Treitler, Leo. 1982. 'The Early History of Music Writing in the West'. *Journal of the American Musicological Society* 35: 237-79.
Wachsmann, Klaus P., επιμ. 1971. *Essays on Music and History in Africa*. Έβανστον, Ιλινόι: Northwestern University Press.
Widdess, Richard D. 1979. 'The Kudumiyāmalai Inscription: A Source of Early Indian Music in Notation'. *Musica Asiatica* 2: 115-50.
_____. 1981a. 'Aspects of Form in North Indian ālāp and dhrupad'. Στο *Music and Tradition: Essays on Asian and Other Musics Presented to Laurence Picken*, επιμέλεια Richard D. Widdess και Rembrandt F. Wolpert, 143-83. Κέιμπριτζ, Αγγλία: Cambridge University Press.
_____. 1981b. 'Tāla and Melody in Early Indian Music: A Study of Nānyadeva's Pāṇikā Songs with Musical Notation'. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 44 (3): 481-508.
_____. 1989. 'Sugar, Treacle and Candy: History and the Concept of rāga in Indian Music'. Στο *Ethnomusicology and the Historical Dimension*, επιμέλεια Margot Lieth Philipp. Λούντβιγκσμπουργκ: Philipp.
_____. 1992. *The Rāgas of Early Indian Music: Modes, Melodies and Musical Notations from the Gupta Period to c.1250*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
Wolpert, Rembrandt F. 1977. 'A Ninth-Century Sino-Japanese Lute-Tutor'. *Musica Asiatica* 1: 111-65.
_____. 1981. 'Tang-Music (Tōgaku) Manuscripts for Lute and their Interrelationships'. Στο *Music and Tradition: Essays on Asian and Other Musics Presented to Laurence Picken*, επιμέλεια Richard D. Widdess και Rembrandt F. Wolpert, 69-121. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
_____. 1981. 'A Ninth-Century Score for Five-Stringed Lute'. *Musica Asiatica* 3: 107-135.
Woodfield, Ian 1990. 'The Keyboard Recital in Oriental Diplomacy, 1520-1620'. *Journal of the American Musicological Society* 115: 33-62.
Wright, Owen. 1978. *The Modal System of Arab and Persian Music A.D. 1250-1300*. Λονδίνο: Oxford University Press.
_____. 1987. 'Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire'. *Musica Asiatica* 5: 1-108.

Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΗΧΟΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΛΑΙΣΙΟΥ ΤΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ: ΕΝΑ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΓΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Regula Qureshi

ΕΙΣΑΓΩΓΗ[1]

Κατά την περίοδο που οι εθνομουσικολόγοι αγωνίζονταν να βρουν ένα κατάλληλο πρότυπο για να βασιστούν, πέρασαν από μια σύντομη φάση που γοητεύτηκαν από θεωρητικά μοντέλα και παραγωγικούς [deductive] τρόπους σκέψης, τους οποίους κατά κύριο λόγο πρότειναν οι λίγοι εθνομουσικολόγοι με ανθρωπολογική κατάρτιση στον χώρο. Η άμεση ανάγκη καθιέρωσης του γνωστικού κλάδου, ωστόσο, ήταν εθνογραφική (αν και ήταν και ο μόνος τρόπος ελέγχου των θεωριών): να ανακαλύψουμε και να βελτιώσουμε εκείνες τις πολύ ιδιαίτερες τεχνικές που απαιτούνται για να κατανοήσουμε τη μουσική των λαών, σύμφωνα με τους δικούς τους όρους. Η συνακόλουθη δέσμευση σε εμπειρικούς, ανθρωπιστικούς και επαγωγικούς τρόπους εξήγησης και έκφρασης ταίριαζε απόλυτα στην ποιότητα της εμπειρίας από τη μελέτη της μουσικής δημιουργίας. Η δέσμευση αυτή, ωστόσο, δεν αποδυναμώνεται καθόλου από τη συνεχιζόμενη αναζήτηση ερμηνευτικών εργαλείων ικανών να υπηρετήσουν τους εξίσου θεμιτούς στόχους της σύγκρισης και της γενίκευσης.

Στο παρόν άρθρο επιχειρώ να απομονώσω μια τέτοια ομάδα εργαλείων ανάλυσης, ή ένα μοντέλο, από τη συγκεκριμένη μελέτη στην οποία συνέβαλε. Ανέπτυξα το υπόδειγμα αυτό για τη μελέτη της μουσικής qawwali, δηλαδή της μουσικής των συναθροίσεων των Σούφι της Ινδίας και του

1. Μια πρώιμη εκδοχή αυτού του άρθρου παρουσιάστηκε στην ετήσια συνάντηση της Εθνομουσικολογικής Εταιρείας, το 1983 στο Ταλαχάσι της Φλόριδα. Το βασικό υλικό προέκυψε στο πλαίσιο της διδακτορικής μου διατριβής (Qureshi 1981b) και χρησιμοποιήθηκε επίσης στη δημοσίευση Qureshi 1986. Είμαι ευγνώμων στον K. Peter Etzkorn για τις χρήσιμες συμβουλές του όσον αφορά την επιμέλεια του κειμένου.

Πακιστάν[2] (Qureshi 1981b, 1982, 1986).[3] Αναλύοντας τη μουσική qawwali, ανακάλυψα ότι αυτό το μοντέλο είναι ικανό να ενσωματώσει τις πολύ διαφορετικές όψεις αυτής της πολυεπίπεδης επιτελεστικής παράδοσης που συμπεριλάμβανε ένα πλούσιο επιτελεστικό ιδίωμα –μουσική και κείμενο– και το πλαίσιο επιτέλεσής του – μια σύνθετη αλληλεπίδραση μεταξύ θρησκευτικής ιδεολογίας και κοινωνικοοικονομικών παραγόντων. Μέσα από αυτή την ενσωμάτωση μπόρεσα να ανακαλύψω «κοινούς παρανομαστές» ανάμεσα στη μουσική qawwali και στο πλαίσιο επιτέλεσής της, και στη συνέχεια να απομονώσω τις «αρχές λειτουργίας» αυτής της σχέσης. Τα αποτελέσματα που προέκυψαν μέσα από τη δοκιμή ενός σταθερού ερμηνευτικού εργαλείου σε διαφορετικές επιτελέσεις qawwali συμβάλλουν τόσο στη βαθύτερη κατανόηση μιας συγκεκριμένης επιτέλεσης, όσο και στην επίτευξη μιας σωστής γενίκευσης. Ωστόσο, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για την πραγματική αξιοπιστία ενός τέτοιου εργαλείου, μόνο δοκιμάζοντας την εφαρμογή του σε άλλα συγγενή είδη επιτέλεσης, ή ακόμα και σε άλλα είδη μουσικής, μεταξύ των οποίων και στη δυτική μουσική παράδοση. Έχοντας, λοιπόν, κατά νου αυτό τον ευρύτερο στόχο, παρουσιάζω συνοπτικά την προσέγγισή μου εδώ, προκειμένου να εξεταστεί λεπτομερώς. Παρόλο που όπου χρειάζεται θα χρησιμοποιήσω παραδείγματα από τη μουσική των Σούφι, το κείμενο αυτό δεν είναι ένα άρθρο για τη μουσική των

2. Ο όρος «σουφισμός» (αραβ. taṣawwuf) αναφέρεται στον ισλαμικό μυστικισμό και περιγράφει τις ποικίλες μυστικιστικές πρακτικές που αναπτύχθηκαν παράλληλα με τη σφαίρα των υποχρεωτικών θρησκευτικών καθηκόντων που ορίζει το Ισλάμ, στο πλαίσιο κυρίως των οργανωμένων μοναστικών ταγμάτων (ṭarīqa). Στόχος του Σουφισμού είναι η δημιουργία μιας πιο άμεσης και προσωπικής σχέσης με τον Θεό, η οποία επιδιώκεται κατά κύριο λόγο μέσα από το samā' (ακρόαση) και τις τελετουργικές πρακτικές που σχετίζονται με το dhikr (επίκληση του ονόματος του Θεού) όπου η μουσική και ο χορός διαδραματίζουν συχνά θεμελιώδη ρόλο. Οι ποικίλες σουφικές αδελφότητες που αναπτύχθηκαν στον ισλαμικό κόσμο διαμορφώθηκαν σε στενή αλληλεπίδραση με το ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο, ενώ οι μουσικές τους πρακτικές άντλησαν και μπόλιασαν τα τοπικά μουσικά ιδιώματα. Για το Σουφισμό βλ. Μακρής, Γεράσιμος. 2012. *Ισλάμ: Πεποιθήσεις, πρακτικές και τάσεις*. Αθήνα: Πατάκης, Arberry, Arthur. J. 2005. *Σουφισμός. Μια παρουσίαση των μυστικιστών του Ισλάμ*. Αθήνα: Κέδρος. Για τη σουφική μουσική βλ. Shiloah, Amnon, 1995. *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Approach*. Ντιτρόιτ: Wayne State University Press, Touma, Hassan Habib. 2006[1989]. *Η μουσική των Αράβων*. Θεσσαλονίκη: Εν χορδαίς. Τα λήμματα «Islamic Religious Music», «Arab Music», και «Iran» στη διαδικτυακή εγκυκλοπαίδεια *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com. Για τη μουσική qawwali των κοινοτήτων Σούφι της Νότιας Ασίας βλ. παρακάτω, και επίσης Qureshi, Regula. 1986. *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press. Το λήμμα «India» στη διαδικτυακή εγκυκλοπαίδεια *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com [σ.τ.ε.].

3. Η έρευνα πεδίου για τη μουσική qawwali πραγματοποιήθηκε το 1975-76 με την υποστήριξη του προγράμματος υποτροφιών SSHRC (Καναδάς) και SSRC (Ηνωμένες Πολιτείες).

Σούφι. Τα συγκεκριμένα αποτελέσματα που προέκυψαν από την εφαρμογή του μοντέλου στη μουσική των Σούφι παρουσιάζονται αλλού (Qureshi 1986).

Οι θεωρητικές θέσεις διαδέχονται η μία την άλλη, και το να διαμορφώνει κανείς μια θεωρία σημαίνει να συμμετέχει στη συνεχιζόμενη συζήτηση του κλάδου του. Αν και θα ήθελα το επιχείρημα να παραμείνει λιτό, θεωρώ ότι πρέπει να αναφερθούν οι πνευματικές πηγές που συνέβαλαν στη διαμόρφωσή του, καθώς και να συσχετιστεί με τη δουλειά άλλων μελετητών· εξ ου και η εισαγωγική επισκόπηση. Η όλη παρουσίαση ίσως να φαίνεται υπερβολικά θετικιστική, ψυχρή **και ανελαστική. Αυτό είναι το τίμημα που πληρώνω επειδή ανάγω σε «συνταγή» την πολυπλοκότητα και τις αντιθέσεις της ανθρώπινης και της μουσικής εμπειρίας. Και αν η κατασκευή και θεωρητικοποίηση μοντέλων μοιάζει να είναι** ορισμένες φορές ένα δυσκολονόητο υποκατάστατο της ενσυναίσθησης και της κοινής λογικής, αυτό είναι το τίμημα που πληρώνω για τη μετατροπή της συνταγής σε μια αφηρημένη έννοια που μπορεί να μεταφερθεί και να αντιγραφεί. Τέλος, αν η γλώσσα αυτής της παρουσίασης φαίνεται πεζή, αν όχι σχολαστική, αυτό είναι το τίμημα που πληρώνω για την ακριβή και σαφή έκφραση, που αποτελεί απαραίτητο συστατικό στοιχείο της θεωρητικοποίησης.

ΤΟ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑ

Εάν η εθνομουσικολογία έχει όντως ένα υπόδειγμα, θα το διατυπώναμε κάπως έτσι: «η μουσική είναι ένα σύστημα ηχητικής επικοινωνίας που έχει κοινωνικές χρήσεις και πολιτισμικό πλαίσιο». Ένα τέτοιο σύστημα μπορεί να αναλυθεί μόνο ως προς την ηχητική του δομή, και τα συμπεράσματα της ανάλυσης μπορεί είτε να υποδεικνύουν μουσικά γνωρίσματα που είναι οικουμενικά, ή να προσδιορίζουν μουσικά χαρακτηριστικά που ταυτίζονται με συγκεκριμένες πολιτισμικές περιοχές, περιόδους, ή είδη μουσικής. Από μια τέτοια ανάλυση μπορεί ακόμη να προκύψουν συμπεράσματα για το σημασιολογικό νόημα στο επίπεδο της δομής, όπως το σχεσιακό νόημα [relational meaning]. Όμως η ανάλυση της μουσικής αποκλειστικά με αφηρημένους δομικούς όρους δεν βοηθά να κατανοήσουμε τη δυναμική που υποκινεί την παραγωγή της μουσικής, δηλαδή, το νόημα ή τη σημασία του ηχητικού συστήματος ως προς τις κοινωνικές χρήσεις και το πολιτισμικό πλαίσιο – το αναφορικό νόημα με την ευρύτερη έννοια του όρου. Ωστόσο, συχνά η μουσική εμπειρία γεννά πράγματι το εξής θεμελιώδες ερώτημα για τη φύση της μουσικής: πώς αποκτά ο μουσικός ήχος νόημα έξω από τον εαυτό του;

Παρότι τα συστήματα νοήματος μπορούν να βρεθούν σε θεωρίες περί αισθητικής, το πεδίο όπου επαληθεύεται η επικοινωνία τέτοιων νοημάτων είναι η επιτέλεση, το σημείο δηλαδή ιδιαίτερης διασύνδεσης πλαισίου και μουσικής. Για να εξετάσουμε αν, και πώς, τέτοιου είδους νοήματα πράγματι λει-

τουργούν κατά την επιτέλεση σημαίνει, με τυπικούς όρους, να ελέγξουμε την ακόλουθη υπόθεση: «Ο μουσικός ήχος μεταβάλλεται ανάλογα με τη μεταβολή του πλαισίου επιτέλεσής του». Για ένα τέτοιο έργο χρειαζόμαστε ένα αναλυτικό μοντέλο, ικανό να αναπαραστήσει από τη μια μεριά τη δομή του μουσικού ήχου, και από την άλλη, τη δομή της επιτελεστικής περίστασης. Στη βάση αυτή, η ανάλυση της διαδικασίας επιτέλεσης μπορεί ακολούθως να καταδείξει την επιρροή που ασκεί το πλαίσιο της επιτέλεσης στη μουσική. Υπό ιδανικές συνθήκες, με τη «γραμματική» που θα προέκυπτε, θα μπορούσε ένας ακροατής με μουσική παιδεία να κατανοήσει πώς μεταβάλλεται η μουσική κατά την επιτέλεση ή πώς θεωρητικά θα μπορούσε να προκαλέσει ο ίδιος μια τέτοια μεταβολή.

Κατ' ουσίαν, η επιδίωξη αυτή συμφωνεί με έναν βασικό στόχο των ανθρωπολόγων, την εστίαση δηλαδή σε συστήματα επικοινωνίας ως πολιτισμική γνώση που χρησιμοποιείται και πραγματώνεται μέσα από τη συμπεριφορά. Ωστόσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση ο ανθρωπολογικός στόχος αφορά στη μουσική, ένα σύστημα ηχητικής επικοινωνίας με πολύ ιδιαίτερες ιδιότητες, η ανάλυση του οποίου απαιτεί εξίσου ιδιαίτερες μεθόδους. Τέτοιες μεθόδους έχουν αναπτύξει και εφαρμόσει στη μουσική οι μουσικολόγοι.[4]

Στο πλαίσιο της εθνομουσικολογικής βιβλιογραφίας, μια τέτοια προσέγγιση παρουσιάζει ομοιότητες με μελέτες που αντιμετωπίζουν τη μουσική ως μέρος ενός ολιστικού παραδείγματος που εστιάζει στη μουσική επιτέλεση (Frisbie, A. Seeger, Feld και Stone). Η προσέγγισή μου διαφέρει από τις μελέτες αυτές, καθώς εστιάζεται κυρίως στο ιδίωμα του μουσικού ήχου – εκεί εστιάζονται συνήθως οι εθνομουσικολόγοι όταν μελετούν τις έντεχνες μουσικές παραδόσεις (Powers, Malm, Becker), σε αναλογία με τη δυτική μουσικολογική ανάλυση.[5] Εξετάζοντας ένα ανθρωπολογικό μοντέλο μέσα από μια μουσικολογική ματιά,

4. Παρά το γεγονός ότι η πανεπιστημιακή κοινότητα της Βόρειας Αμερικής συνεχίζει να εμμένει στον διαχωρισμό μουσικής θεωρίας και (ιστορικής) μουσικολογίας, γεγονός που αποδοκιμάζω, οι όροι μουσικολόγος και μουσικολογία στο παρόν άρθρο χρησιμοποιούνται παντού με την έννοια της Musikwissenschaft (Adler 1919).

5. Οι έντεχνες μουσικές παραδόσεις των παλαιών εγγράμματων πολιτισμών της Ασίας και της Βόρειας Αφρικής, όπως για παράδειγμα οι αυλικές και αστικές μουσικές της Κίνας, της Ιαπωνίας, της Κορέας, της Ινδονησίας, της Ινδίας, του Ιράν, της Τουρκίας και των χωρών του Αραβικού κόσμου, προσέλκυσαν από νωρίς το εθνομουσικολογικό ενδιαφέρον. Παρόλη τη συχνή ύπαρξη συστήματος μουσικής σημειογραφίας και θεωρίας, οι εν λόγω παραδόσεις ήταν κατά βάση προφορικές –και διατηρούν ακόμα και σήμερα έντονα στοιχεία προφορικότητας– με την έννοια ότι στηρίζονταν στο θεσμό της μουσικής μαθητείας και στην τεχνική της απομνημόνευσης για τη μετάδοση και επιτέλεσή τους. Ωστόσο η προσέγγιση των παραπάνω μουσικών από τους δυτικούς μελετητές υπήρξε μέχρι πρόσφατα κυρίως μουσικολογική, επικεντρώνονταν δηλαδή στην κειμενική, δομική και μορφολογική ανάλυση του ιδιώματος του μουσικού ήχου κατά το πρότυπο μελέτης της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής (βλ. το κεφάλαιο του Richard Widdess στον παρόντα τόμο για ορισμένα παραδείγματα) [σ.τ.ε.].

