
Σκοποί Τύπου «Μπουφέ» και Μουσικοχορευτικές Πρακτικές στην Κρήτη

Ε.Β. Θεοδοσοπούλου

Δρ. Μουσικολογίας, Σ.Ε.Π., Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Εισαγωγή

Η δημοσίευση αυτή είναι αποτέλεσμα μουσικολογικής ανάλυσης και εθνογραφικής έρευνας (Barz, 1997; Bohlman, 1991; Cooley, 1997; Clifford & Marcus, 1986; Nettle, 2002; Γκέφου – Μαδιανού, 1999) στην Κρήτη από το 1998 έως σήμερα μέσω της συμμετοχικής παρατήρησης και της βιοματικής εμπειρίας (Γκέφου – Μαδιανού 1999: 136, 235, 342) και μέσω καταγραφών, ηχογραφήσεων, προγραμματισμένων ημιδομημένων συνεντεύξεων (Γκέφου – Μαδιανού 1999: 273-274) και μέσω της μελέτης των «αφηγήσεων» ζωής (Theodosopoulou, 2016).

Η έρευνα ξεκίνησε το 1998 όταν για τις ανάγκες του ερευνητικού προγράμματος «Θαλίτας: Η βιολιστική παράδοση στην κρητική δημοτική μουσική» (<http://thalitas.ims.forth.gr/portal/>), ως υποψήφια διδάκτωρ τότε, προσπαθούσα να καταλάβω για ποιον λόγο κάθε φορά που άκουγα «κοντυλιές του ρε ματζόρε» άκουγα ένα διαφορετικό και παράλληλα «όμοιο» σκοπό. Το βασικό ιδεατό πρότυπο του σκοπού φάνταζε τότε αρκετά ‘γνωστό’, ωστόσο, όταν κατέγραφε κανείς με νέτες ολόκληρο τον σκοπό διαπίστωνε διαφορετική αρχή, διαφορετική μέση, διαφορετικό τέλος, διαφορετικό αριθμό μελωδικών φράσεων, διαφορετική δόμηση της μαντινάδας, διαφορετικό αριθμό επαναλήψεων της κάθε μουσικής φράσης. Συνέχισα την έρευνα για τις ανάγκες της διατριβής μου παράλληλα με την ενασχόλησή μου στο πρόγραμμα «Θαλίτας» και τα ερωτήματα πλήθαιναν (Θεοδοσοπούλου, 2003) και οι απαντήσεις φαίνονταν αρκετά κοντά (Θεοδοσοπούλου, 2004). Στη συνέχεια, όταν ως μεταδιδακτορική

ερευνήτρια στο πρόγραμμα «Crinno Music II: Η μουσική παράδοση της λύρας στην κρητική δημοτική μουσική του Ν. Ρεθύμνης» (<http://crinnos.ims.forth.gr/portal/>) του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών κατά τα έτη 2004-2006 ασχολήθηκα με τη μουσική παράδοση του Ν. Ρεθύμνης, αντιλήφθηκα ότι αυτό που συνέβαινε στην ανατολική Κρήτη με τις κοντυλιές και τον πηδηχτό όσον αφορά τη μεταβαλλόμενη μορφολογική τους δομή και περιεχόμενο (Θεοδοσοπούλου, 2004) δεν ήταν μοναδική περίπτωση στην Κρήτη. Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε με τις σούστες στο Ρέθυμνο αλλά και με τα συρτά και τις ακολουθίες τους, σε περιορισμένη έκταση (<http://crinnos.ims.forth.gr/portal/>). Το «δομικό κύτταρο» στα συρτά, μουσικό και ποιητικό, δεν ήταν ισχυρό. Από τη μουσική ανάλυση (Powers, 1980) είκοσι μελωδιών σούστας (χαρακτηριστικός σκοπός τύπου «μπουφέ») προέκυψαν 291 οργανικά γυρίσματα. Υπήρχαν σούστες με πέντε μουσικές φράσεις και άλλες με είκοσι. Άλλη σούστα απαρτιζόταν από δέκα μουσικές φράσεις, άλλη είχε είκοσι φράσεις, ήταν όμως όλες τους σούστες: σούστες όσον αφορά το ιδεατό πρότυπο, την άκουγε ο ντόπιος ή εκείνος που γνώριζε το ιδεατό πρότυπο και ήξερε απ' την αρχή κιόλας του σκοπού ότι ήταν σούστα. Πώς γινόταν όμως αυτό ενώ τη μια φορά άκουγε κανείς πέντε γυρίσματα και την άλλη είκοσι; Σούστες όσον αφορά την αρχή, το μέσο και το τέλος τους, αλλά τίποτε εξ' αυτών δεν ήταν εξ' αρχής προκαθορισμένο.

Αναλύοντας ολόένα και περισσότερους σκοπούς τύπου «μπουφέ» διαπίστωσα ότι εκείνο που είχε σημασία να μελετήσει κανείς ήταν το «δομικό κύτταρο» και όχι ολόκληρη τη δίμετρη ή τετράμετρη μουσική φράση (Θεοδοσοπούλου, 2012). Από το έτος 2000 και όσο προχωρούσε η εθνογραφική έρευνα με λήψεις συνεντεύξεων από μουσικούς όλης της Κρήτης που σκιαγραφούσαν ένα πανέμορφο ψηφιδωτό με διαφορετικότητες και «πολυγλωσσία» αλλά και «ετερογλωσσία» στη μουσική (Μπαχτίν, 1995 και Γκέφου – Μαδιανού, 1999: 357) που σήμαινε και μια πολύγλωσσία εθνογραφική, και όσο οι απομαγνητοφωνήσεις συνεντεύξεων και η ανάλυση – ερμηνεία του εθνογραφικού υλικού, η αποκωδικοποίηση των εθνογραφικών σημειώσεων (Barz 1997, Sanjek, 1990, Γκέφου – Μαδιανού, 1999: 274) και επομένως και ο προβληματισμός μου για τη σχέση μεταξύ των πολιτισμικών ταυτοτήτων (Λέκκας, 2003) και πρακτικών μουσικοχορευτικών μεγάλων, ήρθε ένα ακόμη ερώτημα: πώς συνδέονται οι σκοποί τύπου μπουφέ με τις μουσικοχορευτικές πρακτικές κάθε περιοχής, κάθε συνομιλητή, κάθε περίπτωσης, κάθε επιτέλεσης; Είναι παγιωμένες οι πρακτικές ή μεταβάλλονται με το πέρασμα των ετών όσον αφορά το ίδιο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο; Και αν ναι, ποιο

μεταβάλλεται πρώτο; οι σκοποί ή η κοινωνία που παράγει και χρησιμοποιεί το υλικοτεχνικό «πολιτισμικό προϊόν»;

