

- 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. Μπέριλεϊ, 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, Πούνι.
- \_\_\_\_\_. 1986. *Sufi Music of India and Pakistan: Sound, Context and Meaning in Qawwali*. Κέμπριτζ: 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. 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

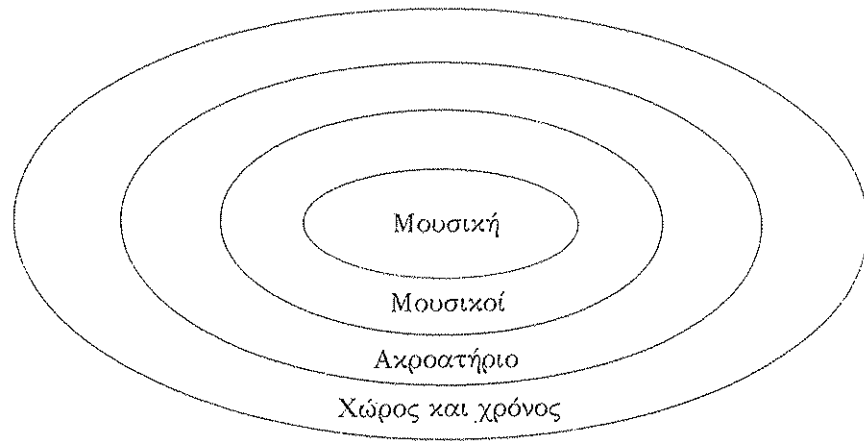
Jeff Todd Titon

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 τρομάξει. 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 εξηγήει πώς λειτουργεί και ποια είναι τα συστατικά του μέρη.

Οι συγγραφείς αυτού του βιβλίου<sup>1</sup> 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).

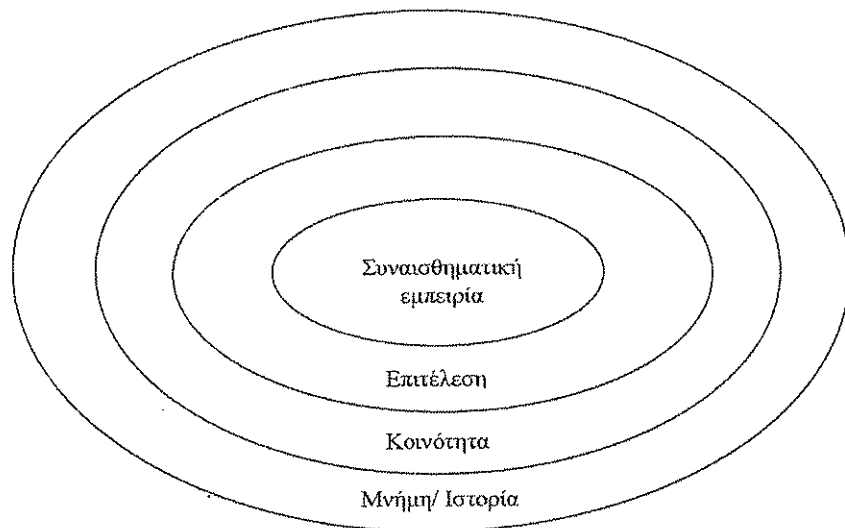
1. Εννοεί το βιβλίο Titon, Jeff Todd, επιμ. 2009. *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*, Schirmer Cengage Learning [σ.τ.ε.].

Σχ. 1.1 ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ



Κατόπιν, προβάλλουμε το παραπάνω διάγραμμα επάνω στους τέσσερις κύκλους που αναπαριστούν το μουσικο-πολιτισμικό μοντέλο (Σχ. 1.2).

Σχ. 1.2 ΜΟΥΣΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΜΟΝΤΕΛΟ (σύμφωνα με τον Titon 1988: 11)



Στον πυρήνα της μουσικής (όπως τη βιώνουμε) βρίσκεται η ακτινοβόλος της δύναμη, η συναισθηματική της επίδραση – ό,τι μας κάνει να αφηνόμαστε, να χαμογελάμε, να κουνάμε το κεφάλι, να λικνίζουμε τους ώμους, να χορεύουμε. Η συναισθηματική δύναμη [affect] της μουσικής, όπως αλλιώς λέγεται, η δύναμη δηλαδή που έχει να συγκινεί, σχηματίζει λοιπόν τον πυρήνα του μοντέλου.

Η επιτέλεση ενεργοποιεί τη δύναμη της μουσικής να συγκινεί, και έτσι περνάμε από τους μουσικούς του σχ. 1.1 στην επιτέλεση του σχ. 1.2. Η επιτέλεση εμπереχει πολλά πράγματα. Πρώτον, οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τις μουσικές ή άλλες επιτελέσεις ως κάτι το διακριτό από τη ροή της κανονικής ζωής: «έχετε ακουστά την ιστορία για...» ή «τώρα θα σας παίξουμε ένα καινούργιο τραγούδι που το έγραψε ένα από τα μέλη του γκρουπ, ενώ σκεφτόταν...» Όταν συμβαίνει μια επιτέλεση, οι άνθρωποι το γνωρίζουν. Ο Sammy Davis Junior, είπε σε μία συνέντευξη: «Από τη στιγμή που θα βγω από το σπίτι μου το πρωί, κάνω επιτέλεση». Συχνά οριοθετούμε το τέλος μιας επιτέλεσης με χειροκρότημα. Δεύτερον, η επιτέλεση γίνεται πάντα για έναν σκοπό. Πρόθεση των μουσικών είναι να συγκινήσουν (ή όχι) το ακροατήριο, να τραγουδήσουν και να παίξουν καλά (ή όχι), να βγάλουν χρήματα, να διασκεδάσουν, να μάθουν, ή να συμβάλουν στην εξέλιξη μιας συγκεκριμένης τελετουργίας ή τελετής. Η επιτέλεση αξιολογείται εν μέρει με βάση το πόσο καλά εκπληρώθηκαν οι προθέσεις αυτές. Τρίτον, η επιτέλεση υπόκειται σε ερμηνεία καθώς προχωρά σταδιακά – από το ακροατήριο, που μπορεί να εκφράζεται με φωνές, με χειροκροτήματα, ή σφυρίγματα αποδοκιμασίας, και από τους μουσικούς, που μπορεί να χαμογελούν όταν τα πράγματα πάνε καλά ή να μορφάζουν όταν κάνουν λάθος.

Το σπουδαιότερο ίσως πράγμα που πρέπει να κατανοήσει κανείς για την επιτέλεση είναι ότι εξελίσσεται στη βάση συμφωνημένων κανόνων και διαδικασιών. Οι κανόνες αυτοί επιτρέπουν στους μουσικούς να παίξουν μαζί, με τρόπο που έχει νόημα για τους ίδιους και για το ακροατήριο. Τους περισσότερους κανόνες οι μουσικοί σπάνια τους συζητούν· τους έχουν αφομοιώσει και αποδεχτεί. Το ξεκίνημα όλων των μουσικών μαζί, το παίξιμο στο ίδιο κλειδί και στο ίδιο ρυθμικό πλαίσιο, η επανάληψη της μελωδίας στο σωστό σημείο είναι μερικοί μόνο από τους πολυάριθμους κανόνες που ισχύουν στις περισσότερες μουσικές επιτελέσεις των ανθρώπων του δυτικού κόσμου. Αλλά και ο αυτοσχεδιασμός διέπεται από κανόνες. Σε μια ροκ συναυλία, για παράδειγμα, όταν οι κιθαρίστες κάνουν αυτοσχεδιαστικά πέρασματα [breaks] πάνω στη μελωδία, σπάνια χρησιμοποιούν και τους δώδεκα φθόγγους της χρωματικής κλίμακας, επιλέγοντας σχεδόν πάντα μεταξύ των λιγότερων σε αριθμό φθόγγ-

γων που αντιπροσωπεύει η κλίμακα μπλουζ.<sup>2</sup> Η συμπεριφορά του ακροατηρίου διέπεται επίσης από κανόνες ή καθιερωμένες διαδικασίες. Σε ορισμένες περιπτώσεις θεωρείται, όχι μόνο επιτρεπτό, αλλά και απολύτως φυσιολογικό να φωνάζει κανείς. Η σωστή ενδυμασία και τα όσα λέει κανείς επίσης καθορίζονται από ρητούς ή σιωπηρούς κανόνες σε κάθε μουσική επιτέλεση. Κάποιες φορές οι μουσικοί αποπειράονται να σπάσουν τέτοιου είδους κανόνες ή προσδοκίες –όπως όταν καταστρέφουν τελετουργικά τα μουσικά όργανα στο τέλος της συναυλίας– καθιερώνοντας ενδεχομένως νέες προσδοκίες.

Σύμφωνα με το μοντέλο για τον μουσικό πολιτισμό που παρουσιάζεται εδώ, η μουσική κατά την επιτέλεση ορίζεται ως ο ήχος που είναι οργανωμένος με νόημα και αναπτύσσεται στη βάση κανόνων. Η διευκρίνιση αυτών των κανόνων, ή αρχών, αποτελεί τον στόχο της ανάλυσης. Στους κανόνες συμπεριλαμβάνονται (μεταξύ άλλων) τα συνήθη αντικείμενα μιας μουσικής ανάλυσης, όπως η μελωδία, ο ρυθμός, το μέτρο, κ.τ.λ. Επιπλέον, στόχος της διερεύνησης ενός μουσικού πολιτισμού είναι να ανακαλυφθούν οι κανόνες που ισχύουν ως προς τις ιδέες για τη μουσική και τη μουσική συμπεριφορά, καθώς επίσης και η σχέση ανάμεσα στους κανόνες, ή τις αρχές αυτές, και στον ήχο που μια ομάδα ανθρώπων αποκαλεί «μουσική».

Αν πιστεύετε ότι η μουσική θα πρέπει να μπορεί ελεύθερα να εκφράζει συναισθήματα, ίσως διαφωνείτε με την πρόταση ότι αναλογιζόμαστε καλύτερα τη μουσική ως κάτι που διέπεται από κανόνες. Το ζήτημα όμως δεν είναι ότι η μουσική επιτέλεση καθορίζεται προκαταβολικά από κανόνες, αλλά ότι αναπτύσσεται με βάση κανόνες. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, η μουσική μοιάζει με το παιχνίδι ή τη συζήτηση: χωρίς κανόνες δεν υπάρχει παιχνίδι, ενώ χωρίς συμφωνία σχετικά με το τι είναι οι λέξεις και ποια η σημασία και ο τρόπος χρήσης τους, δεν θα μπορούσαμε να κάνουμε μία συζήτηση με νόημα. Όπως οι συζητήσεις που φέρουν νόημα, το ίδιο και η μουσική που φέρει νόημα μπορεί να εκφράζει συναισθήματα, αν και όχι βέβαια με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Επιπλέον, ο ακροατής που δεν καταλαβαίνει τους κανόνες δεν είναι σε θέση να καταλάβει ούτε την πρόθεση του συνθέτη ή του μουσικού, ούτε τη μουσική δομή.

2. Η κλίμακα μπλουζ έχει αφρικανικές-αμερικανικές καταβολές και χρησιμοποιείται στην μπλουζ, την τζαζ, τη σπρίτσοουαλ και πολλά άλλα είδη μαύρης αμερικανικής μουσικής, καθώς και στη ροκ μουσική. Ο Titon (2005: 141) περιγράφει την κλίμακα μπλουζ ως μία μείζονα συγκερασμένη κλίμακα, που επιφυλάσσει ειδική μεταχείριση στην 3<sup>η</sup> και 7<sup>η</sup> βαθμίδα, τους λεγόμενους μπλουζ φθόγγους, η οποία συνίσταται στο παίξιμο των φθόγγων αυτών άλλοτε με τονική ακρίβεια και άλλοτε σε τονικό ύψος χαμηλότερο του κανονικού ή στο γλίστρημα στις τονικές περιοχές ανάμεσα στον φθόγγο αυτό και τον αμέσως επόμενο ή προηγούμενο της συγκερασμένης χρωματικής κλίμακας (Titon, Jeff Tod. 2005. *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*. 2η, συντεταγμένη έκδοση. Μπέλμοντ, Καλιφόρνια: Schirmer/Thomson Learning) [σ.τ.ε.].