ανταποκρίνομαι σε ένα σημαντικό θεωρητικό αίτημα της εθνομουσικολογικής έρευνας (Etzkorn 1974, Asch 1982): να δείξω, δηλαδή, με τρόπο επαληθεύσιμο, ότι προκειμένου να κατανοήσουμε πλήρως τον μουσικό ήχο, θα πρέπει απαραιτήτως να λάβουμε υπόψη μας τη διάσταση του πλαισίου της επιτέλεσης, και ότι τα εξω-μουσικά νοήματα που είναι εγγενή στο μουσικό ήχο δίνουν στη μουσική τη δύναμη να επηρεάζει με τη σειρά της το πλαίσιο στο οποίο επιτελείται.

ΤΑ ΕΡΓΑΛΕΙΑ

Το εγχείρημά μας έχει τριπλό στόχο: α) να αναλύσουμε το ηχητικό ιδίωμα ως ένα αυτοτελές σύστημα κανόνων για την παραγωγή της μουσικής κατά την επιτέλεση, β) να αναγνωρίσουμε το πλαίσιο της επιτέλεσης, τη συνολική συνθήκη στην οποία παράγεται η συγκεκριμένη μουσική, και να κατανοήσουμε τις κοινωνικές και πολιτισμικές δυναμικές του, έτσι ώστε, γ) να συσχετίσουμε το πλαίσιο της επιτέλεσης με τη μουσική με τρόπο που να καταδεικνύεται η συμβολή του πλαισίου στον μουσικό ήχο.

Πρόκειται για ένα τυπικό εθνομουσικολογικό πρόγραμμα δράσης. Ωστόσο, οι κατάλληλες διαδικασίες ανάλυσης για να υλοποιηθεί ένα τέτοιο πρόγραμμα είναι ακόμη υπό διαπραγμάτευση, κυρίως ως προς δύο βασικά θέματα. Το πρώτο αφορά στο πώς να αναλύσουμε ένα ιδίωμα μουσικού ήχου με όρους σύμφωνους με τις ιδιότητες και τη δομή του. Το δεύτερο αφορά στο πώς να συσχετίσουμε το πλαίσιο επιτέλεσης με το σύστημα του ήχου από μια γενική αναλυτική σκοπιά, η οποία να είναι συμβατή και με τους δύο τομείς. Προκειμένου να προκύψει μια ανάλυση με βάση το πλαίσιο, χρειάζεται να επιλυθούν και τα δύο αυτά θέματα.

Ας δούμε πρώτα το θέμα της ανάλυσης του μουσικού ήχου: Ανεξάρτητα από τις θεωρητικές διαμάχες για την καταλληλότητα ενός δυτικού, ή μάλλον ενός οποιουδήποτε συστήματος αναπαράστασης της μουσικής (Seeger 1957, 1958), οι εθνομουσικολόγοι βασίζουν γενικά τις μουσικές τους αναλύσεις σε ένα δυτικό μουσικολογικό μοντέλο, χρησιμοποιώντας το σύστημα σημειογραφίας και ορολογίας του ως μια περιγραφική μεταγλώσσα.[6] Οι πρόσφατες ανα-

6. Ο όρος «μεταγλώσσα» χρησιμοποιήθηκε αρχικά στη γλωσσολογία και αναφέρεται στη γλώσσα που χρησιμοποιείται για να μιλήσει κάποιος, να περιγράψει ή να αναλύσει τη γλώσσα. Γενικότερα μπορεί να αφορά σε ένα σύστημα πεποιθήσεων, αντιλήψεων ή κοινών πρακτικών με και για τη γλώσσα. Αν θεωρήσουμε την πραγματική γλώσσα ως ένα κείμενο, τότε η μεταγλώσσα αποτελεί κατά μία έννοια ένα σχόλιο πάνω σε αυτό το κείμενο. Στις επιστήμες γενικότερα, μεταγλώσσα θεωρείται η ορολογία και τα διάφορα σύμβολα που χρησιμοποιούνται για να περιγραφεί μια επιστήμη και το αντικείμενό της [σ.τ.μ.].

θεωρήσεις του μοντέλου αυτού, που έγιναν από τον Schenker και έπειτα, ήρθαν να καλύψουν νέες αναλυτικές ανάγκες και νέα μουσική (Schenker 1954, 1956, Yeston 1977, Narmour 1977, Beach 1983, Cogan και Escott 1976), και δημιούργησαν νέες ευκαιρίες για τη μελέτη πολιτισμικά διαφορετικών μουσικών φαινομένων.

Τα γλωσσολογικά μοντέλα, αν και υπερτιμημένα αρχικά (Feld 1974), προσθέτουν μια χρήσιμη διάσταση σε αυτή τη μεταγλώσσα, ειδικά όσον αφορά στην κατασκευή μουσικών φωνημάτων, καθώς και στην αποκάλυψη μουσικών εννοιών. Αν και τα εξαιρετικά περιγραφικά εργαλεία της γλωσσολογίας δεν εφαρμόστηκαν σε μεγάλη έκταση, έννοιες της γλωσσολογίας, τόσο δομικές όσο και γενετικές, εμπλούτισαν το οπλοστάσιο για την ανάλυση της μη-δυτικής μουσικής. Για παράδειγμα, ο Blacking (1971), οι Becker και Becker (1979), και ο Vetter (1981) εφάρμοσαν στα έργα τους ένα μοντέλο «γλώσσας-ομιλίας» [language-parole] –ένα παραγωγικό μοντέλο–, ενώ ο Powers καθιέρωσε για το τροπικό σύστημα ράγκα της ινδικής έντεχνης μουσικής διάφορους «γραμματικούς» κανόνες, που αφορούν σε «ελάχιστες μονάδες», εδραιωμένες στη βάση φωνητικών-φωνημικών διακρίσεων (1958) μέχρι και σε διαδικασίες σύνταξης (1977, χ.χ.).

Μια μεταγλώσσα, ωστόσο, ανεξάρτητα από το πόσο κατάλληλη είναι, χρειάζεται να εφαρμοστεί σύμφωνα με έγκυρα κριτήρια. Υπάρχουν δύο θεωρητικές θέσεις από τις οποίες έχουν προκύψει τέτοιου είδους κριτήρια. Η θέση περί οικουμενικότητας,[7] η οποία βασίστηκε στον στρουκτουραλισμό και αποσαφηνίστηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Nattiez (1975), δεν έχει ακόμη εφαρμοστεί με πειστικό τρόπο σε μουσική εκτός της δυτικής μουσικής παράδοσης.

7. Σύμφωνα με τη θέση αυτή, η μουσική αποτελεί «οικουμενική γλώσσα» και οι επιμέρους μουσικές κομμάτι ενός ενιαίου όλου. Το εθνομουσικολογικό ενδιαφέρον για τον εντοπισμό οικουμενικών χαρακτηριστικών στη μουσική, που εκδηλώθηκε τη δεκαετία του 1960 με προπομπό παρόμοιες τάσεις στο χώρο της γλωσσολογίας και της ανθρωπολογίας, εκφράστηκε μέσα από την αναζήτηση είτε συγκεκριμένων γνωρισμάτων που μοιράζονται όλες ή οι περισσότερες μουσικές (π.χ. γνωρισμάτων που σχετίζονται με τη ρυθμική δομή, το μελωδικό περίγραμμα, ή τη σχέση της μουσικής με το λόγο και το χορό) είτε ενός εννοιολογικού πλαισίου περιγραφής και ανάλυσης της μουσικής ικανού να χωρέσει όλες τις δυνατές διαφοροποιήσεις. Οι επικριτές της θέσης της οικουμενικότητας υποστήριξαν ότι κανένα είδος μουσικής δεν είναι αυτομάτως κατανοητό σε όλους, αντιθέτως, όπως συμβαίνει και με τις γλώσσες, χρειάζεται να μάθει και να καταλάβει κανείς την κάθε μουσική. Το ζήτημα της οικουμενικότητας συνδέεται με ένα άλλο καίριο ερώτημα στην εθνομουσικολογία, κατά πόσο δηλαδή υπάρχει κοινή βάση και άρα πεδίο σύγκρισης μεταξύ των μουσικών. Για μια διεξοδική συζήτηση του ζητήματος της οικουμενικότητας και της συγκρισιμότητας στο πεδίο της μουσικής, Βλ. Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Ουρμπάνα και Σικάγο: University of Illinois Press, σ. 36-64 [σ.τ.ε.].

Η δεύτερη θέση γεννήθηκε μέσα από την εμπειρία εθνομουσικολόγων «εν ενεργεία» –μεταξύ των οποίων και γηγενείς μελετητές με δυτική κατάρτιση–, που μελέτησαν εντατικά τη μη-δυτική μουσική και ανακάλυψαν αυτό που οι ανθρωπολόγοι και οι γλωσσολόγοι (Pike 1972) είχαν υποστηρίξει παλαιότερα για άλλα πολιτισμικά συστήματα: ότι, δηλαδή, η μουσική βασίζεται σε πολιτισμικά προσδιορισμένες αρχές και, άρα, πρέπει να αναλυθεί σύμφωνα με τα κριτήρια του κάθε πολιτισμού. Έτσι, με βάση τις ίδιες τις εννοιολογήσεις ενός πολιτισμού για τη μουσική, μπορούμε να κατασκευάσουμε ένα πλαίσιο εργασίας **για την ανάλυση συγκεκριμένων μουσικών ειδών ή ιδιωμάτων αυτής της πολιτισμικής περιοχής**.

Όπως είναι αναμενόμενο, η θέση αυτή έχει εφαρμοστεί σε κάποιες έντεχνες μουσικές παραδόσεις, στις οποίες οι μουσικές παράμετροι έχουν εννοιολογηθεί και διατυπωθεί λεκτικά, με αποτέλεσμα να είναι διαθέσιμες στον αναλυτή με τη μορφή μιας γηγενούς μουσικής θεωρίας. Ωστόσο, όταν ο Zemp (1978, 1979), ο Feld (1982) και άλλοι (Ames και King 1971, Stone 1982) εφάρμοσαν αυτή τη θέση και σε άλλα είδη πέραν της έντεχνης μουσικής, φάνηκε ότι μπορούμε να εντοπίσουμε γηγενείς μουσικές έννοιες ακόμη και σε πολιτισμούς που δεν διαθέτουν μια σαφώς διατυπωμένη μουσική θεωρία. Στο πλαίσιο της μελέτης της μουσικής, οι ερευνητές αυτοί προσέγγισαν από ανθρωπολογική σκοπιά κατηγορίες λεκτικά διαρθρωμένες –οι οποίες προέρχονταν τελικά από γλωσσολογικά μοντέλα–, προσδίδοντας έτσι εγκυρότητα και εύρος στην εθνογραφία της μουσικής. Χρειάζεται, επιπλέον, να χρησιμοποιήσουμε τέτοιου είδους πολιτισμικά προσδιορισμένες μουσικές έννοιες και κατηγορίες για να κατασκευάσουμε ένα συνεκτικό αναλυτικό σχήμα που θα εξετάζει το ιδίωμα του μουσικού ήχου στο σύνολό του.

Οι μελετητές της ινδικής μουσικής, ευτυχώς, διαθέτουν ήδη ένα τέτοιο σχήμα, μιας και η ινδική μουσική θεωρία έχει, καθιερωμένο από καιρό, το δικό της σύνολο αρχών για την περιγραφή και ανάλυση του μουσικού ήχου. Σύμφωνα με τη βραχμανική λόγια παράδοση, μέσα από διαδοχικές επανερμηνείες των σχετικών πηγών προέκυψε ένα θεωρητικό οικοδόμημα που καλύπτει τις διαστάσεις της μελωδίας (τονικό ύψος και τονικές σχέσεις), του ρυθμού (παλμός και διάρκεια) και της μορφής (δομή και σύνθεση). Δεδομένου ότι στην ινδική έντεχνη μουσική η φωνητική μουσική και η μελωδική γραμμή κυριαρχούν, με τη ρυθμική διάσταση να εκφράζεται ξεχωριστά μέσω των κρουστών μουσικών οργάνων, είναι φυσικό η ινδική μουσική θεωρία να έχει εστιάσει κυρίως στην ανάλυση του τονικού συστήματος. Βασικές έννοιες της ινδικής μουσικής θεωρίας αφορούν φθογγικές τάξεις [pitch classes] ως συνιστώσες ενός ακουστικά μεταβαλλόμενου σχήματος τονικών σχέσεων, εστιάζοντας ιδιαίτερα στην ταξινόμηση και διάρθρωση αυτών των σχέσεων. Με παρόμοιο

τρόπο εξετάζεται και η διάρκεια, αν και με μικρότερο βαθμό επεξεργασίας. Οι έννοιες της μορφολογικής δομής προκύπτουν από τις μονάδες της κειμενικής δομής του τραγουδιού και περιλαμβάνουν αρχές για τον συνδυασμό τέτοιων μονάδων. Παρότι τόσο τα μελωδικά περιγράμματα όσο και οι ρυθμικές δομές διασώζονται με τη μορφή ενός στοιχειώδους συστήματος σημειογραφίας που χρησιμοποιεί σύμβολα γραμμάτων, ωστόσο δεν υπάρχει ένα αξιόλογο σε μέγεθος σώμα μουσικής καταγεγραμμένης σε σημειογραφία.

Μέσα από την αλληλεπίδραση ινδολογίας και δυτικών μουσικών σπουδών αναπτύχθηκε η ινδική μουσικολογία, που ενισχύθηκε από μια νέα έμφαση στη μουσική πρακτική και στην περιγραφή και ανάλυση της ίδιας της μουσικής στη βάση μιας κατάλληλης θεωρητικής σύλληψης (Bhatkhande 1953-1955, Sambhamoorthy 1960-1969, Jairazbhoy 1971, Stewart 1974, Powers 1970, 1977). Ως αποτέλεσμα, οι γενικές γραμμές του περιγραφικού και αναλυτικού πλαισίου εργασίας της ινδικής κλασικής μουσικής έχουν πια σε μεγάλο βαθμό χαραχτεί στη βάση της προφορικής θεωρίας των ίδιων των μουσικών, ενώ ενισχύθηκαν και παγιώθηκαν με σημείο αναφοράς τις κλασικές ινδικές μελέτες (Powers 1980). Γενικά, η ανταλλαγή ανάμεσα στην ινδική και τη δυτική μουσικολογία, καθώς και οι επιρροές από άλλες δυτικές επιστήμες, διευκολύνονται από τη συμβατότητα ινδικών και δυτικών μουσικών παραμέτρων, γεγονός που οδηγεί σε πιο ακριβείς αναλύσεις της ινδικής μουσικής δομής.

Το θεωρητικό αυτό πλαίσιο εργασίας της ινδικής μουσικολογίας αποτελεί κατάλληλο εργαλείο για την ανάλυση της μουσικής συγκεκριμένων επιτελεστικών παραδόσεων της νότιας Ασίας. Ταυτόχρονα, πρέπει να αντιμετωπίζουμε κάθε τέτοια μουσική ως ένα διακριτό ιδίωμα, που δεν εντάσσεται στην ινδική έντεχνη μουσική από την οποία προήλθε το θεωρητικό αυτό πλαίσιο. Ο μόνος τρόπος να αποφύγουμε την επιβολή με λάθος τρόπο έστω και κατάλληλων κατηγοριών γηγενούς έντεχνης μουσικής, είναι να ακολουθήσουμε προσεκτικές διαδικασίες εξαγωγής συμπερασμάτων και επαλήθευσης, οι οποίες να βασίζονται σε εντατική μουσική μελέτη και συμμετοχή. Για πολλές παραδόσεις που έχουν αποκτήσει «επαγγελματικό χαρακτήρα», όπως η μουσική των Σούφι, μια τέτοια διαδικασία άντλησης πληροφοριών διευκολύνεται από το γεγονός ότι οι μουσικοί προέρχονται από μουσικές οικογένειες στις οποίες είναι παράδοση να διδάσκουν και να μιλάνε για τη μουσική τους με όρους συμβατούς με την έντεχνη μουσική. Έτσι η πρόσβαση στις περισσότερες μουσικές έννοιες είναι εύκολη, αρκεί να ρωτήσει κανείς.

