Βλ. επίσης Dawe 2003.

κρητικής μουσικής βιομηχανίας που έχει γίνει μέρος των τοπικών, εθνικών και διεθνικών κοινωνικο-οικονομικών δικτύων. Ο τοπικός μουσικός πολιτισμός ελέγχει. Η «μουσική της λύρας» έχει έντονη τοπική υποστήριξη και μέσω αυτής γίνεται φανερό η αντίσταση σε ιδέες του παγκόσμιου.

Τα δίκτυα που έχουν δημιουργηθεί από την τοπική μουσική κοινότητα στην Κρήτη στηρίζουν μεθόδους για να διασφαλίσουν έλεγχο και να κερδίσουν δύναμη πάνω στους «Άλλους». Το «Άλλο» εν ολίγοις, όπως υπογραμμίζει ο Dawe (1997), είτε είναι γυναίκα είτε τουρίστας είτε Τούρκος ελέγχεται, το λιγότερο συμβολικά. Κρατιέται σε απόσταση και εμποδίζεται προς είσοδο από τη μουσική κυριότητα, η οποία είναι συνυφασμένη με ιδέες κεντρικές για την κρητική κοινωνική ζωή και την ταυτότητα του νησιού. «Με επιτυχία στην 'αντρική δράση' ('manly action') έρχεται δύναμη, μία ηγεμονική δύναμη η οποία συμβολικά λειτουργεί μέσα από την κατασκευή μιας ποικιλίας 'Άλλων' και επιπέδων, από τις γυναίκες στο ελληνικό έθνος, από τους τουρίστες στους Τούρκους, από τις κρητικές μουσικές περιφέρειες στην τούρκικη μουσική» (Dawe 1999: 223).

Αφού λοιπόν παρουσίασα τη μουσική της Κρήτης ως μουσικό και πολιτισμικό σύστημα, στη συνέχεια θα εστιάσω στο ύφος αυτού του μουσικού πολιτισμού. Θα διερευνήσω δηλαδή σε τι συνίσταται η έννοια του κρητικού μουσικού ύφους.

4. Το ύφος της κρητικής μουσικής

Η συζήτηση για το μουσικό ύφος της Κρήτης σχετίζεται ως ένα βαθμό με τη συζήτηση για την κρητική μουσική και εμφανίζεται κυρίως στη βιβλιογραφία που προέρχεται από το χώρο της μουσικής λαογραφίας. Όπως και στην περίπτωση της μουσικής της Κρήτης, έτσι και στην περίπτωση του μουσικού ύφους της λοιπόν η έννοια χρησιμοποιείται κυρίως για να περιγράψει ή καλύτερα για να προσδιορίσει περιγραφικά είτε μια συγκεκριμένη κατηγορία τραγουδιών (π.χ. ριζίτικα) είτε κάποιους τύπους μελωδιών (π.χ. κοντυλιές) κ.ά.

Στην ουσία δηλαδή το ύφος συνιστά ένα προσδιοριστικό χαρακτηριστικό. Οι έννοιες με τις οποίες αυτό περιγράφεται, με άλλα λόγια τα στοιχεία που το προσδιορίζουν, δε σχετίζονται άμεσα με στυλιστικά χαρακτηριστικά ή με φυσικά και γνωστικά στοιχεία, όπως αυτά για τα οποία έγινε λόγος στο πρώτο κεφάλαιο, αλλά σχετίζονται κυρίως με αισθητικές και έμφυλες αξιολογικές κρίσεις (π.χ. ιδιότυπο, σοβαρό, αρρενωπό). Αυτές ανάγουν το μουσικό ύφος της περιοχής αυτής στην ιδιαιτερότητά της, την πολιτισμική διαφορά της. Σε καμία περίπτωση όμως δε λειτουργεί ως αναλυτικό εργαλείο εδώ η έννοια του ύφους, αλλά στοιχείο κυρίως προκειμένου να περιγραφεί η μουσική. Στη συνέχεια θα παρουσιάσω πιο συγκεκριμένα τις αναφορές στο ύφος της κρητικής μουσικής.

Τις πρώτες αναφορές στο ύφος της κρητικής μουσικής μπορεί να εντοπίσει κανείς στα κείμενα για την ορθόδοξη εκκλησιαστική μουσική κατά τη Βενετοκρατία, και ιδιαίτερα την περίοδο της εισροής μουσικών στην Κρήτη από την Κωνσταντινούπολη. Εκεί ως «μουσικό ύφος της Κρήτης» (Παναγιωτάκης 1988: 299) περιγράφεται και προσδιορίζεται η μουσική που αναπτύχθηκε και λειτούργησε στο χώρο των ορθόδοξων εκκλησιών της Κρήτης την περίοδο εκείνη. Η μουσική αυτή χαρακτηριζόταν από μουσικά στοιχεία της «Ρωμαιοκαθολικής Δύσης» και της «ντόπιας παράδοσης», τα οποία διαμορφώθηκαν όμως με τα μουσικά χαρακτηριστικά που εισέφεραν οι μουσικοί της Κωνσταντινούπολης, της «Ορθόδοξης Ανατολής» (Αμαργιανάκης 1988α: 320, Παναγιωτάκης 1988: 298). Το «ιδιότυπο μουσικό ύφος» (ό.π.) αυτής της μουσικής συνίσταται στη συνένωση των στοιχείων των τριών μουσικών⁵⁷ η οποία τελικά προσδίδει το χαρακτήρα σε αυτή την «ιδιόρρυθμη ψαλτική» των Κρητικών, για να δανειστώ την τοποθέτηση του Δραγούμη (1978: 274)· σε κάποια σημεία προσδιορίζεται ως «ιδιότυπο εκκλησιαστικό μουσικό ύφος» (Αμαργιανάκης 1988α: 320) ή ως «είδος ψαλμωδίας» (Παναγιωτάκης 1988: 302) που μεταφέρθηκε στα Επτάνησα ως

⁵⁷ Ο Δραγούμης κάνει λόγο διαφορετικά για τον «ανάμεικτο χαρακτήρα» της ψαλτικής εκείνης της περιόδου (1978: 272).

«κρητική» (Αμαργιανάκης 1988α: 321).⁵⁸ Σε αυτή την περίπτωση είναι χαρακτηριστικό ότι η έννοια του ύφους έρχεται να ταυτιστεί με την έννοια του είδους.

Την ίδια χρονική περίοδο (Βενετοκρατία) αναφορές στο θεωρητικό και συνθετικό έργο του Ακάκιου Χαλκιόπουλου κάνουν λόγο για «κρητικό μουσικό ύφος». Η έννοια του ύφους σχετίζεται και εδώ με μουσικά τεχνικά στοιχεία, η διαφορά όμως με την προηγούμενη περίπτωση έγκειται στο γεγονός ότι εδώ το «κρητικό μουσικό ύφος» προκύπτει από το έργο ενός συγκεκριμένου μελοποιού.

Αναφορά για το ύφος στην κρητική μουσική κατά τη Βενετοκρατία γίνεται και στις μελέτες για την κοσμική μουσική, η οποία περιγράφεται ως «δυτικού κυρίως ύφους» (Παναγιωτάκης 1988: 306). Οι αναφορές ωστόσο δεν είναι συστηματικές και ξεκάθαρες. Ο χαρακτηρισμός «δυτικός» προκύπτει εδώ από το γεγονός της μουσικής επιρροής των Βενετών στο νησί.

Όσον αφορά τώρα τη δημοτική μουσική της Κρήτης τον 20^ο αιώνα, συχνός λόγος γίνεται για την περίπτωση της μουσικής της ανατολικής Κρήτης, της οποίας το ύφος χαρακτηρίζεται ως «πιο λυρικό και πιο περίτεχνο» (Αμαργιανάκης 1988α: 327, 2002: 29). Τα μουσικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το ύφος της μουσικής αυτής είναι η χρησιμοποίηση του βιολιού, οι συνθέσεις και το παίξιμο του Ευστράτιου Καλογερίδη ή ολόκληρα κομμάτια έρχονται να θεωρηθούν αντιπροσωπευτικά του ύφους της ανατολικής Κρήτης. Κατ' αναλογία το ύφος της δυτικής Κρήτης καθορίζεται κυρίως από ντόπιους καλλιτέχνες βιολιστές, όπως ο Χάρχαλης, ο Μαρριανός, ο Σαριδάκης, ο Κουφιανός κ.ά. (Αμαργιανάκης 1988β). Σε αυτές τις περιπτώσεις λοιπόν παρατηρείται μια

⁵⁸ Το είδος αυτό συναντάται στη βιβλιογραφία και με άλλα ονόματα, όπως «κρητοεπτανησιακή μουσική» ή «Ιονική» ή «Ζακυνθινή» ή «Επτανησιακή» ή «Φραγκική» κ.ά. Βλ. Δραγούμης 1978 και Ρωμανού 2000 για μια εκτενέστερη συζήτηση.

πιο συστηματική αναφορά στα μουσικά στοιχεία που συνθέτουν τα επιμέρους ύφη της κρητικής μουσικής.⁵⁹

Σε κάποιες περιπτώσεις εξάλλου η έννοια του ύφους μπορεί να αποτελέσει το μέσο διάκρισης σε κατηγορίες τραγουδιών. Έτσι τα «ριζίτικα» τραγούδια έχουν ύφος «επιβλητικόν, ζωηρόν και αυστηρόν» (Χατζιδάκις χ.χ.: 95) ή «μεγαλοπρεπές και κάπως βαρύ» (Αντουράκης 1991: 295) ή «ηρωικόν, σοβαρόν και μεγαλοπρεπές με πλατείς μουσικούς φθόγγους, βαρύν χρόνον και ποικιλίαν ρυθμού» (Αμαργιανάκης 2002 [1967]: 6)⁶⁰, ενώ οι «μαντινάδες» έχουν «λυρικόν ή επικολυρικόν με μελωδικότητα και απλότητα μελωδικής γραμμής» (ό.π.). Παραθέτω ενδεικτικά επιπλέον τις ακόλουθες τοποθετήσεις: «από τα ριζίτικα τραγούδια όσα είναι γραμμένα στη Δωρική κλίμακα έχουν μια έκφραση θλιμμένη και ένα τόνο μακρόσυρτο. Τ' άλλα που είναι μελοποιημένα στο Λύδιο τρόπο έχουν ύφος μεγαλοπρεπές και αρρενωπό με σταθερό ρυθμό, μέτρια κίνηση και δυναμική εκτέλεση» (Αντουράκης 1991: 295). «Τα ριζίτικα τραγούδια [...] διατήρησαν το Δωρικό χαρακτήρα και το πολεμικό ύφος» (Καβρουλάκης 1992: 41). «Όσα κρητικά ριζίτικα είναι μελοποιημένα στη Δωρική κλίμακα – και τέτοια συνήθως είναι τα τραγούδια που τους λείπει το ηρωικό στοιχείο – έχουν ύφος προσαρμοσμένο μάλλον σε μια θλιμμένη αντίληψη της ζωής. Αντίθετα, τα ριζίτικα που είναι γραμμένα στο Λύδιο τρόπο, έχουν ύφος αρρενωπό, μεγαλόπρεπο, ρυθμό σταθερό, χαρακτήρα σοβαρό, κίνηση μέτρια, εκτέλεση ισχυρά και μοιάζουν μάλλον μονολεκτικής μεγαλοπρέπειας εμβατήρια» (Βλαζάκης 1952: 27). Τα μουσικά χαρακτηριστικά λοιπόν των «ριζίτικων» τραγουδιών (π.χ. ο τρόπος) αποτελούν αφορμή λόγου για το έμφυλο, αρρενωπό ύφος από το οποίο χαρακτηριστικά και σε αυτή την περίπτωση αναδεικνύονται οι κεντρικές αξίες ανδρισμού, όπως ανέφερε η Magrini (2000).

⁵⁹ Και στην περίπτωση του μουσικού ύφους της δυτικής Κρήτης, όπως αντίστοιχα της ανατολικής, όταν αναφέρονται οι μουσικοί-δημιουργοί, ο συγγραφέας αναφέρεται στον κοινό τρόπο εκτέλεσης-παίξιμο.

⁶⁰ Βλ. επίσης Χαριτάκης 1952.

Το ύφος χρησιμοποιείται εξάλλου προκειμένου να ταξινομηθούν οι «κοντυλιές». Συσχετίζοντάς το είτε με τη θεματολογία των στίχων είτε με τα όργανα ο Αμαργιανάκης παραθέτει «λαϊκές ονομασίες για κοντυλιές» (2001β: 41) με βάση το ύφος τους. Έτσι κάνει αναφορά στις ακόλουθες κατηγορίες: α) «τραγουδιστές», β) «παραπονιαρικές», γ) «Χτικιάρης», δ) «με Ασκομαντούρα», ε) «Μπουχλουμπού».

Εστιάζοντας λοιπόν πιο συστηματικά σε στυλιστικά χαρακτηριστικά, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι η ακριβής αντιστοιχία του μουσικού μέτρου και του χορού αποτελεί μέρος του «ατόφιου, ξέχωρου και ιδιόμορφου παγκρήτιου χρώματος και ύφους», όπως υπογραμμίζει για παράδειγμα ο Καβακόπουλος (1978: 253). Σε αυτό το σημείο κάνει πιο συστηματικά την εμφάνισή του και το ύφος εκτέλεσης των μελωδιών. Έτσι, το «παγκρήτιο ύφος», όπως επίσης και η τεχνική, το χρώμα και η ρυθμική αγωγή μπορούν να προέλθουν από τον τρόπο εκτέλεσης της μελωδίας (ό.π.: 263).

Η έννοια του ύφους λοιπόν συνιστά κυρίως ένα μέσο με το οποίο προσδιορίζεται ένα μέρος ή μια ευρύτερη σύνθεση μουσικών στοιχείων. Έτσι αρχικά η ανταλλαγή του μουσικού υλικού μεταξύ των πολιτισμών της Κρήτης και της Κωνσταντινούπολης την περίοδο της Βενετοκρατίας στάθηκε αφορμή για τον προσδιορισμό του ύφους εκείνου ως «ιδιότυπο» χωρίς περαιτέρω αναλύσεις αυτής του της «ιδιοτυπίας». Σε αυτή την περίπτωση ωστόσο, είναι σημαντικό ότι η έννοια του ύφους ταυτίζεται με εκείνη του είδους, ταύτιση για την οποία έγινε λόγος στο πρώτο κεφάλαιο. Καθώς το ενδιαφέρον μετατοπίζεται ειδικότερα σε μια «μουσική διάλεκτο», όπως θα έλεγε ο Hoshovsky, η αναφορά των μουσικών χαρακτηριστικών γίνεται πιο συγκεκριμένη. Όμως, ούτε σε αυτή την περίπτωση υπάρχει ιδιαίτερη ανάλυση αυτών. Πιο έντονη είναι η συμβολική και έμφυλη διάσταση που αποδίδεται στο ύφος, η οποία υπερβαίνει πολλές φορές τη μορφολογία του μουσικού ήχου: τα «ριζίτικα» τραγούδια έχουν ένα «αρρενωπό ύφος». Μια τέτοια τοποθέτηση προκύπτει είτε από τη θεματολογία των τραγουδιών αυτών – θέση που

προέρχεται κυρίως από τις μελέτες της μουσικής λαογραφίας – είτε σχετίζεται με τα κρητικά ανδρικά ιδανικά, για τα οποία κάνουν λόγο μια σειρά από πιο πρόσφατες εθνομουσικολογικές μελέτες. Η Magrini, για παράδειγμα, κατέδειξε πως τα «ριζίτικα» τραγούδια εκφράζουν κεντρικές αξίες ανδρισμού όπως το θάρρος και η τόλμη, η δύναμη του χαρακτήρα κ.ά.