Το ακροατήριο, που αντιστοιχεί στον τρίτο κύκλο του σχ. 1.1, μετατρέπεται σε κοινότητα στο μοντέλο για τον μουσικό πολιτισμό (σχ. 1.2). Κοινότητα είναι η ομάδα (συμπεριλαμβανομένων και των μουσικών) που κρατά και συνεχίζει τις παραδόσεις και τα πρότυπα της επιτέλεσης. Η επιτέλεση θεμελιώνεται στην κοινότητα και είναι μέρος του πολιτισμού ενός λαού. Η κοινότητα πληρώνει για τη μουσική και τη συντηρεί, είτε άμεσα με χρήματα είτε έμμεσα, παρέχοντας τη δυνατότητα στους μουσικούς να ζουν από τη μουσική. Η υποστήριξη από την κοινότητα συνήθως επηρεάζει τη μελλοντική πορεία μιας συγκεκριμένης μουσικής. Σε μία σύνθετη κοινωνία όπως των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής, διάφορες κοινότητες συντηρούν διάφορα είδη μουσικής –κλασική, ροκ, χιπ-χοπ, κάντρι, τζαζ, γκόσπελ– με ποικίλους τρόπους η καθεμία. Όταν η μουσική γίνεται μαζικό προϊόν, τότε ο τρόπος συσκευασίας, προώθησης και διαφήμισης αποκτούν την ίδια σημασία για την επιτυχία των μουσικών με αυτή που έχουν για την εμπορική επιτυχία μιας μάρκας αρώματος.

Η σχέση της κοινότητας με τους μουσικούς επιδρά επίσης καθοριστικά στη μουσική. Στον λαϊκό μουσικό πολιτισμό μη βιομηχανοποιημένων αγροτικών κοινωνιών, οι μουσικοί προέρχονται μέσα από την κοινότητα, είναι οικείοι σε όλους και η επικοινωνία γίνεται πρόσωπο με πρόσωπο. Στο άλλο άκρο του φάσματος βρίσκονται οι αστέρες του μεταβιομηχανικού μουσικού πολιτισμού, που προφυλάσσουν τον ιδιωτικό τους βίο, δίνουν παραστάσεις από υπερυψωμένες σκηνές, προσφέρουν μέσω μηχανημάτων τις φωνές τους που μοιάζουν να είναι αποκομμένες από τη φυσική τους παρουσία, και παραμένουν άγνωστοι στο ακροατήριο παρόλα όσα λέγονται γι' αυτούς στα περιοδικά και το διαδικτυο.

Οι εσωτερικές σχέσεις της κοινότητας αποτελούν μία ακόμα σημαντική διάσταση της επιτέλεσης. Για παράδειγμα, βιώνουν με τον ίδιο τρόπο τη μουσική οι άνδρες, οι γυναίκες, οι ηλικιωμένοι και οι νέοι; Το ερώτημα αυτό το εξετάζουμε παρακάτω στο κεφάλαιο.

Ο χρόνος και ο χώρος, που αποτελούν τον τέταρτο κύκλο στο σχ. 1.1, μετατρέπονται σε μνήμη και ιστορία στο μοντέλο μας για τον μουσικό πολιτισμό (σχ. 1.2). Οι κοινότητες έχουν μία θέση στην ιστορία, που καταλαμβάνεται μέσω της ζωντανής επίσημης ή ανεπίσημης μνήμης, η οποία είτε είναι προφορική είτε καταγράφεται ηχητικά ή γραπτά. Οι μουσικές εμπειρίες, οι επιτελέσεις και οι κοινότητες αλλάζουν ανάλογα με τον χρόνο και τον χώρο· έχουν ιστορία, η οποία μάλιστα αντικατοπτρίζει αλλαγές τόσο στους κανόνες που διέπουν τη μουσική όσο και στην επίδραση της μουσικής στις ανθρώπινες σχέσεις. Με το ραδιόφωνο, τις ηχογραφήσεις και την τηλεόραση, για παράδειγμα, η ακρόαση της μουσικής έλαψε να προϋποθέτει τη ζωντανή παρουσία του μουσικού. Έτσι, ο τελευταίος αποδεσμεύτηκε από τις διαπροσωπικές σχέσεις της κοινότητας και οι άνθρωποι μπορούσαν να ακούνε μουσική χωρίς αυτόν, ή χωρίς να χρειάζεται

να τη δημιουργούν οι ίδιοι. Σήμερα η μουσική αποτελεί ένα σταθερό σχεδόν φόντο στη ζωή πολλών ανθρώπων, αλλά οι μουσικοί απουσιάζουν.

Οι ιστορικοί της μουσικής επίσης επηρεάζουν τη μουσική, αφού παίζουν ρόλο στη διαμόρφωση των υφιστάμενων ιδεών για τη μουσική. Τη δεκαετία του 1960, όταν εκδηλώθηκε στη λευκή Αμερική το ενδιαφέρον για τη μπλουζ και διοργανώνονταν συναυλίες και φεστιβάλ μπλουζ μουσικής, οι αρθρογράφοι των περιοδικών και των εφημερίδων ρωτούσαν τους τραγουδιστές της μπλουζ για τη μουσική και την ιστορία της. Αναμένοντας τέτοιου είδους ερωτήσεις, οι τελευταίοι προετοιμάζαν τις απαντήσεις τους, άλλοτε διαβάζοντας και επαναλαμβάνοντας όσα είχαν ήδη γράψει για τη μπλουζ οι μελετητές, άλλοτε αστειευόμενοι και παραπλανώντας τους συνομιλητές τους, και άλλοτε αποκρινόμενοι ειλικρινά, με βάση τα προσωπικά τους βιώματα. Η ιστορία αυτή επαναλαμβάνεται σήμερα με τη χιπ-χοπ μουσική.

Συχνά το θέμα της μουσικής είναι η ίδια η ιστορία. Οι ομηρικοί αοιδοί τραγουδούσαν για τον Οδυσσέα, οι Σέρβοι γκούσλαρι<sup>3</sup> τραγουδούσαν τα κατορθώματα των ηρώων τους, οι ευρωπαϊκές μπαλάντες αφηγούνταν ιστορίες για τους ευγενείς και τον λαό, οι Αφρικανοί griot<sup>4</sup> τραγουδούσαν τις γενεαλογίες και την ιστορία των φυλών. Σήμερα, οι ψηφιακές συσκευές εγγραφής, οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και τα προγράμματα πολυμέσων φέρνουν επανάσταση στην ιστορία της κοινοτικής μουσικής στη Δύση, αφού παρέχουν τα μέσα στους μουσικούς και τα ακροατήριά τους να εγγράφουν ό,τι οι ίδιοι θέλουν να ακούσουν, να το παρουσιάζουν όπως επιθυμούν και να το ακούν ξανά και ξανά· το είδος του ελέγχου που αποκτούν έτσι πάνω στην ιστορία τους είναι πρωτόγνωρο. Όταν μελετάμε την ιστορία ενός μουσικού πολιτισμού ή μία πτυχή της, χρειάζεται να γνωρίζουμε όχι μόνο ποια είναι η ιστορία αυτή, αλλά και ποιος τη λέει ή τη γράφει και ποιο είναι το διακύβευμα για τον ιστορικό.

3. Γκούσλαρ (guslar, πληθ. guslari): Λαϊκοί αοιδοί των Βαλκανίων, ιδίως της Σερβίας και του Μαυροβουνίου, οι οποίοι τραγουδούν και απαγγέλλουν επική ποίηση συνοδεύοντας το τραγούδι τους στο γκούσλε (gusle), μονόχορδο χορδόφωνο όργανο. Οι γκούσλαρι είναι από τους λίγους μουσικούς που συνεχίζουν την προφορική παράδοση επικής ποίησης στο δυτικό κόσμο. Βλ. σχετικά Dević, Dragoslav, κ.ά. «Yugoslavia», στο *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, Lord, Albert B., 2000, *The Singer of Tales*. Κέμπριτζ, Μασαχουσέτη, Λονδίνο: Harvard University Press [σ.τ.ε.].

4. Griot: Επαγγελματίας τροβαδούρος-ιστορικός της Δυτικής Αφρικής, ο ρόλος του είναι να διατηρεί τις γενεαλογίες, τις ιστορικές αφηγήσεις, και τις προφορικές παραδόσεις της ομάδας του. Οι griots έχουν στο ρεπερτόριό τους και εγκωμιαστικά τραγούδια, ενώ συχνά παίζουν το χορδόφωνο όργανο kora. Βλ. σχετικά *Encyclopaedia Britannica Online*, «griot», <http://www.britannica.com>, Charry, Eric, 'Griot', στο *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [σ.τ.ε.].

Έτσι, το βασικό αυτό επιτελεστικό μοντέλο για τον μουσικό πολιτισμό είναι σημαντικό, ιδιαίτερα μάλιστα σε εκείνες τις περιπτώσιολογικές μελέτες που εσπάζουν στη μουσική και την επιτέλεση και κινούνται μεταξύ εμπειρίας, επιτέλεσης, κοινότητας, μνήμης και ιστορίας. Η μουσική ανάλυση –με άλλα λόγια, η μέθοδος με την οποία αναζητούμε διατάξεις ήχου, χωρίζοντας τη μουσική σε μέρη και προσδιορίζοντας πώς λειτουργούν τα μέρη μέσα στο σύνολο– αποτελεί σημαντικό κομμάτι της όλης διαδικασίας. Αντίθετα με τον αναλυτή που μελετά τη δυτική κλασική μουσική χρησιμοποιώντας ως όχημα την παρτιτούρα του συνθέτη, ο εθνομουσικολόγος συνήθως έχει να κάνει με μουσική χωρίς σημειογραφία ή οδηγίες από τον συνθέτη, μουσική που δεν υπάρχει παρά μόνο κατά την επιτέλεση. Κατά κανόνα ο εθνομουσικολόγος καταγράφει τη μουσική –δηλαδή τη γράφει σε μουσική σημειογραφία– και στη συνέχεια αναλύει τη δομή της. Είναι όμως αδύνατο να κατανοηθεί πλήρως η μουσική δομή χωρίς γνώση της πολιτισμικής αιτίας («γιατί;»), καθώς και του μουσικού περιεχομένου («τι;»). Κάθε μουσικός πολιτισμός εν τέλει εναπόκειται στους ίδιους τους ανθρώπους – τις ιδέες, τις πράξεις τους και τον ήχο που παράγουν (Merriam 1964: 32-3). Για τον λόγο αυτό, ας στραφούμε τώρα σε έναν άλλο τρόπο εξέτασης όλων αυτών των όψεων της μουσικής, μέσα από ένα μοντέλο για τον μουσικό πολιτισμό που αναλύει τα συστατικά του μέρη. Σύμφωνα με το μοντέλο αυτό, τα συστατικά μέρη ενός μουσικού πολιτισμού είναι τέσσερα: οι ιδέες για τη μουσική, οι δραστηριότητες που περιλαμβάνουν μουσική, τα μουσικά ρεπερτόρια, και ο υλικός πολιτισμός της μουσικής (Πίνακας 1.1).