Όταν πια το 2008, ως επιστημονική υπεύθυνη τεκμηρίωσης του υποέργου «Μουσικές διαδρομές» του έργου «Ψηφιακή Κρήτη» του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (<http://digitalcrete.ims.forth.gr/MusicalRoutes/index.php?Itemid=68>) υπηρέτησα το υλικό όλων των συνεντεύξεων (που είχαμε πάρει κατά τη διάρκεια εκπόνησης των δύο προγραμμάτων, «Θαλήτας» και «Crinno Music II», αρκετά χρόνια νωρίτερα, πλέον των εκατό), προκειμένου να εξαχθούν λέξεις – κλειδιά και να γίνουν θεματικές ενότητες και να καταστεί δυνατή η αναζήτηση, από πλευράς επισκέπτη, λέξεων – κλειδίων μέσω δενδρικών αναζητήσεων, αναζητήσεων μέσω λέξεων κλειδίων και μέσω χάρτη, βρέθηκα μπροστά σ' ένα τεράστιο υλικό που αφορούσε μεταξύ άλλων και τις μουσικοχορευτικές πρακτικές στην Κρήτη: γλέντι, πανηγύρι, καφενείο, γάμος, βάφτιση, καζανέματα, 'παρέα', επιτέλεση... Καθεμιά από τις λέξεις αυτές ήταν ιδεολογικά και συμβολικά φορτισμένη, μεταφέροντας σημεία, σύμβολα, νοήματα και κώδικες επικοινωνίας τόσο από τους φορείς της παράδοσης όσο και από τους φορείς έρευνας και τους ερευνητές τους ίδιους.

Τι εννοούμε, επομένως, λέγοντας «μουσικοχορευτικές πρακτικές» και πώς συνδέονται με τους σκοπούς τύπου «μπουφέ»; Πώς οι σκοποί τύπου «μπουφέ» επηρεάζουν μουσικοχορευτικές πρακτικές σε μια συγκεκριμένη γεωπολιτισμική περιοχή όπως η Κρήτη; Σε τι συνίσταται η επίδραση αυτή; Πώς οι σκοποί τύπου «μπουφέ» και η επιτέλεσή τους επηρεάζεται από μεταβολές σε μουσικοχορευτικές πρακτικές; Από ποιους παράγοντες επηρεάζονται και εν τέλει γιατί μεταβάλλονται μουσικοχορευτικές πρακτικές σε επίπεδο ατομικό, συλλογικό, φαντασιακό, συμβολικό; Πώς σχετίζεται η μεταβολή αυτή με σκοπούς μεταβαλλόμενης μορφολογικής δομής (οικονομικοί λόγοι, λόγοι συνύπαρξης σε μια μικρότερη ομάδα π.χ. πολιτιστικοί σύλλογοι κ.λπ.). Τι σημαίνει η παγίωση τέτοιων σκοπών π.χ. μέσω της δισκογραφίας; Πώς αλλάζει το «γλέντι» και τροποποιούνται οι μουσικοχορευτικές πρακτικές; Αλλαγές στις μουσικοποιητικές δομές αναδεικνύουν αλλαγές κοινωνικές; Και αντίστροφα, αλλαγές στις μουσικοχορευτικές πρακτικές προέκυψαν λόγω μεταβολών της μουσικής ή λόγω των αλλαγών σε μια διαρκώς μεταλλασσόμενη – ελεύθερη – αυστηρών αρχών κοινωνία και έχουν επίδραση στους σκοπούς και στους χορούς του νησιού;

Υπάρχουν αρκετά βιβλία και άρθρα που αναφέρονται σε μουσικοχορευτικές πρακτικές. Για παράδειγμα αναφέρομαι στο εξαιρετο κείμενο των Χτούρη Σ. και Βαρκαράκη Χ. για τις πολιτισμικές πρακτικές και τα πολιτισμικά δίκτυα στο Αιγαίο (Χτούρης & Βαρκαράκη, 2000)

Ωστόσο, στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία δεν εντοπίστηκε κάποιο άρθρο που να συνδυάζει τα αποτελέσματα μιας μουσικολογικής ανάλυσης με το ζήτημα των μουσικοχορευτικών πρακτικών και κυρίως δεν εντοπίστηκε κάποιο κείμενο που να θέτει ερωτήματα ως απαρχή μιας περαιτέρω έρευνας και συζήτησης (πολυεπιστημονικής ή διεπιστημονικής) σχετικά με τις μουσικοχορευτικές πρακτικές. Τα αναλυτικά δεδομένα που προκύπτουν από μια πολυετή μουσικολογική ανάλυση και τα ζητήματα που σχετίζονται με τις μουσικοχορευτικές πρακτικές, έτσι όπως αυτά αναδεικνύονται στο πλαίσιο μιας πολυετούς έρευνας πεδίου στην ίδια περιοχή (οπότε και μπορεί κανείς να καταγράψει και να μελετήσει στο πέρασμα του χρόνου την «ίδια» κοινωνία και τις μεταβολές της) επιχειρείται να συνδυαστούν στο άρθρο αυτό για πρώτη φορά.

Στόχος αυτού του κειμένου είναι α') να λειτουργήσει ως έναυσμα για περαιτέρω γόνιμο διάλογο και προβληματισμό σε διεπιστημονικό και πολυεπιστημονικό επίπεδο, β') να δοκιμαστεί η σύνδεση των αναλυτικών δεδομένων με μουσικοχορευτικές πρακτικές που παράγουν τα πολιτισμικά – μουσικοχορευτικά «προϊόντα» και να αναγνωριστεί η πολυπλοκότητα του εγχειρήματος ανάλυσης και ανάπτυξης προβληματικής της σύνδεσης των δεδομένων αυτών με κοινωνικές παραμέτρους και γνωρίσματα, γ') να δούμε κατά πόσον η χρήση αντίστοιχων μεθοδολογικών και αναλυτικών εργαλείων θα μπορούσε να βοηθήσει στη διάγνωση ανάλογων περιπτώσεων μελέτης μεταβολών στον κοινωνικό ρόλο της μουσικής και αλλαγών των μουσικοχορευτικών πρακτικών άλλων περιοχών. Περισσότερο απ' όλα, το παρόν κείμενο στόχο έχει να θέσει ερωτήματα περισσότερο απ' ό,τι να δώσει απαντήσεις κομπορμιστικού τύπου.

Η εισήγηση αυτή ακολουθεί τη λογική της προφορικής ανακοίνωσης που διεξήχθη κατά τη 2^η Επιστημονική Ημερίδα της ΕΛ.Π. 40.