Δεν μπορούμε λοιπόν να γνωρίζουμε ξεκάθαρα σε ποια στυλιστικά στοιχεία αναφέρεται κάθε φορά το ύφος, καθώς οι μελέτες αυτές, οι οποίες προέρχονται από τη μουσική λαογραφία κυρίως, εξαντλούνται και σε αυτό το επίπεδο στην περιγραφή. Αναδεικνύεται ωστόσο η συνθετότητα του ύφους, καθώς παραπέμπει τόσο στη μουσική της Κρήτης γενικότερα («κρητικό μουσικό ύφος»), όσο και σε επιμέρους μορφές της («κοντυλιές του Καλογερίδη»). Τέλος, από τη στιγμή που αντικαθιστά ή αντικαθίσταται και από άλλους όρους (π.χ. είδος) δεν υπάρχει σαφής προσδιορισμός του. Πρόκειται λοιπόν για μια ευέλικτη έννοια, όπως συζητήσαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, η οποία συνιστά ένα ευρύτερο περιγραφικό όρο με συμβολικές και έμφυλες συνδηλώσεις.

Συνοψίζοντας λοιπόν μπορεί κανείς να πει ότι στη σχετική βιβλιογραφία η κρητική μουσική παρουσιάζεται ως μουσικό σύστημα που χαρακτηρίζεται από ποικίλους μελωδικούς τύπους, όπως τις «κοντυλιές» (τετράμετρες κυρίως μουσικές φράσεις), οι οποίες αποτελούνται από μικρότερες μελωδικές φράσεις, τα «γυρίσματα». Η ιδιαίτερη σύνθεση αυτών αποτελεί τους κάθε φορά «σκοπούς». Οι «κοντυλιές» επενδύονται συχνά από διάφορα ποιητικά κείμενα. Όταν εμφανίζονται οργανικά και λειτουργούν ως χορευτικές, συνιστούν τις μελωδίες των χορών. Έτσι, συναντάμε το «σιγανό», τον «πεντοζάλη» ή «πηδηχτό» (δίμετρες κυρίως οργανικές φράσεις) κ.ά. Το χαρακτηριστικό στις μελωδίες των χορών είναι ότι δεν έχουν αυστηρά καθορισμένη μορφολογική δομή. Διαπιστώνεται όμως ένα «ιδεατό νοητό πρότυπο γυρισμάτων» (Θεοδοσοπούλου 2004: 41) πάνω στο οποίο ενεργεί ο καλλιτέχνης. Τα τραγούδια

που απαντώνται ποικίλουν μορφικά και σε θέμα περιεχομένου. Έτσι συναντάμε τα «ριζίτικα», τα αστικά λαϊκά τραγούδια, τις «μαντινάδες» κ.ά.

Οι μελέτες που εστιάζουν στον κοινωνικό και πολιτισμικό χαρακτήρα αυτής της παραδοσιακής μουσικής της Κρήτης αναδεικνύουν τον τρόπο που η τελευταία ενσωματώνει έμφυλες αξίες, γίνεται σύμβολο ανδρισμού, κρητικότητας και αποτελεί τον τόπο με βάση τον οποίο ορίζονται σχέσεις με το κάθε φορά «Άλλο».

Διερευνώντας πιο συγκεκριμένα το μουσικό ύφος της Κρήτης διαπιστώνει κανείς την απουσία ανάλυσής του τόσο σε επίπεδο στυλιστικό όσο και σε επίπεδο εθνομουσικολογικό, με τη μορφή των πιο πρόσφατων προσεγγίσεων, όπως αυτές παρουσιάστηκαν στο πρώτο κεφάλαιο. Αυτό που ανακύπτει από τις λιγοστές άμεσες αναφορές για το κρητικό μουσικό ύφος είναι η σύνδεσή του με τα ανδρικά ιδανικά, η ανάδειξή του ως μέσο έκφρασης πολιτισμικής διαφοράς, όπως επίσης η ευρύτητα του περιεχομένου του. Συνιστά εν ολίγοις ένα προσδιοριστικό χαρακτηριστικό που σχετίζεται με αισθητικές αξιώσεις.

Στο επόμενο κεφάλαιο λοιπόν θα διερευνήσω ειδικότερα τι συνιστά το ύφος του κρητικού μουσικού πολιτισμού για τους μουσικούς-εκφραστές της κρητικής μουσικής, οι οποίοι δραστηριοποιούνται κυρίως σε ένα διαφορετικό από το εντόπιο πλαίσιο, την Αθήνα. Θα εξετάσω δηλαδή πώς σχετίζεται ή δε σχετίζεται ο λόγος των μουσικών με ό,τι έχει προηγηθεί.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Κρητικό μουσικό ύφος

1. Εισαγωγή

Αν μιλήσει κανείς με κρητικούς μουσικούς στην Αθήνα για τη μουσική πρακτική τους, εύκολα θα διαπιστώσει τόσο τις πολλαπλές αναφορές στην έννοια του ύφους, όσο και τις πολλαπλές χρήσεις που αποδίδονται σε αυτό σε διάφορα πλαίσια. Η έννοια αυτή, όπως θα μπορέσει να εξακριβώσει κανείς, δεν έχει σαφές περιεχόμενο. Ενώ υπάρχει μια κοινή επικοινωνιακή συνθήκη, η κρητική μουσική παράδοση, μια σειρά διαφοροποιήσεων ακολουθούν. Στη διαδικασία αυτή τα διαφορετικά προσωπικά ύφη των μουσικών, για παράδειγμα, η ιδιαιτερότητα δηλαδή της μουσικής τους προσωπικότητας, όπως έκανε λόγο ο Stock, φαίνεται να διαδραματίζουν ιδιαίτερο ρόλο.

Πώς όμως ο λόγος των μουσικών, που αποτελεί το αντικείμενο αυτού του κεφαλαίου, σχετίζεται με αυτά που συζητήσαμε στα προηγούμενα κεφάλαια; Οι θεωρητικές προσεγγίσεις που επέλεξα να σκιαγραφήσω στο πρώτο κεφάλαιο διαφωτίζουν τις στυλιστικές και πολιτισμικές παραμέτρους που σχετίζονται με την έννοια του μουσικού ύφους. Στο δεύτερο κεφάλαιο σκοπός μου ήταν η κατανόηση μέσα από τη βιβλιογραφία της έννοιας του κρητικού μουσικού ύφους, γεγονός που με οδήγησε στη μελέτη των στοιχείων που έχουν συζητηθεί ως χαρακτηριστικά της κρητικής μουσικής γενικότερα.

Έτσι λοιπόν, για να κατανοήσω την έννοια του κρητικού μουσικού ύφους και πιο συγκεκριμένα πώς αυτή παράγεται και μετασχηματίζεται σε ένα σύνθετο γεωμουσικοπολιτισμικό χώρο όπως η Αθήνα, έχοντας ως κομβικό συμβολικό σημείο αναφοράς την Κρήτη, θα πρέπει να εξετάσω δύο επίπεδα. Πρώτον, θα πρέπει να διερευνήσω σε ποια μουσικά μορφολογικά στοιχεία γίνεται αναφορά. Δεύτερον, είναι σημαντικό να διερευνήσω με ποιο τρόπο κατά τη διαδικασία νοηματοδότησης αυτών εμπλέκονται ευρύτεροι πολιτισμικοί άξονες αναφοράς. Η διερεύνηση της δυναμικής που διέπει τη σχέση μεταξύ

μουσικών στοιχείων και ευρύτερου πολιτισμικού πλαισίου έχει ιδιαίτερη αναλυτική αξία στο επίπεδο κατανόησης του μουσικού ύφους.

Οφείλω βέβαια σε αυτό το σημείο να σημειώσω ότι δεν εξετάζω πώς επηρεάζει το πλαίσιο της Αθήνας και ό,τι αυτό συνεπάγεται τις απόψεις των καλλιτεχνών με τους οποίους συζήτησα. Επίσης είναι σημαντικό να αναφερθεί σε αυτό το σημείο ότι η ανάλυση του προσωπικού τους μουσικού ύφους δεν εμπίπτει στα ενδιαφέροντα της έρευνάς μου.

2. Κρητικοί μουσικοί στην Αθήνα: Μάνος Πυροβολάκης, Ζαχάρης Σπυριδάκης, Μιχάλης Τζουγανάκης⁶¹

Η εθνογραφία μου εκκινεί από τη διερεύνηση της έννοιας του ύφους στα ακόλουθα συμφραζόμενα: οι μουσικές πρακτικές κρητικών μουσικών γενικότερα έχουν αποτελέσει αφορμές για σχόλια σχετικά με το «κρητικό μουσικό ύφος», το «παλαιϊκό κρητικό ύφος», το «ανωγειανό ύφος» κ.ά. (βλ. ενδεικτικά Παυλοπούλου 2006, Ρηγινιώτης 2005).⁶² Ο Μάνος Πυροβολάκης, ο Ζαχάρης Σπυριδάκης (κυρίως μέσα από τη δράση του ως μέλος του σχήματος «Παλαιϊνά Σεφέρια») και ο Μιχάλης Τζουγανάκης θεωρούνται μουσικοί οι οποίοι «έχουν προσδώσει ένα διαφορετικό-εναλλακτικό ύφος προαγωγής της μουσικής της Κρήτης» (Παυλοπούλου 2006: 85). Το μουσικό ύφος ωστόσο του καθενός φαίνεται να διαφοροποιείται. Η σύντομη παρουσίαση που ακολουθεί είναι απαραίτητη προκειμένου να εισάγω τον αναγνώστη στον τρόπο που οι μουσικοί αυτοί – ως «αναθεωρητές της παράδοσης» – σχετίζονται με τη «μουσική παράδοση» της Κρήτης. Θα αναφέρω αρχικά δυο λόγια για τη δραστηριοποίηση του καθενός,

⁶¹ Τα ονόματα παραθέτονται με βάση την αλφαβητική σειρά των επιθέτων τους.

⁶² Η διερεύνηση των μηχανισμών μέσω των οποίων οι «ταμπέλες» αυτές του «παλαιϊκού», «έντεχνου» κ.ά. εισάγονται και αποκτούν επικοινωνιακή ισχύ, υπερβαίνει τα όρια της παρούσας εργασίας.

καθώς και το λόγο που κυριαρχεί γύρω από το όνομα αυτών, και στη συνέχεια θα αναφερθώ σε μια σειρά από ζητήματα που προκύπτουν.

Ο Μάνος Πυροβολάκης γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα, αλλά κατάγεται από την Κρήτη. Μέλος παλαιότερα του σχήματος «Κινούμενα Σχέδια» παίζει, όπως λέει ο ίδιος, «ποπ-ροκ με λύρα (ή βιολόλυρα πολλές φορές) ή ποπ-ροκ με κρητικό χρώμα». Έχει συνεργαστεί με το Νίκο Πορτοκάλογλου, το Νίκο Ζιώγαλα, την Ελευθερία Αρβανιτάκη κ.ά. Δημιουργός της πρόσφατα γνωστής επιτυχίας «Στης εκκλησιάς την πόρτα», «είναι ο καλλιτέχνης που θέλει να κινείται με το ένα πόδι στην παραδοσιακή μουσική και με το άλλο στις επιρροές του σήμερα», όπως διαβάζουμε συνήθως (βλ. ενδεικτικά Γεωργουλέα 2005). Ασχολείται από μικρός με την «παραδοσιακή μουσική» της Κρήτης και έχει δραστηριοποιηθεί και ως δάσκαλος. Ωστόσο αυτό που τον κάνει ιδιαίτερα γνωστό είναι το γεγονός ότι μετέφερε τη λύρα «από τον καθαρά παραδοσιακό της χώρο σε χώρους, όπως αυτός στον οποίο κινείται η μουσική του Νίκου Πορτοκάλογλου» (βλ. ενδεικτικά Γεωργουλέα 2005).

Ο Ζαχάρης Σπυριδάκης είναι γεννημένος στην Αθήνα, μεγάλωσε μέχρι κάποια ηλικία στην Κρήτη και μαθήτευσε στη λύρα δίπλα στον Κώστα Μουντάκη. Μέλος του σχήματος «Παλαιϊνά Σεφέρια» θεωρείται από τους «αναθεωρητές της παράδοσης» (βλ. ενδεικτικά Πετρίδης 2005β: 64). Έχει συνεργαστεί με το Γιάννη Μαρκόπουλο, το Μίλτο Πασχαλίδη, το Ross Daly κ.ά. Έχει ενεργή συμμετοχή στη δισκογραφία όχι μόνο ως μουσικός εκτελεστής, αλλά και ως δημιουργός. Η μουσική του δράση «ξεπερνά το παραδοσιακό ύφος και εντάσσεται στη σφαίρα της σύγχρονης μουσικής, συνδυάζοντας έτσι με έναν μοναδικό τρόπο τα παραδοσιακά όργανα και το σύγχρονο ελληνικό τραγούδι», όπως γίνεται λόγος πολλές φορές γύρω από το όνομά του (βλ. ενδεικτικά στο irisprojects.gr). Δραστηριοποιείται επίσης και ως δάσκαλος. Δεν περιορίζεται στο να παίζει μόνο κρητική μουσική, καθώς ερμηνεύει συχνά και συνθέσεις επώνυμων Ελλήνων συνθετών κ.ά.

Ο Μιχάλης Τζουγανάκης γεννήθηκε στο Βέλγιο, αλλά μεγάλωσε στην Κρήτη. Έχει συνεργαστεί με παλιούς λυράρηδες, όπως ο Λεωνίδας Κλάδος, ο Κώστας Μουντάκης κ.ά. καθώς και με συνθέτες όπως ο Νίκος Μαμαγκάκης. Αυτή την περίοδο συνεργάζεται με το Γιώργο Νταλάρα. Έχει προσωπική δισκογραφία και είναι και δημιουργός τραγουδιών που ερμηνεύτηκαν από τραγουδιστές όπως ο Πασχάλης Τερζής και ο Μανώλης Λιδάκης. Είναι ο δημιουργός του γνωστού τραγουδιού «Πάλι πάλι». Τραγουδοποιός και εξαιρετος σολίστας του κρητικού λαγούτου, «αποθεώνεται» στις συναυλίες του «ως ροκ εν ρολ είδωλο» (Πετρίδης 2005α: 22). «Με το ταλέντο του ενώνει την ξεχωριστή μουσική κουλτούρα της Κρήτης με τους ήχους της Μεσογείου», όπως διαβάζουμε συνήθως σε διάφορα έντυπα (βλ. ενδεικτικά Love Radio 97.5 Fm 2006). Χαρακτηρίζεται επίσης ως ένας από τους «αναθεωρητές της παράδοσης» (βλ. ενδεικτικά Πετρίδης 2005β: 64).

Πρόκειται λοιπόν για μουσικούς που πέρα από την κρητική καταγωγή τους, την περίπου κοινή ηλικιακή τους ομάδα και την επαγγελματική δραστηριοποίησή τους στον ίδιο χώρο (Αθήνα) συνδέουν και πολλά άλλα σημεία. Είναι επιφανείς και καταξιωμένοι καλλιτέχνες με αρκετά εκτεταμένη προσωπική δισκογραφία, η δράση των οποίων είναι γνωστή σε μια μεγάλη μερίδα του ελληνικού κοινού, υπερτοπικοί μουσικοί «αστέρες» θα μπορούσαμε να πούμε. Έχουν ωστόσο και πολλών τύπων διαφοροποιήσεις. Το γενικότερο βέβαια είναι ότι σχετίζονται/ συμβάλλουν με κάποιο τρόπο στη διαμόρφωση αυτού του ευρύτερου πεδίου που ονομάζουμε γενικότερα «κρητική μουσική». Όπως σημειώνει και ο Dawe εξάλλου, «ακόμη και με το επεκτατικό και φαινομενικά αντιφατικό ρόλο τους οι μουσικοί παραμένουν 'γνώστες' ('insiders') του κρητικού πολιτισμικού χώρου και συμβολικού της παγκρήτιας ταυτότητας» (1999: 213).