Το δεύτερο βασικό θέμα, πώς δηλαδή να συνδέσουμε το πλαίσιο της επιτέλεσης με το σύστημα του ήχου από μια οπτική ανάλυσης που να είναι αμοιβαία συμβατή, προκύπτει από ένα «προβληματικό σημείο» που πάντα χαρακτήριζε τις μελέτες που επικεντρώνονται στο μουσικό πλαίσιο: την αδυναμία τους

να εξετάσουν ικανοποιητικά τον μουσικό ήχο. Τέτοιου είδους μελέτες, επηρεασμένες από την ανθρωπολογική ή την κοινωνιολογική θεωρία και μέθοδο, αρχικά επικεντρώθηκαν στις χρήσεις και τη λειτουργία της μουσικής, χωρίς ωστόσο να εντάσσουν την ίδια τη μουσική στο αναλυτικό τους σχήμα.[8] Είτε δεν εξέταζαν αναλυτικά τον μουσικό ήχο (McAllester 1954), ή τον ανέλυαν με βάση αυστηρά δυτικά κριτήρια, που ήταν άσχετα με την ανάλυση του πλαισίου επιτέλεσης (Merriam 1967). Το αυξανόμενο ενδιαφέρον για τον ρόλο του πολιτισμού και την εθνογραφική ακρίβεια, που συνδέθηκε με εξελίξεις στη γνωστική ανθρωπολογία, την κοινωνιο-γλωσσολογία και τη λαογραφία (Asch 1975a), οδήγησε στην αναλυτική διάκριση των γνωσιακών και συμπεριφορικών επιπέδων του μουσικού πλαισίου. Έτσι, η μουσική εξετάζεται ως ένα γνωσιακό σύστημα εννοιών, που αποκτούν νόημα μέσω της σύνδεσής τους με άλλα κοινωνικό-πολιτισμικά πρότυπα και θεσμούς ή πρακτικές (Frisbie 1967, 1980, Blum 1975, Blacking 1971, 1973, 1979). Επιπλέον, είναι σημαντικό ότι τέτοιου είδους πολιτισμικά προσδιορισμένη γνώση για τη μουσική αποτελεί απαραίτητο εργαλείο για μια πολιτισμικά δόκιμη ερμηνεία του συμπεριφορικού τομέα της μουσικής, δηλαδή του πλαισίου επιτέλεσης (McLeod 1971, Herndon 1971, Asch 1975b). Σύμφωνα με μια τέτοια προσέγγιση της μουσικής ως «εθνογραφίας της επικοινωνίας», εστιάζουμε στην έννοια του μουσικού γεγονότος ως «μιας πολιτισμικής και κοινωνικής οντότητας που περιλαμβάνει τη μουσική, καθώς επίσης και όλες εκείνες τις σχετιζόμενες συμπεριφορές και έννοιες που τη διέπουν» (Herndon 1971: 339). Μέσα από μελέτες συγκεκριμένων επιτελεστικών παραδόσεων αναδεικνύεται η δυνατότητα μιας ημικής ανάλυσης, της εφαρμογής, δηλαδή, ενός γηγενούς εννοιολογικού σχήματος για την ερμηνεία της συμπεριφοράς. Επιπλέον, μπορούμε να διευρύνουμε αυτού του τύπου τις αναλύσεις προκειμένου να εξετάσουμε επίσης τις συμπεριφορικές επιλογές κατά τη διαδικασία λήψης αποφάσεων όσων συμμετέχουν στη μουσική περίσταση, συμβάλλοντας έτσι στην κατανόηση της δυναμικής του πλαισίου της επιτέλεσης (Herndon και Brunyate 1976, McLeod και Herndon 1980, Stone 1982).

Το εθνογραφικό μοντέλο της επιτελεστικής περίστασης ενδείκνυται για πολλά είδη μουσικών συναθροίσεων, ανάμεσα στα οποία και οι μουσικές τελετές των Σούφι στην ινδική χερσόνησο. Στην πραγματικότητα, τέτοια είδη μουσικών συναθροίσεων συνιστούν αυτό που η ινδική ανθρωπολογία έχει χαρακτηρίσει ως «πολιτισμική επιτέλεση» [cultural performance] (Singer 1972:

8. Για μια κριτική επισκόπηση τέτοιων μελετών και την έκκληση για μια ουσιαστική συσχέτιση κοινωνικών δεδομένων και μουσικών γνωρισμάτων βλ. Etzkorn 1974.

148ζ), τον χαρακτηριστικό δηλαδή θεσμό με κεντρική θέση στην ινδική κοινωνία, επειδή εμφανίζει «συμπυκνωμένες εκφράσεις» των μορφών και των αξιών της. Η ίδια η έννοια της «πολιτισμικής επιτέλεσης» συνέβαλε σημαντικά στη διαμόρφωση μιας προσέγγισης γνωστής ως «εθνογραφία της επιτέλεσης» στην εθνομουσικολογία, γεγονός που καθιστά τις επιτελεστικές μουσικές παραδόσεις της Ινδίας ιδιαίτερα πρόσφορες για μια τέτοια ανάλυση, αν και, περιέργως, η προσέγγιση σπάνια έχει εφαρμοστεί σε αυτές.

Οι περισσότερες μελέτες με ανθρωπολογικό προσανατολισμό, όμως, περιλαμβάνουν το σύστημα του μουσικού ήχου μόνο εν μέρει. Ορισμένες σημαντικές εξαιρέσεις (Seeger 1980, Asch 1975a), ωστόσο, παρέχουν σαφείς ενδείξεις ότι μουσική και πλαίσιο όντως έχουν σχέση, καθώς φαίνεται ότι υπάρχουν μουσικοί κανόνες που μπορούν να προέλθουν από τα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος επιτέλεσης, τόσο με μια στενή όσο και μια ευρύτερη πολιτισμική έννοια. Εντούτοις, τέτοιες μελέτες σπάνια εξετάζουν διεξοδικά όλους τους μουσικούς ήχους μιας επιτέλεσης, καθιστώντας έτσι κατ' ανάγκη ελλειπή την κατανόηση του ιδιώματος του μουσικού ήχου.

Είναι φανερό ότι η ανάλυση της μουσικής επιτέλεσης που βασίζεται μόνο στο πλαίσιο, αφήνει ένα κενό στην ανάλυση του μουσικού ήχου, που μπορεί να καλυφθεί μόνο μέσα από ένα συμβατό σχήμα μουσικής ανάλυσης. Με άλλα λόγια, αυτό που χρειάζεται είναι μια σύνθεση ανάμεσα στις προσεγγίσεις που εμπνέονται από τη μουσικολογία και την ανθρωπολογία, ανάμεσα στην εθνομουσικολογία που είναι προσανατολισμένη στον ήχο και εκείνη που είναι προσανατολισμένη στο πλαίσιο. Μια τέτοια σύνθεση προϋποθέτει ένα ενιαίο εννοιολογικό σχήμα έτσι που, τόσο η μουσική όσο και το πλαίσιο να μπορούν να αναλυθούν με έναν τρόπο συμβατό μεταξύ τους. Το γεγονός ότι μέχρι στιγμής η εθνομουσικολογία δεν φαίνεται να διαθέτει ένα τέτοιο σχήμα οφείλεται στη διττή επιστημονική της βάση, αλλά και στο ότι η εξειδικευμένη μουσική εθνογραφία μόλις αναδύεται και ξεκινά να απαιτεί θεωρητική εκλέπτυνση.

Συνοπτικά, η παραπάνω εξέταση κατέδειξε τη χρησιμότητα δύο ειδών εργαλείων για την ανάλυση που προτείνω. Αρχικά, υπάρχουν εργαλεία για να κατανοήσουμε το συστήμα κανόνων που διέπουν το σύστημα του μουσικού ήχου μέσα από μια διαδικασία συστηματικής άντλησης πληροφοριών από τους μουσικούς, στη βάση γηγενών μουσικολογικών εννοιών, όπως αυτές προσαρμόζονται σε ένα δυτικό μουσικολογικό σχήμα αναφοράς. Δεύτερον, υπάρχουν εργαλεία για την ανάλυση του πλαισίου επιτέλεσης, δηλαδή τόσο των εννοιών όσο και της συμπεριφοράς, της δομής όσο και της διαδικασίας, που στηρίζονται στη χρήση ανθρωπολογικής θεωρίας και μεθόδων εκμαίευσης και παρατήρησης. Προκειμένου να χρησιμοποιήσουμε συνδυαστικά αυτά τα δύο είδη εργαλείων, χρειάζεται ένα ενιαίο αναλυτικό σχήμα, έτσι που και η

μουσική και το πλαίσιο να μπορούν να αναλυθούν με αμοιβαία συμβατό τρόπο. Ένα τέτοιο αναλυτικό σχήμα μπορεί να προέλθει από την ανθρωπολογική θεωρία, αλλά χρειάζεται να διευρυνθεί και να αποκτήσει μια συγκεκριμένη μεθοδολογία, που να είναι συμβατή με τις ιδιαίτερες ανάγκες της μουσικής ανάλυσης. Με λίγα λόγια, η προσέγγιση θα πρέπει να είναι αληθινά εθνομουσικολογική.

ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ

Απαραίτητη συνθήκη για να κατασκευαστεί ένα αναλυτικό μοντέλο που να διαθέτει επαληθεύσιμες διαδικασίες και να παρέχει αντιγράψιμα αποτελέσματα είναι η εννοιολογική σαφήνεια. Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό για τη μελέτη της μουσικής επιτέλεσης, όπου κατά παράδοση ισχύουν δύο ξεχωριστά σύνολα υποθέσεων για τα διαφορετικά στοιχεία που αναλύονται μαζί. Κατ' αρχήν λοιπόν, ο μουσικός ήχος θα πρέπει να αναλυθεί με βάση τις ίδιες υποθέσεις που ισχύουν για την ανάλυση του πλαισίου του. Κατά τη γνώμη μου, μια εθνομουσικολογική ανάλυση της μουσικής επιτέλεσης, θα πρέπει αρχικά να στηρίζεται στις παρακάτω υποθέσεις που προέρχονται από την ανθρωπολογική θεωρία:

Υπόθεση 1. Η ανάλυση θα πρέπει να εστιάζεται σε κάτι που να μπορεί να επαληθευτεί: σε κάτι παρατηρήσιμο. Παρατηρήσιμη μουσική είναι το ηχητικό σύνολο που δημιουργεί ένας μουσικός, και το παρατηρήσιμο πλαίσιό της είναι η συνθήκη επιτέλεσης στην οποία ο μουσικός δημιουργεί. Ως εκ τούτου, για να αναλύσουμε τη σχέση των δύο χρειάζεται να εξετάσουμε τη συμπεριφορά με πολύ συγκεκριμένους όρους, τόσο μουσικούς όσο και μη μουσικούς.[9]

Υπόθεση 2. Ο εννοιολογικός τομέας είναι αναλυτικά διακριτός από τον τομέα της συμπεριφοράς, με μια διαλεκτική σχέση να αναπτύσσεται ανάμεσά τους. Αυτό που έχει συνεπώς σημασία ως προς την ανάλυση του τομέα της συμπεριφοράς, είναι ότι οι έννοιες επιδρούν στη συμπεριφορά και μπορούν επομένως να λειτουργήσουν ως κλειδί στην ανάλυσή της. Ένας κανόνας ωστόσο, δεν συνιστά από μόνος του μια πρακτική.[10]

Υπόθεση 3. Και η μουσική, επίσης, έχει μια εννοιολογική και μια συμπεριφορική διάσταση. Για να αναλύσουμε την ανάπτυξη της συμπεριφορικής της διάστασης κατά την επιτέλεση, μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τις έννοιες στις οποίες στηρίζεται ένα μουσικό ιδίωμα. Μέσω μιας γηγενούς μουσικής

9. Βλ. σχετικά την ανάλυση με βάση την έννοια της περίστασης όπως την εγκαινίασε ο Goffman (1964, 1971).

10. Βλ. τον όρο «εθνοεπιστήμη» όπως αρχικά χρησιμοποιήθηκε από τον Sturtevant (1964) και άλλους.

θεωρίας μπορούμε άμεσα να προσεγγίσουμε κατάλληλες μουσικές παραμέτρους για μια τέτοιου είδους ανάλυση. Όλο το φάσμα, ωστόσο, της μουσικής δημιουργίας στηρίζεται σε λειτουργικές έννοιες, που χρειάζεται απλώς να ανακαλυφθούν, καθώς και να διευρυνθεί ανάλογα η μεταγλώσσα για τη μουσική ανάλυση.[11]

Στη βάση αυτών των τριών υποθέσεων μπορούμε να παρουσιάσουμε μια αναλυτική προσέγγιση, η οποία περιλαμβάνει τη διάσταση τόσο του πλαισίου όσο και της μουσικής, εξετάζοντας το καθένα στο εννοιολογικό επίπεδο της δομής και έπειτα στο επίπεδο της διαδικασίας, κατά το οποίο η δομή πραγματώνεται ως συμπεριφορά. Το ερώτημα που μένει να αποσαφηνιστεί είναι πώς να προσεγγίσουμε αναλυτικά τη δυναμική στην οποία στηρίζεται οποιαδήποτε διαδικασία καθεαυτή, συμπεριλαμβανομένης της διαδικασίας της μουσικής δημιουργίας. Χρειάζεται λοιπόν να διατυπώσουμε μια τελική υπόθεση σχετικά με τη διαδικασία και την ανάλυσή της:

Υπόθεση 4. Η διαδικασία καθιστά λειτουργική τη δομή. Συνιστά την πραγμάτωση των εννοιών σε συμπεριφορά. Αλλά η διαδικασία, ανεξάρτητα από το πόσο σύνθετη πολιτισμικά και κοινωνικά είναι, πηγάζει από την ατομική δράση, η οποία βασίζεται στην ατομική στρατηγική ή πρόθεση και εξαρτάται από την υποκειμενική θέση του ατόμου σε μια δεδομένη κατάσταση. Με αυτή την οπτική, η διαδικασία μιας μουσικής επιτέλεσης προκύπτει από τη διαλεκτική σχέση της δράσης (δηλαδή την αλληλεπίδραση) δύο ειδών συμμετεχόντων: αυτών που καθιστούν «λειτουργική» τη μουσική, και εκείνων που καθιστούν «λειτουργικό» το πλαίσιο – οι μουσικοί και το ακροατήριο. Επομένως, προκειμένου να κατανοήσουμε τον μουσικό ήχο κατά τη διαδικασία της επιτέλεσής του, θα πρέπει να τον αναλύσουμε από τη σκοπιά του μουσικού, καθώς η δική του δράση είναι εκείνη που μετουσιώνεται σε παραγωγή μουσικού ήχου, και μέσω των δικών του αντιλήψεων επηρεάζει η συμπεριφορά του ακροατηρίου τη μουσική. [12]

Το μοντέλο που προκύπτει αν συμπεριλάβουμε τις παραπάνω υποθέσεις στην αναλυτική προσέγγιση μπορεί να αποτελέσει το βασικό σχήμα ή τον οδηγό της ανάλυσης την οποία προτείνω. Όπως σχηματικά αποτυπώνεται στο Σχ. 1, το μοντέλο αυτό λαμβάνει επίσης υπόψη το γεγονός ότι οι δομές της μουσικής και του πλαισίου επιτέλεσης επηρεάζονται από τη διάσταση του κοινωνικο-πο-

11. Βλ. σχετικά το μοντέλο της δομικής γλωσσολογίας «(γλωσσική) ικανότητα- (γλωσσική) επιτέλεση» που εισήγαγαν ο de Saussure (1979) και ο Jakobson (1960).

12. Δες σχετικά την ουμανιστική ανθρωπολογική προσέγγιση του Geertz, ειδικά την ερμηνεία του όσον αφορά την τέχνη και τον καλλιτέχνη (1976).

λιτισμικού υποβάθρου, ενώ η διαδικασία της αλληλεπίδρασης μεταξύ μουσικής και πλαισίου, η οποία βασίζεται στη στρατηγική όσων συμμετέχουν, επηρεάζεται από τη δική τους υποκειμενική θέση ή το προσωπικό τους συμφέρον.

ΣΧΗΜΑ 1: ΜΟΝΤΕΛΟ ΑΝΑΛΥΣΗΣ

Διαστάσεις Υποβάθρου	**Διαστάσεις προς Ανάλυση**	
	ΠΛΑΙΣΙΟ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ	ΜΕΣΟ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ
Ιδεολογικό Σύστημα Συμβολικό(α) Σύστημα(τα)	Δομή της Περίστασης (σύμφωνα με την κοινή γνώση)	Δομή της Μουσικής (σύμφωνα με τις γνώσεις του μουσικού)
Κοινωνικο-οικονομικό Περιβάλλον	ΔΟΜΗ ----------ΚΑΘΙΣΤΑΤΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΗ---------- ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ	
Ταυτότητα του Μουσικού	Διαδικασία Συμβάντος	Διαδικασία Τραγουδιού
	αναλύονται ως ακροατήριο←---------αλληλεπίδραση--------→μουσικός	
Υποκειμενική Θέση του Μουσικού (Προσωπικό Συμφέρον)	(σύμφωνα με τις αντιλήψεις του μουσικού)	(σύμφωνα με τη δράση του μουσικού)

Απομένει τώρα να κάνουμε το αναλυτικό αυτό σχήμα λειτουργικό, δηλαδή να μετατρέψουμε τον οδηγό σε συγκεκριμένη αναλυτική προσέγγιση. Ουσιαστικά, η εν λόγω προσέγγιση αποτελείται από δύο στάδια: το πρώτο εξετάζει τη δομή, το δεύτερο τη διαδικασία. Στην πράξη όμως η ανάλυση ακολουθεί τρία βήματα:

Το *1ο Βήμα* συνίσταται στην ανάλυση του μουσικού ιδιώματος ως μιας δομής που αποτελείται από μουσικές μονάδες και κανόνες για τον συνδυασμό αυτών, με την έννοια μιας τυπικής γραμματικής.

Το *2ο Βήμα*, σε λογική αντιστοιχία με το 1ο Βήμα, συνιστά μια εξέταση του πλαισίου επιτέλεσης ως μιας δομής που αποτελείται από σύνολα και κανόνες συμπεριφοράς. Ταυτόχρονα, χρειάζεται να μελετήσουμε και την ευρύτερη πολιτισμική και κοινωνική δομή που πλαισιώνει τη συγκεκριμένη επιτελεστική περίσταση και της δίνει νόημα.