Ευρήματα

Θα εξηγήσω πρώτα γιατί ονομάζω σκοπούς τύπου «μπουφέ» τους σκοπούς μεταβαλλόμενης μορφολογικής δομής. Οι κοντυλιές, η σούστα, οι σειρές συρτών στην μακροδομή τους, ο τριζάλης, ο πεντοζάλης, ο μαλεβιζιώτης, ο καστρινός, ο στειακός πηδηχτός και κάποιοι άλλοι σκοποί λιγότερο γνωστοί όπως π.χ. ο ζερβόδεξος δεν έχουν συγκεκριμένη διάρκεια, περιεχόμενο, δομή και μορφή κάθε φορά που επιτελούνται. Είναι όμως φορείς σημείων, και αναγνωρίσιμων κωδίκων (Derrida, 1982 και Eco, 1979) και λειτουργούν ως σημειωτικά

συστήματα (Monelle, 2002 και Theodosopoulou, under publication). Πρόκειται για «ιδεατά πρότυπα» μελωδιών πάνω στα οποία ο κάθε καλλιτέχνης επιλέγει κάθε φορά εκείνα τα δομικά «κύτταρα» με τα οποία θα χτίσει τον σκοπό του, κατά τη συγκεκριμένη επιτέλεση. Πρόκειται λοιπόν για σκοπούς μεταβαλλόμενης μορφολογικής δομής και περιεχομένου. Η μουσικολογική ανάλυση που βασίστηκε στην ημική και ητική ανάλυση (Γκέφου – Μαδιανού, 1999: 78-79, 396-397) μέσω της μακροχρόνιας εθνογραφικής έρευνας στην Κρήτη ήταν εκείνη που με οδήγησε στην ονοματοδοσία των δομικών κυττάρων και στην κατανόηση του κυτταρικού τύπου δόμησης τέτοιων σκοπών. Ο λόγος για τον οποίον ονομάζω σκοπούς τύπου μπουφέ τέτοιους σκοπούς μεταβαλλόμενης μορφολογικής δομής και περιεχομένου αναπτύσσεται παρακάτω (Θεοδοσοπούλου, 2012).

Ας φανταστούμε ότι βρισκόμαστε στον γάμο της Ελένης με τον Γιώργο και στο τραπέζι του γάμου τους βρισκόμαστε μπροστά σ' έναν μπουφέ που έχει στηθεί εκεί και ο οποίος μπορεί να εμπεριέχει εκατό διαφορετικά πιάτα, μια μεγάλη ποικιλία πιάτων από τα οποία μπορούν όλοι οι καλεσμένοι να επιλέξουν, να βάλουν στο πιάτο τους, να συνδυάσουν και να ξαναβάλουν. Ας υποθέσουμε τώρα ότι η μεγάλη ομπρέλα (Γάμος Ελένης – Γιώργου) είναι το ιδεατό πρότυπο του σκοπού, π.χ. μια σούστα. Καθένα από τα πιάτα του μπουφέ από τα οποία μπορούμε να επιλέξουμε είναι ένα «γύρισμα» του σκοπού, μια μελωδική φράση (στις σούστες οι μουσικές φράσεις είναι ως επί το πλείστον δίμετρες). Ας παρομοιάσουμε τον κάθε καλεσμένο με τον λυράρη και έστω ότι το πιάτο που θα φτιάξει ο κάθε καλεσμένος αντιστοιχεί στη μοναδική επιτέλεση του λυράρη. Καθένα πιάτο που θα δημιουργήσει ο κάθε καλλιτέχνης τη συγκεκριμένη βραδιά δηλαδή ο κάθε καλεσμένος για να το απολαύσει τη συγκεκριμένη στιγμή ας θεωρήσουμε ότι είναι η συγκεκριμένη επιτέλεση της σούστας: μιας σούστας, το τελικό αποτέλεσμα της οποίας, ο αριθμός των μελωδικών φράσεων αλλά και ο συνδυασμός τους, ο αριθμός των επαναλήψεών τους, η ύπαρξη ή όχι τραγουδιού δεν είναι εξ' αρχής προκαθορισμένα ούτε γνωστά στους άλλους καλεσμένους. Ας ξεκινήσουμε από μια γενική αλλά χρήσιμη διαπίστωση: κανένα πιάτο από αυτά που θα φτιάξουμε ως καλεσμένοι, δεν είναι ανώτερο ή κατώτερο από το πιάτο άλλου καλεσμένου: εξαρτάται από τις γευστικές ιδιαιτερότητες που έχουμε ως καλεσμένοι εκείνη τη συγκεκριμένη βραδιά που έχουν αναπτυχθεί όμως σ' ένα πλαίσιο κοινωνικοποίησής μας, από τη διάθεση που έχουμε, από το γούστο που έχουμε αναπτύξει, εξαρτάται επίσης από το τι θα φάει η παρέα μας και από το εάν θα μας παροτρύνει να προτιμήσουμε κάποια συγκεκριμένες γεύσεις αλλά και από πολλούς ακόμη παράγοντες. Το ίδιο συμβαίνει και στο πλαίσιο του μπουφέ μελωδιών. Καμιά