Είναι πολύ δύσκολο ωστόσο να πει κανείς με βεβαιότητα αν οι παραπάνω μουσικοί είναι αντιπροσωπευτικοί των επιμέρους υφών που συχνά τους αποδίδονται (π.χ. ο Ζαχάρης Σπυριδάκης ταυτίζεται συχνά με το «παλαιϊκό»

ύφος)· εξάλλου οι όροι αυτοί είναι συχνά προβληματικοί ακόμη και στα πλαίσια μιας στυλιστικής ανάλυσης. Επίσης είναι πάρα πολύ δύσκολο να οριοθετήσει κανείς με ακρίβεια τα διαφορετικά ύφη που αυτοί φέρονται να πρεσβεύουν. Ωστόσο, έχοντας ως αφετηρία την πρόσληψη από μια σημαντική μερίδα του κοινού της διαφοροποίησης του ύφους της κρητικής μουσικής σε σχέση με τη μουσική πρακτική των παραπάνω – η οποία έγκειται κυρίως στις συνεργασίες τους με καλλιτέχνες που δε συνδέονται με το κρητικό μουσικό φαινόμενο, στη χρήση διαφορετικών από τα εντόπια μουσικών οργάνων κ.ά. – θεωρώ ότι είναι σημαντικό να εξετάσουμε πώς μιλάνε οι ίδιοι οι μουσικοί για το μουσικό ύφος της Κρήτης και τη σχέση του με τη δική τους μουσική. Είναι ενδιαφέρον εν ολίγοις να δούμε το πώς προσδιορίζεται το κρητικό μουσικό ύφος από μουσικούς – «αναθεωρητές της παράδοσης» – εκφραστές της Κρήτης στην Αθήνα που το έργο τους απαντάται και σε ένα μεγάλο μέρος της δισκογραφίας. Μια εθνογραφική προσέγγιση, όπως αυτή που επιχειρώ στο πλαίσιο αυτού του κεφαλαίου, βασισμένη στις απόψεις των ίδιων των μουσικών, μπορεί να μας αναδείξει τις θεωρήσεις τους για το μουσικό ύφος και να μας αποκαλύψει τη σχέση του με τα χαρακτηριστικά της εντόπιας κοινωνίας. Σε αυτό το σημείο λοιπόν θα περάσω στην ανάλυση του εθνογραφικού μου παραδείγματος.

3 α. Ύφος και κρητική μουσική

Η διερεύνηση του λόγου των μουσικών που προέκυψε από την έρευνά μου, θα πραγματοποιηθεί στα ακόλουθα επίπεδα: κατ' αρχήν, θα εξετάσω πώς κατά τη διαδικασία της αφήγησή τους ταυτίζουν το κρητικό μουσικό ύφος με την κρητική μουσική. Αυτή η ταύτισή τους είναι σημαντική κατ' αρχήν γιατί θα μου επιτρέψει να εντοπίσω τι γίνεται αναγνωρίσιμο ως κρητικό και το πώς οι ίδιοι αυτοπροσδιορίζονται με βάση αυτό. Δεύτερον, θα μου επιτρέψει να αναδείξω τα σημεία διαφοροποίησης του ύφους από το μουσικό είδος. Έτσι σε ένα δεύτερο, αλλά σαφώς συναρτώμενο επίπεδο, θα διερευνήσω ειδικότερα πώς

προσδιορίζεται και διαπλέκεται η έννοια του ύφους με έναν τρόπο παιχνιδιάρικο κάθε φορά, τι ρόλο παίζει ακριβώς ο τελευταίος και τι προκύπτει τελικά.

Για τους ιδιαίτερους παράγοντες που προσδιορίζουν την κρητικότητα μιας μουσικής κάνει λόγο ο Ζαχάρης Σπυριδάκης:

«Αν λάβεις υπ' όψιν σου το γεγονός ότι παίζω κρητική λύρα και όργανα όπως το λαούτο, το μαντολίνο, το μπουλαράκι κ.τ.λ. που σημαίνει ότι ασχολούμαι με όργανα τα οποία έχουν ένα κοινό σημείο αναφοράς συγκεκριμένο, κρητική μουσική παράδοση, ό,τι αφορά τα κείμενα τα ηχογραφημένα ή και τα κείμενα τα οποία έχω βιώσει απλώς σαν κατάσταση κάτω στο νησί, [...]. Τέτοιους όρους θα χρησιμοποιούσα, γιατί τα άλλα είναι τόσο φιλολογικά. [...] μπαίνοντας στη λογική ότι αυτό το άκουσμα είναι πολύ επιθετικό ή ότι [...] έχει μεγάλη ενέργεια ή μικρή ενέργεια ή είναι υποτονικό αλλά μπαίνει στη σφαίρα του να συγκινεί ασ πούμε λόγω χαμηλών συχνοτήτων να διεγείρει κάποια άλλα σημεία κ.τ.λ., αυτά [...] δεν [...] μπορείς να τα ταξινομήσεις και να τα υιοθετήσεις. Δηλαδή κι άλλες μουσικές [...], κατ' ακρίβεια όλες οι μουσικές έχουν παρόμοια χαρακτηριστικά. Τώρα σε ποσοστό πόσο, ποιο σχεδιάγραμμα δηλαδή σου βγάζει κάθε μουσική [...] είναι αυτό που της δημιουργεί και ένα σύνολο χαρακτηριστικών, βγάζοντας ένα συγκεκριμένο αν θέλεις αποτέλεσμα, μια συγκεκριμένη καμπύλη που το κάνει και το οριοθετεί ότι αυτό είναι κρητικό κ.τ.λ.».

Στο παραπάνω απόσπασμα τα μορφολογικά (formal) χαρακτηριστικά, και πιο ειδικά τα συγκεκριμένα όργανα, αποτελούν ξεχωριστό στοιχείο-παράγοντα που συντελεί στην απόδοση ενός συγκεκριμένου μουσικού ύφους, όπως υποστηρίζει ο Lomax, και επιπλέον αυτά συνιστούν σύμβολα που σημαίνουν το «σύνολο», την κρητική μουσική. Οι παράγοντες λοιπόν οι οποίοι φαίνεται να συντελούν στην κοινή πρόσληψη μιας μουσικής ως κρητικής είναι τα ιδιαίτερα

εθνοτοπικά μουσικά όργανα (λύρα, λαούτο κ.ά.), όπως έχει υποστηρίξει και ο Dawe, καθώς και οι εθνοτοπικές μουσικές μορφές. Πρόκειται για ένα υλικό που έχει προέλθει κυρίως από ηχογραφημένες καταγραφές και λειτουργεί ως κομβικό σύμβολο αναφοράς. Εκφράζει λοιπόν περαιτέρω και στοιχειοθετεί σε ένα πρώτο επίπεδο ένα μουσικό – εθνοτικά συμβολικό – πλαίσιο εντοπισμένο.

Για το Μάνο Πυροβολάκη η έννοια του ύφους ταυτίζεται με το στυλ: «υπάρχουν διάφορα στυλ μουσικής, [...] δηλαδή υπάρχει η παραδοσιακή μουσική, υπάρχει η pop μουσική, υπάρχει το rock, υπάρχει η jazz. [...] Η κρητική μουσική ένα στυλ μουσικής είναι».

Όταν οι μουσικοί κάνουν λόγο για το «στυλ κρητικής μουσικής» (Μάνος Πυροβολάκης) ή την «κρητική μουσική παράδοση» (Ζαχάρης Σπυριδάκης), ενώ παραπέμπουν στις «μελωδικές φόρμες» («κοντυλιών», χορών κ.ά.) που συνθέτουν το μουσικό σύστημα της Κρήτης – αναφέρθηκα σε αυτές στο δεύτερο κεφάλαιο – το ενδιαφέρον τους δε φαίνεται να εστιάζει σε αυτές. Αυτό συμβαίνει επίσης ιδιαίτερα, όταν μιλούν για το ύφος της κρητικής μουσικής, καθώς για το τελευταίο, όπως επεσήμανα και παραπάνω, ο λόγος εστιάζει κυρίως στον τρόπο παιξίματος παρά σε μια στυλιστική ή συστηματική ανάλυση.

Ο Μιχάλης Τζουγανάκης από την πλευρά του αποδίδει στην κρητική μουσική ένα πιο συμβολικό περιεχόμενο. Τα στοιχεία, κυρίως μορφολογικά, που κυριάρχησαν στο λόγο των άλλων δύο μουσικών εδώ επενδύονται με συμβολικό περιεχόμενο. Η κατηγορία της κρητικότητας σε αυτή την περίπτωση γίνεται αντιληπτή μέσα από την έννοια του «πνεύματος». Εξάλλου μέσα από την αφήγησή του φαίνεται να υιοθετεί την ίδια έννοια για τον προσδιορισμό του κρητικού μουσικού ύφους. Γι' αυτόν το «πνεύμα» συγκροτείται από τα μορφολογικά στοιχεία της κρητικής μουσικής (ρυθμός, τρόποι, «μελωδικές φόρμες» κ.ά.), το οποίο όμως συνιστά την ταυτότητα του νησιού, το συναισθηματικό χαρακτήρα του πολιτισμού αυτού, όπως θα έλεγε ο Lomax, την κρητικότητα. Λέει χαρακτηριστικά:

«[...] τη μεγαλύτερη αδυναμία την έχω στην κρητική μουσική γιατί [...] είναι απλή, δηλαδή ρυθμικά-ρυθμολογικά στην ουσία είναι 2/4 4/4 όλη. Μ' αρέσει πάρα πολύ αυτό για την επανάληψη του κύκλου συνεχόμενη, σταθερή, [...]. Έχει πάρα πολύ ουσάκ μέσα, που [για] εμένα αυτός ο δρόμος έχει κάτι το ιδιαίτερο πιστεύω [...]. Έχει δύναμη, πολύ δύναμη. [...] πιστεύω ότι αυτό το νησί που λέγεται Κρήτη, εκεί στη Μεσόγειο [...] ήταν σταθμός ανεφοδιασμού, σταθμός προορισμού. [...] Ανταλλάσσανε ιδέες οι μουσικοί μεταξύ τους, [...] είχανε από παντού επιρροές. Όμως αυτό το νησί, επειδή φιλοξενούσε τόσο πολύ κόσμο, το ένστικτο επιβίωσής του ήτανε πολύ ανεπτυγμένο ως ταυτότητα, ως ιδιοσυγκρασία. Το πνεύμα είναι ένα, του τόπου, [...], δεν αλλάζει με τίποτα. Αφομοιώνει τα πάντα και αναδύεται εκείνο. [...] έχει ένα τσαγανό δικό του. [...] η κάθε μουσική, που έχει μια ταυτότητα κι ένα πνεύμα έχει τους κανόνες του, αλλιώς δεν υφίσταται [...]. Όταν δεν έχει τις θέσεις ή τα λεβάρε τονισμένα, σε πάει, ξέρω γω, λατινική μουσική. [...] παρατήρησε του Σκορδαλού ας πούμε τα συρτά, όλα αυτά είναι πολύ μετροημένα [...] και του Μουντάκη και των παλιότερων φυσικά που εκείνοι μπορώ να σου πω ότι τα προσέχανε ακόμα περισσότερο [...]. Το πνεύμα εμπεριέχει [...] όλα αυτά τα στοιχεία που φτιάχνουν αυτό, το συναίσθημα που σου δίνεται ακούγοντάς το. Έχει δύναμη μέσα η κρητική μουσική, έχει ακραία στοιχεία μέσα, όπως ας πούμε η γη της, που έχει [...] Ιούνιο χιόνια να κάνεις σκι και μπάνιο στη θάλασσα [...]. Παίζεις [...] ένα συρτό ας πούμε και μέσα στο ήρεμο που επικρατεί [...], απότομα έχει ένα ξέσπασμα, [...] κάποιες φράσεις σε μεγάλα accent [...]. Όλο αυτό φτιάχνει, χτίζει κι εμπεριέχει το πνεύμα και της μουσικής και δεν είναι δυνατόν να μην έχει σχέση κάτι που γίνεται εκεί [...], κάτι που παράγεται από κείνο το νησί, μ' όλο αυτό».

Η έννοια του «πνεύματος» εδώ δεν έχει καταδηλωτική αλλά συνδηλωτική σημασία: σημαίνει πολλά πράγματα ταυτόχρονα και το σύνθετο νόημά της

προκύπτει για τον ίδιο από τη συμβολική ενότητα του πραγματικού με το φαντασιακό. Ένας ήχος με υφή συμβολικά κρητική αποτελεί εδώ ένα κομβικό σύμβολο που μεταφέρει σημαντικά νοήματα. Τα μορφολογικά στοιχεία της κρητικής μουσικής (το σύννηθες μέτρο των 4/4, ο μουσικός δρόμος ουσάκ, η μελωδική φόρμα του χορού συρτού στα οποία επικεντρώνεται ο αφηγητής) σχετίζονται με το «πνεύμα» της, την κρητικότητά της. Η μετωνυμική χρήση της λέξης «πνεύμα» συνιστά ένα ρητορικό σχήμα που επιστρατεύεται ο αφηγητής προκειμένου να ανασυνθέσει πολιτισμικές μορφές του τόπου και να τις αποδώσει στη μουσική πρακτική του. Το «πνεύμα» φαίνεται να συνιστά εδώ ένα από τα πιο συντηρητικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά – «το πνεύμα δεν αλλάζει» – στοιχείο που μας φέρνει κοντά στην ανάλυση του Lomax για το μουσικό ύφος. Σύμφωνα με την προσέγγιση του Lomax μπορεί ένα μουσικό ύφος να υποστεί κάποιες διαφοροποιήσεις – «πολιτισμική αλλοτρίωση» όπως θα έλεγε ο Nettl – «είχανε από παντού επιρροές», όπως αναφέρει ο Μιχάλης Τζουγανάκης, αλλά στο συνολικό του χαρακτήρα θα παραμείνει άθικτο, καθώς τα μουσικά ύφη, όπως ανέπτυξε ο Lomax, φαίνεται να είναι σύμβολα βασικών ανθρωπίνων αξιακών συστημάτων. Είναι σημαντικό επιπλέον να αναφερθεί εδώ ότι η έννοια του «πνεύματος» δεν εμφορείται από αξίες ανδρισμού, όπως προέκυψαν από τις μελέτες του Dawe που συζητήθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο. Ωστόσο μέσω μουσικών στοιχείων, όπως αυτών του ρυθμού, του χειρισμού συγκεκριμένων μουσικών θεμάτων κ.ά., ενορχηστρώνεται η κρητικότητα και κατ' επέκταση η πολιτισμική διαφορά· σχετικές με την πολιτισμική διαφορά είναι οι τοποθετήσεις του Dawe.

Γενικότερα λοιπόν προκύπτουν δύο τάσεις: ενώ στη μία περίπτωση (αυτή του Ζαχάρη Σπυριδάκη και του Μάνου Πυροβολάκη) χρησιμοποιούνται τεχνικά μουσικά στοιχεία (αρμονία, όργανα κ.ά.) προκειμένου να περιγράψουν την κρητική μουσική, στην άλλη (αυτή του Μιχάλη Τζουγανάκη) χρησιμοποιούνται επιπλέον επενδυμένοι συμβολικά όροι που έρχονται να συνδυαστούν με αυτά τα τεχνικά μουσικά στοιχεία. Χαρακτηριστικό έτσι της κρητικής μουσικής και στις

δύο περιπτώσεις είναι η κρητικότητα, ενώ είναι ενδιαφέρον ότι η πολυσυζητημένη έννοια του ανδρισμού δε φαίνεται να ανακύπτει από τα λεγόμενά τους. Είναι σημαντικό επίσης να διευκρινίσω ότι η κρητική μουσική περιγράφεται ως «απλή» πολλές φορές από το Μιχάλη Τζουγανάκη χωρίς ωστόσο να φαίνεται κάποια αναγωγή της απλότητας αυτής στην έννοια του αγνού και αγράμματος λαού.