Το *3ο Βήμα* αποτελεί την ανάλυση της ίδιας της επιτελεστικής διαδικασίας. Αυτό προϋποθέτει να στραφούμε στην υποκειμενική οπτική γωνία του μουσικού, του μουσικού δημιουργού, ο οποίος μετατρέπει τη μουσική δομή σε μια διαδικασία ηχητικής επιτέλεσης, με βάση το πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται όλους εκείνους τους παράγοντες που σχετίζονται με το πλαίσιο επιτέλεσης. Αφού χαρτογραφήσουμε την αλληλεπίδραση αυτή πλαισίου-μουσικής, εξάγουμε στη συνέχεια τις θεμελιώδεις αρχές της, έτσι ώστε να αναγνωρίσουμε τους περιορισμούς που θέτει το επιτελεστικό πλαίσιο, οι οποίοι επιδρούν στη μουσική κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης. Απώτερος στόχος είναι να συμπεριλάβουμε τους περιορισμούς αυτούς σε κάτι που να ισοδυναμεί με μια γραμματική της μουσικής, που λαμβάνει υπόψη της το πλαίσιο επιτέλεσης. Μια τέτοια γραμματική πρέπει να λαμβάνει υπόψη της τη συνολική διαδικασία της μουσικής παραγωγής και να καθιστά δυνατό τον έλεγχο της αρχικής υπόθεσης (δηλαδή, ότι ο μουσικός ήχος μεταβάλλεται ανάλογα με τη μεταβολή του πλαισίου επιτέλεσης).

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση, είναι απαραίτητο να κάνουμε μια σύντομη περιγραφή της μουσικής των Σούφι, προκειμένου το παράδειγμα να γίνει κατανοητό. Στην πιο διαδεδομένη μορφή της στη Νότια Ασία, η μουσική των Σούφι είναι ένα αναγνωρίσιμο μουσικό είδος που ονομάζεται qawwali. Ο κύριος τραγουδιστής, επικεφαλής ενός μικρού φωνητικού συνόλου συνοδευόμενου από κρουστά, αρμόνιο και ρυθμικά παλαμάκια,[13] τραγουδά σε αδιάκοπη αλληλουχία μυστικιστικά ποιήματα, με τη μορφή μιας χαλαρής αντιφώνησης που χαρακτηρίζεται από επανάληψη και αυτοσχεδιασμό. Η τελετή των Σούφι, η περίσταση στο πλαίσιο της οποίας επιτελείται η μουσική qawwali, είναι μια συγκέντρωση που πραγματοποιείται υπό τον πνευματικό καθοδηγητή με σκοπό να επιτευχθεί μια πνευματική εμπειρία έκστασης μέσω της ακρόασης της μουσικής.[14] Οι πιστοί της αδελφότητας Σούφι αποκρίνονται αυθόρμητα, υπακούοντας ωστόσο στη θρησκευτική και κοινωνική σύμβαση, και εκφράζουν καταστάσεις μυστικιστικής αγάπης. Οι μουσικοί, από την πλευρά **τους, οργανώνουν το παίξιμό τους με τέτοιο τρόπο ώστε να ενεργοποιήσουν και να ενδυναμώσουν τα συναισθήματα των ακροατών τους, προσπαθώντας παράλληλα να αποσπάσουν προσφορές που αποτελούν την αμοιβή τους.**

13. Το αρμόνιο (harmonium) είναι τύπος αερόφωνου οργάνου με πλήκτρα και φυσούνα που έχει σημαντική παρουσία στη μουσική της Ινδίας, του Πακιστάν και του Αφγανιστάν. Μία τυπική ορχήστρα qawwali αποτελείται από ένα ή δύο αρμόνια, που παίζουν συνήθως ο κύριος τραγουδιστής και ένας από τους τραγουδιστές που τον συνοδεύουν. Ένας ή δύο μουσικοί παίζουν τα τάμπλα (tabla), ένα ζευγάρι μονών κάθετων τυμπάνων, και το ντόλακ (dholak), ένα διπλό τύμπανο σε σχήμα βαρελιού. Υπάρχει επιπλέον χορωδία αποτελούμενη συνήθως από 4-5 άτομα, η οποία χτυπά και τα ρυθμικά παλαμάκια [σ.τ.ε.].

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Προκειμένου να πετύχουμε τον ευρύτερο αναλυτικό στόχο, χρειάζεται να οργανώσουμε τη μουσική ανάλυση με τέτοιους όρους, ώστε να ικανοποιεί δύο ουσιαστικές προϋποθέσεις. Η πρώτη αφορά στη δυνατότητα ελέγχων επαλήθευσης, αναπαραγωγής και σύγκρισης, ενώ η δεύτερη στην ικανότητα χρήσης και προσαρμογής της ανάλυσης στο πλαίσιο μιας ευρύτερης αναλυτικής οπτικής που περιλαμβάνει μη-μουσικές μεταβλητές. Για αυτό χρειάζεται να αποσαφηνιστούν βασικές μουσικολογικές υποθέσεις, ειδικά όσον αφορά την συμβολή της γηγενούς μουσικής θεωρίας.

Αν θεωρήσουμε ότι λογικά οι κατηγορίες του αναλυτή προηγούνται, οι βασικές μουσικές έννοιες και η ορολογία που πρόκειται να χρησιμοποιηθούν σε αυτή την ανάλυση, καθώς επίσης και το σύστημα σημειογραφίας, είναι δυτικά. Οι γηγενείς μουσικές έννοιες, όπου χρησιμοποιούνται, καταγράφονται και προσδιορίζονται ως τέτοιες, αλλά αποδίδονται τελικά σύμφωνα με τους όρους ενός δυτικού σχήματος, αποτελούμενου από ένα σύνολο τεσσάρων μουσικών παραμέτρων: τονικό ύψος, διάρκεια, μορφολογική δομή και ακουστική διάρθρωση [acoustic articulation]. Η τελευταία παράμετρος αναφέρεται περίπου σε αυτό που συμβατικά ονομάζεται «ύφος επιτέλεσης» (Nettl 1964). Επιλέγω τον όρο «ακουστική διάρθρωση» προκειμένου να διαχωρίσω σαφώς τα χαρακτηριστικά του ύφους επιτέλεσης που έχουν να κάνουν με τον μουσικό ήχο από άλλα, μη μουσικά στοιχεία της μουσικής επιτέλεσης.

Καθώς η ανάλυση βασίζεται στην ερμηνεία γηγενών μουσικών εννοιών, χρειάζεται επιπλέον να παρουσιάσουμε τις έννοιες αυτές στην αρχική τους

14. Βλ. σχετικά παραπάνω, υποσημ. 2 [σ.τ.ε.].

μορφή – ή, μάλλον, στη γηγενή μορφή τους όπως την κατανόησε ο αναλυτής. Έτσι παρέχονται εθνογραφικά τεκμήρια που προσφέρουν στον αναγνώστη καλύτερη πρόσβαση στην επαλήθευση. Επέλεξα να συνοψίσω τα τεκμήρια αυτά σε μια σειρά παραρτημάτων, που πρέπει να διαβαστούν σε συνδυασμό με τους πίνακες που περιέχουν τη δική μου ανάλυση για αυτά τα μουσικά δεδομένα.

Σε επίπεδο μουσικής περιγραφής είναι δυνατό να προσδιορίσουμε τα χαρακτηριστικά της qawwali –όπως άλλωστε και κάθε μουσικού ιδιώματος– ως προς τις μουσικές της παραμέτρους. Ωστόσο, από το αποτέλεσμα θα φαινόταν ότι η μουσική qawwali δεν διαφέρει παρά μόνο σε μερικά σημεία από έναν αριθμό άλλων μουσικών ιδιωμάτων της ευρύτερης περιοχής, δηλαδή της βόρειας Ινδίας, χωρίς να λαμβάνουμε υπόψη εκείνα τα γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν ειδικότερα τη μουσική qawwali. Η αλήθεια είναι ότι κάθε μουσική δομή δεν περιορίζεται σε μια μεμονωμένη κοινότητα ή μουσικό είδος. Θα λέγαμε σωστότερα ότι οι μουσικές δομές είναι γενικευμένα συστήματα ηχητικής επικοινωνίας που χρησιμοποιούνται συνολικά σε μια «μουσική περιοχή»,[15] υπερβαίνοντας συνήθως γλωσσολογικά, γεωγραφικά, θρησκευτικά ή εθνοτικά σύνορα. Εντός αυτού του κοινού μουσικού σχήματος αναφοράς, διαφορετικά μουσικά ιδιώματα συνυπάρχουν, ενώ ανάλογα με το πλαίσιο επιτέλεσης πληρούν διαφορετικές λειτουργίες. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι τα ιδιώματα αυτά γίνονται αντιληπτά με αμοιβαίο τρόπο ως προς τη γενική δομή του μουσικού ήχου, στον βαθμό που μοιράζονται αυτό το κοινό μουσικό σχήμα αναφοράς. Εκείνο που τα διακρίνει, και επομένως προσδιορίζει κάθε συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα, είναι ένα ή περισσότερα μεμονωμένα μουσικά γνωρίσματα που σχετίζονται, ή συνδέονται με τη συγκεκριμένη λειτουργία ή το πλαίσιο χρήσης του μουσικού ιδιώματος.[16] Μπορούμε λοιπόν πράγματι να πούμε ότι τα μεμονωμένα αυτά μουσικά χαρακτηριστικά συνιστούν τα «διακριτικά γνωρίσματα»[17] ενός τέτοιου μουσικού ιδιώματος.

Προκειμένου να απεικονίσουμε με κατάλληλο τρόπο αυτήν τη μουσική πραγματικότητα, προτείνω η ανάλυση ενός συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος, όπως το qawwali, να περιλαμβάνει δύο στάδια. Στο πρώτο στάδιο η μουσική δομή προσδιορίζεται ως προς το ευρύτερο σχήμα αναφοράς – για τη μουσική qawwali το σχήμα αυτό είναι η βόρεια ινδική μουσική. Για τον σκοπό αυτό, στοιχεία που αναφέρονται στο τονικό ύψος, τη διάρκεια και τη μορφολογική δομή αναλύονται ξεχωριστά, σε συνδυασμό με τις αρχές οργάνωσης που δι-

15. Υιοθετώ αυτό τον όρο σε αναλογία με τον όρο «γλωσσολογική περιοχή» του Emenau (1956).

16. Για ανάλογα με το qawwali παραδείγματα από τη Βόρεια Ινδία βλ. Qureshi 1969, 1981a.

17. Υιοθετώ τον όρο με την έννοια που χρησιμοποιείται στα πλαίσια της δομικής γλωσσολογίας (πρβλ. Lyons 1968).

έπουν αυτά τα στοιχεία ήχου. Γιατί, αν η μουσική είναι οργανωμένος ήχος,[18] τότε τα στοιχεία γίνονται κατανοητά μέσω των αρχών μουσικής οργάνωσης. Πράγματι, αφού προσδιορίσουμε αυτές τις αρχές οργάνωσης, μπορούμε να τις χρησιμοποιήσουμε ως ένα βασικό μέσο για να ελέγξουμε την ίδια την ιδιαιτερότητα ή τον ορισμό αυτών των στοιχείων –ή «ελάχιστων μονάδων»– της εν λόγω μουσικής. Σύμφωνα με αυτές τις προϋποθέσεις, έχω εξετάσει τη διάρκεια, τα τονικά ύψη και τη μορφή, καθορίζοντας πρώτα το σχήμα αναφοράς και τις μονάδες οργάνωσης κάθε παραμέτρου και στη συνέχεια τις δομικές αρχές που **εφαρμόζονται σε αυτές τις μονάδες εντός του σχήματος αναφοράς τους.**

Το δεύτερο στάδιο στην ανάλυση της μουσικής δομής αφορά στον προσδιορισμό των μουσικών γνωρισμάτων που διαφοροποιούν τη μουσική «διάλεκτο» της συγκεκριμένης επιτελεστικής παράδοσης –qawwali– από το κοινό υπόβαθρο της μουσικής «γλώσσας» του τραγουδιού της βόρειας Ινδίας. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να συμπεριλάβουμε στη μουσική ανάλυση μια προσέγγιση που θα απομονώνει τα διακριτικά ή χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτού του ιδιώματος. Σε σχέση με τη μουσική qawwali, βρήκα ότι η ειδική λειτουργία της μουσικής αποτελεί το κλειδί για μια τέτοια προσέγγιση. Ο ισχυρισμός μου αυτός βασίζεται στο ότι οι ίδιοι οι συμμετέχοντες προσδιορίζουν τα μουσικά γνωρίσματα της qawwali ως προς τη σχέση τους με τη λειτουργία της qawwali, και είναι πράγματι εξαιτίας αυτής της σχέσης που μπορούν να διακρίνουν τα γνωρίσματα αυτά. Επομένως, το μουσικολογικό μοντέλο έπρεπε να διευρυνθεί για να συμπεριλάβει «στοιχεία» που αφορούν το πλαίσιο ή τη λειτουργία, από τα οποία προκύπτουν τα διακριτικά μουσικά γνωρίσματα της qawwali.

Το πρώτο βήμα, λοιπόν, αυτής της διαδικασίας, είναι να ορίσουμε τη λειτουργία του μουσικού ιδιώματος αναφορικά με τα συστατικά του και στη συνέχεια να απομονώσουμε αυτούς τους λειτουργικούς περιορισμούς που αφορούν τη λειτουργική τους βάση. Στη συνέχεια μπορούμε να δείξουμε πώς αυτοί οι περιορισμοί επιδρούν στο μουσικό σχήμα και πώς αποτυπώνονται σε συγκεκριμένα μουσικά γνωρίσματα.

Η λειτουργία της μουσικής qawwali, στο πλαίσιο της ιδεολογίας του Σουφισμού, είναι να υπηρετεί την παρουσίαση μυστικιστικής ποίησης προκειμένου να διεγείρει ένα συναίσθημα μυστικιστικής συγκίνησης σε μια κοινότητα ακροατών με διαφορετικές και μεταβαλλόμενες πνευματικές ανάγκες. Η λειτουργία αυτή χαρακτηρίζεται από τρία βασικά συστατικά: α) διέγερση, β) χρήση των κειμένων, γ) διαφορετικοί ακροατές. Για τους σκοπούς μιας συστηματικής παρουσίασης, αυτά τα λειτουργικά συστατικά πρέπει να απομονωθούν,

18. Η συγγραφέας αναφέρεται εδώ στον περίφημο ορισμό του John Blacking, σύμφωνα με τον οποίο η μουσική είναι «ανθρώπινα οργανωμένος ήχος», βλ. Μπλάκινγκ, Τζων. 1981. *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Αθήνα: Νεφέλη [σ.τ.ε.].

προκειμένου το καθένα να μπορεί να συνδεθεί με τους περιορισμούς που θέτει στο πλαίσιο. Μπορεί τότε να φανεί πώς καθένας από αυτούς τους περιορισμούς επιδρά στο μουσικό σχήμα με συγκεκριμένο μουσικό τρόπο. Το Σχ. 2 απεικονίζει συνοπτικά τη σχέση μεταξύ λειτουργίας, περιορισμών πλαισίου επιτέλεσης και μουσικού ιδιώματος σε ό,τι αφορά τη μουσική παράμετρο του ρυθμού.

ΣΧΗΜΑ 2: ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΚΟΙ ΠΕΡΙΟΡΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΔΙΑΚΡΙΤΙΚΑ ΓΝΩΡΙΣΜΑΤΑ

Λειτουργικά Συστατικά και Προϋποθέσεις		Μουσική Εκτέλεση: Διακριτικά Γνωρίσματα
1. Πνευματική Διέγερση	α) Παροχή ισχυρού ρυθμικού πλαισίου	Διάρκεια: μέτρο με τακτική και συχνή επανάληψη τονισμένων χρόνων
	β) Παροχή ισχυρού σχήματος με τονισμένο χρόνο	Ακουστική Παρουσίαση: -τονισμένοι χρόνοι ενισχυμένοι με παλαμάκια και ανοιχτά χτυπήματα πάνω στα κρουστά
2. Προτεραιότητα Κειμένου	α) Αποσαφήνιση κειμένου ακουστικά (αποσαφήνιση λέξεων)	Ακουστική Παρουσίαση: -υψηλή ένταση μέσω της ποιότητας της φωνής -υψηλή ένταση μέσω της ομαδικής φωνητικής απόδοσης -καθαρή άρθρωση -συνεχόμενη παρουσίαση κειμένου μέσω της εναλλαγής των τραγουδιστών
	β) Αποσαφήνιση κειμένου δομικά (αποσαφήνιση σύνταξης)	Διάρκεια: -το ποιητικό μέτρο απεικονίζεται στη χρονική διάταξη της μελωδίας (ρυθμός της μελωδίας) -το ποιητικό μέτρο αντανακλάται στο μουσικό μέτρο Μορφολογική Δομή: -η στροφική μορφή απεικονίζεται στη μουσική δομή -η διάταξη της ομοιοκαταληξίας απεικονίζεται στις μουσικές φράσεις Τονικό ύψος: - οι στροφικές μονάδες και το ποιητικό μέτρο απεικονίζονται στις μουσικές φράσεις και το μελωδικό περίγραμμα
	(γ) Αποσαφήνιση κειμένου σημασιολογικά (αποσαφήνιση περιεχομένου))	Οπτική Παρουσίαση: -έμφαση στο περιεχόμενο μέσω χειρονομιών, «δράση»
3. Προϋποθέσεις ακροατών	α) Παροχή ευέλικτου δομικού πλαισίου για το χειρισμό του κειμένου	Μορφολογική Δομή: -μουσικές μονάδες εκφράζουν όλα τα είδη των μονάδων κειμένου -δυνατότητα χειρισμού όλων των μουσικών μονάδων στο πλαίσιο της συνολικής δομής μέσω της πορείας της μελωδίας, κυρίως με τη μορφή εναλλακτικών καταλήξεων των μουσικών μονάδων που εκφράζουν εναλλακτικές εκδοχές κειμένου.