ΠΙΝΑΚΑΣ 1.1 ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΜΕΡΗ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

I. Ιδέες για τη μουσική	A. Μουσική και σύστημα πεποιθήσεων
	B. Αισθητική της μουσικής
	Γ. Πλαίσια της μουσικής
	Δ. Ιστορία της μουσικής
II. Δραστηριότητες που περιλαμβάνουν μουσική	
III. Μουσικά ρεπερτόρια	A. Ύψος
	B. Είδη
	Γ. Κείμενα
	Δ. Σύνθεση
	E. Μετάδοση
	ΣΤ. Κίνηση
IV. Υλικός πολιτισμός της μουσικής	

## ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΣΥΣΤΑΤΙΚΑ ΜΕΡΗ ΕΝΟΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

## I. ΙΔΕΕΣ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

## α. Η μουσική και το σύστημα πελοποίησης

Τι είναι μουσική και τι όχι; Είναι η μουσική ανθρώπινη, θεία, ή και τα δύο; Είναι άραγε καλή και ωφέλιμη για την ανθρωπότητα ή μήπως δυνητικά βλαβερή; Οι διάφοροι πολιτισμοί δίνουν πολύ διαφορετικές απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα. Οι απαντήσεις αυτές, που είναι συχνά σύνθετες ή ακόμα και παράδοξες, βρίσκονται εγγεγραμμένες σε τελετουργίες που επιχειρούν να συμβιάσουν την αγάπη με το μίσος, τη ζωή με τον θάνατο, το φυσικό με το πολιτισμικό. Ακόμα και στο πλαίσιο ενός μόνο μουσικού πολιτισμού, οι απαντήσεις μπορεί να αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου. Ένας χριστιανός του Μεσαίωνα, για παράδειγμα, θα δυσκολευόταν να καταλάβει τις θείες λειτουργίες που γίνονται σήμερα με τζαζ μουσική.

Αφθονούν τα παραδείγματα για τον τρόπο που αλληλεπιδρούν τα συστήματα των πελοίθησεων με τους μουσικούς πολιτισμούς. Για παράδειγμα, η μουσική αποτελεί σημαντικό κομμάτι των τελετουργιών που κάνουν οι Ινδιάνοι Ναβάχο για τη θεραπεία των ασθενειών. Οι Ναβάχο κατέχουν τις ιατρικές θεωρίες του ευρωαμερικανικού κόσμου και χρησιμοποιούν δυτικά φάρμακα. Αλλά παράλληλα πιστεύουν ότι κάποιοι τύποι ασθενειών, όπως η κατάθλιψη, αποτελούν ένδειξη ότι έχει χαθεί η ισορροπία στη σχέση του ατόμου με τον φυσικό κόσμο. Επίσης, οι Ινδιάνοι Ναβάχο θεωρούν τη φύση ως μία ισχυρή δύναμη που έχει την ικανότητα να μιλάει απευθείας στους ανθρώπους και να τους μαθαίνει τα τραγούδια και τις προσευχές των θεραπευτικών τελετουργιών που αποκαθιστούν την αρμονία. Η μουσική είναι τόσο σημαντική για τους ιθαγενείς Αμερικανούς, που οι μύθοι τους για τη δημιουργία του σύμπαντος εκφράζονται παραδοσιακά μέσα από τελετουργικούς ύμνους.

Παρομοίως, οι ομάδες Ewe της Γκάνας συνηθίζουν στις κηδείες να τραγουδούν, να χορεύουν και να χτυπούν τα τύμπανα επειδή τα προγονικά πνεύματα, όπως και οι εν ζωή απόγονοί τους, αγαπούν τη μουσική και τον χορό. Στις ινδικές ράγκα αποδίδονται μουσικές προσωπικότητες, ενώ πιστεύεται ότι εκφράζουν συγκεκριμένες ψυχικές διαθέσεις. Κάθε μουσικός πολιτισμός συνδέει με τον δικό του τρόπο τη μουσική με την κοσμοθεωρία του.

## β. Αισθητική της μουσικής

Πότε ένα τραγούδι είναι ωραίο; Πότε είναι όμορφα τραγουδιμένο; Ποια χροιά φωνής είναι ευχάριστη, και τι είναι κακόηχο στα αυτιά; Πώς πρέπει να ντύνεται ένας μουσικός; Πόσο πρέπει να κρατήσει μία παράσταση; Δεν υπάρχει απαραί-

τητα συμφωνία μεταξύ των πολιτισμών στα ερωτήματα τι πρέπει και τι είναι ωραίο. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, ορισμένοι βρίσκουν το τραγούδι της κινεζικής όπερας στριφνό και επιτηδευμένο, όπως στην Κίνα, για ορισμένους άλλους, το ύφος της ευρωπαϊκής όπερας μπελ-κάντο είναι ανακριβές και δυσάρεστο.

Η μουσική γκαμελάν της Ιάβας δεν έχει την ίδια θέση με τις συναυλίες κλασικής μουσικής στη Δύση. Απεναντίας, συνήθως παίζεται ως συνοδεία για τον χορό ή το θέατρο. Συνοδεύει επίσης τους οικογενειακούς εορτασμούς της γέννησης, του γάμου και άλλων περιστάσεων κατά τις οποίες οι άνθρωποι συνηθίζουν να πηγαινοέρχονται και να συνομιλούν, ενώ η μουσική παίζει στο παρασκήνιο. Η αισθητική της μουσικής της ιαπωνικής φλογέρας σακουχάτσι<sup>5</sup> περιστρέφεται γύρω από την αναπνοή, που παράγει στο ίδιο όργανο ποικιλία ηχοχρωμάτων. Οι ασπαστές του Zen Βουδισμού βλέπουν το σακουχάτσι λιγότερο ως μουσικό όργανο και περισσότερο ως πνευματικό εργαλείο, ως ένα όχημα που οδηγεί στον διαφωτισμό.

## γ. Πλαίσια της μουσικής

Πότε πρέπει να παίζεται μουσική; Πόσο συχνά; Σε ποιες περιστάσεις; Για ακόμη μία φορά, κάθε μουσικός πολιτισμός δίνει τις δικές του απαντήσεις σχετικά με το περιβάλλον της μουσικής.

Στον σύγχρονο κόσμο, όπου το πλαίσιο καθορίζεται συχνά με το απλό πλαίσιο ενός κουμπιού ενός φορητού MP3 player, είναι δύσκολο να φανταστούμε την εποχή που όλη η μουσική προερχόταν από ζωντανές παραστάσεις. Οι προ-παππούδες μας ήταν υποχρεωμένοι να τραγουδούν ή να παίζουν οι ίδιοι ή να ακούνε κάποιον εκεί δίπλα. Δεν μπορούσαν να αναπαράξουν κατά παραγγελία μουσική μέσα από την απρόσωπη φωνή της ραδιοφωνικής συσκευής, της τηλεόρασης, του CD player ή του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Με πόση αλήθεια, προσήλωση θα ακούγαμε έναν τραγουδιστή, ή μία μπάντα, εκατό χρόνια πριν, γνωρίζοντας ότι ίσως να είναι η πρώτη και τελευταία φορά που θα είχαμε την ευκαιρία να ακούσουμε τη μουσική αυτή!

Σήμερα, μεγάλο μέρος της μουσικής παγκοσμίως διακινείται από τα μαζικά μέσα ενημέρωσης, ωστόσο οι άνθρωποι κάθε μουσικού πολιτισμού δεν έχουν πάψει να συνδέουν συγκεκριμένες μουσικές με συγκεκριμένα πλαίσια. Η τελετουργική μουσική των Ινδιάνων Ναβάχο αρμόζει σε ορισμένα μόνο τελετουργικά πλαίσια. Οι τελετουργίες αυτές, με ονόματα όπως «ο δρόμος του εχθρού» και «ο δρόμος των ευχών», έχουν η καθεμία τη δική της μουσική

5. Η παραδοσιακή ιαπωνική φλογέρα σακουχάτσι είναι φτιαγμένη από μπαμπού και έχει πέντε τρύπες. Είναι ένα μουσικό όργανο συνδεδεμένο με τον Zen Βουδισμό [σ.τ.ε.].

που πρέπει να παιχθεί σωστά, ώστε η τελετουργία να έχει το προσδοκώμενο αποτέλεσμα. Τυπικά πλαίσια για τη μουσική μπλουζ είναι το μπαρ, το λεγόμενο juke joint,<sup>6</sup> η αίθουσα χορού και το μπλουζ κλαμπ. Απέχουν πολύ από τα συναυλιακά μέγαρα που αποτελούν το περιβάλλον για τις παραστάσεις μίας συμφωνικής ορχήστρας. Για πολλούς αιώνες στην Ινδία, την κλασική μουσική τη συντηρούσαν η αυλή και οι υψηλές τάξεις. Εκεί βέβαια, οι συναυλίες κλασικής μουσικής έχουν πιο χαλαρή και ανεπίσημη μορφή σε σχέση με την Ευρώπη, όπου προστάτες της κλασικής μουσικής ήταν παραδοσιακά οι βασιλικές αυλές, η αριστοκρατία, αλλά και η εκκλησία.

Την προστασία αυτή προσφέρουν σήμερα στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική η κυβέρνηση, οι εύπορες τάξεις και τα πανεπιστήμια. Σε διάφορα μέρη του κόσμου, λοιπόν, η κλασική μουσική συναρτάται συχνά με την υποστήριξη των υψηλών τάξεων και παίζεται σε ένα περιβάλλον εξευγενισμένο που μαρτυρά τον πλούτο και την άνεση των προστατών της.

Κάποιες φορές οι κυβερνήσεις παρεμβαίνουν ώστε να υποστηρίξουν άλλους τύπους μουσικής. Στη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, για παράδειγμα, η Σοβιετική Ένωση και άλλα κομμουνιστικά κράτη ενθάρρυναν έναν συγκεκριμένο τύπο δημοτικής μουσικής, ή μουσικής της εργατιάς, που πιστευόταν ότι εμφυσούσε στους ανθρώπους την αλληλεγγύη. Στις Ηνωμένες Πολιτείες τις τελευταίες δεκαετίες παρατηρείται επίσης ενίσχυση της κυβερνητικής υποστήριξης σε φολκλορικά φεστιβάλ. Σε αυτά προβάλλεται η ποικιλομορφία των εθνοτικών μουσικών, ενώ η κυβέρνηση ενθαρρύνει τις πλέον παραδοσιακές εκδοχές των μουσικών πολιτισμών που εκπροσωπούνται. Σε μια εποχή που η νεολαία θέλγεται από την καινούργια, διεθνή δημοφιλή μουσική διαμέσου των μέσων μαζικής ενημέρωσης, υπάρχει η ελπίδα ότι τα φολκλορικά φεστιβάλ, παρότι προσφέρουν ένα τεχνητό πλαίσιο, θα ενθαρρύνουν παράλληλα την ανάπτυξη των εθνοτικών μουσικών στο οικείο τους πλαίσιο.

#### δ. Ιστορία της μουσικής

Γιατί έχουν οι λαοί του κόσμου τόσο διαφορετική μουσική; Τι συμβαίνει στη μουσική μέσα στον χρόνο και τον χώρο; Παραμένει η ίδια ή αλλάζει, και γιατί; Πώς ηχούσε η μουσική του παρελθόντος; Πρέπει να διαφυλάσσεται η μουσι-

6. Το juke joint είναι είδος μαγαζιού με φαγητό, ποτό, (συχνά ζωντανή) μουσική, χορό και τυχερά παιχνίδια, που συναντάται στις νοτιοανατολικές Η.Π.Α. και στο οποίο παραδοσιακά σύχναζαν Αφροαμερικανοί που εργάζονταν στις φυτείες. Συχνά τα juke joints στεγάζονταν σε πρόχειρα κατασκευασμένους χώρους στην αγροτική ύπαιθρο ή στις παρυφές οικισμών, και προσέλκυαν εργάτες που αναζητούσαν ξεκούραση από τη δουλειά και αναψυχή [σ.τ.ε.].

κή; Πώς θα είναι η μουσική του μέλλοντος; Ορισμένοι πολιτισμοί εγκαθιστούν το παρελθόν μέσα σε μουσεία και το μέλλον σε διεθνείς εκθέσεις: ενισχύουν ειδικούς που βιοπορίζονται μιλώντας και γράφοντας για τη μουσική. Άλλοι πολιτισμοί πάλι μεταδίδουν δια στόματος, από γενιά σε γενιά, τη γνώση της μουσικής τους ιστορίας. Οι ηχογραφήσεις, τα φιλμ, οι βιντεοταινίες, οι ψηφιακοί δίσκοι (CD, DVD) και, πρόσφατα, το διαδίκτυο μάς επιτρέπουν να διατηρούμε τις μουσικές επιτελέσεις σε μορφή πολύ ακριβέστερη απ' ό,τι οι πρόγονοί μας – μόνο όμως όταν επιλέγουμε να το κάνουμε. Για παράδειγμα, ένας εθνομουσικολόγος ηχογραφήσε σε κασέτες όταν μάθαινε να τραγουδάει τη μουσική των ιθαγενών Αμερικανών. Ο δάσκαλός του τον συμβούλευε να σβήνει τις κασέτες και να τις ξαναχρησιμοποιεί, εκείνος όμως αποφάσισε να τις κρατήσει.