Είναι επίσης σημαντικό σε αυτό το σημείο να υπογραμμίσω το εξής: η έννοια του ύφους ταυτίζεται με την έννοια του είδους. Η κρητική μουσική δηλαδή, ένα ξεχωριστό είδος μουσικής, σε ένα πρώτο επίπεδο συνιστά το κρητικό μουσικό ύφος. Όπως λοιπόν συζητήσαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, ιδιαίτερα στην περίπτωση του Moore, τα όρια μεταξύ των όρων ύφος και είδος είναι δυσδιάκριτα.

Το μουσικό ύφος λοιπόν, όπως συζητήθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, συμπεριλαμβάνει σε ένα βαθμό τεχνικά μουσικά χαρακτηριστικά. Σχετικά με αυτά οι μουσικοί φαίνεται να συμφωνούν με τα όσα παρουσιάστηκαν πιο ειδικά στο δεύτερο κεφάλαιο: τα ιδιαίτερα όργανα (λύρα, λαούτο, μαντολίνο κ.ά.), οι πολλαπλοί μελωδικοί τύποι (μελωδική φόρμα της «κοντυλιάς», των χορών) που έχουν προκύψει από τις ηχογραφήσεις. Επίσης, οι καλλιτέχνες-«θεμελιωτές», οι «πρωτομάστορες» (Μουντάκης, Σκορδαλός κ.ά.), ασκούν επιρροή και εδώ, όπως είδαμε να σημειώνει και ο Dawe (2005: 67), λειτουργώντας ως ζώντες θησαυροί. Τα ιδιαίτερα εντόπια όργανα και η μουσική τους παραμένουν μαζί με τους μουσικούς σύμβολα πολιτισμικής διαφοράς στην Κρήτη (Dawe 2003). Φαίνεται λοιπόν να συνιστούν θεμελιώδεις μηχανισμούς πρόσληψης της κρητικότητας.

Πριν προβώ στη συνέχεια στη διερεύνηση της κρητικότητας με ένα διαφορετικό άξονα βέβαια αυτή τη φορά – του τρόπου αυτοπροσδιορισμού των μουσικών δηλαδή – οφείλω να αποτιμήσω κριτικά τη θεώρηση του Lomax, καθώς και στην περίπτωσή μου (όπως αντίστοιχα στις περιπτώσεις του Seeger, της Roseman και του Feld που είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο) η θεώρησή του καθίσταται προβληματική. Ο λόγος των καλλιτεχνών που ερμηνεύω

(Πυροβολάκη, Σπυριδάκη, Τζουγανάκη), όπως επίσης και η μουσική τους δράση, διαμορφώνονται σε ένα διαφορετικό από αυτό της Κρήτης, το υπερτοπικό πλαίσιο της Αθήνας. Η προσέγγισή μου εκκινεί από τη συνδιαμόρφωση του μουσικού με το πολιτισμικό πλαίσιο μέσω της επιτέλεσης. Δεν είναι τυχαίο εξάλλου ότι οι καλλιτέχνες αυτοί αναγνωρίζονται ως αναθεωρητές. Παρατηρείται λοιπόν μια ασυνέχεια σε σχέση με τη θεωρία του Lomax. Ο τελευταίος υποστηρίζει ότι συγκεκριμένα μουσικά χαρακτηριστικά ενός μουσικού ύφους αντανακλούν ορισμένα κοινωνικά χαρακτηριστικά του πλαισίου που λειτουργεί το μουσικό ύφος. Στην περίπτωση μου τα μουσικά χαρακτηριστικά αυτά φαίνεται να γίνονται συστατικά στοιχεία κατασκευής πολιτισμικού συστήματος μέσω της επιτέλεσης. Όπως δηλαδή υποστήριξε η Roseman, τα μουσικά χαρακτηριστικά των επιτελέσεων κατασκευάζουν με τα πολιτισμικά στοιχεία την εμπειρία των κοινωνικών σχέσεων. Καταδεικνύεται έτσι και ο δημιουργικός χαρακτήρας των ιθαγενών κατηγοριών μέσα από την ανάλυση των μεταφορών που κάνουν χρήση οι τελευταίοι για την περιγραφή των μουσικών τους επιτελέσεων. Παραπάνω, για παράδειγμα, υπογράμμισα χαρακτηριστικά τη μεταφορά που χρησιμοποίησε ο Μιχάλης Τζουγανάκης. Επιπλέον, όπως στην περίπτωση του Feld, έτσι και στη δική μου περίπτωση, είναι αδύνατη η απομόνωση ορισμένων μουσικών χαρακτηριστικών θεωρώντας τα ως κυρίαρχα, καθώς αναδεικνύεται και στην περίπτωση μου η ιδιαίτερη ποικιλομορφία του μουσικού συστήματος της Κρήτης (πολλαπλοί τύποι μελωδιών και τύποι τραγουδιών), όπως επίσης και του κοινωνικού της συστήματος (βλ. για παράδειγμα Herzfeld 1998 τις διαφορετικές περιπτώσεις των βοσκών και των γεωργών). Εξαιτίας όλων αυτών μια απλή και επιπόλαιη αιτιακή συσχέτιση των μουσικών με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά της περιοχής αυτής, όπως αυτή που πρότεινε ο Lomax, δεν μπορεί να συνιστά αναλυτική μου επιλογή. Θα έρθω λοιπόν να συμφωνήσω με τον Bohlman ότι η μουσική δεν υπάρχει τόσο ως προϊόν, αλλά ως διαδικασία.

Αν τώρα, ο γενικότερος και σαφώς γενικευτικός λόγος για τους εν λόγω μουσικούς τους σχετίζει με την κρητική μουσική συνήθως δίνοντας έμφαση στις αναθεωρήσεις που αυτοί εισήγαγαν, έστω κι αν οι ίδιοι δραστηριοποιούνται εκτός Κρήτης, στη συνέχεια θα εξετάσω το πώς οι ίδιοι οι μουσικοί προσδιορίζουν τη μουσική πρακτική τους. Εξάλλου η λύρα και η μουσική της, όπως συζητήθηκε και στο δεύτερο κεφάλαιο, βρίσκεται στο επίκεντρο της μουσικής δημιουργίας, διαπραγμάτευσης και κατασκευής ταυτότητας στη σύγχρονη κρητική κοινωνία (Dawe 2003). Ο αυτοπροσδιορισμός τους θα μου επιτρέψει να δω υπό ένα άλλο πρίσμα της έννοια της κρητικής μουσικής-ύφους.

Με δεδομένο το γεγονός ότι οι εν λόγω μουσικοί δραστηριοποιούνται σε ένα ευρύ μουσικό πεδίο συναντάμε τρία είδη περιπτώσεων. Οι δύο πρώτες αρνούνται να ταυτιστούν με την κρητική μουσική, ενώ η τρίτη αποδέχεται την ταύτιση αυτή. Στη συνέχεια θα αναφερθώ εκτεταμένα σε αυτές και θα τις συσχετίσω με τα όσα αναλύθηκαν έως τώρα.

Η στάση του Ζαχάρη Σπυριδάκη χαρακτηρίζεται από δυσκολία ξεκάθαρης τοποθέτησης όσον αφορά τον προσδιορισμό της μουσικής του ταυτότητας. Η στάση του αυτή ακολουθείται και από μια απροθυμία εμπλοκής σε μια διαδικασία αυστηρού αυτοπροσδιορισμού. Λέει χαρακτηριστικά:

«Γιατί ν' αυτοπροσδιοριστώ; Αφού δεν ασχολούμαι μ' ένα πράγμα. Αν ασχολιόμουν μ' ένα πράγμα, από μόνος μου θα' χα αυτοπροσδιοριστεί. Δηλαδή παίζω κρητικά, άρα τι είμαι; Κρητικός παραδοσιακός μουσικός π.χ., αλλά δεν κάνω μόνο ένα πράγμα. Άρα είμαι μουσικός θα τ' λεγα έτσι και τελειώνει η υπόθεση».

Από τη στιγμή που η μουσική πρακτική του παραπάνω αφηγητή δεν εξαντλείται στα πλαίσια της κρητικής μουσικής, αρνείται αυτός το χαρακτηρισμό κρητικός. Όπως λοιπόν συζητήσαμε και παραπάνω, στην αναγνώριση μιας μουσικής έκφρασης ως κρητικής σημαντικό ρόλο παίζουν οι

μουσικοί μορφολογικοί παράγοντες, η ποικιλομορφία δηλαδή των μελωδιών και τύπων μελωδιών που απαντιούνται στην Κρήτη (τα «γυρίσματα», οι «σκοποί» κ.ά.) και κατ' επέκταση η φόρμα τους (βλ. ενδεικτικά Θεοδοσοπούλου 2004, όπως συζητήσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, για την περίπτωση των «κοντυλιών»), όπως επίσης και τα εντόπια όργανα. Το κρητικό μουσικό είδος λοιπόν σε αυτή την περίπτωση δηλαδή συνιστά κάτι πολύ συγκεκριμένο.

Η δεύτερη μορφή ταυτοποίησης, χαρακτηριστικός εκφραστής της οποίας είναι ο Μάνος Πυροβολάκης, υιοθετεί την έννοια της κρητικότητας, όπως συνέβη και στην περίπτωση του Ζαχάρη Σπυριδάκη, η οποία προκύπτει από τα συγκεκριμένα μουσικά μορφολογικά στοιχεία που συνθέτουν την κρητική μουσική. Ως συνέπεια αυτού δεν προσδιορίζει τη μουσική πρακτική του ως κρητική. Ωστόσο, και σε αυτό το σημείο διαφοροποιείται από το Ζαχάρη Σπυριδάκη, την ονομάζει «κρητικότροπη». Μια τέτοια θεώρηση ενδεχομένως να σχετίζεται με την αναφορά του στην προσωπική του μουσική δημιουργία, σε αντίθεση με το Ζαχάρη Σπυριδάκη που αναφέρεται στη δραστηριοποίησή του σε περισσότερα από ένα είδη μουσικής. Ο Μάνος Πυροβολάκης λοιπόν μας λέει:

«Η μουσική που κάνω είναι κρητικότροπη. [...] Έχει στοιχεία από την Κρήτη. Έχει στοιχεία πιο πολλά στη μελωδική γραμμή και σε μερικά ρυθμικά *motivo* που έχω πάρει. Δηλαδή αυτά του αργού πεντοζαλιού, της σούστας [...]. Η κρητική μουσική έχει άλλη φόρμα [...]. Εγώ με τη μουσική που κάνω ουσιαστικά μπλέκω διάφορα είδη μουσικής κι αυτό έχει να κάνει και με την αρμονία που χρησιμοποιώ [...] η ενορχήστρωση και κυρίως η εναρμόνιση έχει να κάνει με πιο δυτικά πράγματα. [...] Βέβαια υπάρχει η Κρήτη [...], λυράρης είμαι εξάλλου. Δηλαδή η Κρήτη σίγουρα είναι ένα πράγμα που με εμπνέει εμένα και στιχουργικά και συνθετικά, η μουσική της».

Αναμφισβήτητα, το βασικό μέσο που εξυπηρετεί στην αναγνώριση μιας μουσικής μορφής ως διαφορετικής και ένα από τα κριτήρια που χρησιμοποιείται για την οριοθέτηση της μουσικής τους ταυτότητας είναι οι καθορισμένες μουσικές ταξινομήσεις. Ο τρόπος με τον οποίο έχει ταξινομηθεί ιστορικά μια μουσική έκφραση (βάσει κυρίως των μουσικών οργάνων, της μουσικής μορφής-δομής, αρμονίας κ.ά.), αποτελεί τη βάση – το πρώτο κριτήριο και μέσο επικοινωνίας – βάσει του οποίου διακρίνεται και αναγνωρίζεται μια μουσική έκφραση ως διαφορετική. Ο Eastlund (1992) χαρακτηριστικά καταδεικνύει τις επικρατέστερες κατηγοριοποιήσεις που χρησιμοποιούνται από τους ακροατές στην ταξινόμηση μουσικών κομματιών και οι οποίες προσδιορίζουν τελικά και το ύφος τους. Πρόκειται μάλιστα για κατηγορίες στις οποίες φαίνεται να έχει συμβάλλει σημαντικά η μουσική εκπαίδευση και συνιστά κατ' επέκταση μια γνώση υπονοούμενη (tacit), όπως υπογραμμίζει ο Meyer.

Οι παραπάνω επιλογές των καλλιτεχνών παρά τις διαφοροποιήσεις τους ως προς το βαθμό αναφοράς τους στην κρητική μουσική, χαρακτηρίζονται από την κοινή παραδοχή τους ότι προκειμένου να χαρακτηριστούν οι ίδιοι ως κρητικοί μουσικοί και η μουσική τους να εκληφθεί ως κρητική μια σειρά συνθηκών θα πρέπει να ισχύει. Η χρήση συγκεκριμένων οργάνων ωστόσο, σε καμία περίπτωση δεν είναι περιοριστική. Θεωρούν ότι το όργανο (η λύρα) τους προσδιορίζει και τους ορίζει, αλλά σε καμία περίπτωση δεν τους καθορίζει:

«Το όργανο σίγουρα σε παραπέμπει. Απ' την άλλη με το όργανο μπορείς να παίξεις κι άλλα πράγματα απ' αυτά που παίζαμε μέχρι τώρα. Δηλαδή το όργανο έχει δύο πεδία δράσης θα έλεγα. Έχει αυτό που σου δίνει η παράδοση και το πώς παίζανε παλιά και έχει και πράγματα τα οποία μπορείς να δοκιμάσεις και να βρεις νέους δρόμους μόνος σου» (Μάνος Πυροβολάκης).

Στην περίπτωση των δύο παραπάνω μουσικών λοιπόν, οι διαφοροποιήσεις που οι ίδιοι έχουν επιφέρει στέκονται εμπόδιο στην αυτοθεώρησή τους ως επιτελεστές της κρητικής μουσικής παράδοσης. Γι' αυτούς η κρητική μουσική (μορφολογία), όπως έχουμε συζητήσει παραπάνω, είναι συγκεκριμένη.

Σε αντίθεση με τις θέσεις των παραπάνω και την απροθυμία τους να προβάλλουν την ταυτότητα του κρητικού μουσικού, η περίπτωση του τρίτου υπό εξέταση μουσικού, του Μιχάλη Τζουγανάκη, διαφοροποιείται σημαντικά:

«Την κρατάω τη βάση. Τον κύκλο τον κρατάω. Όλα αυτά τα κρατάω. [...] Η βάση είναι το πνεύμα της μουσικής αυτής που παίζει το όργανο, οποιοδήποτε και να' ναι [...]. Δεν είναι η βάση το όργανο λοιπόν. Είναι το πνεύμα, ο τρόπος, το πνεύμα που τα επηρεάζει όλα και τον τρόπο και την εναρμόνιση [...] αλλά να μη χάνουμε την ουσία. Το πνεύμα. [...] κι από κει και πέρα, η φαντασία, δε σταματάει».

Στην περιπτώσή του οι όποιες διαφοροποιήσεις δε συνιστούν εμπόδιο στην υιοθέτηση από μέρος του της ταυτότητας του επιτελεστή της κρητικής μουσικής. Η έννοια του «πνεύματος» εξάλλου, όπως ανέλυσα παραπάνω, ενσαρκώνει τη δυναμική σύζευξη της φαντασιακής εικόνας της κρητικότητας με το πραγματικό, δηλαδή τη μουσική δράση.