( ) = αμφιλεγόμενο, μη τυπικό γνώρισμα

Έχοντας συσχετίσει το Μουσικό Σχήμα Αναφοράς με τα Διακριτικά Γνωρίσματα και διαμορφώσει έτσι έναν πλήρη κατάλογο από μουσικές μονάδες και κανόνες για τον συνδυασμό τους, απομένει αυτή η δομή να γίνει λειτουργική. Χρειάζεται ένα σχέδιο που να είναι δυνητικά ικανό να παράγει όσα συνιστούν μια τυπική «μονάδα επιτέλεσης». Όσον αφορά τη μουσική qawwali, ο καλύτερος τρόπος να αποτυπωθεί το σχέδιο είναι με τη μορφή ενός «χάρτη πορείας» (για να δανειστώ έναν δημοφιλή όρο που χρησιμοποιούν οι μουσικοί) για τη μορφολογική διάρθρωση ενός ολοκληρωμένου τραγουδιού qawwali, βα**σισμένου στη διαδοχική δομή του κειμένου του τραγουδιού. Με δεδομένο ότι τα τραγούδια αυτά είναι ευέλικτα ως προς τη δομή –εξαιτίας της λειτουργίας τους,** που εξυπηρετεί διαφορετικές και μεταβαλλόμενες ανάγκες του κοινού–, ένας τέτοιος χάρτης δεν μπορεί παρά να είναι κάτι σχηματικό, με τη μορφή μιας ελάχιστης ακολουθίας τραγουδιών, όπου καταγράφονται οι εναλλακτικές επιλογές τόσο ως προς τις μονάδες όσο και ως προς τους κανόνες συνδυασμού.

Το αποτέλεσμα της μουσικής ανάλυσης είναι μια δομή, καθώς επίσης και ένα ρεπερτόριο μουσικών επιλογών και οι μηχανισμοί εκτέλεσής τους. Αυτό που λείπει είναι το κίνητρο για τη διάρθρωση της δομής, δηλαδή, πώς η μουσική προγραμματίζεται ή συντίθεται για να προκύψει μια πραγματική μουσική ακολουθία. Για να ανακαλύψουμε τη δυναμική πίσω από τη διαδικασία προγραμματισμού, απαιτείται μια σειρά ενεργειών. Στην περίπτωση της qawwali, η πολύ σαφής λειτουργική σύνδεση της μουσικής με τις ανάγκες του κοινού που καλύπτει, δεν αφήνει καμία αμφιβολία σχετικά με το σημείο όπου εντοπίζεται αυτή η δυναμική: το πλαίσιο της επιτέλεσης.

ΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ

Η ανάλυση της διάστασης του πλαισίου αποτελεί μια μεγάλη παρέκκλιση από τη μουσική. Ωστόσο, η οπτική στην οποία εντάσσεται είναι άμεσα συνεπής με τον γενικότερο στόχο της ανάλυσης της μουσικής ως μιας διαδικασίας που λαμβάνει χώρα κατά την επιτέλεση. Η έμφαση λοιπόν δίνεται στην περίσταση της επιτέλεσης στο σύνολό της, σαν να ήταν ένας κοινωνικο-πολιτισμικός θεσμός με καθορισμένο περιβάλλον και τελετουργικό, που υποστηρίζεται από ένα κοινό εννοιολογικό σχήμα και λειτουργεί εντός μιας συγκεκριμένης κοινωνικο-οικονομικής δομής.

Η οπτική αυτή συνεπάγεται δύο αναλυτικές υποθέσεις που πρέπει να αποσαφηνιστούν. Σε ένα γενικό επίπεδο ανάλυσης υποθέτουμε ότι κάθε πολιτισμικός θεσμός ή παράδοση που εμπεριέχει μία κοινωνική διάσταση υπόκειται στους κοινωνικο-οικονομικούς περιορισμούς που θέτει η κοινωνία σε όσους

συμμετέχουν. Επομένως η μουσική περίσταση μπορεί να πληρεί έναν στόχο άμεσα συνδεδεμένο με κοινωνικούς ή οικονομικούς παράγοντες, ο οποίος ενδέχεται και να μη συνάδει με τον ιδεολογικό στόχο ή τη λειτουργία την οποία ρητά υπηρετεί. Για να αφομοιώσουμε καλύτερα αυτήν τη διάσταση, είναι χρήσιμο να ξεχωρίσουμε στο επίπεδο της ανάλυσης την έκδηλη από την άδηλη λειτουργία (Merton 1957), ειδικά στις περιπτώσεις που η ιδεολογία παίζει κυρίαρχο ρόλο, όπως συμβαίνει στη μουσική qawwali.

Η δεύτερη αναλυτική υπόθεση, πιο σχετική με τη δομή που θα αναλύσουμε, αφορά στη διάκριση μεταξύ «περίστασης» και «συμβάντος». Η *περίσταση* [occasion] ορίζει το πλαίσιο επιτέλεσης ως μια γενικευμένη «γνωσιακή και κοινωνική οντότητα». Εκφράζει, επομένως, τον αφηρημένο τύπο τον οποίο επικαλείται η ερώτηση: τι είναι μια συνάθροιση qawwali; Το *συμβάν* [event] ορίζει κάθε συγκεκριμένη εκδήλωση αυτού του γενικού τύπου, και εκφράζει, επομένως, το συγκεκριμένο περιστατικό που επικαλείται η ερώτηση: τι είναι *αυτή* η συνάθροιση qawwali; Αυτή η διάκριση υπονοεί μια οπτική που διαπερνά δύο διαστάσεις της δομής: στην πρακτική ή συμπεριφορική διάσταση ανήκουν τα συστατικά της διαδικασίας επιτέλεσης, ενώ στη θεωρητική ή γνωσιακή διάσταση ανήκουν οι έννοιες ή οι τύποι στους οποίους βασίζονται αυτά τα συστατικά.

Αν και η γνωσιακή-συμπεριφορική διάκριση εννοιολογικά προέρχεται από την εθνο-επιστήμη, τη χρησιμοποιώ εδώ ως ένα εργαλείο για να εξετάσω τη διαδικασία και την υποκείμενή της δομή, και όχι ως μια αναλυτική προσέγγιση καθεαυτή. Η εθνο-επιστημονική προσέγγιση στηρίζεται στην υπόθεση ότι υπάρχουν δύο εθνογραφικοί τομείς, ο γνωσιακός και ο συμπεριφορικός, και ότι από αυτούς προκύπτουν δύο τύποι ανάλυσης, ένας που αφορά στη μορφή, τα συστατικά ή τη σημασία και ο άλλος στην κατάσταση. Η ανάλυση του γνωσιακού τομέα έχει προχωρήσει σημαντικά χάρη στην έρευνα που προέκυψε στο πλαίσιο αυτής της προσέγγισης, με αποτέλεσμα να έχει αποσαφηνιστεί και η διάκριση ανάμεσα στις κατηγορίες πρόσληψης αναλυτή και πληροφορητή. Συγκεκριμένα, μέσω της εθνο-επιστημονικής προσέγγισης διαθέτουμε χρήσιμες αναλυτικές κατηγορίες για να εξετάσουμε το σημασιολογικό σχήμα εννοιολογήσεων στο οποίο βασίζονται επιτελεστικές παραδόσεις όπως η qawwali. Ωστόσο, ένας τέτοιος διαχωρισμός της ιδεολογίας στο επίπεδο της ανάλυσης δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας διχοτόμησης ανάμεσα σε ένα ιδεατό και ένα πραγματικό ή συμπεριφορικό τομέα. Αυτό δυσχεραίνει την κατανόηση της σύνθετης αλληλεπίδρασης που στην πραγματικότητα λαμβάνει χώρα στη διάρκεια ενός επιτελεστικού συμβάντος, ανάμεσα σε τύπους ή καθιερωμένες προσδοκίες από τη μια μεριά, και σε ατομικές στρατηγικές ή αντιδράσεις στη συμπεριφορά από την άλλη. Επομένως προτείνω, αντί να εξετάζουμε τις εννοιολογήσεις ως ένα ξεχωριστό, γνωσιακό τομέα, να εξετάσουμε την

περίσταση της επιτέλεσης ως μια εθνογραφική οντότητα, μέσα όμως από μια γνωσιακή καθώς και συμπεριφορική οπτική.

Στην ουσία, αναλύοντας τη δομή της επιτελεστικής περίστασης, επιβεβαιώνουμε τους τύπους τόσο του περιβάλλοντος, όσο και του τελετουργικού που μοιράζονται οι συμμετέχοντες. Στην περίπτωση μιας τελετουργίας όπως το qawwali, το γεγονός ότι ένα σύνολο διατυπωμένων εννοιών πλαισιώνει αυτούς τους τύπους διευκολύνει τη μελέτη, αλλά αυτό που τελικά έχει σημασία είναι η «πρακτική γνώση» που οι επιμέρους συμμετέχοντες έχουν για αυτούς. **Όπως και με τη μουσική δομή, έτσι και η άσκηση καλής εθνογραφίας σημαίνει να μπορέσει ο αναλυτής να διατυπώσει τις έννοιες των πληροφορητών στη μορφή που τις εξέλαβε, ξεχωριστά από τη δική του ερμηνεία.**

Η συστηματική εξέταση του *περιβάλλοντος* της επιτελεστικής περίστασης περιλαμβάνει το φάσμα των παραγόντων που παραμένουν σταθεροί καθ' όλη την περίσταση, ή αποτελούν προϋποθέσεις αυτής. Πρόκειται για τις διαστάσεις που αφορούν στον χρόνο, στον χώρο, στα πρόσωπα και στην αιτία. *Τελετουργικό* συνιστά καθετί που είναι σχετικό με τον τρόπο που εκτυλίσσεται η επιτέλεση. Σε αυτό περιλαμβάνονται κανόνες που διέπουν το «πρόγραμμα» ή τη μουσική ακολουθία, καθώς και τη συμπεριφορά των συμμετεχόντων, τόσο των μουσικών όσο και των ακροατών. Τη διαδικασία ακρόασης, ειδικότερα, χρειάζεται να την αναλύσουμε τόσο από την άποψη της συμπεριφοράς του ακροατηρίου, όσο και ως προς τη δομή νοήματος που εκφράζεται μέσω αυτής.

Οι έκδηλοι αυτοί τύποι του τελετουργικού συμπληρώνονται μέσα από μια εξέταση των κοινωνικών και οικονομικών τους επιπτώσεων, η οποία μπορεί να καταλήξει σε διαφορετικές επισημάνσεις. Στην περίπτωση της qawwali, μίας θρησκευτικής τελετουργίας, ζητήματα που από θρησκευτική σκοπιά είναι ασήμαντα, μπορεί να γίνουν κεντρικής σημασίας: για παράδειγμα, το γεγονός ότι οι αντιδράσεις των ακροατών μπορεί να περιορίζονται από την κοινωνική τους θέση και ότι οι προσφορές προορίζονται για την αμοιβή των μουσικών.

Τέλος, είναι αυτονόητο ότι για να κατανοήσουμε τις ιδιαιτερότητες μιας μουσικής περίστασης βασιζόμαστε στην κοινωνικο-πολιτισμική γνώση που για τους συμμετέχοντες θεωρείται δεδομένη. Επομένως, εκτός από την περίπτωση που έχουμε να κάνουμε με τον μουσικό πολιτισμό του ίδιου του αναλυτή –και του αναγνώστη–, χρειάζεται να προηγηθεί της όλης συζήτησης σχετικά με το πλαίσιο επιτέλεσης μια συνοπτική περιγραφή των σημαντικών ιδεολογικο-πολιτισμικών και κοινωνικο-οικονομικών διαστάσεων στις οποίες βασίζεται η συγκεκριμένη επιτελεστική παράδοση. Στην περίπτωση της qawwali, στην πρώτη διάσταση ανήκουν το σύστημα πεποιθήσεων και το κειμενικό μήνυμα του Σουφισμού, ενώ στη δεύτερη η κοινωνική πραγματικότητα των χώρων λατρείας και των μουσικών Σούφι.

Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ

Έχοντας ως εφόδιο τις δύο αυτές δομές, ο αναλυτής που αποπειράται να μελετήσει την αλληλεπίδραση μουσικής και πλαισίου κατά την επιτέλεση πρέπει πρώτα να λάβει υπόψη του μια διπλή «προβληματική». Αρχικά υπάρχει το πρόβλημα ότι θα πρέπει να μελετήσει την αλληλεπίδραση ανάμεσα σε δύο τομείς που είναι ποιοτικά τελείως διαφορετικοί μεταξύ τους, και που ο καθένας περιλαμβάνει ένα διαφορετικό φάσμα μεταβλητών. Το δεύτερο πιο σημαντικό πρόβλημα αφορά στο ότι πρέπει να αναλύσει τη διαδικασία, μια δυναμική κατάσταση που χαρακτηρίζεται από διάρκεια, μέσα από μία προσέγγιση –τη συμβατική ανάλυση– της οποίας ο ρόλος είναι να κατακερματίζει το αντικείμενό της έτσι που η δυναμική που συνδέει τα μέρη, δηλαδή η ίδια η ουσία της διαδικασίας, τείνει να μένει εκτός μιας ανάλυσης που από τη φύση της τείνει να μετατρέπει τη διαδικασία σε δομή.

Το πρώτο πρόβλημα μπορεί να λυθεί μόνο εφόσον θεωρήσουμε τον δυναμικό σύνδεσμο που λειτουργεί μεταξύ των δύο τομέων ως έναν κοινό παρανομαστή, που μπορεί να δημιουργήσει κάποιου είδους ισοδυναμία ανάμεσα στις μεταβλητές της μουσικής και του πλαισίου. Με παρόμοιο τρόπο μπορεί να επιλυθεί και το δεύτερο πρόβλημα, η ανάλυση, δηλαδή, της διαδικασίας με όρους δομής. Δηλαδή, αν οι κοινοί παρανομαστές αποτελούν πράγματι δυναμικούς συνδέσμους, πρέπει να προσδιορίσουμε αυτή τη δυναμική ως ένα κανάλι ή αναφερόμενο [referent], στο πλαίσιο του οποίου μια μεταβλητή πλαισίου μπορεί να προκαλέσει την εμφάνιση μιας αντίστοιχης μεταβλητής της μουσικής ή και το αντίστροφο. Όντως, οι μεταβλητές του πλαισίου μπορούν τελικά να «συνδεθούν» με τη μουσική μέσω αυτών των παρανομαστών ή αναφερόμενων, και μπορούν έτσι και οι περιορισμοί του πλαισίου να γίνουν μέρος μιας μουσικής γραμματικής.

Ωστόσο, αυτή η προσέγγιση αποτελεί τη μισή μόνο λύση στο πρόβλημα, καθώς καθιερώνει ένα πρότυπο για τον μηχανισμό της διαδικασίας αλληλεπίδρασης, χωρίς να λαμβάνει υπόψη της το κίνητρο που οδηγεί σε συγκεκριμένες επιλογές που κάνουμε όταν χρησιμοποιούμε αυτόν τον μηχανισμό. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να εισέρθει ο ανθρώπινος παράγοντας – παρόλο που σε αναλύσεις που εξετάζουν τον μουσικό ήχο είναι συχνά εμφανώς απών. Είναι μάλλον λογικό ότι οι αποφάσεις και οι πράξεις όλων των συμμετεχόντων μαζί συγκροτούν την αλληλεπίδραση της επιτέλεσης. Όμως στόχος αυτής της έρευνας είναι η ανάλυση της μουσικής, και επομένως πρέπει να έχει ως βάση τον δημιουργό της μουσικής, που είναι ο μόνος που κατέχει και χρησιμοποιεί το μέσο της επιτέλεσης. Για τον λόγο αυτό, όλοι οι άλλοι συμμετέχοντες και οι πράξεις τους, ολόκληρη δηλαδή η διαδικασία αλληλεπίδρασης, έχουν σημασία για αυτή την ανάλυση, μόνο στον βαθμό που επη-

ρεάζουν τον μουσικό. Αντίστοιχα, η διαδικασία της επιτέλεσης θα πρέπει να χαρτογραφηθεί από την οπτική του μουσικού, αφού δημιουργεί μουσική με βάση το πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται τις μεταβλητές του πλαισίου. Για αυτήν τη μέθοδο χαρτογράφησης χρειάζεται να συμπεριλάβουμε στην qawwali μουσικές αποφάσεις που προηγήθηκαν της επιτέλεσης. Σε όλες σχεδόν τις περιπτώσεις, οι αποφάσεις αυτές ελήφθησαν στη συνάθροιση, κάτι που φυσικά διευκολύνει την ανάλυση.

Χρειάζεται να αναφερθούμε ξεχωριστά στην τεχνική που πρέπει να **χρησιμοποιηθεί για την χαρτογράφηση της διαδικασίας επιτέλεσης. Για να καταγράψουμε λεπτομερώς όχι μόνο τη μουσική, αλλά και την ορατή αλ**ληλεπίδραση που λαμβάνει χώρα, προτείνω τη χρήση της βιντεοσκόπησης. Λαμβάνοντας υπόψη τους περιορισμούς σε σχέση με το τι μπορεί να «δει» μία κάμερα,[19] η βιντεοσκόπηση επιτρέπει μια ανάλυση «σημείο προς σημείο» της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στη μουσική και το ακροατήριο και συμπληρώνει σημαντικά τις παρατηρήσεις μας και τις ηχογραφήσεις.