επιτέλεση κανενός οργανοπαίχτη δεν μπορεί να θεωρηθεί κατώτερη ή ανώτερη λόγω του ότι εμπεριέχει περισσότερα ή λιγότερα ‘γυρίσματα’. Το ένα πιάτο μπορεί να έχει τέσσερα είδη μεξέδων και το άλλο είκοσι. Είναι κάποιο ανώτερο ή κατώτερο του άλλου; Όχι. Έτσι και στους σκοπούς τύπου μπουφέ. Μια επιτέλεση σούστας μπορεί να εμπεριέχει τέσσερα γυρίσματα και μια άλλη (ακόμη και του ιδίου λυράρη) είκοσι. Είναι κάποια επιτέλεση ανώτερη ή κατώτερη; Όχι. Η δομή του σκοπού μπορεί επίσης να διαφέρει. Το περιεχόμενο των γυρισμάτων, επίσης. Μπορεί να υπάρχει τραγούδι, μπορεί και όχι (Middleton, 2000). Ο μορφολογικός τύπος του τραγουδιού (Αμαργιανάκης, 1994) δηλαδή ο τρόπος δόμησης του στίχου σε σχέση με τη μουσική, επίσης μπορεί να μην είναι ίδιος (Θεοδοσοπούλου, 2012). Όπως και στον μπουφέ δεν υπάρχουν αυστηροί περιορισμοί όσον αφορά τους συνδυασμούς γεύσεων που μπορεί να κάνει ο κάθε καλεσμένος για το πιάτο του έτσι και στη μουσική, δεν υπάρχουν κάποιοι αυστηροί περιορισμοί, αρκεί κανείς να κάνει όσα επιτρέπονται: υπάρχουν κάποιοι άγραφοι κανόνες, όπως για παράδειγμα, να μην φάει κανείς όλα τα γλυκά. Το ίδιο ισχύει και στη σούστα. Δεν θα πρέπει να «ξεφύγει» από το ιδεατό πρότυπο του σκοπού και να χαθεί το χρώμα της σούστας. Πόσα τυροπιτάκια θα βάλει ο καθένας μας στο πιάτο του; Εξαρτάται από πολλούς παράγοντες. Πόσες επαναλήψεις του ιδίου γυρίσματος θα παίξει ο λυράρης όταν παίζει σούστα; Εξαρτάται από πολλούς παράγοντες, όπως για παράδειγμα το αν θα πρέπει να «τετραγωνίσει» τον αριθμό επαναλήψεων για να βγει το βήμα του χορευτή σωστά και οι τονισμοί, εξαρτάται από το εάν πέφτει χρήμα την ώρα του χορού, από το κέφι της παρέας εκείνη την ώρα αλλά και από πολλούς άλλους παράγοντες). Επίσης, οι καλεσμένοι δεν θα βάλουν και από τα εκατό πιάτα του μπουφέ, στο πιάτο τους (ή μπορεί να γίνει κι έτσι). Όμοια, δυο λυράρηδες μπορεί να παίζουν σούστα, ωστόσο η επιτέλεση τους να εμπεριέχει διαφορετικά συστατικά, διαφορετικά δηλαδή «πιάτα» χωρίς να σημαίνει ότι ο καθένας τους θα βάλει απαραιτήτως και τα 291 γυρίσματα σε μια επιτέλεση. Το χρώμα ωστόσο του σκοπού είναι αυτό της σούστας όπως το πιάτο όλων των καλεσμένων είναι ένα πιάτο που εντάσσεται στο πλαίσιο του μπουφέ του γάμου του Γιώργου με την Ελένη. Ένα σημαντικό ερώτημα που προκύπτει είναι πόση ώρα τρώμε σ’ ένα τραπέζι γάμου με μπουφέ; Τελειώνουν όλοι οι καλεσμένοι το φαγητό τους την ίδια ώρα; Όχι. Έτσι και η διάρκεια επιτέλεσης των σκοπών αυτών δεν είναι ποτέ η ίδια (μπορεί η μια επιτέλεση να διαρκέσει δεκαεπτά λεπτά και η άλλη, πέντε). Αλλά και ποια σάλτσα θα ρίξουμε επάνω στο κάθε πιάτο μας (για παράδειγμα στη ψητή πατάτα μας); Θα κόψουμε την πατάτα μας και θα της βάλουμε στη μέση τυρί; Αυτό εξαρτάται επίσης από εμάς και από τη διάθεση μας. Όμοια και στους

σκοπούς τύπου «μπουφέ»: Υπάρχουν «γυρίσματα» (μουσικές φράσεις) που ενώ η αρχή τους μας θυμίζει ένα «α» γύρισμα, στη συνέχεια αυτό αλλάζει, θυμίζοντας μας την «ουρά», το τέλος ενός άλλου, «β» γυρίσματος. Έχουμε λοιπόν στην ουσία ένα γύρισμα «γ». Ή μπορεί η ουρά να είναι μια νέα ουρά, άρα να έχουμε ένα «δ» γύρισμα κ.ο.κ. Χρησιμοποιώ αυτόν τον όρο για να περιγράψω τα χαρακτηριστικά αυτών των σκοπών.

Από μια ανάλυση είκοσι μόνο σκοπών σούστας, εντοπίστηκαν συνολικά τριακόσια τριάντα επτά (337) γυρίσματα. Από τα γυρίσματα αυτά, τα διακόσια ενενήντα ένα (291) είναι οργανικά και τα σαράντα έξι (46), φωνητικά. Από τα διακόσια ενενήντα ένα (291) οργανικά γυρίσματα, τα εκατόν είκοσι τρία (123) απαρτίζονται εξ' ολοκλήρου από τμήματα άλλων οργανικών γυρισμάτων. Όμοια, από τα σαράντα έξι (46) φωνητικά γυρίσματα, τα δέκα (10) απαρτίζονται εξ' ολοκλήρου από σύνθεση τμημάτων άλλων φωνητικών γυρισμάτων.

Προκειμένου κάθε σούστα να αναλυθεί μορφολογικά, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν η λεπτομερής καταγραφή της στο πεντάγραμμο (Monelle, 1989 και Monelle, 1991).

Διαπιστώθηκε ότι και η καταγραφή βασικού σκελετού κάθε γυρίσματος (μελωδικής φράσης) δεν ήταν αρκετή διότι μέσα στις λεπτομέρειες υπάρχουν δομικά συστατικά που διαφοροποιούν εν τέλει το ένα γύρισμα από το άλλο. Το πρώτο βήμα λοιπόν ήταν η λεπτομερής καταγραφή μέσω της ημικής ανάλυσης, μέσω του 'λόγου' του συνομιλητή μας. Μετά την καταγραφή του σκοπού, στην επόμενη φάση καθεμιά μελωδία χωρίστηκε στα γυρίσματά της, δημιουργώντας μια μορφή ανάλυσης. Στη συνέχεια, τα γυρίσματα ονοματίστηκαν με βάση έναν αύξοντα αριθμό. Διαπιστώθηκε, ωστόσο, ότι πολλά γυρίσματα αποτελούν κολλάζ άλλων γυρισμάτων ή τμημάτων τους, γι' αυτό και το τελικό «όνομα» που προέκυψε για καθένα από αυτά αποτελείται από αριθμούς και γράμματα, όπου τα γράμματα αντιστοιχούν στα αντίστοιχα μουσικά μέτρα άλλων γυρισμάτων (π.χ. 13α5δ). Αυτό σημαίνει ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια μουσική φράση δύο μέτρων, εκ των οποίων το πρώτο μέτρο είναι ίδιο με το πρώτο μέτρο του 13 γυρίσματος και το δεύτερο μέτρο είναι ίδιο με το τέταρτο μέτρο του γυρίσματος 5. Άλλη σούστα έχει μόνο πέντε μουσικές φράσεις και άλλη, είκοσι.

Επίσης, υπάρχουν κώδικες αναγνωρίσιμοι και στιχουργικά μέσα, που οργανώνονται σε αναγνωρίσιμους κώδικες. Υπάρχει μια πλειάδα από «κύτταρα» αναγνωρίσιμα εντός και εκτός «τοπικής» κοινωνίας σε τοπικό και υπερτοπικό επίπεδο, μιας κοινωνίας ελαστικής και ανοικτής σε διαφορετικές δομές στίχου και όχι μόνο, μιας κοινωνίας που ζει από τον τουρισμό, που είναι ταυτόχρονα νεωτερική και παραδοσιακή, «προχωρημένη» και