Από τα όσα αναφέρθηκαν έως τώρα προκύπτουν ορισμένες γενικές παρατηρήσεις. Στην προσπάθειά τους να κάνουν λόγο οι μουσικοί-δημιουργοί για το κρητικό μουσικό ύφος, κάνουν λόγο για την κρητική μουσική. Έτσι σε ένα πρώτο επίπεδο αναδεικνύεται τόσο η ευελιξία του όρου, όσο και το ότι η έννοια του ύφους είναι ταυτόσημη με την έννοια του είδους. Μέσα επιπλέον από τη διερεύνηση του τρόπου που αυτοπροσδιορίζονται αναδείχτηκε πώς ορίζουν την κρητική μουσική-ύφος. Έτσι λοιπόν η κρητική μουσική-ύφος φαίνεται να είναι αποτέλεσμα μιας σειράς μουσικών μορφολογικών χαρακτηριστικών, όπως οι ποικιλόμορφες μελωδίες των «σκοπών», των «κοντυλιών», των χορών και

ευρύτερα η μορφολογική δομή τους (η οποία βέβαια, όπως συζητήσαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο, δεν είναι σταθερή). Επιπλέον τα εντόπια μουσικά όργανα, καθώς επίσης και οι τύποι τραγουδιών, όπως αυτό της «μαντινάδας», του «ριζιτίκου» κ.ά., συνιστούν χαρακτηριστικά της. Η διαφοροποίηση που έγκειται στην περίπτωση μας σε σχέση με τη βιβλιογραφία, όπως συζητήσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, είναι στο ότι η κρητική μουσική εδώ δε φαίνεται να ταυτίζεται με έμφυλες αξιώσεις. Αυτό που προβάλλεται ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό της κρητικής μουσικής (όπως βέβαια έχει αναφέρει και ο Dawe) και κατ' επέκταση του κρητικού μουσικού ύφους είναι η έννοια της κρητικότητας.

Μέσα στο λόγο των μουσικών για την κρητική μουσική ωστόσο, μπορεί κανείς να εντοπίσει πολλές φορές χαρακτηρισμούς, οι οποίοι αναφέρονται σε εσωτερικές διαφοροποιήσεις. Οι επιμέρους γεωπολιτισμικοί χώροι, για παράδειγμα, που συνυπάρχουν σε εκείνον τον ευρύτερο της Κρήτης, προβάλλουν ως ενδότερες διαφοροποιήσεις στην κρητική μουσική. Οι διαφοροποιήσεις αυτές, ενώ προϋποθέτουν το όλο της κρητικής μουσικής, αναδεικνύονται τελικά ως επιμέρους ύφη:

«Υπάρχουνε διάφορα στυλ στην κρητική μουσική τα οποία έχουνε να κάνουνε με το ύφος. Και στη σημερινή κρητική μουσική υπάρχουνε και σ' αυτό που ήταν πιο παλιά υπήρχανε. [...] Δηλαδή [...] τις κοντυλιές τις αντιλαμβάνεται αλλιώς ο βιολάτορας που παίζει κοντυλιές και αργό πεντοζάλι στα Χανιά. [...] Είναι θέμα περιοχής, [...] τι χρώμα και τι ύφος έχει αυτό» (Μάνος Πυροβολάκης).

«[...] το γεωγραφικό πλαίσιο, επειδή αν το θέλεις και από τόπο σε τόπο υπάρχουν ιδιορρυθμίες και ιδιωματοισμοί όσον αφορά τα μουσικά κείμενα αλλά και τα κείμενα των λόγων, του στίχου δηλαδή, της μαντινάδας που λέμε κ.τ.λ., μας κάνουν ένα άλλο πλαίσιο απ' το οποίο μπορούμε να προσεγγίσουμε αυτό που λέμε κρητική παραδοσιακή μουσική. Το ότι έτσι

παίζεται στην ανατολική Κρήτη, έτσι παίζεται στη δυτική, έτσι παίζεται στο κέντρο, έτσι παίζανε οι αστοί ας πούμε στις πόλεις, έτσι παίζανε στα χωριά. Όλη αυτή η κατάσταση λοιπόν έχει και επιμέρους λεπτομέρειες. [...] Δε βάζω διαχωρισμούς γιατί θεωρώ ότι το πράγμα είναι ένα. Το ότι δίνουμε βάρος στα επιμέρους για να μελετήσουμε λεπτομέρειες που το κάνουν πιο σαφές, ναι» (Ζαχάρης Σπυριδάκης).

Υπάρχει μια σειρά υπό-ύφων λοιπόν τα οποία, ενώ από τη μια πλευρά συνθέτουν το συνολικό τοπίο της κρητικής μουσικής, παράλληλα ενεργούν και ως δείκτες του μουσικού αυτού είδους. Το ύφος δηλαδή σε ένα πρώτο επίπεδο ως πιο ειδικός προσδιορισμός λειτουργεί ως βοηθητικό του είδους:

«[...] το ύφος έχει να κάνει πρώτ' απ' όλα με το τι στυλ μουσικής παίζεις και νομίζω είναι λίγο πιο ειδικό. Δηλαδή μες στο ίδιο στυλ μουσικής, δηλαδή στην παραδοσιακή μουσική που είναι ένα στυλ μουσικής, υπάρχουν διάφορες μικρότερες ομάδες, το οποίο αυτό μπορείς να το δεις σαν ύφος. [...] η αίσθηση η δική μου είναι ότι η κρητική μουσική είναι ένα στυλ μουσικής, ένα στυλ συγκεκριμένο μουσικής, το οποίο έχει ομοιότητες μ' άλλα στυλ παραδοσιακής ελληνικής μουσικής και υπάρχουνε διαφορετικές μορφές ύφους μέσα σ' αυτή τη μουσική. [...] Τα βιολιά ξέρω γω, παίζει αλλιώς ένα βιολί στην ανατολική Κρήτη κι αλλιώς παίζει στη δυτική, παρ' όλο που παίζουν τα ίδια πράγματα» (Μάνος Πυροβολάκης).

Είναι σημαντικό να σημειώσω ότι οι μουσικοί, όταν αναφέρονται στις διαφοροποιήσεις αυτές – υπό-ύφη με άλλα λόγια – χρησιμοποιούν την έννοια του «διαφορετικού τρόπου ή της διαφορετικής αισθητικής» (Ζαχάρης Σπυριδάκης). Δε διακρίνουν είδη με άλλα λόγια στην κρητική μουσική. Το τοπίο γι' αυτούς είναι ένα και συνολικό. Επιλέγω ωστόσο να αναφερθώ σε αυτές τις εσωτερικές διαφοροποιήσεις, καθώς υπάρχει, όπως διαφαίνεται, ιδιαίτερη συνάφεια αυτών

με την έννοια του κρητικού μουσικού ύφους. Με άλλα λόγια, είναι σημαντικό να τονιστεί ότι αναφέρονται σε αυτούς τους διαφορετικούς τρόπους ή αισθητικές σε ένα πλαίσιο αναζήτησης και προσδιορισμού του κρητικού μουσικού ύφους. Αποτελεί δηλαδή ο λόγος γι' αυτές τη βάση, το σημείο αφετηρίας προκειμένου να περάσω στη συνέχεια στην έννοια του ύφους. Καταδεικνύεται δηλαδή ότι το ύφος παραπέμπει τόσο σε εσωτερικές διαφοροποιήσεις στα πλαίσια της ίδιας μουσικής, όσο και στην ιδιαιτερότητα της ίδιας της μουσικής γενικότερα. Η άποψη του Ζαχάρη Σπυριδάκη πιστεύω ότι αναδεικνύει περίτρανα την παραπάνω θέση: *«αυτό που νομίζω ότι διαχωρίζει κάτι, είναι αυτό που το βοηθάει κιόλας να μην διαχωρίζεται, αλλά να υπάρχει στην ολότητά του»*.

Βασική προϋπόθεση λοιπόν για την κατανόηση του ύφους, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, είναι ότι αυτό ανακύπτει πάντα μέσα στα οριοθετημένα πλαίσια του λόγου για την κρητική μουσική. Υπάρχουν ωστόσο μια σειρά παραμέτρων που το διαφοροποιούν τελικά από την κρητική μουσική ως είδος. Ο ρόλος του εμφανίζεται διπλός: από τη μία πλευρά παραπέμπει τόσο σε εσωτερικές διαφοροποιήσεις της μουσικής, όσο και στην ίδια τη μουσική, όπως υπογράμμισα παραπάνω. Από την άλλη αναφέρεται στην ευρύτερη μουσικοπολιτισμική διαδικασία (επιτέλεση, τρόπος, αισθητική κ.ά.) που λαμβάνει χώρα στη διαμόρφωση της εκάστοτε εσωτερικής διαφοροποίησης/μορφής ύφους στα πλαίσια της ίδιας της μουσικής.

Πριν λοιπόν αναπτύξω στην επόμενη ενότητα τα παραπάνω, είναι σημαντικό να διευκρινίσω ότι στην περίπτωση του πιο συνολικού λόγου για το ύφος σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο ήχος. Ο κεντρικός άξονας δηλαδή στον οποίο αναφέρονται οι μουσικοί και που αποτελεί γι' αυτούς το έναυσμα, την πηγή από την οποία αντλείται η διαφορετικότητα του ύφους κάθε φορά, είναι ο ήχος, και κατ' επέκταση το συμβολικά οργανωμένο ηχητικό σύστημα. Στη διαδικασία διερεύνησης του ύφους η αναλυτική αυτή επιλογή θα λειτουργήσει και αντιστρόφως: στην προσπάθεια προσδιορισμού του ύφους θα προκύψει ο άξονας του ήχου, γύρω από τον οποίο διαπλέκονται μια σειρά από στοιχεία. Η

συμβολική νοηματοδότηση, τα επιμέρους στοιχεία μιας μουσικής επιτέλεσης, ο τρόπος συνάρθρωσης και συμπλοκής τους, οι διαφορετικές επιλογές που παίζουν ρόλο στη διαδικασία αυτή, ο πολλαπλά ετερόμορφος μουσικοπολιτισμικός χώρος, η ανάγκη για δημιουργία και τόσα άλλα, κατέχουν σημαντικό ρόλο και αποτελούν επίσης βασικά κριτήρια διαμόρφωσης μιας συγκεκριμένης μορφής ύφους.

«Άκουσε μια παλιά ηχογράφιση ας πούμε του Μπαξεβάνη και του Λαγού ή άκουσε μια παλιά ηχογράφιση του Δερμιτσογιάννη στην ανατολική Κρήτη ή [...] του Ναύτη ή του Χάρχαλη στα Χανιά και δες και την καινούρια άποψη των πραγμάτων. Δηλαδή το πώς οι σύγχρονοι κρητικοί καλλιτέχνες παίζουν παρόμοιους σκοπούς ή και καινούριους σκοπούς, αλλά μ' ένα εντελώς διαφορετικό ύφος» (Ζαχάρης Σπυριδάκης).

Οι Feld, Seeger και Roseman εξάλλου, όπως συζητήσαμε και στο πρώτο κεφάλαιο, απέδειξαν ότι ο ήχος συνιστά βασικό συνδετικό υλικό των πολιτισμικών και φυσικών στοιχείων σε μια κοινωνία, ενώ λειτουργεί επίσης και ως πεδίο άρθρωσης συναισθημάτων. Τα νοήματα του ήχου δεν εξαντλούνται μόνο στις τονικές σχέσεις της μουσικής που δημιουργεί μια κοινωνία, αλλά σχετίζονται στενά με διάφορα πλαίσια, όπως το πολιτισμικό σύστημα, το πλαίσιο επιτέλεσης, τους καθημερινούς ήχους κ.ά.

β. Ύφος και τρόπος παιχνίματος

Οι μουσικοί σχετίζουν ιδιαίτερα την έννοια του ύφους με τον τρόπο παιχνίματος. Ο τρόπος παιχνίματος δεν είναι άλλος από τον τρόπο εκτέλεσης, το ύφος εκτέλεσης για το οποίο έκανε λόγο ο Stock στο πρώτο κεφάλαιο, το άκουσμα που προκύπτει από τη συμπλοκή «φυσικών» και πολιτισμικών στοιχείων. Στα παρακάτω αποσπάσματα διαφαίνεται χαρακτηριστικά η

συσχέτιση της έννοιας του ύφους με τον τρόπο παιξίματος. Ο τρόπος είναι σημαντικός, καθώς τονίζει τη διαφορά:

«Ουσιαστικά το ύφος, όπως τ' αντιλαμβάνομαι εγώ, είναι μια συγκεκριμένη μουσική φράση να την αποδώσεις με διάφορους τρόπους. Αυτό έχει να κάνει με το ύφος. Δηλαδή πέντε νότες π.χ., [...] μπορείς να τις αποδώσεις μ' έναν τρόπο που να θυμίζει το παίξιμο του Μουντάκη ή του Σκορδαλού ή να θυμίζει παίξιμο που να' χει σχέση με το πώς παίζουν οι Ανωγειανοί, δηλαδή [...] το ίδιο ακριβώς κομμάτι [...] μπορεί ν' αποδοθεί με διάφορους τρόπους έτσι ώστε να θυμίζει, ναι μεν να' ναι το ίδιο, αλλά η μυρωδιά του να' ναι διαφορετική. Αυτό έχει να κάνει ουσιαστικά με το να προσεγγίσεις συγκεκριμένα μουσικά στυλ που υπάρχουνε. [...] Το στυλ έχει να κάνει με μια γενικότερη κατεύθυνση νομίζω, δηλαδή το στυλ είναι μια γενικότερη ομάδα και το ύφος πιστεύω είναι αυτό που αναδεικνύει αυτήν την ομάδα. [...] πώς παίζανε, τι κλίμακες χρησιμοποιούνε, πώς φραζάρουνε» (Μάνος Πυροβολάκης).

«[...] όλα τα 4/4 είναι το ίδιο, όσον αφορά τις αξίες των τεσσάρων τετάρτων. Αλλά με ποιες ταχύτητες είναι παιγμένα, με ποιο χρώμα και με ποια μελωδική γραμμή και πώς χρωματισμένη και πώς εκατομμύρια πράγματα διαφορές [...] γιατί η λεπτομέρεια κάνει τη διαφορά. Αν εσύ δεν καταφέρεις να δεις τη λεπτομέρεια, άστο. Έτσι δεν πετυχαίνεις και ν' αγγίξεις ούτε το χρώμα, το ηχόχρωμα και την ιδιοτυπία και την ιδιομορφία του κάθε τόπου. [...] Μια φράση μουσική μπορεί να παιχτεί με τρόπους φαντάζεσαι πολλούς έτσι; [...] Ποτέ δεν είναι μόνο ένα» (Μιχάλης Τζουγανάκης).

Είναι σημαντικό να αναφέρω ότι, όταν κάνουν λόγο οι μουσικοί για τον τρόπο-ύφος παιξίματος, αναφέρονται κυρίως στους «πρωτομάστορες». Αυτοί οι

μουσικοί-δημιουργοί (Μουντάκης κ.ά.) ξεχωρίζουν λόγω του προσωπικού τους ύφους. Το προσωπικό ύφος στη λαϊκή δημιουργία, σύμφωνα με το Σηφάκη, σημαίνει την «ιδιόρρυθμη χρήση, αποκλίσεις από το μέσο όρο, αλλά μέσα στο πλαίσιο του ίδιου συστήματος» της παραδοσιακής τέχνης (1988: 68). Οι αφηγητές λένε χαρακτηριστικά:

«[...] και υπάρχουν μετά και πιο επιμέρους τεχνικές οι οποίες έχουν να κάνουν με τους παίχτες. Δηλαδή ο Μουντάκης [...] είχε ένα ιδιαίτερο τρόπο που έπαιζε τα κομμάτια. [...] Τον ακούς. Αυτός που έχει ακούσει κρητική μουσική ξέρει ποιος είναι ο Μουντάκης. [...] Η προσωπικότητα ενός παίχτη [...]. Οι μεγάλοι παίχτες κάνουν τους δρόμους και στη λύρα υπήρξε αυτό. Δηλαδή υπήρξαν μεγάλοι παίχτες οι οποίοι κάναν σχολές [...]. Υπάρχει η μυρωδιά του παίχτη [...]. Υπάρχει το στυλ του παίχτη βέβαια, αλλιώς θα παίζανε όλοι το ίδιο» (Μάνος Πυροβολάκης).