Προκειμένου πραγματικά να αποτυπώσουμε τόσο τη λεπτομέρεια όσο και τη δυναμική της αλληλεπίδρασης μεταξύ μουσικής και συμπεριφοράς του κοινού, ανέπτυξα δύο τεχνικές μεταγραφής και ερμηνείας βιντεοσκοπημένων επιτελέσεων της μουσικής qawwali. Το «βιντεόγραμμα» (βλ. Σχ. 3) μας δίνει μια ακριβή οπτική καταγραφή της συμπεριφοράς του κοινού, όπως αυτό αποκρίνεται κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του τραγουδιού, ενώ το τραγούδι παρέχει επίσης τον χρονικό άξονα για την αποτύπωση αυτής της συμπεριφοράς. Το «βιντεογράφημα», που είναι πιο ερμηνευτικό (βλ. Σχ. 4), ανιχνεύει την αλληλεπίδραση ανάμεσα στις συνεχείς αποφάσεις που παίρνει ο μουσικός όσον αφορά την επιτέλεση και στις αντιδράσεις του κοινού, όπως ο ίδιος τις προσλαμβάνει, μαζί με την ακολουθία των τραγουδιών που προκύπτει – δεν χρειάζεται να πούμε ότι μια τέτοια ερμηνεία εξαρτάται από το πόσο καλά κατανοεί ο αναλυτής τον μουσικό και ότι πρέπει η ερμηνεία αυτή να μπορεί να ανταπεξέλθει στη λεπτομερή εξέταση του μουσικού. Τα δύο «σημειογραφικά συστήματα» συμπληρώνουν το ένα το άλλο ως προς την έμφαση: το βιντεόγραμμα με το να απεικονίζει με αποτελεσματικό τρόπο την πολυπλοκότητα των πολλαπλών αντιδράσεων του κοινού, το βιντεογράφημα με το να τονίζει την αλληλεπιδραστική δυναμική της επιτέλεσης.

Σε σχέση με την επιτελεστική ανάλυση της μουσικής qawwali που προτείνω, μέσα από τη λεπτομερή ερμηνεία των βιντεοσκοπημένων επιτελέσεων, τεκμηριώνεται με ποιο τρόπο οι μουσικοί χρησιμοποιούν τη μουσική για

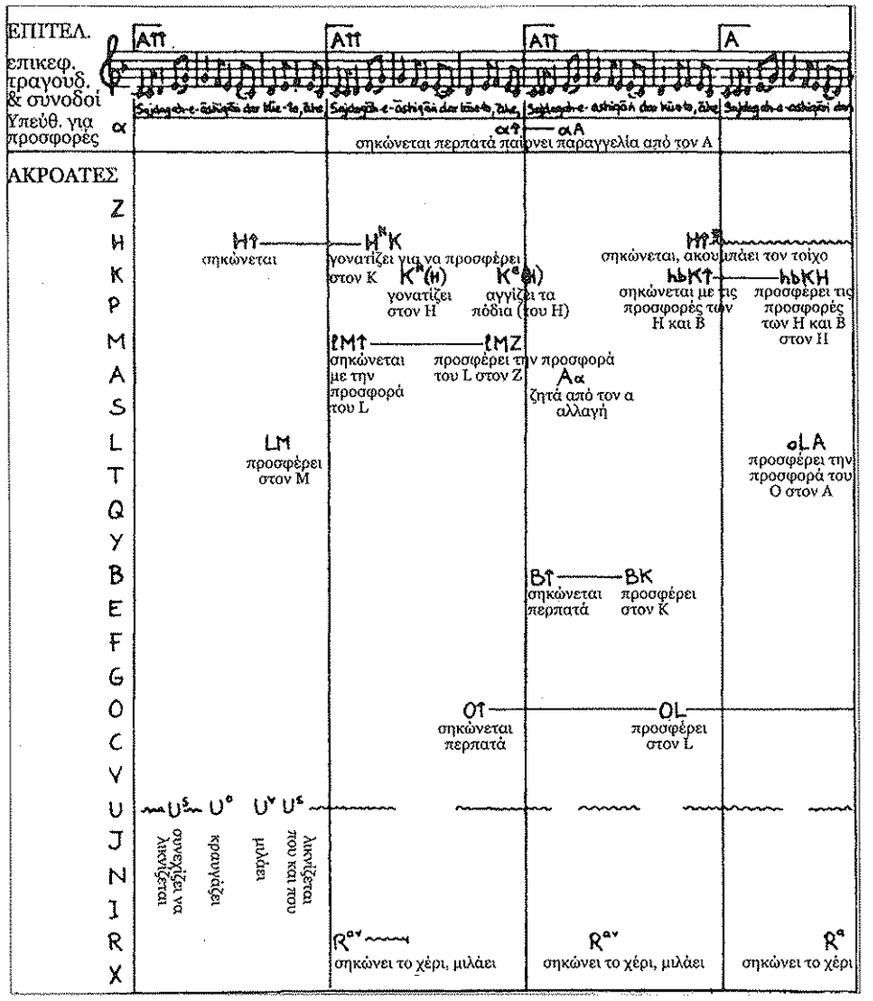
19. Η βιντεοσκόπηση έχει τη δική της προβληματική, βλ. σχετικά Qureshi 1984.

να συνομιλήσουν με το ακροατήριό τους, πώς εκφράζουν το πλαίσιο και πώς το χειρίζονται. Προκύπτουν, ωστόσο, πολλαπλές μεταβλητές όσον αφορά στη διαδικασία λήψης αποφάσεων από τον μουσικό, με αποτέλεσμα να μη μπορούμε να βγάλουμε κανένα συμπέρασμα σχετικά με τις αρχές που λειτουργούν σε αυτή (το Σχ. 5 απεικονίζει μόνο τις Μεταβλητές Περιβάλλοντος). Προκειμένου να κατανοήσουμε το ισχύον σύστημα κανόνων, χρειάζεται να περιορίσουμε αυτές τις μεταβλητές στις αρχές στις οποίες στηρίζεται η διαδικασία λήψης αποφάσεων από τον μουσικό, έτσι ώστε να προσδιορίσουμε τα γενικά κριτήρια που του επιτρέπουν να συνδέει το πλαίσιο επιτέλεσης με τη μουσική κάθε συγκεκριμένη στιγμή.

Το πρώτο βήμα για να το πετύχουμε είναι να γενικεύσουμε τις συγκεκριμένες στιγμές της επιτελεστικής διάδρασης σε μια συνεκτική ακολουθία, λαμβάνοντας συστηματικά υπόψη τις μεταβλητές του πλαισίου και της μουσικής, μέσω μιας σχηματικής περιγραφής της διαδικασίας επιτέλεσης. Σκοπός είναι να καταγράψουμε τις στρατηγικές του μουσικού, ακολουθώντας τον σε μια ολόκληρη επιτέλεση, και να εξακριβώσουμε με αυτό τον τρόπο πώς οι μεταβλητές του πλαισίου ενεργοποιούν τις μουσικές επιλογές του. Αυτό πρέπει να γίνει λαμβάνοντας υπόψη ότι η γνώση που έχει για το μουσικό ιδίωμα και για τη δομή της μουσικής περίστασης που μοιράζεται με άλλους συμμετέχοντες επηρεάζεται από την υποκειμενική του θέση.

Το επόμενο βήμα είναι να αξιολογήσουμε αναλυτικά αυτήν τη σχηματική περιγραφή –που ουσιαστικά δεν είναι παρά μια εθνογραφική αφαίρεση–, ξεκινώντας από την υπόθεση ότι η αλληλεπίδραση πλαισίου και μουσικής λειτουργεί βάσει θεμελιωδών αρχών που μπορούν να οριστούν και οι οποίες αποτελούν τους «κοινούς παρανομαστές» που συνδέουν το μουσικό ιδίωμα με το πλαίσιο της επιτέλεσης. Αυτές οι αρχές λειτουργούν ως αναφερόμενα, «μεταφράζοντας» το πλαίσιο σε μουσική, και εκφράζοντας στη συνέχεια το πλαίσιο με μουσικό τρόπο, επενδύοντας έτσι τη μουσική με το νόημα του πλαισίου. Από αναλυτική σκοπιά, μέσω αυτών των λειτουργικών αρχών ο μουσικός αποκτά τα ερμηνευτικά κριτήρια για να αξιολογήσει τους παράγοντες πλαισίου και για να επιλέξει, αντίστοιχα, με κατάλληλο τρόπο τα μουσικά γνωρίσματα. Στο μουσικό ιδίωμα qawwali, η επιλογή των στοιχείων της επιτέλεσης γίνεται βάσει αυτής της διαδικασίας, η οποία συνεχίζει να λειτουργεί κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του τραγουδιού. Βασική αρχή της διαδικασίας είναι πάντα η αξιολόγηση από τη μεριά του μουσικού του ακροατηρίου και των αντιδράσεών του, δηλαδή, του πλαισίου επιτέλεσης.

ΣΧΗΜΑ 3: ΒΙΝΤΕΟΓΡΑΜΜΑ



ΣΧΗΜΑ 4: ΒΙΝΤΕΟΓΡΑΦΗΜΑ

Στροφή II	Μουσικός	Διάδραση	Ακροατήριο
<u>Φράση 2</u>			
2. (3x) <u>A1</u>	Περιμένει να διευρύνει αυτόν το στίχο έτσι ώστε το πλήρες νόημα να εμπεδωθεί	→	Ο Δ κινείται με αυξανόμενη ένταση
(1/2x) <u>A2</u>	Διακόπτει το <u>A2</u> για να εντάξει ως *girah** μία στροφή στα Φαρσί, ώστε να ενισχύσει το νόημα του στίχου και να εντυπωσιάσει τους έμπειρους ακροατές	→	Ο Δ αμέσως ηρεμεί
Εισάγει			
(1/2x) Στίχος 1	Ξεκινά το *girah* σε σόλο παρουσίαση	→ ↙	ο Σ αμέσως κάνει νόημα στους μουσικούς να σταματήσουν το *girah* και να συνεχίσουν να επαναλαμβάνουν το A2, δίνοντας προτεραιότητα στην κατάσταση διέγερσης του Δ
(3x) <u>A2</u>	Υπακούει αμέσως τον Σ και επιστρέφει στην επανάληψη του A2	→	Ο Δ στρέφεται αμέσως στους μουσικούς και ξεσπά σε γοερό κλάμα
3.			
(3x) <u>A1</u>	Επιστρέφει στην αρχή του στίχου για να διατηρήσει το μήνυμά του άθικτο	→ ↙	Ο Δ κουνώντας το κεφάλι, ψάχνει την τσέπη, σηκώνεται με μια κραυγή, και κάνει μια προσφορά στον Λ, ενώ υποκλίνεται
(3x) <u>A2</u>	Περιμένει να λάβει την προσφορά, επαναλαμβάνοντας το A2	→	Ο Λ περνά την προσφορά στον Σ, ο οποίος την παραδίδει στους μουσικούς. Ο Δ, στο μεταξύ, σηκώνεται, υψώνει το χέρι και βγάζει μερικές κραυγές ενώ αρχίζει να περιστρέφεται γύρω απ' τον εαυτό του, έχοντας φτάσει σε έκσταση. Ο Λ και ο Σ σηκώνονται σε ένδειξη αναγνώρισης της κατάστασής του
	Ολοκληρώνει το <u>A2</u> τη στιγμή που όλοι είναι όρθιοι	←	Όλοι σηκώνονται όρθιοι, ακολουθώντας το παράδειγμα του Λ

* Girah («δεσμός»): εμβόλιμη στροφή από άλλο ποίημα, αποτελούμενη από ένα έως τέσσερα δίστιχα, που εισάγεται κατά τη διάρκεια ενός τραγουδιού qawwali με σκοπό να ενισχύσει το νόημα ενός στίχου. Το girah αποδίδεται με μη μετρική απαγγελία και στομφώδες ύφος, ενώ η εκτέλεσή του εμπεριέχει στοιχεία αυτοσχεδιασμού. Για μια λεπτομερή περιγραφή της δομής και του ρεπερτορίου της μουσικής qawwali γενικότερα, βλ. Qureshi 1986, ιδίως σ. 38-76 [σ.τ.ε.].

ΣΧΗΜΑ 5: ΜΕΤΑΒΛΗΤΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ Ο ΤΡΟΠΟΣ ΠΟΥ ΕΠΗΡΕΑΖΟΝΤΑΙ ΑΠΟ ΤΙΣ ΜΕΤΑΒΛΗΤΕΣ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ

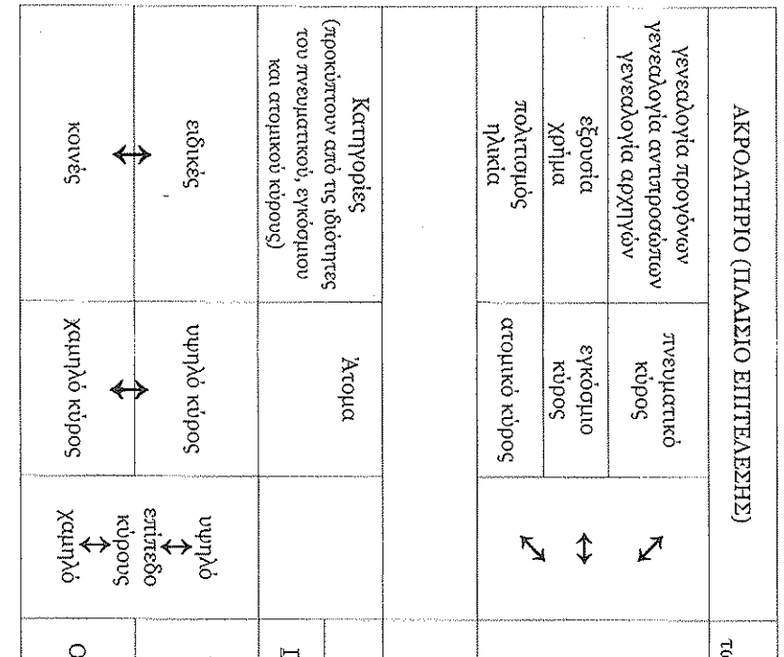
	Ταυτότητα του χορηγού				Ακροατήριο				Συνθήκες Επιτέλεσης				Περίσταση/Τόπος εορτασμού του Αγίου	
	Πνευματική		Ατομική		Ειδικό		Κοινό		Εκλλασσα. συγκροτήματα		Όλοι μαζί			
	αντιπρ. του Αγίου	Sheikh	καλλιεργημένη	δημοφιλής	Σούφι	εύπορο	τυπικό	νεανικό	νωρίς	μία φορά	Εκλλασσα. συγκροτ. ακολουθούν	μόνο	Τελετουρ	Τόπος
ΚΕΙΜΕΝΟ														
Θεμ. Θεός														
Προφήτης							x		x*				xx**	x
Άγιος	xx						x	x						
αγάπη	x	xx						x						x
έκσταση			x					x						x
χωρισμός														
τελετουργία	x													
συγγραφέας														
Γλώσσα	x												x	
Φαρσί			xx											
Χίντι			x	x			x							
Ούρντου				xx			x							
Ύφος														
Υψηλό			xx				x							
Χαμηλό				x			x							
ΜΟΥΣΙΚΗ														
Μελωδία														
Παλιά			x	x		x	x	x						
Σύγχρονη					x									
Ρυθμός														
Δύσκολος			x		x		x	x						
Εύκολος				x						(x)				
ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ														
Διάρκεια														
Μεγάλη										x		x		
Σύντομη											x			
Ύφος														
Εκλεπτυσμ.			x		(x)									
Καθοδήγηση														
δημοφιλές				x			x	x						
Συγκαλυμ.											x			
Ανταγων.												x		

*x: προτίμηση, xx: έντονη προτίμηση, * ο κανόνας της θεματικής ιεραρχίας προβλέπει ότι προηγείται η θεματική για τον Προφήτη,*
*** ο κανόνας του τελετουργικού ρεπερτορίου προβλέπει συγκεκριμένα τραγούδια που αναφέρονται με θέμα τον Αγιο*

Μέσω της ανάλυσης που προτείνω για τη διαδικασία επιτέλεσης της μουσικής qawwali, σε συνεργασία με τους μουσικούς και τους ακροατές, κατέληξα να προσδιορίσω τέσσερα «σημασιολογικά αναφερόμενα» [semantic referents]. Τα πρώτα δύο σχετίζονται με τη δομή του επιτελεστικού συμβάντος: το ένα αναφέρεται στην *πνευματική ταυτότητα* του ακροατή, το άλλο στο *κύρος*, το οποίο αποτελεί σύνθεση πνευματικών και κοινωνικών διαστάσεων. Τα άλλα δύο σημασιολογικά αναφερόμενα σχετίζονται με την εξελισσόμενη διαδικασία της επιτέλεσης: το ένα αναφέρεται στην *κατάσταση διέγερσης* του ακροατή, το άλλο στην *επιλεκτική εστίαση* του μουσικού στο ακροατήριο, η οποία καθορίζεται με βάση τα πρώτα τρία αναφερόμενα. Καθένα από τα τέσσερα αυτά αναφερόμενα έχουν πολύ συγκεκριμένες μουσικές εκφράσεις. Το Σχ. 6, για παράδειγμα, απεικονίζει ένα τέτοιο αναφερόμενο, το κύρος, μαζί με τις διαστάσεις πλαισίου που διευκολύνουν τον μουσικό να το αξιολογήσει, καθώς και με τις μουσικές διαστάσεις που τον διευκολύνουν να το εκφράσει.