Ερωτήματα που έχουν να κάνουν με τη μουσική ιστορία γεννιούνται τόσο μέσα, όσο και έξω από έναν μουσικό πολιτισμό. Οι περισσότεροι πολιτισμοί έχουν τους δικούς τους ιστορικούς ή αυθεντίες της μουσικής: είτε με τυπικά προσόντα, είτε χωρίς. Με οδηγό το ενδιαφέρον τους για τη μουσική, σκέφτονται και μιλούν για τη μουσική στον πολιτισμό τους, διατυπώνουν ερωτήματα, θυμούνται ή γράφουν απαντήσεις. Σε κάποιους μουσικούς πολιτισμούς, η αυθεντία συναρτάται με το να είναι κανείς καλός μουσικός, ενώ σε άλλους κάτι τέτοιο δεν αποτελεί προϋπόθεση για να χαιρεί σεβασμού ένας ιστορικός. Οι ιστορικοί ενδιαφέρονται συνήθως και για μουσικές που δεν εντάσσονται στον δικό τους πολιτισμό, και συχνά αναπτύσσουν θεωρίες για να εξηγήσουν τις μουσικές διαφορές.

Οι τέσσερις κατηγορίες ιδεών για τη μουσική – μουσική και σύστημα πεποιθήσεων, αισθητική, πλαίσια και ιστορία – που μόλις εξετάσαμε έχουν σημαία αλληλεπικάλυψης. Αν και τις διαχωρίσαμε για τις ανάγκες της παρούσας συζήτησης, δεν υπονοώ ότι κάθε μουσικός πολιτισμός έχει ενιαία προσέγγιση ως προς τις ιδέες για τη μουσική, ούτε ότι υπαγορεύει μια ενιαία αισθητική αντίληψη. Οι άνθρωποι ενός μουσικού πολιτισμού συχνά διαφέρουν ως προς τις ιδέες τους για τη μουσική. Το ράγκταϊμ, η τζαζ, το ροκ εν ρολ και η χιπ-χοπ ήταν επαναστατικά όταν πρωτοεμφανίστηκαν στις Ηνωμένες Πολιτείες. Συνάντησαν, και συναντούν ακόμα, αντίδραση από μέλη του αμερικανικού μουσικού πολιτισμού, η οποία θεμελιώνεται σε ζητήματα που έχουν να κάνουν με την αισθητική (η μουσική τους θεωρείται ότι είναι ένας δυνατός, φριχτός θόρυβος) και το πλαίσιο (η μουσική συσχετίζεται με έναν τρόπο ζωής που περιλαμβάνει ναρκωτικά, βία, απελευθερωμένο σεξ, ριζοσπαστική πολιτική ιδεολογία, κ.ο.κ.).

Όταν ένας μουσικός πολιτισμός έχει οργανωμένα επιμέρους μέρη, κάνουμε λόγο για μουσικούς υποπολιτισμούς [subcultures], δηλαδή μουσικούς κόσμους μέσα σε άλλους μουσικούς κόσμους. Στη σύγχρονη εποχή, μάλιστα, η πλειονότητα των μουσικών πολιτισμών μπορεί να χωριστεί σε αρκετούς επιμέρους, και ενίοτε αντιθετικούς μεταξύ τους, υποπολιτισμούς: πάρτε για

παράδειγμα την κλασική με τη χιπ-χοπ μουσική, ή, παλαιότερα, τους ιερούς ύμνους με τη χορευτική μουσική και τα τραγούδια του αλκοόλ. Στους μουσικούς πολιτισμούς των ιθαγενών Αμερικανών στις βορειοανατολικές Η.Π.Α., πάλι, βρίσκει κανείς συχνά έναν υποπολιτισμό υπέρμαχων της παράδοσης που ενδιαφέρεται για παλαιότερες μουσικές που προβάλλονται ως ιθαγενείς-αμερικανικές, ενώ κάποιοι υποπολιτισμοί ασχολούνται περισσότερο με τη μουσική της Καθολικής Εκκλησίας, και άλλοι με σύγχρονες μορφές λαϊκής μουσικής (ροκ, τζαζ, κάντρι) τις οποίες έχουν προσαρμόσει στις ανάγκες και τα γούστα τους. Οι διάφοροι υποπολιτισμοί μπορεί και να αλληλεπικαλύπτονται: η επιτέλεση ενός ύμνου σε μία εκκλησία της Μινεσότα είναι πιθανό να συνδέεται με τη γεωγραφική περιοχή (άνω Μεσοδυτικές Πολιτείες των Η.Π.Α.), την εθνικότητα (γερμανική) και τη θρησκεία (Λουθηρανή) – το καθένα από αυτά αποτελεί βάση μουσικών υποπολιτισμών. Εσείς με ποιους μουσικούς υποπολιτισμούς συνδέεστε περισσότερο; Ποιοι σας απωθούν; Οι προτιμήσεις σας καθορίζονται από τα πλαίσια, την αισθητική ή μήπως το σύστημα πεποιθήσεων;

## II. ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΕΣ ΠΟΥ ΠΕΡΙΛΑΜΒΑΝΟΥΝ ΜΟΥΣΙΚΗ

Σε έναν μουσικό πολιτισμό, οι άνθρωποι δεν αρκούνται βέβαια να έχουν ιδέες για τη μουσική. Πραγματοποιούν τις ιδέες αυτές μέσα από ένα φάσμα δραστηριοτήτων που περιλαμβάνει τα πάντα, από τη δημιουργία ήχων μέχρι το ανέβασμα της μουσικής στο διαδίκτυο, από την ατομική μελέτη στο σπίτι μέχρι τη συμμετοχή σε μια μπάντα, τη διοργάνωση μιας συναυλίας, την παραγωγή και προώθηση ενός μουσικού άλμπουμ. Ολοένα και περισσότεροι άνθρωποι γίνονται ενεργητικοί καταναλωτές της μουσικής, επιλέγοντας προσεκτικά μέσα από την πληθώρα των διαθέσιμων μουσικών εκείνες τις οποίες επιθυμούν να δοκιμάσουν να ακούσουν.

Στις ανθρώπινες δραστηριότητες που σχετίζονται με τη μουσική συγκαταλέγονται και οι τρόποι με τους οποίους οι άνθρωποι διαχωρίζονται, οργανώνονται ή κατατάσσονται μεταξύ τους ως προς αυτή. Οι μουσικές ιδέες και οι μουσικές επιτελέσεις δεν κατανέμονται ισομερώς μεταξύ των ανθρώπων σε έναν μουσικό πολιτισμό. Ορισμένοι παίζουν συχνά μουσική, άλλοι σχεδόν ποτέ. Κάποιοι μουσικοί, παίζοντας, εξασφαλίζουν τα προς το ζειν, ενώ άλλοι αμείβονται ελάχιστα ή και καθόλου. Ανάλογα με την ηλικία και το φύλο τους, οι άνθρωποι τραγουδούν άλλα τραγούδια και βιώνουν τη μουσική αλλιώς. Ομάδες με βάση τη φυλή, το έθνος ή την εργασία τραγουδούν επίσης τα δικά τους τραγούδια, ενώ κάθε ομάδα συχνά διαμορφώνει, ή της αναθέτουν,

έναν ξεχωριστό μουσικό ρόλο. Όλες αυτές οι διαφορές σχετίζονται με την κοινωνική οργάνωση ενός μουσικού πολιτισμού και στηρίζονται στις ιδέες για τη μουσική που υπάρχουν σε αυτόν. Έτσι μπορεί να τεθεί το ερώτημα, «πώς βιώνει άραγε σε έναν συγκεκριμένο μουσικό πολιτισμό τη μουσική ένα έφηβο κορίτσι, ένας νεαρός επαγγελματίας της πόλης, ή μία αγρότισσα γιαγιά με σουηδική καταγωγή που ζει σε μια φάρμα;»

Κάποιες φορές, οι διαφοροποιήσεις στη μουσική συμπεριφορά αντιστοιχούν στους κοινωνικούς διαχωρισμούς της ομάδας και ενισχύουν τις συνήθειες δραστηριότητες του πολιτισμού. Η Φιλαρμονική της Βιέννης είχε γίνει είδηση πριν από μερικά χρόνια, επειδή ως το 1997 εξακολουθούσε να μην έχει καθόλου γυναίκες μουσικούς στην ορχήστρα της. Σε πολλές παραδοσιακές τελετές ανά τον κόσμο, άνδρες και γυναίκες συναθροίζονται χωριστά: κάποιες τελετές εστιάζονται αποκλειστικά στους άνδρες, ενώ άλλες στις γυναίκες. Άλλοτε πάλι, συμβαίνει η μουσική να αντιβαίνει στους ευρύτερους πολιτισμικούς κώδικες, ιδίως κατά την περίοδο του καρναβαλιού ή σε σημαντικές στιγμές του κύκλου της ζωής (τελετές μύησης, γάμοι, κηδείες, κ.ο.κ.). Άνθρωποι που βρίσκονται στο πολιτισμικό περιθώριο, όταν παίζουν μουσική σε τέτοιες περιστάσεις αποκτούν σπουδαιότητα. Πολλοί μουσικοί πολιτισμοί μάλιστα, ενώ επιφυλάσσουν χαμηλή κοινωνική θέση στους μουσικούς, ταυτόχρονα αναγνωρίζουν την εξουσία που έχουν και συχνά τη μαγική δύναμη του έργου τους. Τα πιο βασικά χαρακτηριστικά της κοινωνικής οργάνωσης της μουσικής είναι η κοινωνική θέση και ο ρόλος, με άλλα λόγια, το κύρος των μουσικών και οι διάφοροι ρόλοι που ανατίθενται στα μέλη ενός μουσικού πολιτισμού.

Συχνά οι μουσικές περιστάσεις επηρεάζονται από τις βασικές αυτές όψεις της κοινωνικής οργάνωσης. Η πιο πνευματική και θεραπευτική μορφή της ιαπωνικής μουσικής σακουχάτσι προέρχεται από σαμουράι (πολεμιστές) που έγιναν ιερωμένοι Βουδιστές κατά την περίοδο Τοκουγκάβα (1600-1867). Όταν εμφανίστηκε η μπλουζ μουσική στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, οι Αφροαμερικανοί της μεσοαστικής τάξης τη συνδέσαν με τους μαύρους της κατώτερης υποστάθμης και προσπάθησαν να κρατήσουν τους νέους μακριά από αυτή. Όπως οι μουσικοί της μπλουζ είχαν χαμηλή κοινωνική θέση, έτσι και το αργεντίνικο τάγκο και τα σύνολα ατσάλινων τυμπάνων [steel band] του Τρινιδάδ, κάθε άλλο παρά καθώς πρέπει θεωρούνταν όταν πρωτοεμφανίστηκαν. Έπρεπε να αποκτήσουν διεθνή αναγνώριση για να επιστρέψουν και να γίνουν αποδεκτά στην πατρίδα τους, σε βαθμό μάλιστα να αναδειχθούν το καθένα στη χώρα του σε εθνικό μουσικό σύμβολο.

Ολοένα και περισσότερο, οι εθνομουσικολόγοι στρέφονται στη μελέτη των τρόπων με τους οποίους η φυλή, η εθνότητα, η κοινωνική τάξη, το φύλο, ο

τόπος και η ταυτότητα εμπεριέχονται στις μουσικές δραστηριότητες. Όταν τα μέλη ενός μουσικού πολιτισμού μεταναστεύουν μακριά από τον τόπο τους, συχνά χρησιμοποιούν τη μουσική για να προσδιορίσουν την εθνοτική τους ταυτότητα. Εθνοτικές ομάδες σε όλη τη Βόρεια Αμερική παίζουν ή, ενίοτε, και ξαναζωντανεύουν μουσικές που τις θεωρούν δικές τους, είτε πρόκειται για την εβραϊκή μουσική κλέζμερ, είτε για τη μουσική των πολυαυλών [panpipes] από τις Άνδεις, την πόλκα της κεντρικής Ευρώπης, το πορτογαλικό φάδο ή την όπερα του Πεκίνου.