Πώς όμως ειδικότερα προκύπτει και αναγνωρίζεται μια μορφή ύφους και τι συμβάλλει σε αυτή τη διαδικασία; Όλα εκείνα τα στοιχεία που λαμβάνουν χώρα στη διαδικασία σχηματοποίησης και συμβολικής νοηματοδότησης των επιμέρους διαφοροποιήσεων της κρητικής μουσικής, περιπλέκονται αντιστοίχως και στο λόγο για το ύφος. Στο πρώτο κεφάλαιο μέσα από την παρουσίαση των πιο πρόσφατων εθνομουσικολογικών μελετών είδαμε ότι δίνεται πλέον έμφαση στην «αναγνώριση των πολιτισμικά ορισμένων αρχών που κυβερνούν τη λειτουργία του ύφους, περιλαμβάνοντας τις συναφείς συσχετίσεις του ήχου» (Nketia 1981: 30), αρχές που εκφράζονται ποικιλοτρόπως μέσα από το ύφος επιτέλεσης. Στις περιπτώσεις κυρίως του Μιχάλη Τζουγανάκη και του Ζαχάρη Σπυριδάκη γίνεται ιδιαίτερος λόγος για τους επιτελεστικούς παράγοντες, οι οποίοι παράγοντες για τους καλλιτέχνες αυτούς συμβάλλουν σημαντικά στη διαφοροποίηση του εκάστοτε τρόπου παιξίματος.

Ένας τρόπος παιξίματος, όπως συζητήσαμε και στο πρώτο κεφάλαιο μέσα από τη μελέτη του Stock, αποτελεί μία επιτελεστική συνθήκη. Το μουσικό ύφος «μεταφέρει σημάδια των διαδικασιών μέσω των οποίων ο επιτελεστής έχει πραγματοποιήσει τις επιλογές του, έχει εγκαθιδρύσει την προσωπική του (και κοινωνική) στάση ('stance') ή θέση (position)» (Blum 1975: 217, όπως παρουσιάζεται στο Dawe 1998: 31). Η τοποθέτηση του Blacking (1987) ο οποίος εντοπίζει τις αποφάσεις επιτέλεσης «μέσα στο πλαίσιο πραγματικής ή φαντασιακής κοινωνικής αλληλεπίδρασης» είναι ιδιαίτερα βοηθητική για την κατανόηση της εθνογραφίας μου. Ο Becker (1982) μάλιστα έχει υπογραμμίσει ότι οι καλλιτέχνες δημιουργούν τους δικούς τους κόσμους μέσα από τις επιτελεστικές τους δράσεις. Ο Dawe σημειώνει ειδικότερα ότι «οι κρητικοί μουσικοί είναι ευέλικτοι στην επιτέλεσή τους, καθώς αναπροσαρμόζουν τις μουσικές πηγές τους (για παράδειγμα, χρησιμοποιώντας διάφορα μέρη του ρεπερτορίου τους, χρησιμοποιώντας διάφορους μουσικούς συνοδείας, ενσωματώνοντας επιπρόσθετα όργανα) ανάλογα με την κατάσταση» (1998: 31).

Στο ύφος μιας μουσικής εκτέλεσης ειδικότερα, όπως ανέλυσε ο Stock, εμπλέκονται φυσικοί (που έχουν να κάνουν με το ανθρώπινο σώμα ή υλικούς παράγοντες κ.ά.) και γνωστικοί (που προκύπτουν από κοινωνικά συμφραζόμενα) παράγοντες. Η συνθετότητα μιας επιτελεστικής συνθήκης αποτελεί σημαντικό λόγο για τη δυσκολία προσδιορισμού του μουσικού ύφους.

Ο τρόπος παιξίματος κατ' επέκταση γίνεται και προσωπικός, καθώς ένας επιπλέον παράγοντας ο οποίος διαδραματίζει κύριο ρόλο στον προσδιορισμό του τρόπου παιξίματος είναι και ο ατομικός. Ο τρόπος που προσλαμβάνεται δηλαδή κάθε φορά από τους ακροατές, αλλά και από τους ίδιους τους μουσικούς, η διαφορά τους ορίζει το προσωπικό τους ύφος (Stock 1993: 298). Στα παρακάτω αποσπάσματα γίνεται φανερό ότι η ιδιαιτερότητα της προσωπικότητας, η μουσικοπολιτισμική ταυτότητα του καλλιτέχνη, συμβάλλει καθοριστικά στο προσωπικό του μουσικό ύφος. Διαφαίνεται επίσης και από μια άλλη πλευρά

τόσο η σημαντικότητα του τρόπου παιξίματος ως διαφορετικού, όσο και η δυσκολία καθορισμού του:

«Δηλαδή το βίωμα που λένε μερικοί. Βιωματικά δηλαδή μπορείς να ζεις στην Κρήτη και να σου βγαίνει αυτός ο τρόπος παιξίματος, με αυτό τον τρόπο τραγουδιού και τίποτ' άλλο. Δημιουργεί ένα ύφος. [...] Κάθε άνθρωπος έχει ένα συγκεκριμένο δαχτυλικό αποτύπωμα. [...] Από κει και πέρα, επειδή στις μέρες μας [...] έχουν καταργηθεί αυτά τα πράγματα, είναι πολύ εύκολο να είσαι στη Νέα Υόρκη και την επόμενη μέρα να'σαι στην Κρήτη, [...] δηλαδή καταργείς χρόνο και καταργείς και γεωγραφία, είναι πολύ εύκολο να έχεις πληροφορία, [...]. Κι αυτός ο πλουραλισμός, αυτό το μη αναμενόμενο είναι αυτό που θέλουμε από την τέχνη. Το ότι αισθητικά το δικό μου δε θα ταιριάζει με το δικό σου. Μπορεί να τείνει να ταιριάζει σε σημεία αλλά αποκλείεται να ταιριάζει ακριβώς. Είναι το προσωπικό στοιχείο το οποίο είναι ένα φίλτρο το οποίο φιλτράρει πράγματα ανάλογα με τις προσλαμβάνουσές σου, [...]. Είναι τόσο ασαφές [...]. Δεν μπορώ να μιμηθώ αυτό που ζητούμε να προσδιορίσουμε περιγραφικά λέγοντας τη λέξη ύφος. [...] έχει κάτι το οποίο είναι απροσδιόριστο [...] και είναι πολύ πιο σημαντικό. [...] Ίσως να'ναι πιο ανθρώπινο και λιγότερο μουσικό το ύφος, [...] το ύφος δεν μπορείς να το μιμηθείς. Μπορείς να μιμηθείς άλλα πράγματα, τεχνικές, τρόπους, [...]» (Ζαχάρης Σπυριδάκης).

«Είναι το πώς αντιλαμβάνεται κανείς τη σχέση του ρυθμού, της μελωδίας, της εναρμόνισης των τραγουδιών και γενικότερα της μουσικής. [...] Όλα αυτά είναι ωραία αλλά τα δικαιώνει ένα πράγμα: η ψυχή και η ανάγκη της ψυχής να εκφραστεί. Κι έχει σημασία ο τρόπος που θέλω να εκφράζω κάτι. Όταν για σένα ας πούμε κάτι λιτό μπορεί να είναι έτσι ή για μένα να είναι πιο πολύπλοκο και πιο περίπλοκο, [...]. Υπάρχει η βάση, υπάρχει ο τρόπος

αλλά είναι πλέον μετά, μπαίνει κι ο ανθρώπινος παράγοντας στη μέση. [...] να πλησιάσεις κοντά στον εαυτό σου όσο γίνεται. [...] Γιατί αλλιώς βάζουμε κι ένα midi και τα παίζει. [...] Η δόνηση της χορδής μας συντονίζεται, μπορεί να συντονιστεί και με τη δόνηση της ψυχής μας. [...], το ύφος και το χαρακτήρα που έχει άμεση σχέση [...] και με τον καθένα που το κάνει. [...] Η κρητική μουσική για παράδειγμα που δεν είναι παραγωγή κάποιου συνθέτη και είναι ελεύθερος ο καθένας να την εκφράσει όπως νογιά και όπως την αντιλαμβάνεται και όπως του αρέσει. [...] Είναι ελεύθερος εφόσον τηρεί τον κανόνα [...] οπότε ίσως να μην είναι εντελώς ελεύθερος» (Μιχάλης Τζουγανάκης).

Ο ατομικός παράγοντας λοιπόν, η ιδιαιτερότητα της προσωπικότητας των οργανοπαιχτών με άλλα λόγια, συνιστά το προσωπικό μουσικό ύφος. Ο παράγοντας της ατομικότητας παρουσιάζει το εξής ενδιαφέρον: ενώ πάλι χρησιμοποιούνται τεχνικοί μουσικοί όροι, όταν αυτά τα τεχνικά χαρακτηριστικά ενσωματώνονται στο παίξιμο του οργανοπαίχτη μέσα από την πρακτική και το βίωμά του, η ασυνείδητη λόγω ενσωματισμού προβολή της σύνθεσής τους σε μια μουσική επιτέλεση ορίζει το προσωπικό μουσικό ύφος. Ο ατομικός παράγοντας λοιπόν δεν παρουσιάζεται μόνος του. Σκιαγραφείται μέσω της αναφοράς σε αυτά τα τεχνικά χαρακτηριστικά η σχέση μεταξύ μουσικών στοιχείων και ανθρώπινης προσωπικότητας. Το προσωπικό μουσικό ύφος λοιπόν εμφανίζεται πολλές φορές ως μια ολότητα διαμορφωμένη που συνεχώς αναπλάθεται, ανασυγκροτείται και εξαρτάται από το γεωμουσικοπολιτισμικό πλαίσιο όπου βρίσκεται και δραστηριοποιείται κανείς, την εκάστοτε αισθητική που υιοθετεί, την ατομικότητά του την ίδια με άλλα λόγια, το περιεχόμενο της οποίας είναι δύσκολο να χωρέσει σε έναν προσδιορισμό.

Το προσωπικό μουσικό ύφος λοιπόν σχετίζεται με την προσωπική μουσικοπολιτισμική ταυτότητα του οργανοπαίχτη. Η άμεσή της συνάφεια με τα τεχνικά μουσικά χαρακτηριστικά έχει ως αποτέλεσμα να δημιουργείται μια

σύγχυση γύρω από τον προσδιορισμό του προσωπικού μουσικού ύφους. Επιπλέον, οι πολλαπλές συνδηλώσεις με τις οποίες είναι φορτισμένος ο όρος του ύφους αποτελούν επίσης μια διάσταση που επιφέρει δυσκολία στον προσδιορισμό του. Ωστόσο, είτε η ανάλυση του μουσικού ύφους εστιάζει στο μουσικό ύφος εκτέλεσης είτε εστιάζει στο προσωπικό μουσικό ύφος και τα δύο τοπία «είναι αφαιρετικές έννοιες (abstractions), από διαφορετικές πλευρές, του ίδιου συνόλου των φυσικών και γνωστικών στοιχείων που πραγματοποιούνται στη μουσική εκτέλεση», όπως είδαμε με την περίπτωση του Stock.

Συνοψίζοντας λοιπόν, συμπεραίνω μέσα από την ερμηνεία του λόγου των καλλιτεχνών – «αναθεωρητών» – εκφραστών της «μουσικής παράδοσης» της Κρήτης τα ακόλουθα: μουσικά στοιχεία, όπως τα εντόπια μουσικά όργανα (λύρα, λαούτο κ.ά.), οι εθνοτοπικές μουσικές μορφές («μελωδική φόρμα» των χορών – συρτού, σούστας – ή των «κοντυλιών» κ.ά.) και τα στυλιστικά στοιχεία (εντόπιες μελωδίες, ρυθμοί, αρμονία κ.ά.), προσδιορίζουν τόσο την κρητική μουσική (είδος), όσο και το κρητικό μουσικό ύφος. Αυτά συνιστούν σύμβολα που σημαίνουν το «σύνολο», όπως υποστήριξε κι ο Lomax, την κρητική μουσική δηλαδή στην περίπτωσή μου. Είναι χαρακτηριστικό δηλαδή ότι αποτελούν σύμβολα και σχετίζονται – όπως και οι μουσικοί-δημιουργοί, οι «πρωτομάστορες», της Κρήτης – με την κατηγορία της κρητικότητας και κατ' επέκταση της πολιτισμικής διαφοράς, όπως συζητήθηκαν στο δεύτερο κεφάλαιο με τις τοποθετήσεις του Dawe. Ωστόσο είναι ενδιαφέρον να σημειώσω ότι η κρητική μουσική στην περίπτωσή μου δε σχετίζεται, δε συνιστά σύμβολο ανδρισμού, όπως συζητήσαμε στο δεύτερο κεφάλαιο. Επιπλέον, η προσέγγιση του Lomax δεν μπορεί να αποτελέσει αναλυτική επιλογή στην περίπτωσή μου, καθώς δεν μπορώ να συμφωνήσω ότι το μουσικό ύφος κωδικοποιεί τον πολιτισμό που λειτουργεί το ύφος, αφού στην περίπτωσή μου τα μουσικά χαρακτηριστικά του ύφους γίνονται

συστατικά στοιχεία κατασκευής πολιτισμικού συστήματος μέσω της επιτέλεσης· στοιχείο που με φέρνει κοντά στις αναλύσεις των Seeger, Roseman και Feld.

Είναι ιδιαίτερα χαρακτηριστικό λοιπόν ότι η έννοια του ύφους ταυτίζεται με αυτή του είδους, όπως είδαμε και στην περίπτωση του Moore στο πρώτο κεφάλαιο. Στην περίπτωση του κρητικού μουσικού ύφους διαπιστώνεται μια σειρά υπό-υφών και συμπεράνα ότι το ύφος παραπέμπει τόσο σε εσωτερικές διαφοροποιήσεις στα πλαίσια της ίδιας μουσικής, όσο και στην ιδιαιτερότητα της ίδιας της μουσικής γενικότερα. Είναι χαρακτηριστικό επιπλέον ότι η έννοια του ύφους αναφέρεται στην ευρύτερη μουσικοπολιτισμική διαδικασία (επιτέλεση, τρόπος, αισθητική κ.ά.) που λαμβάνει χώρα στη διαμόρφωση της εκάστοτε μορφής ύφους στα πλαίσια της ίδιας της μουσικής και ο ήχος είναι αυτός που αποτελεί τον κεντρικό άξονα γύρω από τον οποίο αντλείται η διαφορετικότητα του ύφους κάθε φορά. Τέλος, είναι σημαντικό στην περίπτωσή μου ότι η έννοια του ύφους σχετίζεται ειδικότερα με τον τρόπο παιχνίματος, το ύφος εκτέλεσης, όπως έκανε λόγο ο Stock στο πρώτο κεφάλαιο· το άκουσμα που προκύπτει από τη συμπλοκή φυσικών και γνωστικών στοιχείων. Είναι αξιοσημείωτο επίσης στην περίπτωσή μου ότι ο τρόπος παιχνίματος γίνεται και προσωπικός, καθώς ένας επιπλέον παράγοντας ο οποίος διαδραματίζει κύριο ρόλο στον προσδιορισμό του τρόπου παιχνίματος είναι και ο ατομικός ή με άλλα λόγια η ιδιαιτερότητα της προσωπικότητας, όπως θα έλεγε ο Stock.