Το τελευταίο βήμα αφορά στην ένταξη του συνόλου των επιρροών του πλαισίου επιτέλεσης στη μουσική, έτσι ώστε να προκύψει με αυτό τον τρόπο μια σύνοψη των μουσικών γνωρισμάτων που επηρεάζονται από το πλαίσιο. Το Σχ. 7 εξηγεί με απλουστευμένο τρόπο αυτή την ένταξη για το ιδίωμα qawwali. Τα γνωρίσματα αυτά, φυσικά, λειτουργούν κατά την επιτέλεση σε μια ταυτόχρονη αλληλεπίδραση και των τεσσάρων αναφερομένων, μέσω της οποίας το πλαίσιο και η μουσική συνδέονται σε σχηματισμούς που ποικίλλουν όπως σε ένα καλειδοσκόπιο. Ο τρόπος που αυτή η διαδικασία πραγματοποιείται, «τοποθετώντας» τα αντίστοιχα αναφερόμενα του πλαισίου στον μουσικό «χάρτη πορείας», μπορεί να αποτυπωθεί μόνο σε μια απλουστευμένη μορφή, όπως αυτή που παρουσιάζεται στο Σχ. 8 για το μουσικό ιδίωμα qawwali.

ΣΧΗΜΑ 6: ΕΦΑΡΜΟΓΗ ΤΟΥ ΣΗΜΑΣΙΟΛΟΓΙΚΟΥ ΑΝΑΦΕΡΟΜΕΝΟΥ 1: ΚΥΡΟΣ



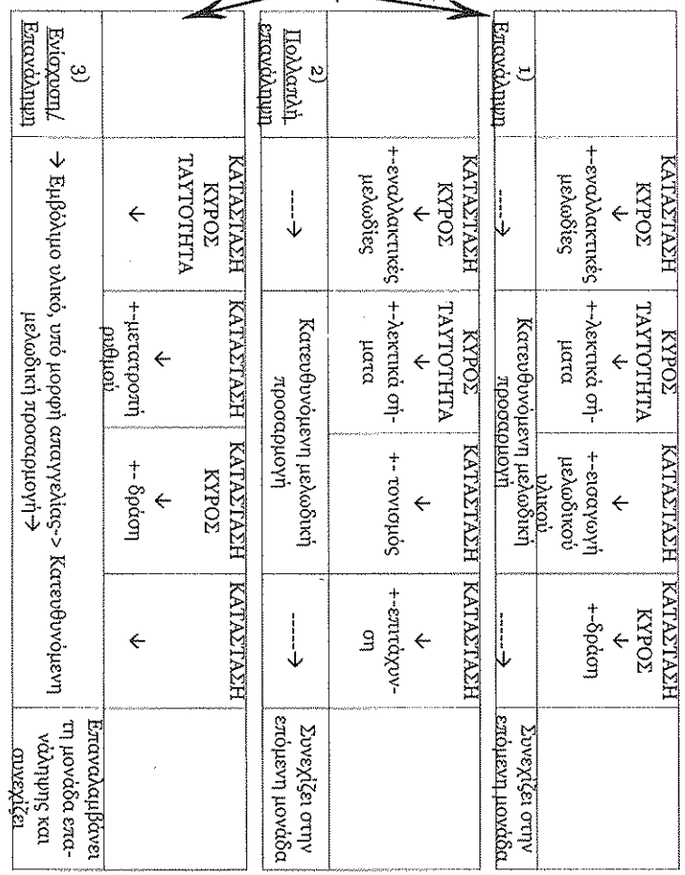
*Η εφαρμογή ποικίλλει ανάλογα με το διαφορετικό ατομικό κύρος των μελών του ακροατηρίου.

ΣΧΗΜΑ 7: ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ QAWWALI: ΣΥΝΟΨΗ ΤΗΣ ΣΥΜΒΟΛΗΣ ΤΟΥ ΠΛΑΙΣΙΟΥ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ («η μουσική qawwali μεταβάλλεται ανάλογα με το πλαίσιο επιτέλεσης»)

	Διάσταση Κειμένου	Διάσταση Μουσικής	Μουσική Παρουσίαση
Επιλογή Πρελούδιου, Εισαγωγικής Στροφής και Τραγουδιού	Η γλώσσα ποικίλλει: 1) ανάλογα με το κύρος Το ύφος ποικίλλει: 1) ανάλογα με το κύρος Το περιεχόμενο ποικίλλει: 1) ανάλογα με την ταυτότητα 2) ανάλογα με την κατάσταση Η σύνδεση ποικίλλει: 1) ανάλογα με την ταυτότητα 2) ανάλογα με την κατάσταση	Το είδος της μελωδίας ποικίλλει: 1) ανάλογα με το κύρος Το είδος του ρυθμού ποικίλλει: 1) ανάλογα με το κύρος	Το είδος της επιτέλεσης ποικίλλει: 1) ανάλογα με το κύρος
Σειρά Τραγουδιών	Το είδος της επανάληψης ποικίλλει: 1) ανάλογα με την κατάσταση (παρατηρήσιμη ή επιθυμητή) 2) ανάλογα με την επιλεγμένη εστίαση Η μονάδα επανάληψης ποικίλλει: 1) ανάλογα με την κατάσταση (παρατηρήσιμη ή επιθυμητή) 2) ανάλογα με την επιλεγμένη εστίαση Το εμβόλιμο υλικό (*girah*) ποικίλλει: 1) ανάλογα με την κατάσταση (παρατηρήσιμη ή επιθυμητή) 2) ανάλογα με το κύρος 3) ανάλογα με την ταυτότητα Τα λεκτικά σήματα ποικίλλουν: 1) ανάλογα με το κύρος 2) ανάλογα με την ταυτότητα	Το είδος της επανάληψης ποικίλλει: 1) ανάλογα με την κατάσταση (παρατηρήσιμη ή επιθυμητή) 2) ανάλογα με την επιλεγμένη εστίαση Η μονάδα επανάληψης ποικίλλει: 1) ανάλογα με την κατάσταση (παρατηρήσιμη ή επιθυμητή) 2) ανάλογα με την επιλεγμένη εστίαση Η μελωδία του εμβόλιμου υλικού (*girah*) ποικίλλει: 1) ανάλογα με το κύρος Η ανάπτυξη ποικίλλει: 1)ανάλογα με το κύρος	Ο τονισμός ποικίλλει: 1) ανάλογα με την κατάσταση Η επιτάχυνση ποικίλλει: 1) ανάλογα με την κατάσταση Η δράση ποικίλλει: 1) ανάλογα με την κατάσταση 2) ανάλογα με το κύρος

ΣΧΗΜΑ 8: ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ QAWWALI: ΣΥΝΟΨΗ ΤΗΣ ΕΞΕΛΙΣΣΟΜΕΝΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

(«η μουσική qawwali μεταβάλλεται ανάλογα με το πλαίσιο επιτέλεσης»)



ΑΞΙΟΛΟΓΩΝΤΑΣ ΤΑ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ

Με την εφαρμογή του προτεινόμενου μοντέλου στη μουσική qawwali, η υπόθεση ότι ο μουσικός ήχος μεταβάλλεται ανάλογα με τη μεταβολή του πλαισίου επιτέλεσης έχει, πιστεύω, επαρκώς δοκιμαστεί. Το αποτέλεσμα αυτής της εφαρμογής ουσιαστικά επιβεβαιώνει την υπόθεση. Η επιβεβαίωση αυτή βασίζεται στο συμπέρασμα ότι οι μεταβλητές του πλαισίου επιτέλεσης προσδιορίζονται και αποκτούν έκφραση μέσα από σημαντικές μουσικές μεταβλητές. Βάσει αυτών των ευρημάτων, μπορούμε να ερμηνεύσουμε τη διαδικασία της επιτέλεσης ενός συγκεκριμένου συμβάντος qawwali και, σύμφωνα με αυτή την ερμηνεία, να αποκωδικοποιήσουμε στην εξέλιξή του το μουσικό μήνυμα ως προς το κοινωνικό του νόημα και το νόημα πλαισίου – πώς ο μουσικός χρησιμοποιεί τη μουσική του γλώσσα κατά την επιτέλεση, τι λέει, και γιατί το λέει. Επιπλέον, η γραμματική διάρθρωση του ιδιώματος του qawwali, που προκύπτει από αυτό το μοντέλο και που λαμβάνει υπόψη της το πλαίσιο, θα έπρεπε λογικά να επιτρέπει την παραγωγή μιας κατάλληλης επικοινωνίας qawwali, αν και ο έλεγχος ενός τέτοιου ισχυρισμού αποτελεί μια πρόταση ομολογουμένως προβληματική.

Η όποια αξίωσή μου ως προς την εγκυρότητα της ανάλυσης στηρίζεται εν τέλει σε εθνογραφικά τεκμήρια. Πράγματι, η εγκυρότητα της εφαρμογής ενός μοντέλου εξαρτάται από την κατανόηση από τη μεριά του αναλυτή της μουσικής παράδοσης στην οποία εφαρμόζει το συγκεκριμένο μοντέλο – η καλή θεωρία δεν υποκαθιστά την καλή εθνογραφία. Αν και πιστεύω ότι ο τρόπος που εγώ εφαρμόζω αυτό το μοντέλο στη μουσική των Σούφι συνδέεται σταθερά και πηγάζει σε όλα τα στάδια από την εθνογραφία, υπάρχει ένας ισχυρισμός ο οποίος, ανεξάρτητα από το μέγεθος της θεωρητικής και αναλυτικής συνέπειας, δεν μπορεί να επαληθευθεί παρά μόνο μερικώς: ο ισχυρισμός, δηλαδή, ότι ελέγχουμε την μεταβλητή που αφορά στη στρατηγική ή την πρόθεση του μουσικού. Ούτε εγώ ούτε οι δάσκαλοί μου, οι μουσικοί της qawwali, είχαμε, ακόμη και κατά τη διάρκεια της έρευνας, καμία ψευδαίσθηση για το ότι ο παράγοντας αυτός είναι ουσιαστικά απροσδιόριστος. Για αυτό, θα πρέπει να δούμε τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας –μαζί με όλα τα αποτελέσματα τέτοιου τύπου– μέσα από μια ανθρωπιστική διάσταση ανεξαρτησίας του ατόμου.

Επιστρέφοντας και πάλι στον αρχικό στόχο της μουσικής ανάλυσης, μπορούμε μέσα από τα αποτελέσματα της εφαρμογής του μοντέλου στη μουσική qawwali να πιστοποιήσουμε ότι υπάρχουν μουσικά γνωρίσματα που το νόημά τους προκύπτει από το πλαίσιο επιτέλεσης. Ωστόσο, αυτά τα γνωρίσματα συνιστούν έναν περιορισμένο μόνο αριθμό μουσικών στοιχείων του ιδιώματος της επιτέλεσης. Το παράδειγμα αυτό δείχνει, πράγματι, ότι μια αναλυτική προσέγγιση της επιτέλεσης από την οπτική του πλαισίου και μόνο δεν θα αρκούσε, καθώς σε μια τέτοια περίπτωση μεγάλο μέρος της μουσικής δομής θα έμενε ανεξήγητο. Τα στοιχεία αυτά, ωστόσο, φέρουν πράγματι αναφορικό νόημα, και είναι αυτά που ο μουσικός χρησιμοποιεί προκειμένου να «μιλήσει» στο ακροατήριό του. Η φύση της επικοινωνίας του συνδέεται άμεσα με τη φύση των ίδιων αυτών μουσικών γνωρισμάτων που είναι φορείς νοήματος.

Εξετάζοντας τη σημασιολογική διάσταση αυτών των μουσικών γνωρισμάτων, δύο χαρακτηριστικά ξεχωρίζουν. Το ένα αφορά στις περιορισμένες επιλογές νοήματος για κάθε μεμονωμένο γνώρισμα, συνήθως όχι πάνω από δύο (βλ. Σχ. 6Β) – πράγμα που συνιστά πιθανώς μια μικρή απογοήτευση για όλους εμάς που γαλουχηθήκαμε στη μελέτη της σύνθετης μουσικής. Η συνθετότητα προκύπτει από το δεύτερο χαρακτηριστικό, το γεγονός δηλαδή ότι περισσότερες από μία μεταβλητές νοήματος λειτουργούν ταυτόχρονα κατά την επιτέλεση. Αυτό σημαίνει ότι η μουσική μπορεί να φέρει, και πράγματι φέρει, επικοινωνία νοήματος ταυτόχρονα σε διάφορα επίπεδα, με καθένα από αυτά να μπορεί ως ένα βαθμό να εκφραστεί ανεξάρτητα. Έτσι, διαθέτοντας μια σειρά παράλληλων καναλιών νοήματος, ο μουσικός κώδικας επιτρέπει να εκφραστεί το ίδιο νόημα με διαφορετική κάθε φορά ένταση ανάλογα με τον αριθμό καναλιών, με αποκορύφωμα την περίπτωση που όλα τα κανάλια «λένε το ίδιο πράγμα».

Από την άλλη πλευρά, ο μουσικός κώδικας επιτρέπει να μεταδοθεί ένα εύρος νοημάτων που διαφέρουν ή αποκλίνουν, εκφράζοντας απλά το κάθε νόημα μέσω ενός διαφορετικού καναλιού. Παρόλο τον περιορισμένο αριθμό και εύρος αυτών των επιμέρους μεταβλητών νοήματος, το συνολικό εύρος νοήματος που μπορεί να εμπεριέχεται σε μία μόνη μουσική εκφορά είναι μεγάλο, τόσο ως προς την ένταση όσο και ως προς την πολλαπλή νοηματική εξειδίκευση, τουλάχιστον όσον αφορά τη μουσική που ανέλυσα (και που επιτελείται) στο πλαίσιο της συνάθροισης των Σούφι. Καταλήγω λοιπόν να αναρωτηθώ κατά πόσο θα ήταν πιο σωστό να προσδιορίσουμε τη φύση του μουσικού νοήματος, που γενικά θεωρείται «μη εξειδικεύσιμη» ή «συνδηλωτική», ως «πολλαπλά εξειδικεύσιμη». Με άλλα λόγια, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη ανάλυση, η μουσική θεωρείται ότι λειτουργεί ως ένας ανοιχτού τύπου σημασιολογικός κώδικας, που επιτρέπει τόσο στον μουσικό όσο και στον ακροατή να επιλέξουν ανάμεσα σε διάφορα νοήματα, ή να συνδυάσουν τα νοήματα αυτά, καθένα από τα οποία είναι από μόνο του αρκετά συγκεκριμένο.

ΑΞΙΟΛΟΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΜΟΝΤΕΛΟ

Τα συμπεράσματα αυτά, που βασίζονται στην ανάλυση μιας συγκεκριμένης επιτελεστικής παράδοσης της Ινδίας και του Πακιστάν, χρειάζεται να επανεξεταστούν σε ένα ευρύτερο μουσικό πλαίσιο. Το πιο σωστό θα ήταν να ξεκινήσουμε από άλλες μουσικές επιτελεστικές παραδόσεις που βρίσκονται στην ίδια «μουσική περιοχή», μιας και ειδικά στην ινδο-πακιστανική περιφέρεια υπάρχει μια μεγάλη ποικιλία ξεκάθαρα προσδιορισμένων πλαισίων «πολιτισμικής επιτέλεσης» για τη μουσική. Πράγματι, από την ειδική σκοπιά της ινδικής μουσικολογίας, παραπέρα εφαρμογές αυτής της προσέγγισης πλαισίου θα μπορούσαν να συνεισφέρουν στον ακριβέστερο προσδιορισμό της έννοιας της «ινδικής μουσικής περιοχής» και των μουσικών της ιδιωμάτων.

Πέραν αυτού, για να ελέγξουμε περεταίρω αυτό το μοντέλο είναι λογικό να καταφύγουμε στους μουσικούς πολιτισμούς που διαθέτουν μια διατυπωμένη θεωρία. Όσον αφορά στη μουσική ανάλυση, οι δυτικές μουσικές παραδόσεις φαίνονται μάλλον κατάλληλες για αυτόν τον τύπο έρευνας. Είναι, ωστόσο, σίγουρο ότι οι δυτικές περιστάσεις επιτέλεσης και το κοινωνικο-πολιτισμικό τους πλαίσιο θα προκαλέσουν έναν διαφορετικό τύπο δυναμικής ο οποίος θα καθορίσει την επίδραση του πλαισίου επιτέλεσης στη μουσική, που με τη σειρά του θα εκφραστεί μέσα από διαφορετικά σημασιολογικά αναφερόμενα. Το πρόβλημα της αποξένωσης του μουσικού από το ακροατήριό του είναι αυτό που πρέπει να ληφθεί ιδιαίτερα υπόψη στη δυτική μουσική. Αυτό έχει τις ρίζες του στην κλασική παράδοση, όπου η μουσική σύνθεση γίνεται εκ των προτέρων και στην οποία ο συνθέτης έχει ήδη ενσωματώσει τη συμβολή του πλαισίου προεξοφλώντας την πραγματική επιτέλεση, αφήνοντας στον μουσικό ελάχιστα περιθώρια να κάνει το ίδιο μέσα από τις μουσικές επιλογές του ανταποκρινόμενος στο ζωντανό πλαίσιο. Η επιρροή της τεχνολογίας ηχογράφησης και της μουσικής βιομηχανίας ολοκληρώνει την αποξένωση του μουσικού από το πλαίσιο επιτέλεσης, αφού όλα τα είδη μουσικής, ακόμη και εκείνα που είναι περισσότερο λειτουργικά συνδεδεμένα με το πλαίσιο, καταλήγουν να υπόκεινται σε πλήρη εκ των προτέρων έλεγχο. Αυτό συνιστά μια ποιοτικά διαφορετική υποταγή του μουσικού σε κοινωνικο-οικονομικούς ελέγχους, περισσότερο ολοκληρωτική, εγείροντας το κρίσιμο ερώτημα του κατά πόσο ο μουσικός συνεχίζει να είναι επιτελών, δεδομένου ότι δεν ελέγχει τους ήχους που το ακροατήριο ακούει. Βάσει αυτής της ερώτησης, το μοντέλο που αναπτύχθηκε για τη μουσική qawwali θα έπρεπε σίγουρα να τροποποιηθεί. Ωστόσο, ακόμη κι αν χρειάζεται να ορίσουμε εκ νέου την ίδια την έννοια του πλαισίου επιτέλεσης και του μουσικού, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορούμε να ελέγξουμε το βασικό μας αξίωμα: ότι, δηλαδή, η μουσική μεταβάλλεται ανάλογα με τη μεταβολή του πλαισίου επιτέλεσής της και σύμφωνα με τα σημασιολογικά αναφερόμενα που φέρουν κοινωνικο-πολιτισμικό νόημα. Για να αναλύσουμε μια

δυτική μουσική παράδοση με βάση αυτή την υπόθεση, ίσως χρειαστεί να εξετάσουμε σχέσεις που οργανώνονται και διαρθρώνονται με πιο σύνθετο τρόπο, αλλά αυτό, πιστεύω, δεν θα άλλαζε κατ' ουσίαν τη διαδικασία της ανάλυσης.