Στον 20<sup>ο</sup> αιώνα η μουσική βιομηχανία έχει διαδραματίσει ιδιαίτερα σπουδαίο ρόλο στους διάφορους μουσικούς πολιτισμούς. Η μουσική συσκευάζεται, αγοράζεται και πουλιέται. Πώς γίνεται ένα τραγούδι ελκυστικό ως προϊόν; Πότε είναι η δημοτικότητα αυτή αποτέλεσμα της προώθησης από τη βιομηχανία και πότε πηγάζει από την αύξηση του ενδιαφέροντος των καταναλωτών; Με ποιο τρόπο εισέρχονται οι νέες μουσικές στα μέσα μαζικής επικοινωνίας; Γιατί κερδίζουν (ή χάνουν) σε δημοτικότητα κάποια είδη μουσικής; Τι εξασφαλίζει σε ένα τραγούδι την επιτυχία; Περιουσίες ολόκληρες δημιουργούνται και χάνονται ανάλογα με την ικανότητα των μουσικών παραγωγών να προβλέψουν τι θα πουλήσει – το μεγαλύτερο όμως μέρος της εμπορικής μουσικής παραγωγής δεν πουλάει. Τι στάση θα πρέπει να κρατήσει ένα συγκρότημα μουσικών απέναντι στη βιομηχανία; Πώς μπορούν οι μουσικοί αυτοί να συντηρηθούν παραμένοντας παράλληλα πιστοί στο μουσικό τους όραμα; Πότε «ξεπουλιέται» κάποιος; Τις τελευταίες δεκαετίες, οι ρόλοι των μουσικών, των καταναλωτών και των παραγωγών στον κόσμο της βιομηχανίας δημοφιλούς μουσικής έχουν έρθει πιο κοντά, καθώς οι αγορές επεκτείνονται εμπλέκοντας μουσικούς από όλο τον κόσμο. Η μουσική έχει γίνει ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της παγκόσμιας οικονομίας. Η σημερινή διαμάχη σχετικά με το μέλλον της διάθεσης μουσικής στο διαδίκτυο μεταφράζεται από μόνη της σε κέρδη και ζημιές δισεκατομμυρίων δολαρίων.

### III. ΜΟΥΣΙΚΑ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΑ

Ρεπερτόριο είναι το απόθεμα της μουσικής που είναι διαθέσιμη προς επίτευση, ενώ το ρεπερτόριο ενός μουσικού πολιτισμού είναι αυτό που ο πολυς κόσμος εννοεί όταν μιλάει για την «ίδια τη μουσική». Αποτελείται από έξι βασικά σημεία: το ύφος, τα είδη, τα κείμενα, τη σύνθεση, τη μετάδοση και την κίνηση. Σκεφτείτε κάποια μουσική που σας είναι οικεία και προσπαθήστε να την εννοήσετε με τους ακόλουθους όρους.

#### α. Μουσικό ύφος

Το ύφος περιλαμβάνει ό,τι έχει να κάνει με την οργάνωση του ίδιου του μουσικού ήχου: τονικά στοιχεία (κλίμακα, μελωδία, αρμονία, συστήματα κουρδίσματος), χρονικά στοιχεία (ρυθμός, μέτρο), στοιχεία ηχοχρώματος (ποιότητα φωνής, ηχοχρώμα του μουσικού οργάνου) και ένταση του ήχου (μεγάλη/μικρή). Όλα τα παραπάνω εξαρτώνται από τις αισθητικές αξίες ενός μουσικού πολιτισμού.

Το ύφος και η αισθητική συνδιαμορφώνουν τον χαρακτηριστικό ήχο που η ομάδα αναγνωρίζει ως δικό της. Το βιολί, για παράδειγμα, ήταν το δημοφιλέστερο όργανο για τη συνοδεία χορού στην Ευρώπη και τη Βόρεια Αμερική από τον 18<sup>ο</sup> περίπου αιώνα ως τις αρχές του 20<sup>ου</sup>. Σε πολλές περιοχές παραμένει το ίδιο αγαπητό, ενώ αλλού, όπως στην Ιρλανδία, διέρχεται μία φάση αναβίωσης. Στο Μιζούρι, οι βιολιστές της old-time μουσικής<sup>7</sup> προτιμούν τους τοπικούς σκοπούς που παίζονται στον χορό και τους μουσικούς διαγωνισμούς από τους σκοπούς της μπλουγκράς μουσικής του βορειότερου τμήματος του Νότου των Η.Π.Α.<sup>8</sup> Σε αυτό το τμήμα των Η.Π.Α., απεναντίας, οι βιολιστές της old-time προτιμούν το δικό τους ρεπερτόριο οργανικών σκοπών breakdown tunes.<sup>9</sup> Όσοι δεν γνωρίζουν καλά τα δύο αυτά ρεπερτόρια, δεν διακρίνουν σημαντικές διαφορές μεταξύ τους. Είναι λοιπόν όμοια; Όχι εντελώς, αφού κάθε ομάδα διακρίνει τη δική της μουσική. Όσοι μαθαίνουν σκοπούς του βιολιού αυτού ξέρουν ότι έχουν σημειώσει πρόοδο όταν είναι σε θέση να ξεχωρίσουν τα εθνικά και τα τοπικά ιδιώματα και να εξηγήσουν τις διαφορές τους με λόγια· ή με μουσική.

7. Η old-time μουσική είναι είδος λαϊκής μουσικής συνδεδεμένη κυρίως με τους λευκούς αγρότες του αμερικανικού Νότου. Ενσωματώνει επιρροές από διάφορες λαϊκές μουσικές της Ευρώπης (Αγγλία, Σκωτία, Ιρλανδία) και της Αφρικής, ενώ αποτελείται από μπαλάντες και οργανικούς σκοπούς που παίζονται σε ακουστικά όργανα όπως είναι κατεξοχήν το βιολί αλλά και το μπάντζο και η κιθάρα [σ.τ.ε.].

8. Αποδίδουμε τον όρο «Upper South» που αναφέρεται στο βορειότερο τμήμα των Νότιων Ηνωμένων Πολιτειών, σε αντιπαραβολή με το νοτιότερο τμήμα («Lower South», «Deep South») [σ.τ.ε.].

9. Στο λαϊκό μουσικό πολιτισμό του Άνω Νότου, τα breakdowns είναι οργανικοί σκοποί σε ρυθμό 2/4 ή 4/4 και γρήγορη ρυθμική αγωγή, που τους συναντάμε σε διάφορα είδη ομαδικών ή σολιστικών χορών. Χρήσιμες πληροφορίες, οπτικοακουστικό και εθνογραφικό υλικό καθώς και γλωσσάρι όρων για το μουσικό πολιτισμό του Άνω Νότου μπορεί να βρει κανείς στη διαδικτυακή Συλλογή Henry Reed με τίτλο «Fiddle Tunes of the Old Frontier» της Βιβλιοθήκης του Κογκρέσου: <http://memory.loc.gov/ammem/collections/reed/hrabout.html> (επίσκεψη 25 Ιανουαρίου 2012) [σ.τ.ε.].



### Β. Μουσικά είδη

Είδη είναι οι διακριτές, σταθερές μονάδες ενός ρεπερτορίου, όπως το «τραγούδι» και οι διάφορες υποδιαιρέσεις του (π.χ. νανούρισμα, κάλαντα Χριστουγέννων, γαμήλιο τραγούδι) ή οι διάφοροι τύποι οργανικής μουσικής και χορών (jig, reel, waltz, schottische, polka, hambó, κ.ο.κ.). Οι περισσότεροι μουσικοί πολιτισμοί διαθέτουν μεγάλη ποικιλία ειδών, αν και οι όροι που χρησιμοποιούν για αυτά δεν αντιστοιχούν απαραίτητα σε εκείνους άλλων μουσικών πολιτισμών. Στην αφρικανική φυλή Γιορούμπα της Νιγηρίας, για παράδειγμα, οι ισχυροί βασιλιάδες, οι αρχηγοί και οι ευγενείς διατήρησαν τον θεσμό του τραγουδιστή-υμνητή, ο οποίος τους εξυμνεί μέσα από το τραγούδι (Olatjubi 1978: 685). Τα εγκωμιαστικά αυτά τραγούδια λέγονται *oṣiki*. Αν και μπορούμε να περιγράψουμε κατά προσέγγιση τα τραγούδια αυτά με την αγγλική ονομασία *praise songs* [εγκωμιαστικά τραγούδια], ανάλογο είδος δεν υπάρχει σήμερα στην Αγγλία και την Αμερική. Στην Ιαπωνία η λαϊκή μουσική περιγράφεται με όρους όπως *gunka* [στρατιωτικά τραγούδια], *fōku songu* [σύγχρονα δημοτικά τραγούδια, όρος που διαφέρει από τον όρο *minyō* που σημαίνει παραδοσιακά δημοτικά τραγούδια της υπαίθρου], *nyū myūshiku* [νέα μουσική], και *pop*s. Στη Βόρεια Αμερική η μπλουζ και η κάντρι είναι διαφορετικά μουσικά είδη, ενώ στις υποδιαιρέσεις της κάντρι συγκαταλέγονται η ροκαμπίλι και η μπλούγκρας μουσική. Αν ακούσετε ραδιοφωνικούς σταθμούς μουσικής κάντρι θα παρατηρήσετε ότι ορισμένοι προβάλλουν τη μουσική τους ως «γνήσια κάντρι» (που περιλαμβάνει, εκτός από τις τελευταίες επιτυχίες, έναν συνδυασμό παλιών κλασικών και κάντρι μουσικής με επιρροές από τον Νότο), ενώ άλλοι ως «σκληρή κάντρι» (συνδυασμός κάντρι μουσικών με ροκ επιρροές). Ή πάρτε για παράδειγμα την ηλεκτρονική χορευτική μουσική και κάποιες από τις υποδιαιρέσεις της: ο ιστότοπος *MP3.com* απαριθμεί τις εξής: άμπιεντ, μπρέικμπιτ, ντανς, *down tempo*, ντραμ εν μπείς, ηλεκτρόνικα, πειραματική, μουσική ηλεκτρονικών παιχνιδιών, χάουζ, ιντάστριαλ ελεκτρόνικ, τέκνο, τρανς και βρετανική γκαράζ. Στη χιπ-χοπ έχουμε τις παρακάτω υποδιαιρέσεις: εναλλακτική hip-hop, bass, beats, *dirty South*, *east coast*, *freestyles*, hip-hop, hip-hop διασκευές, *horrorcore*, *new school*, rap, *shoutouts*, *spiritual rap*, και *west coast*. Με την εξέλιξη του μάρκετινγκ, πολλαπλασιάστηκαν οι υποκατηγορίες. Εσείς ποιες υποκατηγορίες μπορείτε να βρείτε στην αγαπημένη σας μουσική;

### γ. Στίχοι

Τα λόγια ενός τραγουδιού είναι γνωστά ως οι στίχοι του. Κάθε τραγούδι αποτελεί διασταύρωση δύο αρκετά διαφορετικών και σημαντικών συστημάτων επικοινωνίας: της γλώσσας και της μουσικής. Κάθε τραγούδι συνενώνει πρόσκαιρα τα δύο αυτά συστήματα. Ας τα εξετάσουμε μεμονωμένα για λόγους ευκολίας.

Κάθε κείμενο έχει τη δική του ιστορία. Ορισμένες φορές συμβαίνει ένα κείμενο να συσχετίζεται και με πολλές μελωδίες. Αντίστροφα, μια μελωδία μπορεί να ταιριάζει σε πολλά διαφορετικά κείμενα. Στη μουσική μπλουζ, για παράδειγμα, κείμενα και μελωδίες πορεύονται ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, και τα παντρεύει ο τραγουδιστής όπως επιθυμεί. Κάποιες πρόσφατες συνθέσεις ποπ μουσικής στην Ινδονησία συνταιριάζουν πατριωτικά κείμενα με παραδοσιακά ινδονησιακά μουσικά όργανα και με ηλεκτρικές κιθάρες και συνθεσάιζερ. Τα τελετουργικά τραγούδια και τα κείμενα προσευχής των Ινδιάνων Ναβάχο συχνά κλείνουν με την επιβεβαίωση ότι η ομορφιά και η αρμονία υπερισχύουν.