«συντηρητική». Η αναγνώριση αυτών των μέσων και των αντίστοιχων κωδίκων οδηγεί σε «διαγνώσεις» μουσικών ιδιωμάτων και τάσεων παραδοσιακών ή παραδοσιακόμορφων και νεωτερικών. Τι γίνεται λοιπόν στην περίπτωση που σκοποί «τύπου μπουφέ» (κοντυλιές, σούστες, σκοποί του πηδηχτού) παγιώνονται μέσω της δισκογραφίας; Αλλάζει ή όχι η επιτέλεση την ώρα του γλεντιού; Πώς εκδηλώνεται η πολιτισμική ταυτότητα σε μια αστική πλέον κοινωνία που διαρκώς υφίσταται μεταβολές και ειδικότερα από το 1980 και μετά; (Fillipou, Goulimaris, Serbezis, Genti & Davoras, 2010). Οι χορευτικοί σύλλογοι και η παγίωση σκοπών στα χορευτικά συγκροτήματα τόσο της Κρήτης όσο και της Αθήνας και των άλλων περιοχών έχουν άραγε συμβάλει στη μετεξέλιξη της μουσικοχορευτικής παράδοσης, του περιεχομένου και της δομής τέτοιων σκοπών τύπου «μπουφέ» και των πρακτικών που σχετίζονται με την επιτέλεση; (Φιλίππου, Γουλιμάρης, Σερμπέζης, Πίτση, & Γεντή, 2009). Η δισκογραφία μπορεί να αλλάξει το μουσικό ιδίωμα μιας γεωπολιτισμικής περιοχής μέσω της παγίωσης σκοπών τύπου μπουφέ; Και αν ναι, σε ποιον βαθμό; Τι αλλάζει και τι μένει σταθερό; Η ελευθερία αυτή επιλογής διαφορετικών πιάτων και τομής της «πατάτας με εισαγωγή σάλτσας» παύει να υπάρχει; Τι προηγείται; Η αλλαγή – παγίωση των σκοπών ή η μεταβολή των κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών;

Ένα πρώτο εύρημα είναι ότι οι αλλαγές στις μουσικοποιητικές δομές συμβαίνουν παράλληλα και ανατροφοδοτούνται από αλλαγές κοινωνικές και πολιτισμικές. Μια συνεχώς μεταλλασσόμενη κοινωνία με την ελαστικότητά της και τους κανόνες της, όπως για παράδειγμα αυτή του Ρεθύμνου, έχει καθιερώσει κάποιες μουσικοποιητικές δομές και δύσκολα τις αλλάζει. Μη ξεχνάμε όμως ότι η κοινωνία της πόλης του Ρεθύμνου διαφέρει από εκείνη της Σητείας ή της Τουρλωτής.

Περνώντας στο ζήτημα των πρακτικών, τίθενται μια σειρά καίριων ερωτημάτων:

Ποιος χορεύει; Ποια νοήματα μεταφέρει ο χορός του; Γιατί χορεύει; Πώς τα μηνύματα αυτά προσλαμβάνονται από τους υπόλοιπους φορείς της παράδοσης και πώς από τους φορείς έρευνας, «διάσωσης, διάδοσης»; Πώς χορεύει; Πώς χορεύει ο ίδιος σε διαφορετικά πλαίσια; Ποιος παίζει; Πού παίζει; Πώς παίζει; Γιατί παίζει; Με ποιους παίζει; Ποια τα νοήματα της επιτέλεσής του κάθε φορά; Ποιος τραγουδάει; Πού τραγουδάει; Με ποια μουσικοποιητική δομή χτίζει τον σκοπό; Γιατί τραγουδάει; Ποια η χρήση της μικροφωνικής (δυνατά, σιγά, αντίλαλος ηχώ); Ποια η παρουσία του όταν τραγουδάει; Ποιο το πλαίσιο; Σε ποιους απευθύνεται και πώς γίνεται η πρόσληψη αυτού που τραγουδάει; Ποιος κατασκευάζει τα

όργανα; Ποιες οι πρακτικές της οργανοποιίας (Πανόπουλος, 2007); Ποιοι οι κανόνες κατασκευής ενός καλού οργάνου; Ποιες οι πρακτικές επιλογής των υλικών, της διαδικασίας και της κατασκευής; Ποιες οι πρακτικές κατασκευής των τουριστικών «μουσικών οργάνων» στο Ρέθυμνο; Ποιες οι πρακτικές κατασκευής, επιλογής, πώλησης και διάδοσης των μαθητικών οργάνων για τα μουσικά γυμνάσια; Ποιος διδάσκει τον οργανοποιό; Ποιος διδάσκει τον καλλιτέχνη; Πώς διδάσκεται σήμερα ο νέος; Ποιες πρακτικές του ωδειακού τρόπου μάθησης έχουν εισέλθει στον λεγόμενο «παραδοσιακό» τρόπο εκμάθησης του οργάνου; Υπάρχει παγίωση σκοπών τύπου «μπουφέ» με τη γραμμένη αυτοσχέδια παρτιτούρα ή αυτή βοηθάει το παιδί να καταλάβει τον τρόπο λειτουργίας του οργάνου; Πώς μεταβιβάζονται οι σκοποί τύπου «μπουφέ»; Ποιος «διδάσκει» το τι είναι «σωστό και λάθος» για τη συγκεκριμένη παρέα, επιτέλεση, περιοχή, περίσταση τους μικρότερους ή τους νεότερους στην κοινωνία συνδαιτημόνες; Ποιος διδάσκει μουσική; Ποιος ο ρόλος των μουσικών γυμνασίων;

Ποιες οι πρακτικές της επιτέλεσης; Τι σημαίνει επιτέλεση (Kavouras, 1994); Μιλάμε για μουσική, χορευτική, οργανοποιητική, μιλάμε για την ποιητική ή τη ρητορική διάσταση της επιτέλεσης; Ποιες οι πρακτικές της επιτέλεσης της καταγραφής, της έρευνας, της μουσικοστιχουργικής καταγραφής, της ανάλυσης των εθνογραφικών δεδομένων και της ερμηνείας τους; Πώς οι κανόνες γλεντιού και οι κώδικες επικοινωνίας αναδεικνύονται σ' αυτό που λέμε μουσικοχορευτικές πρακτικές; Πώς σχετίζονται τα δίκτυα επικοινωνίας με τις πρακτικές αυτές; Τι είναι ισχυρό και θα καθιερωθεί και τι αδύναμο και θα αλλοιωθεί, θα μεταβληθεί, θα τροποποιηθεί; Ποιοι οι κανόνες μιας χορευτικής π.χ. επιτέλεσης; Ποιος θα χορέψει πρώτος (ηλικία, φύλο, περίσταση, διάρκεια επιτέλεσης, «κανόνες» μουσικής και χορευτικής επιτέλεσης); Τι γίνεται στην παραγγελιά και στην αντικατάστασή της από το «μπλοκάκι προτεραιότητας»; Ποιος ο ρόλος της χαρτούρας; Πώς αυτή η πρακτική αντικαταστάθηκε σήμερα από την είσοδο στο πανηγύρι, έναντι ενός μικρού οικονομικού ανταλλάγματος όπου όλοι είναι «ίσοι» και μπορούν να πιάσουν να χορέψουν χωρίς σειρά, σε έναν κύκλο, χωρίς παραγγελιά; Είναι μια πρακτική ισοπέδωσης, εξομείωσης ή μια πρακτική που χωρίς συνέπειες στο γλέντι και στην επιτέλεση, στη δομή και στη μορφή αλλά και στο περιεχόμενο του ίδιου του μουσικοχορευτικού πολιτισμικού μορφώματος; Πρέπει να υπάρχει διάκριση ή υπάρχει μια ομογενοποίηση αποδεκτή και θεμιτή; Τι θα πει «πρέπει» για τους ντόπιους; Πώς μεταβλήθηκε η διάρκεια επιτέλεσης σκοπών – χορών από τις αλλαγές στην πρακτική της χαρτούρας; Πόσο θα διαρκέσει ένας σκοπός τύπου «μπουφέ»