Τέλος, τα περισσότερα μουσικά συστήματα στον κόσμο δεν διαθέτουν μια διατυπωμένη μουσική θεωρία ή ακόμη και εννοιολογήσεις για τη μουσική. Μπορεί η προσέγγιση που σκιαγραφήθηκε εδώ να συμβάλει στην ανάλυση αυτού του είδους της μουσικής σε επιτέλεση; Δεν υπάρχει κανένας λόγος γιατί η μουσική, όπως κάθε επικοινωνιακό σύστημα, να μην μπορεί να αποτελέσει **αντικείμενο άντλησης πληροφοριών και συστηματοποίησης με όρους κατάλληλους για το σύστημα νοήματος του ίδιου του πολιτισμού.** Μπορούμε να επιδιώξουμε μια τέτοια διαδικασία άντλησης πληροφοριών, με τον ίδιο τρόπο που το κάνουμε για τις γλώσσες και άλλα συστήματα νοήματος. Απλώς η διαδικασία χρειάζεται περισσότερο χρόνο, δεξιότητα, υπομονή και ευαισθησία απέναντι στη μουσική από όσο οι περισσότεροι ερευνητές μπορούν να διαθέσουν. Αυτό που έχει σημασία είναι ότι μια τέτοια εκμαίευση πρέπει να στηρίζεται σε ένα εννοιολογικό μοντέλο για να μπορεί να έχει αναλυτική αξία. Πιστεύω ότι αν θέλουμε να προσδιορίσουμε ένα ιδιαίτερο ή τυπικό μουσικό γνώρισμα, η μελέτη των περιορισμών που θέτει το πλαίσιο συνιστά μια υποσχόμενη προσέγγιση.[20] Θεωρητικά είναι δυνατός ο προσδιορισμός τέτοιων γνωρισμάτων, χωρίς να χρειάζεται να αναφερθούμε σε μια προϋπάρχουσα μουσική θεωρία ή γραμματική. Η απουσία μουσικών κατηγοριοποιήσεων που έχουν καθιερωθεί εκ των προτέρων, μπορεί ακόμη και να διευκολύνει τον προσδιορισμό αυτό. Από την άλλη μεριά, τα γνωρίσματα που προκύπτουν από το πλαίσιο επιτέλεσης δεν αρκούν ποτέ από μόνα τους για να εξηγήσουν, πόσο μάλλον να δομήσουν, ένα κομμάτι μουσικής, επειδή, απλώς, τέτοια γνωρίσματα αντιπροσωπεύουν ένα μικρό μόνο μέρος του συνολικού μουσικού συστήματος. Κάθε μουσικό σύστημα, ανεξάρτητα από το πόσο απλό είναι, αποτελείται από μια πολιτισμικά καθορισμένη ηχητική δομή –μονάδες και κανόνες– με το νόημα του πλαισίου επιτέλεσης να διέπει συγκεκριμένες μόνο μεταβλητές. Έτσι, για να μπορέσουμε, πράγματι, να δομήσουμε τη μουσική κατά την επιτέλεση, θα πρέπει να είμαστε σε θέση να εξετάσουμε αναλυτικά ολόκληρο το σύστημα. Παρόλο που το συγκεκριμένο αναλυτικό μοντέλο δεν υπόσχεται ότι θα καταφέρει τόσα πολλά, μας παρέχει ένα σχήμα που μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε για μια συστηματική ανάλυση του μουσικού ήχου, με την προϋπόθεση ότι διαθέτουμε μέσα από κάποιες μουσικές εννοιολογήσεις τα απαραίτητα στοιχεία για να το εφαρμόσουμε. Το πώς θα φτάσουμε σε τέτοιου

20. Θεωρώ ότι οι μελέτες των Zemp (1978, 1979), A. Seeger (1982) και ιδίως του Feld (1982) επιβεβαιώνουν επαρκώς αυτόν τον ισχυρισμό.

τύπου εννοιολογήσεις με δεδομένη την απουσία μιας μουσικής θεωρίας είναι ένα άλλο ερώτημα που πρέπει να σκεφτούμε σε ένα διαφορετικό πλαίσιο.

Τι μπορούμε, λοιπόν, να προτείνουμε όσον αφορά την ευρύτερη εφαρμογή αυτού του μοντέλου; Με βάση τον τρόπο που εγώ το εφάρμοσα, πιστεύω ότι η προσέγγιση μπορεί να αποτελέσει ένα μέσο για να εξηγήσουμε πώς τα μουσικά συστήματα χρησιμοποιούνται κατά την επιτέλεση βάσει του νοήματος πλαισίου. Χρειάζονται περεταίρω εφαρμογές προκειμένου να φανεί αν το μοντέλο αυτό μπορεί να συμβάλει στον ευρύτερο στόχο δημιουργίας μιας γενικής θεωρίας της μουσικής επιτέλεσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adler, Guido. 1885. 'Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft'. *Vierteljahrsshrift Musikwissenschaft* 1: 5-19.

Ames, David W και A. V. King. 1971. *Glossary of Hausa Music and its Social Contexts*. Έβανστον, Ιλινόι: Northwestern University Press.

Asch, Michael I. 1975a. 'Social Context and the Musical Analysis of Slavery Drum Dance Songs'. *Ethnomusicology* 19 (2): 245-57.

_____. 1975b. 'Achieving the Ideal Drum Dance'. Ανακοίνωση στην Ετήσια Συνάντηση της Αμερικανικής Εταιρείας Λαογραφίας, Νέα Ορλεάνη.

_____. 1982. Βιβλιοκριτική του *The Ethnography of Musical Performance* των Norma McLeod και Marcia Herndon. *Ethnomusicology* 26 (2): 317-9.

Beach, David, επιμ. 1983. *Aspects of Schenkerian Theory*. Νιου Χέβεν: Yale University Press.

Becker, Alton και Judith O. Becker. 1979. 'A Grammar of Musical Genre Srepegan'. *Journal of Music Theory* 23 (1): 1-43.

Bhatkhande, Vishnu Narayan. 1953-1955. *Kramik Pustak Malika* (4 τόμοι). Χάθρας: Sagit Karyalay.

Blacking, John. 1971. 'Deep and Surface Structures in Venda Music'. *Yearbook of the International Folk Music Council* 3: 91-108.

_____. 1973. 'Extensions and Limits of Musical Transformation'. Ανακοίνωση που παρουσιάστηκε στην Ετήσια Συνάντηση της Εθνομουσικολογικής Εταιρείας, Τορόντο.

_____. 1979. 'The Study of Man, the Music-Maker'. Στο *The Performing Arts: Music and Dance*, επιμέλεια John Blacking, 3-25. Χάγη: Mouton.

Blum, Stephen. 1975. 'Towards a Social History of Musicological Technique'. *Ethnomusicology* 19 (2): 207-31.

Cogan, Robert και Pozzi Escot. 1976. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Ίγκλγουντ Κλιφ, Νιου Τζέρσεϊ: Prenice Hall.

Conklin, Harold C. 1955. 'Hanunoo Color Categories'. *Southwestern Journal of Anthropology* 11: 339-44.

Emenau, Murray B. 1956. 'India as a Linguistic Area'. *Language* 32: 3-16.

Etzkorn, K. Peter. 1974. 'On Music, Social Structure and Sociology'. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* V (1): 43-9.

Feld, Steven. 1974. 'Linguistics Models in Ethnomusicology'. *Ethnomusicology* 18 (2): 197-217.

_____. 1982. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in kaluli Expression*. Φιλαδέλφεια: University of Pensylvania Press.

Frake, Charles O. 1961. 'The Diagnosis of Disease among the Subanun of Mindanao'. *American Athropologist* 63: 113-32.

Frisbie, Charlotte. 1967. *Kinaalda: A Study of the Navajo Girls' Puberty Ceremony*. Μιντλτάουν: Wesleyan University Press.

_____. 1980. 'An Approach to the Ethnography of Navajo Ceremonial Performance'. Στο *The Ethnography of Musical Performance*, επιμέλεια Norma McLeod και Marcia Herndon, 75-104. Νόργουντ, Πενσυλβάνια: Norwood Editions.

Geertz, Clifford. 1976. 'Art as a Cultural System'. *Modern Language Notes* 91 (6): 1473-99.

Goffman, Erving. 1964. 'The Neglected Situation'. *American Anthropologist* 66 (6, μέρος 2): 133-6.

_____. 1971. *Relations in Public*. Νέα Υόρκη: Harper and Row.

Herndon, Marcia. 1971. '"The Cherokee Ballgame Cycle": An Ethnomusicologist's View'. *Ethnomusicology* 15 (3): 339-52.

Herndon, Marcia και Roger Brunyate, επιμ. 1976. 'Hard-Core Ethnography'. Πρακτικά της Ημερίδας για την Μορφή στην Επιτέλεση, University of Texas, Ώστιν.

Jokobson, Roman. 1960. 'Linguistics and Poetcis'. Στο *Style in Language*, επιμέλεια T. A. Sebeok, 350-77. Κέιμπριτζ: MIT Press.

Lyons, John. 1968. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.

Malm, William. 1963. *Nagauta, the Heart of Kabuki Music*. Ρούτλαντ, Βερμόντ: Charles Tuttle.

McAllester, David. 1954. 'Enemy Way Music'. *Peabody Museum Papers* 41 (3). Κέιμπριτζ, Μασσαχουσέτη: Harvard University Press.

McLeod, Norma. 1971. 'The Semantic Parameter in Music: The Blanket Rite of the Lower Kutenai'. *Yearbook for Inter-American Musical Research* 7: 83-101.

Merriam, Alan. 1967. 'The Ethnomusicology of the Flathead Indians'. *Viking Fund Publications in Anthropology* 44.

Merton, Robert. 1957. *Social Theory and Social Structure*. Γκλένκοου, Ιλινόι: Free Press.

Narmour, Eugene. 1977. *Beyond Schenkerism. The Need for Alternatives in Music Analysis*. Σικάγο: Chicago University Press.

Nettl, Bruno. 1964. *Theory and Method in Ethnomusicology*. Λονδίνο: The Free Press of Glencoe.

Pike, Kenneth. 1972. 'Towards a Theory of the Structure of Human Behavior'. Στο *Selected Writings*, Kenneth Pike. Χάγη: Mouton (πρώτη δημοσίευση το 1956).

Powers, Harold S. 1958. 'The Background of the South Indian Raga System'. Διδακτορική διατριβή, Princeton University.

_____. 1970. 'An Historical and Comparative Approach to the Classification of Ragas'. *Selected Reports, University of California, Institute of Ethnomusicology* 1 (3): 1-78.

_____. 1977. 'The Structure of Musical Meaning. A View from Banaras (A Metamodel for Milton)'. *Perspectives of New Music* 14 (2)-15 (1): 307-34.

_____. 1980. 'India Subcontinent of'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, επιμέλεια George Grove και Stanley Sadie. Λονδίνο: Macmillan.

Powers, Harold S. χ.χ. 'The Structure of Musical Discourse. A View from Madras'. Αδημοσίευτο χειρόγραφο.
Qureshi, Regula Burckhardt. 1969. 'Tarannum, The Chanting of Urdu Poetry'. *Ethnomusicology* 13 (3): 425-69.
_____. 1981a. 'Islamic Music in an Indian Environment: The Shi'a Majlis'. *Ethnomusicology* 25 (1): 41-71.
_____. 1981b. 'Qawwali: Sound, Context and Meaning in Indo-Muslim Sufi Music'. Διδακτορική διατριβή, University of Alberta.
_____. 1983. 'Making the Music Happen in the Qawwali'. Στο *Performing Arts in India*, επιμέλεια B.C. Wade. Μπέρκλεϊ, Καλιφόρνια: University of California Centre for South and South East Asian Studies.
_____. 1984. 'Performance and its Documentation'. Ανακοίνωση που παρουσιάστηκε στο Σεμινάριο ARCE, American Institute of Indian Studies, Πούνε.
_____. 1986. *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
Sambhamoorthy, P. 1960-1969. *South Indian Music* (6 τεύχη). Μαντράς: Indiam Music Publishing House.
Saussure, Ferdinand de. 1979. *Cours de linguistique generale de Saussure. Texte presente par Carol Sanders*. Παρίσι: Hachette.
Schenker, Heinrich. 1954. *Harmony*. Σικάγο: University of Chicago Press.
_____. 1956. *Neue Musikalische Theorien und Phantasien III: Der Freie Satz*. Βιέννη: Universal Edition.
Seeger, Anthony. 1979. 'What Can We Learn When They Sing? Vocal Genres of the Suya Indians of Central Brazil'. *Ethnomusicology* 23 (3): 373-94.
_____. 1980. 'Sing for Your Sister. The Structure and Performance of Suya Akia'. Στο *The Ethnography of Musical Performance*, επιμέλεια Norma McLeod και Marcia Herndon, 7-42. Νόργουντ, Πενσυλβάνια: Norwood Editions.
Seeger, Charles. 1957. 'Towards a Universal Music-Sound Writing for Musicology'. *Journal of the International Folk Music Council* 4: 63-6.
_____. 1958. 'Prescriptive and Descriptive Music Writing'. *The Musical Quarterly* 44 (Απρίλιος): 184-95.
Singer Milton. 1972. *When a Great Tradition Modernizes: An Anthropological Approach to Indian Civilization*. Νέα Υόρκη: Praeger.
Stewart, Rebecca. 1974. 'The Tabla in Perspective'. Διδακτορική διατριβή, University of California, Λος Άντζελες.
Stone, Ruth M. 1982. *Let then Inside be Sweet. The Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.
Sturtevant, William C. 1964. 'Studies in Ethnoscience'. *American Anthropologist* 66 (3): 99-131.
Vetter, Roger. 1981. 'Flexibility of Performance Practice of Central Javanese Music'. *Ethnomusicology* 25 (2): 199-214.
Yeston, Maury, επιμ. 1977. *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*. Νιου Χέβεν: Yale University Press.
Zemp, Hugo. 1978. 'Are'Are Classification of Musical Types and Instruments'. *Ethnomusicology* 22 (1): 37-68.
_____. 1979. 'Aspects of 'Are'Are Musical Theory'. *Ethnomusicology* 23 (1): 5-48.

ΕΝΑ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Jeff Todd Titon

Ακόμα κι αν ενδιαφερόμαστε και θέλουμε να μάθουμε περισσότερα για τη μουσική των λαών του κόσμου, η επαφή με μια άγνωστη μουσική μπορεί να μας τρομάζει. Όταν για παράδειγμα παρακολουθούμε μια ζωντανή παράσταση, η πρώτη μας παρόρμηση ίσως είναι απλώς να την ακούσουμε, να την απορροφήσουμε, να δούμε αν μας αρέσει ή αν μας συγκινεί. Έπειτα μπορεί να νιώσουμε την επιθυμία να αφήσουμε το σώμα μας να ανταποκριθεί, κινούμενο στον ρυθμό της μουσικής. Γρήγορα, όμως, γεννιούνται απορίες: Ποιο να είναι εκείνο το όργανο που έχει τόσο ωραίο ήχο; Πώς να παίζεται άραγε; Γιατί χορεύει ο κόσμος; (ή, χορεύει ο κόσμος;) Γιατί κάποιος κλαίει; Γιατί φορούν φορεσιές οι μουσικοί; Τι σημαίνουν τα λόγια; Τι είδους ζωή κάνει ο επικεφαλής του συγκροτήματος; Προκειμένου να διατυπώσουμε τα ερωτήματα αυτά και να αρχίσουμε να δίνουμε ικανοποιητικές απαντήσεις, χρειαζόμαστε ένα συστηματικό περίγραμμα, ή αλλιώς ένα μοντέλο, για τον κάθε μουσικό πολιτισμό ή υποπολιτισμό που να εξηγεί πώς λειτουργεί και ποια είναι τα συστατικά του μέρη.

Οι συγγραφείς αυτού του βιβλίου[1] προτείνουμε ένα μοντέλο μουσικού πολιτισμού που θεμελιώνεται στη μουσική όπως επιτελείται (Titon 1988: 7-10). Για να καταλάβετε πώς λειτουργεί το μοντέλο, φέρτε στη μνήμη σας ένα μουσικό γεγονός που σας συγκίνησε. Στον πυρήνα του γεγονότος βρίσκεται η εμπειρία που είχατε από τη μουσική, όπως την τραγούδησαν και την έπαιξαν οι μουσικοί (ίσως μάλιστα είστε ένας από αυτούς). Οι μουσικοί περιστοιχίζονται από το ακροατήριο (σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα μουσικοί και ακροατήριο ταυτίζονται), ενώ το όλο γεγονός διαδραματίζεται μέσα στον χρόνο και τον χώρο. Μπορούμε να αναπαραστήσουμε τη διάταξη αυτή με ένα διάγραμμα ομόκεντρων κύκλων (σχ. 1.1).

1. Εννοεί το βιβλίο Titon, Jeff Todd, επιμ. 2009. *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, Schirmer Cengage Learning [σ.τ.ε.].