Αντί επιλόγου

Στην εργασία αυτή διερεύνησα αρχικά τους τρόπους με τους οποίους πλήθος εθνομουσικολογικών μελετών έχουν προσεγγίσει την έννοια του μουσικού ύφους. Στο πρώτο κεφάλαιο λοιπόν είδαμε ότι πολλές μελέτες που απεικονίζουν το ύφος ως μια έννοια τεχνική, το προσεγγίζουν με φορμαλιστικούς όρους. Διαχωρίζοντας έτσι την ανάλυσή μου στις μελέτες που προσεγγίζουν το ύφος ως «στυλιστικό εποικοδόμημα» από εκείνες αντίθετα που το αναγνωρίζουν ως συγκροτημένο σύστημα ηχητικών και πολιτισμικών στοιχείων, ασχολήθηκα πιο ειδικά με την ανάλυση του μουσικού ύφους ως ύφος επιτέλεσης. Αυτή η προσέγγιση του ύφους αναδεικνύει την έννοια του μουσικού ύφους ιδιαίτερα σύνθετη, αφού ενσωματώνει και μια πληθώρα έξω-μουσικών παραγόντων.

Εξετάζοντας έτσι ειδικότερα στο δεύτερο κεφάλαιο τη βιβλιογραφία για την κρητική μουσική, είδαμε τα μουσικά και πολιτισμικά στοιχεία που συγκροτούν το πεδίο της κρητικής μουσικής. Τα στοιχεία αυτά που προκύπτουν από το χώρο της μουσικής λαογραφίας λειτουργούν περιγραφικά και θεωρούνται δεδομένα – ιδιαίτερα ο συσχετισμός της μουσικής αυτής με έμφυλες αξίες – ενώ στη σύγχρονη εθνομουσικολογική προσέγγιση η σχέση αυτή γίνεται αντικείμενο προς ανάλυση. Έτσι, αναδεικνύονται οι τρόποι με βάση τους οποίους η μουσική αυτή ανάγεται σε σύμβολο κρητικότητας και πολιτισμικής διαφοράς. Ωστόσο είναι σημαντικό να τονίσει κανείς για μια ακόμη φορά ότι σε αυτή την περίπτωση απουσιάζουν μουσικές μορφολογικές αναλύσεις του μουσικού συστήματος της περιοχής αυτής.

Καταλήγοντας εν ολίγοις να θεωρήσω ότι η μουσική δεν αποτελεί ένα προϊόν, ένα αποτέλεσμα, αλλά μια διαδικασία μέσω της οποίας σχέσεις ορίζονται και διαμορφώνονται, πολιτισμικά συστήματα κατασκευάζονται κ.ά. επέλεξα να ανιχνεύσω μέσα από την αναλυτική έννοια του ύφους πώς

αρθρώνονται συμβολισμοί, ιθαγενείς κατηγορίες κ.ά. Ανέλυσα λοιπόν ειδικότερα στο τρίτο κεφάλαιο το λόγο μουσικών-εκφραστών της «μουσικής παράδοσης» της Κρήτης, οι οποίοι δραστηριοποιούνται σε ένα υπερτοπικό πλαίσιο. Εκκινώντας λοιπόν από τα λεγόμενά τους υποστήριξα ότι η κατανόηση του ύφους και στην περίπτωση τους υπερβαίνει τη μορφολογία του μουσικού ήχου, αφού σχετίζεται με κοινωνικά χαρακτηριστικά. Το κρητικό μουσικό ύφος γι' αυτούς παραπέμπει χαρακτηριστικά σε μια επικοινωνιακή-συμβολική δυναμική, την κρητική μουσική παράδοση. Επιπλέον η έννοια του μουσικού ύφους σχετίζεται άρρηκτα με το άκουσμα, την ακρόαση δηλαδή συγκεκριμένου ηχητικού υλικού. Ο ήχος εν ολίγοις είναι το σημείο αφετηρίας. Αυτός στη συνέχεια θα επενδυθεί συμβολικά και αυτό που αναδεικνύεται είναι ο τρόπος που ένας διαφοροποιημένος συμβολικά μουσικός ήχος έρχεται να αποτελέσει ύφος. Ο εκάστοτε διαφορετικός *τρόπος παιξίματος*, το «*ύφος εκτέλεσης*» με άλλα λόγια όπως αναφέρει ο Stock, για τον οποίο κάνουν λόγο οι μουσικοί, συνιστά ένα ιδιαίτερο άκουσμα για τον προσδιορισμό του οποίου μια σειρά επιτελεστικών παραγόντων φαίνεται να παίζουν σημαντικό ρόλο. Σε αυτή την περίπτωση (του τρόπου παιξίματος) κατ' επέκταση, έγκειται και η διαφοροποίηση του ύφους από το είδος, καθώς σε ένα πρώτο επίπεδο το κρητικό μουσικό ύφος με την κρητική μουσική (ως είδος) ταυτίζονται.

Ανάλογα λοιπόν το επίπεδο λόγου το περιεχόμενο της έννοιας του ύφους φαίνεται να διαφοροποιείται. Οι διαφοροποιήσεις όμως αυτές συναντιούνται επίσης και συγκροτούν ένα συγκεκριμένο τρόπο πρόσληψης του ύφους της περιοχής αυτής που σχετίζεται όχι μόνο με μορφολογικούς συντελεστές (εντόπια όργανα, εθνοτοπικές μουσικές μορφές κ.ά.), αλλά και με την κατηγορία της κρητικότητας, και της πολιτισμικής διαφοράς. Σε αυτό το επίπεδο εύκολα διαπιστώνει κανείς την ταύτιση μεταξύ των όρων ύφος και είδος. Το ύφος λοιπόν σχετίζεται με κάτι τόσο ειδικό όσο ο «*τρόπος παιξίματος*», αλλά και με κάτι τόσο γενικό όσο η κρητικότητα. Ο Ζαχάρης Σπυριδάκης εξάλλου υπογράμμισε ότι

«αυτό που νομίζω ότι διαχωρίζει κάτι, είναι αυτό που το βοηθάει κιόλας να μην διαχωρίζεται, αλλά να υπάρχει στην ολότητά του».

Σε ένα αναλυτικό επίπεδο επομένως και προκειμένου να κάνουμε λόγο για το ύφος του μουσικού πολιτισμού της Κρήτης οφείλουμε να συμπεριλάβουμε ένα σύνολο μουσικών (μορφολογικών) και πολιτισμικών (ευρύτερων) διαστάσεων. Μια τέτοια αναλυτική διαδικασία επιπλέον μας βοηθάει να κατανοήσουμε πώς ένας ήχος ταυτίζεται με μια συγκεκριμένη μορφή ύφους, ποια η συμβολική του νοηματοδότηση, πώς λειτουργεί, τι σημαίνει και πώς προσδιορίζεται κάθε φορά.

Η σύντομη αυτή παρουσίαση στάθηκε ομολογουμένως σε ορισμένες μόνο πλευρές της γενικότερης (στα πλαίσια της ακαδημαϊκής κοινότητας) συζήτησης για το μουσικό ύφος. Αδυνατεί κατ' αρχήν ως προς το στυλιστικό επίπεδο, καθώς δεν εστίασε στη συστηματική ανάλυση της μουσικής της Κρήτης. Έχοντας όμως ως σημείο αφετηρίας την εθνογραφική προσέγγιση του κρητικού μουσικού ύφους επιχείρησα την πολιτισμική θεώρηση της έννοιας του ύφους. Φυσικά η επιλογή μου αυτή δεν ακυρώνει τη σημασία μελετών με πιο σαφή μορφολογικό και στυλιστικό χαρακτήρα, αλλά στόχος της ήταν να αναδείξει μέσω του λόγου των μουσικών τα ιθαγενή κριτήρια αξιολόγησής τους. Επιπλέον είναι αντιληπτό πως δεν εξέτασα το προσωπικό ύφος των καλλιτεχνών αυτών, αφού το ενδιαφέρον μου περιορίστηκε στην ανάλυση του λόγου τους για το κρητικό μουσικό ύφος.

Η μελέτη αυτή, όπως και η υιοθετούμενη προσέγγιση, είναι σημαντική για το πεδίο της λαϊκής-παραδοσιακής μουσικής για τους εξής λόγους: δεν υπάρχουν κατ' αρχήν ανάλογες μελέτες στο πεδίο αυτό μέσα στα πλαίσια της ελληνικής βιβλιογραφίας. Σε ένα δεύτερο επίπεδο λειτουργεί προσθετικά και κριτικά στο υπάρχον υλικό από το χώρο της μουσικής λαογραφίας, καθώς αναδεικνύει τα προβλήματα που διαπιστώνονται στο τελευταίο, αφού αδυνατεί να αναλύσει σαφώς το φαινόμενο της λαϊκής-παραδοσιακής μουσικής. Επιπλέον, από τη στιγμή που μια μορφή λαϊκού πολιτισμού, μια προφορική μουσική παράδοση,

συμπεριλαμβάνει και ενσωματώνει ποικίλους παράγοντες πέρα των καθαρά φορμαλιστικών στοιχείων (αυτό ισχύει για κάθε είδος μουσικής) βοηθάει αναλυτικά στην ανάδειξη της κατασκευής των συστημάτων αυτών, πώς λειτουργούν και τι σημαίνουν για τους ανθρώπους που σχετίζονται με αυτά. Σημασία εξάλλου στο πεδίο της λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής σημαίνει επίσης σημασία στους φορείς της και στο λόγο που εκείνοι αρθρώνουν για τις πρακτικές τους. Τέλος, από τη στιγμή που γίνεται πολύ συζήτηση για το ύφος στα πλαίσια της κλασικής μουσικολογίας και εθνομουσικολογίας, η μελέτη του ύφους είναι κεντρική και είναι σημαντικό να περάσει και στην ελληνική περίπτωση.

Και για να ολοκληρώσω την εργασία αυτή με τον τρόπο που την άρχισα: το μουσικό ύφος εμφανίζεται ως ιδιαίτερα σύνθετο φαινόμενο και ενδεχομένως μόνο μια μουσικολογική (φορμαλιστική) προσέγγιση θα μπορούσε να μας επιτρέψει να το προσδιορίσουμε με ακρίβεια. Ένας τέτοιος προσδιορισμός ωστόσο δεν μπορεί να αναδείξει το πώς και γιατί εμφανίζεται το φαινόμενο αυτό πολύπλοκα και πολυδιάστατα στην καθημερινή του χρήση και στην κοινωνική πραγματικότητα γενικότερα, σημείο ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς το μουσικό ύφος συνδέεται με πολιτισμικές μορφές και κοινωνικές σχέσεις.

Στα πλαίσια αυτά και με αφορμή το ζήτημα του ύφους θεωρώ ότι θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρον να διερευνηθούν περαιτέρω ερωτήματα, όπως τα ακόλουθα: πώς μέσα από το ύφος ορίζονται κοινωνικές σχέσεις και σχέσεις εξουσίας σε μια εποχή που γίνεται ιδιαίτερος λόγος για «παγκοσμιοποίηση του ύφους»; Πώς η ηχητική διάσταση των μορφών ύφους, των υφών επιτέλεσης, διαμορφώνει αισθητικές αξιολογήσεις; Μέσα από ποιους μηχανισμούς τα ύφη γίνονται σύμβολα ταυτότητας και διάκρισης;

Βιβλιογραφία

Ελληνική

- Αμαργιανάκης, Γ. (1985). «Η μουσική του Στρατή Καλογερίδη». Στο Ε. Ε. Καλογερίδης *Κρητική μουσική (1)*. Ηράκλειο, Δήμος Ηρακλείου: 9-11.
- Αμαργιανάκης, Γ. (1988α). «Κρητική βυζαντινή και παραδοσιακή μουσική». Στο Ν. Μ. Παναγιωτάκης (επιμ.) *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός, Β'.* Κρήτη, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης: 319-332.
- Αμαργιανάκης, Γ. (2000). «Η μουσική στην Κρήτη». *Κρητικό Ημερολόγιο*: 91-98.
- Αμαργιανάκης, Γ. (2001α). «Κώστας Μουντάκης». *Κρητικό Ημερολόγιο*: 77-82.
- Αμαργιανάκης, Γ. (2001β). «Η κρητική παραδοσιακή μουσική (Συμπεράσματα από μια πρόσφατη έρευνα)». Στο *Μουσική και χορός της Κρήτης*. Πολιτιστικός σύλλογος Λουσακιών: 27-46.
- Αμαργιανάκης, Γ. (2002 [1967]). «Συμβολή εις την μελέτην της δημώδους κρητικής μουσικής (μελωδίαι του γάμου)». Στο Γ. Αμαργιανάκης *Εθνομουσικολογικά και Βυζαντινομουσικολογικά (Μελετήματα δημοσιευμένα σε διάφορα βιβλία και περιοδικά)*. Αθήνα.
- Αμαργιανάκης, Γ. (2002). «Η κρητική δημοτική μουσική». Στο *Μουσικές και χοροί της Κρήτης*. Αθήνα, ΟΜΜΑ: 27-31.
- Αντουράκης, Γ. Β. (επιμ.) (1991). *Κρήτη: Τα τραγούδια της*. Αθήνα, Ελληνική Εθνική Γραμμή.
- Αποστολάκης, Σ. Α. (1993). *Ριζίτικα – τα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*. Γνώση.
- Βλαζάκης, Μ. (1952). «Ανάλυσις κρητικής μελωδίας». *Κρητική Εστία* 33-34: 27-28.
- Βλαζάκης, Μ. (1961). *Ριζίτικα τραγούδια Κρήτης*. Χανιά.
- Δαλιανούδη, Ρ. Δ. (2001). «Η μουσική της Ανατολικής και της Δυτικής Κρήτης». Στο *Μουσική και χορός της Κρήτης*. Πολιτιστικός σύλλογος Λουσακιών: 70-80.
- Δαφέρμος, Δ. Γ. (1964). «Η κρητική μουσική». *Ηώς* 76-85: 234-236.