### δ. Μουσική σύνθεση

Πώς εισάγεται μια μουσική στο ρεπερτόριο ενός μουσικού πολιτισμού; Ποιος συνθέτει τη μουσική, το άτομο ή η ομάδα; Έχει μορφή (προ)καθορισμένη, διαφέρει ως ένα βαθμό από τη μία επιτέλεση στην άλλη, ή μήπως είναι το αποτέλεσμα αυθόρμητου αυτοσχεδιασμού κατά τη στιγμή της επιτέλεσης; Το θέμα του αυτοσχεδιασμού συναρπάζει τους εθνομουσικολόγους και δεν είναι, για παράδειγμα, λίγοι εκείνοι που έχουν μελετήσει τον αυτοσχεδιασμό στην αφρικανική, την αφροαμερικανική και τη νοτιοϊνδική μουσική. Δεν αποκλείεται σε ένα βαθύτερο επίπεδο να εκτιμούμε τον αυτοσχεδιασμό, όχι μόνο εξαιτίας της δεξιότητας που απαιτεί, αλλά επειδή τον θεωρούμε χαρακτηριστικό παράδειγμα της ανθρώπινης ελευθερίας.

Η σύνθεση της μουσικής, είτε γίνεται με μεθοδικό σχεδιασμό, είτε αυθόρμητα, είναι αλληλένδετη με την κοινωνική οργάνωση. Διαθέτει ένας μουσικός πολιτισμός ειδική τάξη συνθετών ή μπορεί ο καθένας να συνθέσει μουσική; Η σύνθεση συνδέεται επίσης με τις ιδέες για τη μουσική: ορισμένοι μουσικοί πολιτισμοί χωρίζουν τα τραγούδια σε εκείνα που συνθέτουν οι άνθρωποι και εκείνα που τους «δίνονται» από θεότητες, ζώα και άλλους συνθέτες που δεν ανήκουν στο ανθρώπινο είδος.

### ε. Μετάδοση της μουσικής

Πώς μαθαίνεται η μουσική και πώς μεταδίδεται από το ένα άτομο στο άλλο, από τη μία γενιά στην επόμενη; Στηρίζεται ένας μουσικός πολιτισμός στην επίσημη εκπαίδευση, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στη Νότια Ινδία; Ή μήπως η εκμάθηση της μουσικής γίνεται κυρίως μέσα από τη μίμηση; Η διαδικασία της επίσημης εκπαίδευσης έχει άξονα τη μουσική θεωρία; Αλλάζει η μουσική με το πέρασμα του χρόνου; Πώς και γιατί; Υπάρχει σύστημα μου-

σικής σημειογραφίας; Στην Ινδονησία, η μουσική σημειογραφία *cipher*<sup>10</sup> δεν κάνει την εμφάνισή της παρά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Στην αρχαία ταμπουλατούρα<sup>11</sup> που χρησιμοποιείται για το *ch'in*,<sup>12</sup> η κινεζική γραφή δεν υποδεικνύει μόνο το μουσικό φθόγγο που πρέπει να παιχτεί, αφού τα κινεζικά εικονογράμματα (γραφή με εικόνες) παραπέμπουν σε στοιχεία της φύσης. Για παράδειγμα, η ταμπουλατούρα μπορεί να παραπέμπει οπτικά σε μία πάπια που προσγειώνεται στο νερό, υπαγορεύοντας έτσι στον οργανοπαίκτη να μιμηθεί με το δάχτυλο που αγγίζει τη χορδή την προσγειώση της πάπιας. Αυτού του τύπου η σημειογραφία προκαλεί λοιπόν και το επιδιωκόμενο από τον συνθέτη συναίσθημα.

Σε ορισμένους πολιτισμούς, η μουσική μεταδίδεται μέσα από σχέσεις μαθητείας που διαρκούν μια ολόκληρη ζωή (όπως η σχέση του μαθητή με τον γκουρού). Ο δάσκαλος γίνεται γονιός, διδάσκει, εκτός από τη μουσική, τις αξίες και το ήθος. Στην περίπτωση αυτή η μουσική γίνεται πραγματικά τρόπος ζωής και ο μαθητής αφιερώνεται σε αυτήν και στον δάσκαλό του. Άλλοι μουσικοί πολιτισμοί δεν έχουν επίσημη εκπαίδευση, και ο επίδοξος μουσικός μαθαίνει παρακολουθώντας και ακούγοντας, διαδικασία που συχνά διαρκεί πολλά χρόνια. Στην περίπτωση αυτή ωφελεί να μεγαλώνει κανείς σε μουσική οικογένεια. Όταν ένα ρεπερτόριο μεταδίδεται βασικά μέσα από το παράδειγμα και τη μίμηση και όχι τη σημειογραφία, κάνουμε λόγο για προφορική, και όχι για

10. Το σύστημα σημειογραφίας *cipher*, το οποίο είναι διαδεδομένο σε μουσικούς πολιτισμούς της Κίνας, της Ινδονησίας, της Ινδίας, και αλλού, αποτελείται από αριθμούς, γράμματα, ή άλλα σημεία -ή συνδυασμό αυτών- που απεικονίζουν τους μουσικούς φθόγγους σε διάταξη. Στο σημειογραφικό σύστημα της μουσικής γκαμελάν ειδικότερα, οι μουσικοί φθόγγοι συμβολίζονται με αριθμούς ενώ οι χρονικές αξίες με γράμματα και κουκίδες [σ.τ.ε.].

11. Η ταμπουλατούρα είναι σύστημα σημειογραφίας το οποίο βασίζεται σε αριθμούς, γράμματα ή άλλα σύμβολα διαφορετικά από εκείνα του ευρωπαϊκού πενταγράμμου. Κάθε είδος ταμπουλατούρας είναι προσαρμοσμένο στην τεχνική παίξιματος ενός συγκεκριμένου μουσικού οργάνου (συνήθως αποτελώντας οπτική απεικόνιση του δαχτυλοθέσιού του), και χρησιμοποιεί δύο διαφορετικά είδη συμβόλων για να αποδώσει τα τονικά ύψη και τις χρονικές αξίες αντίστοιχα (Dobbins, Frank και Anthony Pryer, «*tablature*», στο *The Oxford Companion to Music*, επιμέλεια Alison Latham. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> [σ.τ.ε.].

12. Το κινέζικο *ch'in* (επίσης *qin*, *guqin*, *qixianqin*) είναι επίπεδο νυκτό όργανο (είδος ψαλτηρίου) με επτά χορδές. Οι χορδές δεν έχουν γέφυρες, οι διάφοροι φθόγγοι παράγονται πιέζοντας με τα δάχτυλα στο κατάλληλο μήκος της χορδής. Για το όργανο και το σύστημα σημειογραφίας του βλ. Liang, Ming-Yueh και Joseph S.C. Lam, «*Qin*», στο *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com> και Kouwenhoven, Frank, 2001, 'Meaning and structure - the case of Chinese qin (zither) music', *British Journal of Ethnomusicology* 10 (1): 39-62 [σ.τ.ε.].

γραφτή, μουσική παράδοση. Η μπλουζ αποτελεί τέτοιο παράδειγμα μουσικής προφορικής παράδοσης. Το ίδιο και το χορευτικό είδος *sarijuañ* της ομάδας *Quichua* στα υψίπεδα του Εκουαδόρ. Η μουσική της προφορικής παράδοσης μεταβάλλεται περισσότερο στον χρόνο και τον χώρο απ' ό,τι η μουσική που στηρίζεται στην παρτιτούρα. Κάποιες φορές συναντάμε την ίδια μουσική τόσο στην προφορική όσο και στην γραπτή παράδοση. Στις συναθροίσεις τους, που τις ονομάζουν «συνέδρια τραγουδιού», τα μέλη του δόγματος των Αρχέγονων Βαπτιστών στο βορειότερο τμήμα του Νότου των Η.Π.Α. τραγουδούν μελωδίες ύμνων από ειδικά βιβλία με παρτιτούρες, όπως για παράδειγμα το «*The Sacred Harp*». Παραλλαγές των μελωδιών των ύμνων αυτών υπάρχουν και στην προφορική παράδοση των Παλαιών Κανονικών Βαπτιστών<sup>13</sup>, οι οποίοι δεν χρησιμοποιούν μουσική σημειογραφία, αλλά στηρίζονται στην απομνημόνευση των μελωδιών όπως τις μαθαίνουν από τους γηραιότερους.

#### στ. Κίνηση και μουσική

Η μουσική συνοδεύεται από ένα ευρύ φάσμα σωματικής δραστηριότητας. Το μουσικό όργανο, είτε παίζεται από ένα άτομο είτε σε μία ομάδα, όχι μόνο παράγει ήχο, αλλά κυριολεκτικά κινεί τους ανθρώπους – τους κάνει δηλαδή να λικνίζονται, να χορεύουν, ή να ανταποκρίνονται σε αυτήν όταν βαδίζουν ή εργάζονται. Ακόμη και αν δεν φαίνεται να υπάρχει κίνηση, τα σώματα και τα μυαλά ανταποκρίνονται καθώς ακούνε και επεξεργάζονται τη μουσική. Πόσο αλλόκοτο θα ήταν αλήθεια αν τα μέλη μιας ροκ μπάντας έπαιζαν χωρίς να κουνιούνται με τρόπο που να δείχνουν στο κοινό ότι αισθάνονται τη μουσική; Αυτό ακριβώς το παράδοξο θέλησαν να καταδείξουν τα μέλη της *Devo*, μιας νιου-γουέιβ ροκ μπάντας, όταν πριν αρκετά χρόνια αποφάσισαν να παραστήσουν τα ρομπότ. Με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, το ρεπερτόριο ενός πολιτισμού συνδέει μεταξύ τους κίνηση και μουσική. Η κίνηση μπορεί να είναι τόσο χαλαρή ώστε να υποδηλώνει ελευθερία και απελευθέρωση ή, άλλες φορές, όπως στον μπαλινέζικο χορό, αυστηρά ελεγχόμενη, υποδηλώνοντας ότι στον εν λόγω πολιτισμό η αυτοκυριαρχία είναι κάτι ωραίο και αξιέπαινο.

#### IV. Ο ΥΛΙΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Ο υλικός πολιτισμός αναφέρεται στα υλικά αντικείμενα που παράγουν οι άνθρωποι ενός πολιτισμού – αντικείμενα που μπορεί κανείς να δει, να κρατήσει,

13. Το χριστιανικό δόγμα των Παλαιών Κανονικών Βαπτιστών (Old Regular Baptists) απαιτάται κατά κύριο λόγο στην περιοχή των Απαλαχίων Ορέων στις ανατολικές ΗΠΑ [σ.τ.ε.].