στο γλέντι με παραγγελιά, στην παράσταση του Ηρωδείου, στο γλέντι με την είσοδο, στο στούντιο μιας προκαθορισμένης για τη δισκογραφία ηχογράφησης; Ποια η διάρκεια του σκοπού; Ποιες ακολουθίες σκοπών θα δούμε σε καθεμιά από τις παραπάνω περιπτώσεις;

Σε ποια Κρήτη αναφερόμαστε; Στην Κρήτη βάσει γεωγραφικών ορίων ή γεωπολιτισμικών «συνόρων»; Στην Κρήτη του αστικού πλαισίου ή του χωριού; Ποιου χωριού; Ποιας πόλης; Της Σητείας ή των Χανίων; Στην Κρήτη του γλεντιού; Στην Κρήτη του κρητικού μαγαζιού; Στην Κρήτη του νυχτερινού μαγαζιού της Αθήνας που λειτουργεί ως συνεκτικός κρίκων των κρητικών στην πόλη; Στην Κρήτη της δισκογραφίας; Στην Κρήτη του διαδικτύου; Στην 'ηχογραφημένη' μουσική της Κρήτης; Στην Κρήτη των νέων και των νυχτερινών της μαγαζιών; Στην Κρήτη των πολιτιστικών συλλόγων; Στην Κρήτη του τουρισμού και του ξενοδοχειακού φολκλορισμού;

Θα μπορούσαμε να συνοψίσουμε ορισμένα ζητήματα που θέτω προς περαιτέρω συζήτηση και έρευνα άρα και προς περαιτέρω επεξεργασία, ανάλυση και ερμηνεία, στα εξής:

Η μουσική ως επιτέλεση και ως πολιτισμικό μόρφωμα

Ο χορός ως επιτέλεση και ως πολιτισμικό μόρφωμα

Το τραγούδι ως επιτέλεση και ως φορέας σημείων, κωδίκων και νοημάτων

Το γλέντι με τις διάφορες μορφές του ως επιτέλεση

Η διδασκαλία ως επιτέλεση

Πολιτιστικοί σύλλογοι, χορευτικά και μουσικοχορευτικές πρακτικές ως επιτέλεση

Το φαγητό, η αισθητική του χώρου και οι μουσικοχορευτικές πρακτικές σε ετήσιους χορούς ως επιτέλεση

Η συλλογή και επιλογή φορεσιών ως επιτέλεση

Η οργανοποιία ως επιτέλεση

Η ηχογράφηση και δισκογραφία ως επιτέλεση και ως παράγοντες μεταβολής πολιτισμικών πρακτικών

Η καταγραφή ως επιτέλεση

Η έρευνα ως επιτέλεση

Η ανάλυση και ερμηνεία ως επιτέλεση

Ο «λόγος» ως επιτέλεση

Ο «εθνογραφικός λόγος» ως επιτέλεση

Η μελέτη πολιτισμικών φαινομένων ως επιτέλεση

Συμπεράσματα

Πώς η διαφοροποίηση στις μουσικές πρακτικές μπορεί να σηματοδοτήσει ή να οδηγήσει στη διάγνωση ταυτοτήτων, ετεροτήτων, μεταβολών στην κοινωνία; Και πώς συνδέονται αυτές οι μεταβολές με σκοπούς τύπου «μπουφέ» - με διαφορετικά μουσικά ιδιώματα που αναδεικνύονται από τη μελέτη και τη μουσικολογική ανάλυση;

Ένα είναι βέβαιο, κι αυτό προκύπτει από την δεκαετή και πλέον έρευνα: όταν παγιώνονται σκοποί τύπου «μπουφέ» και έχουμε σκοπούς με αρχή – μέση και τέλος, χωρίς μεγάλες μεταβολές, άρα όταν έχουμε παγίωση ρεπερτορίου, παγίωση χορευτικών κινήσεων έχουμε μεταβολή μουσικών και χορευτικών πρακτικών έχουμε κοινωνικές και οικονομικές μεταβολές. Και αντίστροφα, όταν έχουμε αλλαγή στις μουσικές και χορευτικές πρακτικές, π.χ. κατάργηση χαρτούρας και αντικατάσταση της από την είσοδο στο πανηγύρι έναντι του αντιτίμου των δέκα ευρώ - πλαστική καρέκλα ή χορευτικά συγκροτήματα με φορεσιές που εκεί μιλάμε για αναβίωση ή για φολκλωρισμό ή για κάτι «άλλο»; Σίγουρα μιλάμε για ετερότητες, για διαφορετικές μουσικές και χορευτικές πρακτικές, για μεταβολές ρόλων, μεταβολές στον κοινωνικό ρόλο της μουσικής, για διαφορετικά δίκτυα επικοινωνίας και εν τέλει για κοινωνικές μεταβολές που αναδεικνύονται και μέσω της ανάλυσης της μουσικής και του χορού.

Ποιοι είναι οι λόγοι μεταβολής μουσικοχορευτικών πρακτικών;

Πώς μεταβάλλεται ο κοινωνικός ρόλος της μουσικής και περνάει μια κοινωνία στον εύληπτο τρόπο αναπαραγωγής της «κονσέρβας»;

Πόσο είμαστε «ανοικτοί» ή «κλειστοί» ως κοινωνία και ως ερευνητές – εθνογράφοι, ως πρόεδροι πολιτιστικών συλλόγων, ως μέλη χορευτικών συγκροτημάτων, ως δάσκαλοι χορευτικών, ως μέλη μιας μικρότερης ή μεγαλύτερης κοινωνικής ομάδας στην «πρόταση» αλλαγών μουσικοχορευτικών πρακτικών; Κατά πόσον είμαστε υπεύθυνοι ως εθνογράφοι ερευνητές, ως πρόεδροι πολιτιστικών συλλόγων, ως μέλη χορευτικών συγκροτημάτων, ως πολιτισμολόγοι ή ως απλοί παρατηρητές για την πρόταση αλλαγών στις μουσικοχορευτικές