- Δεικτάκης, Α. Π. (1999). *Χανιώτες λαϊκοί μουσικοί που δεν υπάρχουν πια*. Καστέλλι Κισάμου.
- Δετοράκης, Θ. (1976). *Ανέκδοτα δημοτικά τραγούδια της Κρήτης*. Ηράκλειο.
- Δραγούμης, Μ. Φ. (1978). «Η δυτικίζουσα εκκλησιαστική μουσική μας στην Κρήτη και στα Επτάνησα». *Λαογραφία* ΛΑ': 272-293.
- Feld, S. (2005 [1984]). «Η δομή του ήχου ως κοινωνική δομή: Οι Καλούλι της Παπούα Νέας Γουινέας». Στο Π. Πανόπουλος (επιμ.) *Από τη μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια: 97-149.
- Ζαϊμάκης, Γ. (1999). «Καταγωγή Ακμάζοντα»: παρέκκλιση και πολιτισμική δημιουργία στον Λάκκο Ηρακλείου (1900-1940). Αθήνα, Πλέθρον.
- Hebdige, D. (1981). *Υπο-κουλτούρα: το νόημα του στυλ*. Αθήνα, Γνώση.
- Herzfeld, M. (1998). «Η ρητορική των αριθμών: Συντεκνία και κοινωνική υπόσταση στην ορεινή Κρήτη». Στο Ε. Παπαταξιάρχης και Θ. Παραδέλλης (επιμ.) *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια: 345-371.
- Θεοδοσίου, Σ. (2006). «Μουσική, συμβολική/ φυσική γεωγραφία, και πολιτικές της αναγνώρισης: το ζήτημα της οριακότητας». Στο *Μουσική, Ήχος και Τόπος: τα κείμενα*. Άρτα, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου: 67-80.
- Θεοδοσοπούλου, Ε. Β. (2004). *Μεθοδολογία μορφολογικής ανάλυσης και αναλυτικά δεδομένα σε κοντυλιές της κρητικής δημοτικής μουσικής: τα 436 οργανικά και 33 φωνητικά "γυρίσματα"*. Αθήνα, Κουλτούρα.
- Θεοδοσοπούλου, Ε. Β. (2006). *Ο αυτοσχεδιασμός στην ελληνική δημοτική μουσική: (το παράδειγμα της Κρήτης)*. Αθήνα, Ε. Θεοδοσοπούλου.
- Καβακόπουλος, Π. (1978). «Τρία αρχέγονα μουσικοχορευτικά μοτίβα της Κρήτης». *Λαογραφία* ΛΑ': 253-271.
- Κάβουρας, Π. (1999). «Η βιογραφία ενός λαϊκού οργανοπαίχτη: εθνογραφική επιτόπια έρευνα, ερμηνεία και μυθοπλασία». Στο Λ. Δρούλια και Λ. Λιάβας

- Μουσικές της Θράκης. Μια διεπιστημονική προσέγγιση.* Αθήνα, Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής: 341-450.
- Καβρουλάκης, Ν. (1992). *Οι ρίζες των ριζιτικών τραγουδιών: Τα πανάρχαια τραγούδια της δυτικής Κρήτης.* Χανιά, Μορφωτικός σύλλογος Καράνου «Η Ρίζα».
- Καψωμένος, Ε. Γ. (1987). *Το κρητικό ιστορικό τραγούδι: η δομή και η ιδεολογία του.* Αθήνα, Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Κριάρης, Α. Ι. (1976). «Το δημοτικό τραγούδι της Κρήτης». *Κρητική Εστία* 204-206.
- Κριάρης, Α. Κ. (1920). *Κρητικά άσματα.* Αθήνα.
- Λιάβας, Λ. (2002). «Από την Κρήτη στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών». Στο *Μουσικές και χοροί της Κρήτης.* Αθήνα, ΟΜΜΑ: 11-17.
- Loizos, P. (1998). «Εθνογραφία φιλική προς τους χρήστες; Προβλήματα μεθόδου και γραφής στην ανθρωπολογία». Στο Ε. Παπαταξιάρχης και Θ. Παραδέλλης (επιμ.) *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις.* Αθήνα, Αλεξάνδρεια: 373-403.
- Νιτσιάκος, Β. (1997). *Λαογραφικά Ετερόκλητα.* Αθήνα, Οδυσσέας.
- Οικονομάκης, Η. Γ. (2005). *Μουσική από την παράδοση της ανατολικής Κρήτης.* Αθήνα.
- Παναγιωτάκης, Ν. Μ. (1988). «Η μουσική κατά τη Βενετοκρατία». Στο Ν. Μ. Παναγιωτάκης (επιμ.) *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός, Β'.* Κρήτη, Σύνδεσμος Τοπικών Ενώσεων Δήμων και Κοινοτήτων Κρήτης: 291-315.
- Πανόπουλος, Π. (επιμ.) (2005). *Από τη μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger.* Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Παπαρηγοράκης, Ι. Ι. (1964). «Τα κρητικά ριζιτικά τραγούδια». *Ηώς* 76-85: 238-243.
- Παπαρηγοράκης, Ι. Ι. (1965). «Πώς γλεντούν οι κρητικοί. Άλλοτε και τώρα. Όργανα και οργανοπαίχτες, πού και πότε διοργανώνονται τα γλέντια. Χοροί, μουσική και σκοποί των κατά διαμέρισμα». *Κρητική Εστία* 151-158.
- Παπαδάκης, Κ. Β. (1989). *Κρητική Λύρα, ένας μύθος: η αλήθεια για την γνήσια κρητική παράδοση.* Χανιά.

- Παπαδάκης, Μ. (2002). *Η ιστορία της κρητικής μουσικής στον εικοστό αιώνα: η κρητική μουσική στον λαμπρόφωνο αιώνα της λευτερωμένης Κρήτης*. Θεσσαλονίκη, Ζήτης.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (1998). «Εισαγωγή. Από τη σκοπιά του φύλου: Ανθρωπολογικές θεωρήσεις της σύγχρονης Ελλάδας». Στο Ε. Παπαταξιάρχης και Θ. Παραδέλλης (επιμ.) *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια: 11-98.
- Παυλοπούλου, Η. (2006). «Παράδοση και “μετα-παραδοσιακές” τάσεις στην μουσική της Κρήτης». Στο *Μουσική, Ήχος και Τόπος: τα κείμενα*. Άρτα, Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου: 81-91.
- Πετρίδης, Γ. Θ. (2005α). «Μιχάλης Τζουγανάκης». *Δίφωνο* 120: 22-23.
- Πετρίδης, Γ. Θ. (2005β). «Όταν το κλαρίνο ταξιμάρει δίπλα σε μια Gibson». *Δίφωνο* 123: 60-66.
- Πιτυκάκης, Μ. Ι. (1975). *Δημοτικά τραγούδια στην Ανατολική Κρήτη*. Νεάπολις Κρήτης.
- Roseman, M. (2005 [1984]). «Η κοινωνική δόμηση του ήχου: Οι Τεμιάο της χερσονήσου της Μαλαισίας». Στο Π. Πανόπουλος (επιμ.) *Από τη μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια: 151-215.
- Ρωμανού, Κ. (2000). «Ένα αρχείο «Κρητικής Μουσικής» στη Φιλαρμονική Εταιρεία Κερκύρας». *Μουσικολογία* 12-13: 175-188.
- Seeger, A. (2005 [1980]). «Τραγούδα για την αδερφή σου: Η δομή και η επιτέλεση των τραγουδιών ακία στους Ινδιάνους Σούγια του Αμαζονίου». Στο Π. Πανόπουλος (επιμ.) *Από τη μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια: 33-95.
- Σηφάκης, Γ. (1988). *Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Τσαριόβα, Ε. Μ. (2003). «Το στυλ στη μουσική». *Μουσικολογία* 17: 25-35.
- Williams, R. (1994). *Κουλτούρα και ιστορία*. Αθήνα, Γνώση.

Φράγκου-Ψυχοπαίδη, Ο. (1979). *Η αισθητική ερμηνεία του μουσικού έργου*. Αθήνα, Πύλη.

Χαριτάκης, Στ. (1952). «Η μουσική της δυτικής Κρήτης». *Κρητική Εστία* 33-34: 48-50.

Χατζιδάκις, Γ. Ι. (χ.χ.). *Κρητική μουσική: ιστορία, μουσικά συστήματα, τραγούδια και χοροί*. Αθήνα.

Ξένη

Adler, G. (1982). «Gustav Mahler». Στο E. R. Reilly (επιμ.) *Gustav Mahler and Guido Adler*. Cambridge.

B. Suchoff (επιμ.) (1976). *Béla Bartók Essays*. New York.

Baud-Bovy, S. (1972). *Chansons populaires de Crète occidentale*. Genève, Minkoff.

Baumann, M. P. (1997). «Cultural Concepts of Hearing and Listening». *The World of Music* 39 (2).

Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley και Los Angeles.

Blacking, J. (1979). «The Study of Man as Music-Maker». Στο J. Blacking και J. W. Kealiinohomoku (επιμ.) *The Performing Arts: Music and Dance*. The Hague.

Blacking, J. (1987). «A Commonsense View of All Music”: Reflection on Percy Grainger’s Contribution to Ethnomusicology and Music Education. Cambridge.

Blum, S. (1975). «Towards a social history of musicological technique». *Ethnomusicology* 19 (2): 207-231.

Blum, S. (1992). «Analysis of Musical Style». Στο H. Myers (επιμ.) *Ethnomusicology: an Introduction*. London, Macmillan: 165-218.

Boas, F. (1927). *Primitive Art*. Cambridge (USA), Harvard University Press.

Bohlman, P. V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington, Indiana.

Bohlman, P. V. (1992) «On the Unremarkable in Music». *19th-Century Music (Music in Its Social Contexts)* 16 (2): 203-216.

- Bourdieu, P. (1977). *Outline of a theory of practice*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cope, D. (1991). *Computers and Musical Style*. Oxford, Oxford University Press.
- Coplan, D. (1985). *In Township Tonight! South Africa's Black City Music and Theatre*. London and New York.
- Crocker, R. L. (1986). *A history of musical style*. New York, Dover Publications.
- Dawe, K. (1996). «The Engendered lyra: Music, Poetry and Manhood in Crete». *British Journal of Ethnomusicology* 5: 93-112.
- Dawe, K. (1998). «Bandleaders in Crete: Musicians and Entrepreneurs in a Greek Island Economy». *British Journal of Ethnomusicology* 7: 23-44.
- Dawe, K. (1999). «Minotaurs or Musonauts? 'World Music' and Cretan Music». *Popular Music* 18 (2): 209-225.
- Dawe, K. (2000). «Roots music in the global village: Cretan ways of dealing with the world at large». *The world of music* 42 (3): 47-66.
- Dawe, K. (2003). «Lyres and the Body Politic: Studying Musical Instruments in the Cretan Musical Landscape». *Popular Music and Society* 26 (3): 263-283.
- Dawe, K. (2005). «Symbolic and Social Transformations in the Lute Cultures of Crete: Music, Technology and the Body in a Mediterranean Society». *Yearbook for Traditional Music* 37: 58-68.
- Eastlund, J. O. (1992). «A Multidimensional Scaling Analysis of Musical Style». *Journal of Research in Music Education* 40 (3): 204-215.
- Elschek, O. (1980). «Czechoslovakia/ §II, 2». Στο S. Sadie (επιμ.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 5. London, Macmillan: 131-137.
- Fabbri, F. (1982). «A Theory of Musical Genres: Two Applications». Στο D. Horn και P. Tagg (επιμ.) *Popular Music Perspectives*. Exeter: 52-81.
- Herndon, M. και N. McLeod (1990). *Music as Culture*. Richmond, MRI Press.
- Herzfeld, M. (1985). *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton, Princeton University Press.

- Herzfeld, M. (1987). *Anthropology through the Looking-glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Herzog, G. (1936). «A comparison of Pueblo and Pima musical styles». *Journal of American Folklore* 49: 283-417.
- Hood, M. (1971). *The Ethnomusicologist*. New York.
- Hornbostel, E. M. (1917). «Gesänge aus Ruanda». Στο J. Czekanowski *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet* i. Leipzig.
- Hornbostel, E. M. (1930). *Chinesische Ideogramme in America*. Austria, Anthropos Administration.
- Hoshovsky, V. (1980). «Union of Soviet Socialist Republics/ §X, 2». Στο S. Sadie (επιμ.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 19. London, Macmillan: 408-413.
- Kauffman, R. (1984). «Multipart Relationships in Shona Vocal Music». *Selected Reports in Ethnomusicology* v.
- Lachmann, R. (1940). *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*. Jerusalem, Hebrew University.
- LaRue, J. (1992). *Guidelines for style analysis*. Warren Michigan, Harmonie Park Press.
- Levarie, S. και E. Levy (1983). *Musical Morphology: A Discourse and a Dictionary*. Kent State University Press.
- Lomax, A. (1959). «Folk Song Style». *American Anthropologist* (New Series) 61 (6): 927-954.
- Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington.
- Lomax, A. (1976). *Cantometrics: a Method in Musical Anthropology*. Berkeley.
- Magrini, T. (2000). «Manhood and Music in Western Crete: Contemplating Death». *Ethnomusicology* 44 (3): 429-459.
- Meyer, L. B. (1996). *Style and music: theory, history, and ideology*. Chicago, University of Chicago Press.
- Moore, A. F. (2001). «Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre». *Music & Letters* 82 (3): 432-442.

- Nattiez, J. (1990). *Music and Discourse*. Princeton.
- Nettl, B. (1963). «Speculations on Musical Style and Musical Content in Acculturation». *Acta Musicologica* 35 (1): 35-37.
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana.
- Nketia, J. H. K. (1981). «The Juncture of the Social and the Musical: the Methodology of Cultural Analysis». *The World of Music* xxiii (2).
- Ortiz, F. (1981 [1951]). *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*. Havana, Editorial Letras Cubanas.
- Parry, C. H. H. (1924). *Style in musical art*. London, Macmillan.
- Pascall, R. (2001). «Style». Στο S. Sadie (επιμ.) *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, 24. Oxford University Press: 638-642.
- Qureshi, R. B. (1987). «Musical Sound and Contextual Input: a Performance Model for Musical Analysis». *EM* xxxi: 56-86.
- Seeger, C. (1958). «Singing Style». *Western Folklore* XVII (1).
- Slobin, M. (1993). *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, New Hampshire and London, University Press of New England.
- Stock, J. P. J. (1993). «An Ethnomusicological Perspective on Musical Style, with Reference to Music for Chinese Two-Stringed Fiddles». *Journal of the Royal Musical Association* 118 (2): 276-299.
- Tagg, P. (1992). «Towards a Sign Typology of Music». Στο R. Dalmonte και M. Baroni (επιμ.) *Secondo convegno europeo di analisi musicale*. Trent: 369-378.

Πληροφορίες από ιστοσελίδες διαδικτύου

- Γεωργουλέα, Γ. (2005). «“Μάνος Πυροβολάκης”: “Από βιολόλυρα μέχρι... Iron Maiden!”». Συνεντεύξεις.
 <<http://www.musiccorner.gr/synetneyxeis/pyrovolakis.html>> (τελευταία πρόσβαση Σεπτέμβριος 2007).

Dawe, K. (1997). «Cretan musical performance, cultural difference, and the anthropology of Michael Herzfeld». *Music Studies and Cultural Difference Conference Proceedings*. <<http://www.open.ac.uk/Arts/music/mscd/dawe.html>> (τελευταία πρόσβαση Σεπτέμβριος 2007).

Irisprojects.gr: Cultural Events Organization. «Ζαχαρίας Σπυριδάκης». *Μουσική της Κρήτης*. <<http://www.irisprojects.gr/gr/bio/zaxarspirid.php>> (τελευταία πρόσβαση Σεπτέμβριος 2007).

Love Radio 97.5 Fm Official Web Site (2006). «Νταλάρας-Ολυμπίου-Ασλανίδου on the road». <<http://www.loveradio.gr/showbiz/index.php?year=2006&month=8&id=241#ndt>> (τελευταία πρόσβαση Σεπτέμβριος 2007).

Magrini, T. (1997). «Repertories and identities of a musician from Crete». *Ethnomusicology Online* 3. <<http://www.research.umbc.edu/eol/3/magrini/index.html>> (τελευταία πρόσβαση Νοέμβριος 2006).

Ρηγιγιώτης, Θ. Ι. (2005). «Συνοπτικό διάγραμμα της ιστορίας της λαϊκής («παραδοσιακής») κρητικής μουσικής». *Κείμενα-Άρθρα*. <http://www.cretan-music.gr/index.php?option=com_content&task=view&id=76&Itemid=36> (τελευταία πρόσβαση Σεπτέμβριος 2007).

Δισκογραφία

Αεράκης, Στ. (επιμ.) (1994). *Οι Πρωτομάστορες 1920-1955*. Ηράκλειο, Αεράκης-Κρητικό μουσικό εργαστήριο, S.A. 540.

Αμαργιανάκης, Γ. (επιμ.) (1988β). *Ελληνική Παραδοσιακή Μουσική 2: Σκοποί και χοροί της Ανατολικής Κρήτης*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ταμπούρης, Π. (επιμ.). «Ρεθεμιώτικη σούστα» και «Μυλοποταμίτικες κοντυλιές και γρήγορο πεντοζάλη». *Λύρα*. Αθήνα-Θεσσαλονίκη, FM Records, FM 678.