να αισθανθεί και να χρησιμοποιήσει. Το βιβλίο αυτό αποτελεί ένα παράδειγμα υλικού πολιτισμού. Το ίδιο και ένα σερβίτσιο δείπνου, μία επιτύμβια πλάκα, ένα αεροπλάνο, ένα χάλμπουργκερ, ένας υπολογιστής τσέπης ή ένα σχολικό κτίριο. Μέσα από την εξέταση των εργαλείων και της τεχνολογίας ενός πολιτισμού, βγάζουμε συμπεράσματα για την ιστορία και τον τρόπο ζωής μιας ομάδας. Με τον ίδιο τρόπο, η διερεύνηση του υλικού πολιτισμού της μουσικής μάς βοηθά να κατανοήσουμε τον μουσικό πολιτισμό. Τα σπουδαιότερα αντικείμενα ενός μουσικού πολιτισμού είναι βέβαια τα μουσικά όργανα. Δεν έχουμε τη δυνατότητα να ακούσουμε πώς πραγματικά ηχούσε μία μουσική παράσταση πριν από την εφεύρεση του φωνογράφου τη δεκαετία του 1870. Έτσι στηρίζομαστε στα μουσικά όργανα για να αντλήσουμε πληροφορίες για τους μουσικούς πολιτισμούς του μακρινού παρελθόντος. Για το εγχείρημα αυτό έχουμε στη διάθεσή μας δύο ειδών τεκμήρια: τα ίδια τα όργανα που σώζονται λίγο ως πολύ ακέραια, όπως οι άρπες των Σουμέριων, ηλικίας άνω των 4.500 χρόνων, και τις απεικονίσεις οργάνων στην τέχνη. Μέσα από τη μελέτη των μουσικών οργάνων, αλλά και των εικόνων, των εγγράφων και άλλων πηγών, μπορούμε να ακολουθήσουμε το ταξίδι της μουσικής από την Εγγύς Ανατολή ως την Κίνα πριν από μία χιλιετία και ακόμα νωρίτερα, να ανιχνεύσουμε τις αφρικανικές ρίζες της μαρίμπα της Γουατεμάλα, ή να περιγράψουμε τον τρόπο εξάπλωσης των μουσικών επιρροών της Εγγύς Ανατολής στην Ευρώπη, οι οποίες οδήγησαν στην ανάπτυξη των περισσότερων οργάνων της συμφωνικής ορχήστρας.

Μπορούμε επίσης να θέσουμε ερωτήματα που αφορούν τους σημερινούς μουσικούς πολιτισμούς: από ποιον κατασκευάζονται τα μουσικά όργανα και πώς διακινούνται; Ποια είναι η σχέση μεταξύ οργανοποιών και μουσικών; Πώς αντανακλώνται οι μουσικές προτιμήσεις και τα ιδιώματα στα μουσικά όργανα της νέας γενιάς, σε σύγκριση με εκείνα της προηγούμενης γενιάς; Τη δεκαετία του 1950, τα ηλεκτρικά όργανα μεταμόρφωσαν τον ήχο της δημοφιλούς μουσικής στις Η.Π.Α., ενώ μια δεκαετία μετά, η ηλεκτρονική αυτή μουσική επανάσταση εξαπλώθηκε και σε άλλα σημεία του πλανήτη. Με άλλα λόγια, τα ηλεκτρικά όργανα που σήμερα θεωρούμε δεδομένα –κιθάρες, μπάσα, πιάνο, pedal-steel κιθάρες– αντιπροσώπευαν μια μουσική επανάσταση τη δεκαετία του 1950. Σήμερα, το πιο επαναστατικό μουσικό όργανο είναι ο ηλεκτρονικός υπολογιστής. Η μουσική σύνθεση με τη χρήση υπολογιστή που ενσωματώνει την τεχνική σάμπλινγκ ήχων και άλλους νεωτερισμούς δίνει τη δυνατότητα σε μια νέα γενιά συνθετών να πετύχουν πράγματα ακατόρθωτα ως τώρα. Παράλληλα, η διανομή της μουσικής με τη βοήθεια των υπολογιστών διαμέσου του διαδικτύου είναι πιθανό να αποτελέσει το ρεύμα του μέλλοντος.

Οι μουσικές σημειογραφίες, τα εγχειρίδια μουσικής και οι παρτιτούρες

ανήκουν επίσης στον υλικό πολιτισμό. Παλαιότερα, οι μελετητές συνήθιζαν να ορίζουν ως λαϊκούς τους μουσικούς πολιτισμούς στους οποίους μάθαινε κανείς να τραγουδά με το αυτί και όχι από το χαρτί. Οι έρευνες, όμως, αποκαλύπτουν την ύπαρξη αλληλεπίδρασης ανάμεσα στις προφορικές και τις γραπτές πηγές στην Ευρώπη, τη Βρετανία και την Αμερική τους τελευταίους αιώνες. Οι έντυπες μορφές περιορίζουν την ποικιλομορφία επειδή έχουν την τάση να παγιώνουν τα τραγούδια, παραδόξως όμως παρακινούν τους ανθρώπους να δημιουργήσουν πρωτότυπα τραγούδια. Επιπλέον, η ικανότητα να διαβάζει κανείς μουσική έχει σημαντική επιρροή στους ίδιους τους μουσικούς και, όταν είναι ευρέως διαδεδομένη, επηρεάζει σημαντικά και τον μουσικό πολιτισμό στο σύνολό του.

Κλείνοντας, πρέπει να επισημάνουμε ένα τελευταίο σημαντικό στοιχείο του υλικού πολιτισμού της μουσικής: την επίδραση των ηλεκτρονικών μέσων – του φωνογράφου, του ραδιοφώνου, της κασέτας, της τηλεόρασης, της βιντεοκασέτας, του ψηφιακού δίσκου (CD, DVD), του MP3 (και της πιο πρόσφατης μεθόδου συμπίεσης AAC στο iPod) και του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Αυτή η τεχνολογία διευκόλυνε την επανάσταση στη διακίνηση των πληροφοριών· ένα φαινόμενο του 20<sup>ου</sup> αιώνα εφάμιλλο σε σπουδαιότητα με τη βιομηχανική επανάσταση του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Τα ηλεκτρονικά μέσα έχουν επηρεάσει τους μουσικούς πολιτισμούς όλου του κόσμου. Σε αυτά κυρίως οφείλουμε τη διαδεδομένη σήμερα άποψη ότι ο πλανήτης μας είναι ένα παγκόσμιο χωριό.

#### Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΟΙΚΟΛΟΓΙΚΟ ΣΥΣΤΗΜΑ

Οι μουσικοί πολιτισμοί δεν είναι στατικοί, αλλά δυναμικοί· συνεχώς αλλάζουν ανάλογα με τις εσωτερικές ή εξωτερικές πιέσεις που δέχονται. Είναι λάθος να αναλογιζόμαστε έναν μουσικό πολιτισμό ως κάτι απομονωμένο, σταθερό, με ομαλή λειτουργία, αδιαπέραστο και ανεπηρέαστο από τον έξω κόσμο. Οι άνθρωποι σε έναν μουσικό πολιτισμό δεν χρειάζεται να μοιράζονται την ίδια γλώσσα, εθνικότητα ή εθνοτική καταγωγή. Για παράδειγμα, η μουσική μπλουζ είναι δημοφιλής στις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα, και εκτελεστές της υπάρχουν σε όλο τον κόσμο. Οι άνθρωποι σε έναν μουσικό πολιτισμό δεν χρειάζεται καν να συμφωνήσουν σχετικά με όλες τις κοινές ιδέες για τη μουσική και, όπως είδαμε και παραπάνω, στην πραγματικότητα δεν το κάνουν. Καθώς οι μουσικοί πολιτισμοί αλλάζουν (και πάντοτε αλλάζουν) υφίστανται τριβές, και οι «κανόνες» της μουσικής επιτέλεσης, η αισθητική, η ερμηνεία και το νόημα τίθενται υπό διαπραγμάτευση και δεν παραμένουν σταθερά. Έτσι, η μουσική ιστορία ξαναγράφεται από κάθε γενιά.

Η μουσική είναι ένα ρευστό και δυναμικό στοιχείο του πολιτισμού και αλλάζει ανάλογα με τις εκφραστικές και συναισθηματικές επιθυμίες του ανθρώπινου

γένους· του πιο ευμετάβλητου ίσως όντος του ζωικού βασιλείου. Όπως συμβαίνει με τον πολιτισμό εν γένει, έτσι και η μουσική αποτελεί έναν ιδιότυπο τρόπο προσαρμογής του ανθρώπου στη ζωή πάνω στη γη. Σε παγκόσμιο επίπεδο, η μουσική λειτουργεί ως ένα οικολογικό σύστημα. Κάθε μουσικός πολιτισμός αποτελεί μια συγκεκριμένη προσαρμογή σε ιδιαίτερες συνθήκες. Οι ιδέες για τη μουσική, την κοινωνική οργάνωση, τα ρεπερτόρια και για τον υλικό πολιτισμό διαφέρουν από τον έναν μουσικό πολιτισμό στον άλλον. Επιπλέον, δεν θα ήταν συνετό να χαρακτηρίσουμε έναν μουσικό πολιτισμό «πρωτόγονο», επειδή με αυτόν τον τρόπο επιβάλλουμε τα δικά μας πρότυπα σε μια ομάδα που δεν τα αναγνωρίζει. Αυτός ο εθνοκεντρισμός δεν έχει καμία θέση στη μελέτη των μουσικών του κόσμου.

Όπως πολλοί άλλοι συνεργάτες εθνομουσικολόγοι, έτσι και εγώ περιγράφω συνήθως πρώτα τα παλαιότερα μουσικά στρώματα σε μια δεδομένη περιοχή και έπειτα συζητώ τα πιο σύγχρονα μουσικά είδη, τις μορφές και τις συμπεριφορές. Με αυτόν τον τρόπο ελπίζουμε να δείξουμε ότι ο κόσμος δεν είναι ένα σύνολο από ανέγγιχτα αυθεντικά μουσικά χωριά, αλλά μάλλον ένα ρευστό, διαδραστικό, αλληλοδιαπλεκόμενο, αλληλεπικαλυπτόμενο ηχοτοπίο, όπου οι άνθρωποι μπορεί μέσα στην ίδια μέρα να ακούνε τους προγόνους τους, τους γονείς τους, τους γείτονές τους και τα προσωπικά τους CD, MP3 και κασετόφωνα. Σκεφτόμαστε τους ανθρώπους ως μουσικούς «ακτιβιστές», οι οποίοι επιλέγουν αυτό που τους αρέσει περισσότερο, θυμούνται τις καλύτερες αντηχήσεις, λησμονούν αυτό που τους φαίνεται ασήμαντο και κρατούν τα αυτιά τους ανοικτά για νέες συναρπαστικές μουσικές ευκαιρίες, ενώ παράλληλα και αδιάκοπα οι επιλογές τους επηρεάζονται από την οικογένειά τους, τους φίλους τους και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Αυτό συμβαίνει παντού και ενώνει τον πλέον απομακρυσμένο οικισμό με τη μεγαλύτερη πόλη.

Κατά τη μελέτη των μουσικών πολιτισμών ερευνούμε, λοιπόν, την ακουστική οικολογία των διάφορων κόσμων, και των κόσμων μέσα σε κόσμους της μουσικής. Αν και ο κάθε μουσικός κόσμος μπορεί να σας φαίνεται παράξενος στην αρχή, όλοι οι κόσμοι είναι οργανωμένοι και έχουν κάποιον λόγο ύπαρξης. Όπως και σε ένα οικολογικό σύστημα, οι δυνάμεις που συνθέτουν έναν μουσικό πολιτισμό συμβάλλουν σε μια δυναμική ισορροπία. Έτσι, μια αλλαγή σε οποιοδήποτε μέρος της ακουστικής οικολογίας, όπως η εφεύρεση της ηλεκτρικής κιθάρας ή η τελευταία τεχνολογία δημιουργίας μουσικής μέσω υπολογιστή, μπορεί να έχει εκτεταμένες συνέπειες. Μια τέτοια θεώρηση της μουσικής οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η μουσική αποτελεί μια μεγάλη ανθρώπινη δύναμη, που υπερβαίνει τα στενά πολιτικά, κοινωνικά και χρονικά σύνορα. Η μουσική προσφέρει ένα πεδίο όπου οι άνθρωποι μπορούν να μιλήσουν, να τραγουδήσουν, να παίξουν και να έρθουν σε επαφή ο ένας με τον άλλον με τρόπους που δεν επιτρέπουν οι φραγμοί που θέτουν ο πλούτος, η κοινωνική θέση, η τοποθεσία και γενικότερα η διαφορά.

## ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΜΕΛΕΤΗ

1. Πώς μας φανερώνει η μουσική στοιχεία για τον τρόπο που ένας πολιτισμός αντιλαμβάνεται τον χρόνο;
2. Φέρτε στο νου μια μουσική επιτέλεση στην οποία συμμετείχατε πρόσφατα ως μουσικός, ακροατής ή χορευτής. Εξετάστε την επιτέλεση αυτή υπό το πρίσμα του μοντέλου για τον μουσικό πολιτισμό με τα τέσσερα μέρη – συναισθηματική εμπειρία, επιτέλεση, κοινότητα και μνήμη/ιστορία. Πώς θα περιγράφατε τη συναισθηματική δύναμη της επιτέλεσης; Ποιοι κανόνες καθόριζαν την επιτέλεση; Ποιοι συγκροτούσαν τη μουσική κοινότητα και πώς αλληλεπιδρούσαν μεταξύ τους; Ποιο είναι το χρονικό ενασχόλησης της κοινότητας με τη συγκεκριμένη μουσική; Ποια είναι η ιστορία της μουσικής αυτής;
3. Τι αντιλήψεις επικρατούν σε διαφορετικούς μουσικούς πολιτισμούς για τη χιπ-χοπ (ή κάποια άλλη μουσική που σας είναι οικεία); Με άλλα λόγια, ποιες είναι ορισμένες από τις παγιωμένες ιδέες του κάθε πολιτισμού για τη μουσική αυτή; Είναι πράγματι μουσική; Είναι καλή και ωφέλιμη ή μήπως δυνητικά βλαβερή; Προκαλεί ευχαρίστηση και αισθητική απόλαυση; Είναι ψεύτικη ή αληθινή; Ποιες περιστάσεις είναι κατάλληλες και ποιες όχι για τη μουσική αυτή; Πώς διατηρείται; Έχει ιστορία; Τι θεωρείται «αυθεντικό» και τι «ξεπουλήμα» στο πλαίσιο της μουσικής αυτής;
4. Φέρτε στο νου ένα μουσικό σύνολο που σας είναι γνώριμο (ροκ συγκρότημα, συμφωνική ορχήστρα, φιλαρμονική μπάντα, εκκλησιαστική χορωδία κ.τ.λ.). Πώς κατανέμονται οι μουσικοί ρόλοι; Υπάρχει μαέστρος; Υπάρχουν υποομάδες; Υπάρχουν επικεφαλής τραγουδιστές ή μουσικοί στις υποομάδες; Υπάρχουν σολίστες; Έχουν κάποιες θέσεις περισσότερο κύρος από άλλες; Αντικατοπτρίζει, ή και ενσαρκώνει, αυτό το μουσικό σύνολο τις διαιρέσεις της κοινωνίας σας;
5. Γνωρίζετε κάποιο μουσικό σύνολο στο οποίο όλα τα μέλη να έχουν ισότιμη συμμετοχή; Τι είδους κοινωνία αντικατοπτρίζει ένα τέτοιο σύνολο;
6. Πώς ενσαρκώνονται η εθνότητα, η κοινωνική τάξη, το φύλο και ο τόπος στην κάντρι, τη χιπ-χοπ ή άλλη μουσική που γνωρίζετε;
7. Πιστεύετε ότι τα μέσα μαζικής επικοινωνίας απλώς αναπαράγουν μουσικές προτιμήσεις ή μήπως έχουν κυρίαρχο ρόλο στη διαμόρφωσή τους;
8. Κατά τη γνώμη σας, διαταράσσει η μουσική βιομηχανία σήμερα την οργανική σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό του; Νιώθετε ότι η σύμπραξη καλλιτεχνών και βιομηχανίας για την παραγωγή μουσικής γίνεται με κύριο στόχο το κέρδος;
9. Τι είναι το μουσικό ρεπερτόριο; Εξηγήστε τα επιμέρους στοιχεία του χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα μια μουσική που γνωρίζετε καλά.

10. Τι εννοούμε με τον όρο «υλικός πολιτισμός της μουσικής»; Εξετάστε τα μουσικά όργανα ως υλικό πολιτισμό. Πώς θα τα ταξινομούσατε προκειμένου να κατανοήσετε τις σχέσεις τους; Σύμφωνα με το μέγεθος; Το σχήμα; Τον ήχο; Την ένταση; Ή κάτι άλλο;
11. Τι είναι οικολογικό σύστημα; Πώς ο μουσικός πολιτισμός μπορεί να θεωρηθεί ως οικολογικό σύστημα; Πώς η μουσική λειτουργεί ως ένα οικολογικό σύστημα;

## ΓΛΩΣΣΑΡΙ

- Αισθητική [aesthetics]: κλάδος της φιλοσοφίας που πραγματεύεται ιδέες για το ωραίο, την ευχαρίστηση, την απόλαυση, τη μορφή και τη συναισθηματική δύναμη.
- Αυτοσχεδιασμός [improvisation]: σύνθεση τη στιγμή της μουσικής επιτέλεσης.
- Γκαμελάν [gamelan]: ινδονησιακή ορχήστρα που αποτελείται κατά κύριο λόγο από κουρδισμένα (με βάση ένα ενιαίο σύστημα) μεταλλικά όργανα, ιδίως γκονγκ και είδη μαρίμπας/ξύλοφωνων.
- Είδος [genre]: διακριτό, σταθερό μέρος ενός ρεπερτορίου. Ο όρος είδος μπορεί επίσης να αναφέρεται σε συγκεκριμένες μουσικές, ενώ ορισμένες φορές χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα μουσικό ύφος που ταυτίζεται με ένα είδος (π.χ. μπλούγκρας).
- Ηχώχρωμα [timbre]: η ποιότητα που δίνει σε κάθε φωνή και μουσικό όργανο τον χαρακτηριστικό τους ήχο· η ιδιότητα που κάνει μια τρομπέτα να ακούγεται πολύ διαφορετική από ένα βιολί, ενώ παίζουν τον ίδιο φθόγγο.
- Κείμενο [text]: τα λόγια ενός τραγουδιού· οι στίχοι του.
- Κλίμακα [scale]: η οργανωμένη, βηματική διάταξη όλων των βασικών φθόγγων της οκτάβας που περιλαμβάνει ένα μουσικό κομμάτι.
- Μελωδία [melody]: ο βασικός σκοπός [tune] σε ένα μουσικό κομμάτι, αποτελούμενος από μια αλληλουχία μουσικών φθόγγων σε ορισμένο ρυθμό και με ορισμένη χρονική διάρκεια.

- Μουσική ανάλυση [musical analysis]: διαδικασία μέσω της οποίας αποκαλύπτονται τα μοτίβα της μουσικής, διασπώντας την στα συστατικά της στοιχεία και καθορίζοντας πώς αυτά λειτουργούν μαζί ως ένα ενιαίο σύνολο.
- Μουσική επιτέλεση [musical performance]: ήχος οργανωμένος με νόημα που αναπτύσσεται στη βάση κανόνων.
- Μουσική κοινότητα [musical community]: η ομάδα που κρατά και συνεχίζει τις παραδόσεις και τους κανόνες της επιτέλεσης.
- Μουσικός πολιτισμός [music-culture]: το σύνολο της εμπλοκής μιας ομάδας με τη μουσική: ιδέες, πράξεις, θεσμοί, υλικά αντικείμενα· οτιδήποτε έχει να κάνει με τη μουσική.
- Μουσικό ύφος [musical style]: ο τρόπος που οργανώνεται ο μουσικός ήχος, σύμφωνα με τους αισθητικούς κανόνες ενός μουσικού πολιτισμού.
- Μοντέλο επιτέλεσης [performance model]: ένας απλουστευτικός χάρτης ή απεικόνιση μιας επιτέλεσης που μας επιτρέπει να σκεφτούμε πώς αυτή συγκροτείται, πώς εξελίσσεται και τι σημαίνει.
- Πλαίσιο [context]: το γύρω περιβάλλον.
- Ρεπερτόριο [repertory]: το μουσικό απόθεμα που είναι διαθέσιμο προς επιτέλεση.
- Ρυθμός [rhythm]: η χρονική σχέση ανάμεσα σε ήχους που διαδέχονται ο ένας τον άλλο.
- Συναισθηματική δύναμη [affect]: η δύναμη ενός αντικειμένου ή μιας εμπειρίας να κάνει έναν άνθρωπο να αντιδράσει, νιώθοντας κάτι.
- Τονικό ύψος [pitch]: η συχνότητα ενός φθόγγου, που καθορίζεται από τις ταλαντώσεις της ηχητικής πηγής που παράγουν ηχητικά κύματα και μετρείται σε κύκλους ανά δευτερόλεπτο (Hz).
- Υλικός πολιτισμός της μουσικής [material culture of music]: τα υλικά αντικείμενα που παράγουν οι άνθρωποι ενός μουσικού πολιτισμού, τα οποία μπορεί κανείς να δει, να κρατήσει, να αισθανθεί και να χρησιμοποιήσει.
- Φθόγγος [tone]: μουσικός ήχος με ορισμένο τονικό ύψος.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Έβανστον, Ιλινόι: Northwestern University Press.
- Olajubu, Chief Oludare. 1978. 'Yoruba Verbal Artists and Their Work'. *Journal of American Folklore* 91: 675-90.
- Titon, Jeff Todd. 1988. *Powerhouse for God: Speech, Chant, and Song in an Appalachian Baptist Church*. Όστιν, Τέξας: University of Texas Press.

## ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΔΕΟΝΤΟΛΟΓΙΑ<sup>1</sup>

### ΔΕΟΝΤΟΛΟΓΙΑ

Το συγκεκριμένο άρθρο παρουσιάζει τα ζητήματα που αντιμετωπίζουν οι εθνομουσικολόγοι που κάνουν επιτόπια έρευνα. Σχετικά με τις οπτικο-ακουστικές καταγραφές (ηχογραφήσεις, φωτογραφίες, βίντεο) ή άλλο υλικό που συλλέχθηκε στο πεδίο της έρευνας, αυτοί που έχουν την καλύτερη κατάρτιση για να κρίνουν τη δεοντολογία των χρήσεών τους είναι οι ίδιοι οι ερευνητές. Αυτοί γνωρίζουν τα δεδομένα και τις λεπτές αποχρώσεις των συνθηκών του πεδίου έρευνας ώστε να σεβαστούν τις διαφορές στις αντιλήψεις, τις κοινωνικές και πολιτικές προσδοκίες που επηρεάζουν τη συμπεριφορά τους, τα ευαίσθητα θέματα στη ζωή των πληροφορητών τους, τα δικά τους κίνητρα και τις προσδοκίες της έρευνάς τους.

Αν και κάθε περίπτωση επιτόπιας έρευνας είναι μοναδική, οι παρακάτω γενικές αρχές που διέπουν μια χρηστή επιτόπια έρευνα πρέπει να ληφθούν υπόψη σε όλες τις περιπτώσεις:

*Εσείς είστε υπεύθυνοι για τη συμπεριφορά σας στον τόπο της έρευνας*

Όποιος κι αν είναι ο ρόλος του πανεπιστημίου σας, του ακαδημαϊκού συμβούλου σας, των συναδέλφων σας, του φορέα χρηματοδότησης ή της κυβέρνησής σας, εσείς και το έργο σας θα κριθείτε με βάση την ηθική στάση και την ακαδημαϊκή ακεραιότητα που επιδεικνύετε.

*Παρουσιάστε τον εαυτό σας με ειλικρίνεια*

Είναι απαράδεκτο να αποκρύπτετε τους λόγους της παρουσίας σας σε μια κοινότητα ή να ηχογραφείτε/βιντεοσκοπείτε τους πληροφορητές σας εν αγνοία τους. Σε όλες τις επαφές με τους πληροφορητές σας ζητήστε τη συγκατάθεσή τους ύστερα από ενημέρωσή τους.

*Η εχεμύθεια είναι βασική σε κάθε έρευνα όπου εμπλέκονται ανθρώπινα όντα*

Είναι σχεδόν αυτονόητο ότι η οικοδόμηση μιας σχέσης εμπιστοσύνης με τους πληροφορητές σας αποτελεί ένα από τα κύρια καθήκοντά σας. Ενδέχεται

1. Τα κείμενα που ακολουθούν έχουν μεταφραστεί από τον συλλογικό τόμο Fargion, Janet Topp, ed. 2001. *A Manual for Documentation, Fieldwork, and Preservation for Ethnomusicologists*. 2nd edition. Bloomington, Ind.: Society for Ethnomusicology, σ. 11-13, 19-23, 85-8.