πρακτικές, είτε αυτό σημαίνει κατάργηση της παραγγελιάς και της χαρτούρας και είσοδο στο πανηγύρι έναντι αντιτίμου, είτε σημαίνει εισαγωγή της πλαστικής καρέκλας, ή αλλαγή στην αισθητική του χώρου από το φαγητό έως τις διαφημίσεις, τις ταμπέλες, την ενδυμασία; Είμαστε άραγε υπεύθυνοι για την παγίωση σκοπών αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα όπως οι σκοποί «τύπου μπουφέ»; Είμαστε άραγε υπεύθυνοι για τα «τσολιαδάκια» των τουριστικών μαγαζιών, για την ατραξιόν των ξενοδοχειακών συγκροτημάτων ή όσον αφορά στην Κρήτη για τους κρητικούς με την μπότα και τη μεγάλη μαχαίρα στον χορό, για τη μοντελοποίησή τους και την τακτική ο χορός να κλείνει μπροστά στον θεατή λες και πρόκειται για θέαμα; Είναι θέαμα; Ποιες ανάγκες καλύπτει η αναπαράσταση; Ποια χαρακτηριστικά επιβιώνουν όταν επιβιώνει η ενδυμασία αλλά όχι η μεταβαλλόμενη δομή ενός σκοπού; Μιλάμε για μια σημερινή ανάγκη ή μορφή που επιβλήθηκαν εκ των έσω, εκ των έξω ή και από τις δυο κατευθύνσεις; Είμαστε άραγε υπεύθυνοι για την «ποιητική και την ρητορική» μιας επιτέλεσης όπου περιορίζεται ο αυτοσχεδιασμός των σκοπών τύπου «μπουφέ» και αντικαθίσταται από μοντελοποιημένες μελωδίες με αρχή, μέση και τέλος; Ποιος καταναλώνει την «κονσέρβα»; Άραγε μας αρέσει; Μήπως και η «κονσέρβα» σε κάποιες περιπτώσεις είναι χρήσιμη;

Βρισκόμαστε μπροστά σε μεταβολές κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές που συμβαίνουν άλλοτε με πιο αργούς και άλλοτε με γοργούς ρυθμούς. Ίσως να βρισκόμαστε μπροστά σε ένα «καινούργιο φλασκί με καινούργιο κρασί», όπως χαρακτηριστικά έχει δηλώσει η εθνοχορολόγος Μάγδα Ζωγράφου αναφερόμενη στους χορούς πολιτιστικών συλλόγων.

Ένα είναι βέβαιο: ότι η μακροχρόνια έρευνα σε μια συγκεκριμένη γεωπολιτισμική περιοχή, η παρακολούθηση των αλλαγών, η μακροχρόνια έρευνα, ανάλυση, καταγραφή και ερμηνεία ακόμη και του ίδιου του εθνογραφικού λόγου αλλά και η μελέτη των αλλαγών σε μια εστιασμένη περιοχή έχει να αποδώσει σπουδαίους καρπούς έναντι μιας εκτεταμένης μορφής έρευνας σε διαφορετικές περιοχές όπου γίνεται απλή αποτύπωση μιας στιγμής της κοινωνίας που παράγει ένα τόσο σύνθετο πολιτισμικό προϊόν.

Επίσης, βέβαιο είναι ότι η μουσικολογική ανάλυση σκοπών τύπου «μπουφέ» και ανάλυση και ερμηνεία μουσικοχορευτικών πρακτικών και μεταβολών τους αποτελούν δύο χρήσιμα εργαλεία για την αναγνώριση δικτύων επικοινωνίας, κωδίκων επικοινωνίας, κοινωνικών μεταβολών και πολιτισμικών αλλαγών σ' ένα γρήγορα αναπτυσσόμενο και μεταλλασσόμενο

περιβάλλον, για τη διάγνωση ταυτοτικών σχέσεων και επιδράσεων, για τη διάγνωση μουσικών και πολιτισμικών ιδιωμάτων και μορφωμάτων και για την αποκωδικοποίηση της πρόσληψης και ερμηνείας τους τόσο από τους ίδιους τους φορείς της παράδοσης όσο και από τους μελετητές – εθνογράφους.

Βιβλιογραφία

- Αμαργιανάκης, Γεώργιος (1994). *Για μια μορφολογία του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού (Σημειώσεις)*. Αθήνα.
- Barz, Gregory (1997). Confronting the field(note) in and out of the field. Music, voices, texts and experiences in dialogue. In Gregory Barz, Timothy Cooley (ed.), *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*, (p. 45-62). New York: Oxford University Press.
- Bohman, Philip (1991). Representation and cultural critique in the history of ethnomusicology. In Bruno Nettl, Philip Bohman (ed.), *Comparative musicology and Anthropology of music. Essays on the history of Ethnomusicology*, (p.131-151). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Briggs, Charles L. (1986). *Learning how to ask: A Sociolinguistic Appraisal of the role of the interview in Social Science Research*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clifford, James και Marcus, George (ed.) (1986). *Writing culture: The poetics and politics of Ethnography*. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Cooley, Timothy (1997). Casting shadows in the field: an introduction. In Gregory Barz, Timothy Cooley (ed.), *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*, (p. 3-22). New York: Oxford University Press.
- Derrida, Jacques (1982). *Margins of Philosophy / Translation Alan Bass*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Eco, Umberto (1979). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Fillipou, F., Goulimaris, D., Serbezis, V., Davoras, D. & Genti, M. (2010). Collective identity and dance in modern urban Greece, *Issues in Ethnology and Anthropology*, 5, 1, 213-221.

- Foucault, Michel (1990 [1976]). *The history of sexuality*. New York: Vintage Book.
- Hast, Dorothea E., James R. Cowdery, & Stan Scott (1999). *Exploring the World of Music: An Introduction to Music from a World Perspective*. Dubuque, Iowa: Kendall-Hunt.
- Θεοδοσοπούλου, Ειρήνη Β. (2003). *Οι “σκοποί” στην ελληνική παραδοσιακή μουσική. Σημασιολογική και μουσικολογική προσέγγιση. (Διδακτορική διατριβή με υποτροφία I.K.Y.)*. Αθήνα: (Υπό δημοσίευση).
- Θεοδοσοπούλου, Ειρήνη Β. (2004). *Μεθοδολογία μορφολογικής ανάλυσης και αναλυτικά δεδομένα σε κοντυλιές της κρητικής δημοτικής μουσικής. Τα 436 οργανικά και 33 φωνητικά γυρίσματα*. Αθήνα: Κουλτούρα.
- Θεοδοσοπούλου, Ειρήνη Β. (2012). *Η ποιητική της δομής του στίχου και η ρητορική της ανάλυσης του*, Αθήνα (αυτοέκδοση).
- Kavouras, P. (1994). Where the community ‘reveals itself’: Reflexivity and moral judgment in Karpathos, Greece. In K. Hastrup-P. Hervik (ed.), *Social experience and anthropological knowledge*, (p. 139-165). London: Routledge.
- Kaufamn Shelemay, Kay (1997). The ethnomusicologist, ethnographic method and the transmission of tradition. In Gregory Barz, Timothy Cooley (ed.), *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology*, (p. 189-204). New York: Oxford University Press.
- Λέκκας, Δημήτριος (2003). Είδη και ιεραρχήσεις της ταυτότητας. Στο *Εγχειρίδιο ΕΑΠ, Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, Τόμος Α΄*, (σ. 124-129). Πάτρα: Ε.Α.Π.
- Levi-Strauss, Claude (1966). *The Savage mind*. Chicago: Chicago University Press.
- Middleton, Richard (2000). *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*. Oxford and London: Oxford University Press.
- Monelle, Raymond (1989). Music notation and the poetic foot. *Comparative Literature* 41(3): 252-269.
- Monelle, Raymond (1991). Structural Semantics and Instrumental Music. *Music Analysis* 10 (1-2): 73-88.

- Monelle, Raymond (2002). *Linguistics and Semiotics in Music*. Contemporary Music Studies: Vol 5. London: Routledge.
- Μπαχτίν, Μιχαήλ (1995). *Έπος και Μυθιστόρημα*. Πρόλογος και μετάφραση: Γιάννης Κιουρτσάκης. Αθήνα: Πόλις.
- Nattiez, Jean Jacques (1975). *Fondements d' une Semiologie de la Musique*. Paris: Union Generale d' Editions.
- Nettl, Bruno (1958). Some linguistic approaches to musical analysis. *Journal of the International Folk Music Council* 10: 37-41.
- Nettl, Bruno (1983). *The study of Ethnomusicology. Twenty-nine issues and concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno (2002). *Encounters in Ethnomusicology. A memoir*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης (2005). Από τη μουσική στον ήχο. *Εθνογραφικές μελέτες των S. Feld, M. Roseman, A. Seeger/ Translation-εισαγωγή-επίμετρο: Παναγιώτης Πανόπουλος*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Πανόπουλος, Πάνος (2007). Σώμα, μουσική και προφορικότητα: Ανθρωπολογικές σημειώσεις για το σώμα των μουσικών και των μουσικών οργάνων. Στο: *Προφορικότητες. Τα κείμενα*. Τετράδιο 3. Εκδόσεις Τμήματος Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι. Ηπείρου: 78-85.
- Porcello, Thomas G. (1998). Book review in: Gregory Barz and Timothy Cooley (ed.), *Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. *Ethnomusicology* 42(2): 349-354.
- Powers, Harold S. (1980). Language Models and Musical Analysis. *E.M* 24: 1-60.
- Rahn, Jay (1983). *A Theory for all Music. Problems and Solutions in the analysis of non-Western forms*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rice, Timothy (1994). *May it fill your soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rice, Timothy (1997). Toward a mediation of field methods and field experience in Ethnomusicology. In Gregory Barz, Timothy Cooley (ed.), *Shadows in the field. New*

perspectives for fieldwork in Ethnomusicology, (p. 101-120). New York: Oxford University Press.

Sanjek, Roger (1990). *Fieldnotes: The making of Anthropology*. New York and London: Cornell University Press.

Theodosopoulou, Irene (Under publication, Decision accept letter). Semiotic approaches of ‘traditional music’, musical/poetic structures and ethnographic research, *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies / Revue de l’ Association Internationale de Semiotique (SEMI)*.

Theodosopoulou, Irene (2016). Music and Music Ethnography as Reflexivity tools in Adult Learning, *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 7, 3, S1, 247-252.

Theodosopoulou, Irene. Problems, limits and options of musical analysis on tunes of variable musical structure. Ημερομηνία ανάκτησης: 9-11-2018.

http://digitalcrete.ims.forth.gr/MusicalRoutes/index.php?option=com_content&view=article&id=16:musicological-analysis&catid=7:scientific-articles&Itemid=118.

Tsaftarides Nicolas & Theodosopoulou Irini (2008). Three tunes... one thousand musical phrases. The composition of motives and musical phrases as a tool in Music Education. *Fourth Conference on Interdisciplinary Musicology “Musical Structure”, CIM 2008: CIM, ESCOM, IMS, ESEM*. Thessaloniki, 2-6 July.

Tokita, Alison (1999). *Kiyomoto-Bushi: Narrative Music of the Kabuki Theatre. Studien zur Traditionellen Music Japans*, Bd 8. Barrenreiter: Kassel.

Φιλίππου, Φ., Γουλιμάρης, Δ., Σερμπέζη, Β., Πίτση, Α. & Γεντή, Μ. (2009). Ο ρόλος των χορευτικών συλλόγων στη μετεξέλιξη της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης: το παράδειγμα του ‘συγκαθιστού’ χορού του Βελβεντού Κοζάνης. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή και τον Αθλητισμό*, 7 (1), 30-38. www.hape.gr/emag.asp

Χτούρης Σ., Βαρκαράκη Χ. (2000). Πολιτισμικές πρακτικές, πολιτισμικά δίκτυα και κοινωνική διαφοροποίηση. Στο: *Μουσικά σταυροδρόμια στο Αιγαίο. Λέσβος (19ος-20ος αιώνας)*. Αθήνα: Εξάντας.

Ερευνητικά προγράμματα

Μουσικές Διαδρομές του έργου *Ψηφιακή Κρήτη της Κοινωνίας της Πληροφορίας*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ίδρυμα Τεχνολογίας & Έρευνας (Ι.Τ.Ε.), (2008). Υπεύθυνη επιστημονικής τεκμηρίωσης: Ειρήνη Θεοδοσοπούλου, Χρήστος Τερζής. Το έργο έλαβε *Αριστείο* από την *Κοινωνία της Πληροφορίας*.

<http://digitalcrete.ims.forth.gr/MusicalRoutes/index.php?Itemid=68>

Crinno Music II: Η μουσική παράδοση της λύρας στην κρητική δημοτική μουσική του Ν. Ρεθύμνης (2004-2006). Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών (Ι.Τ.Ε.) – Περιφέρεια Κρήτης. Επιστημονικός υπεύθυνος: Σηφάκης Γρηγόρης. Υπεύθυνη ερευνητικού τομέα: Θεοδοσοπούλου Ειρήνη. <http://www.gaia.ims.forth.gr/portal>.

Θαλήτας: Η βιολιστική παράδοση στην κρητική δημοτική μουσική (1998-2001). Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών (Ι.Τ.Ε.) – Γ.Γ.Ε.Τ. Επιστημονικός υπεύθυνος: Αμαργιανάκης Γεώργιος. <http://www.ims.forth.gr>.