



ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Κατεύθυνση Εφαρμοσμένων Μουσικών Σπουδών

Θέμα:

Μουσική εθνογραφία στη Νιγηριανή κοινότητα Θεσσαλονίκης

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΚΟΥΛΟΥΔΗ ΒΑΣΙΛΙΚΗ (Α.Μ. 22/07)

Επιβλέποντες

Ελένη Καλλιμοπούλου, Λέκτορας

Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη, Επίκουρος καθηγήτρια

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2012

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά πρώτα απ' όλα το πρόσωπο που με βοήθησε να προσεγγίσω το πεδίο της έρευνας και με υποστήριξε καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας. Φυσικά είμαι ευγνώμων σε όλα τα μέλη της κοινότητας, που με υποδέχτηκαν και με φιλοξένησαν στο χώρο τους και που εξέφρασαν τις απόψεις και τα συναισθήματά τους στις συνεντεύξεις. Τέλος, θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Ε. Καλλιμοπούλου για την ψυχολογική και πρακτική υποστήριξή της, την καθοδήγησή της και την ελευθερία που μου άφησε να αναπτύξω το προσωπικό μου ύφος.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
Είδος έρευνας	7
Μεθοδολογία	8
Ζητήματα δεοντολογίας	13
Χρονοδιάγραμμα	14
Περιγραφή κειμένου	15
1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ	17
1.1 Σύντομη ιστορία της Αφρικής	17
1.2 Το κράτος της Νιγηρίας	18
1.3 Οι φυλές της Νιγηρίας	19
1.4 Αφρικανική διασπορά	21
2. ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΠΕΔΙΟ	23
3. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ – ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ	29
3.1 Παρατηρήσεις	38
4. ΟΙ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ	42
4.1 Λειτουργίες της μουσικής	42
4.2 Μουσικές προτιμήσεις των μελών της διασπορικής κοινότητας	45
4.3 Ανάλυση συνεντεύξεων	53
5. ΕΙΔΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ	57

5.1 Reggae	57
5.2 Gospel	60
5.3 Παραδοσιακή μουσική	61
5.4 Jazz	62
5.5 Ποπ μουσική	63
6. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ	65
6.1 Η μελέτη της μουσικής σε σχέση με τον πολιτισμό: διάφορες προσεγγίσεις	65
6.2 Λειτουργικότητα της μουσικής	66
6.3 Μουσική μαθητεία	72
ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	76
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	79
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	82

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στόχος της παρούσας έρευνας είναι η χαρτογράφηση και η μελέτη των σχέσεων των ανθρώπων μιας μειονοτικής κοινότητας με τη μουσική. Συγκεκριμένα, εξετάζονται οι προτιμήσεις τους στα διάφορα είδη μουσικής, οι λειτουργίες και οι συμβολισμοί της μουσικής, καθώς και θέματα συλλογικής συμμετοχής, μαθητείας και εκτέλεσης. Επίσης γίνεται προσπάθεια να διερευνηθούν συγκριτικά, οι μουσικές σχέσεις ανάμεσα στον νέο τόπο διαμονής και τον τόπο προέλευσης των μελών της υπό μελέτη κοινότητας.

Καταρχήν εκφράζονται οι απόψεις των μελών της κοινότητας για τα παραπάνω ζητήματα. Στη συνέχεια γίνεται προσπάθεια για την εξεύρεση γενικών τάσεων και για την ερμηνεία τους. Τα ευρήματα της έρευνας πλαισιώνονται από θεωρητικό υπόβαθρο το οποίο λειτουργεί συμπληρωματικά ή/και αποσαφηνιστικά.

Το παρόν κείμενο αποτελεί μια εθνογραφία. Σύμφωνα με τους Seymour και Smith ο όρος εθνογραφία δηλώνει αφενός μια εθνογραφική έρευνα σε περιορισμένη ομάδα ανθρώπων ή σε μικρή κοινότητα που ο ανθρωπολόγος μελετά από κοντά και με άμεσο τρόπο, και αφετέρου το εθνογραφικό κείμενο που παράγεται μετά το τέλος της έρευνας. Χαρακτηριστικό της εθνογραφίας είναι η εστίαση σε ένα μικρού μεγέθους πολιτισμικό σύνολο και η εξαγωγή συμπερασμάτων γενικευτικού ή/και συγκριτικού χαρακτήρα (στο Γκέφου-Μαδιανού 1999: 231). Ο όρος εθνογραφία χρησιμοποιείται επίσης για να περιγράψει τη διαδικασία της ποιοτικής έρευνας που βασίζεται στη συμμετοχική παρατήρηση (Γκέφου-Μαδιανού 1999: 231). Η μέθοδος της συμμετοχικής παρατήρησης προϋποθέτει τη φυσική παρουσία του ερευνητή στο χώρο και την άμεση συλλογή των δεδομένων από τον ίδιο. Πρόκειται δηλαδή για μια επιτόπια έρευνα.

Είδος έρευνας

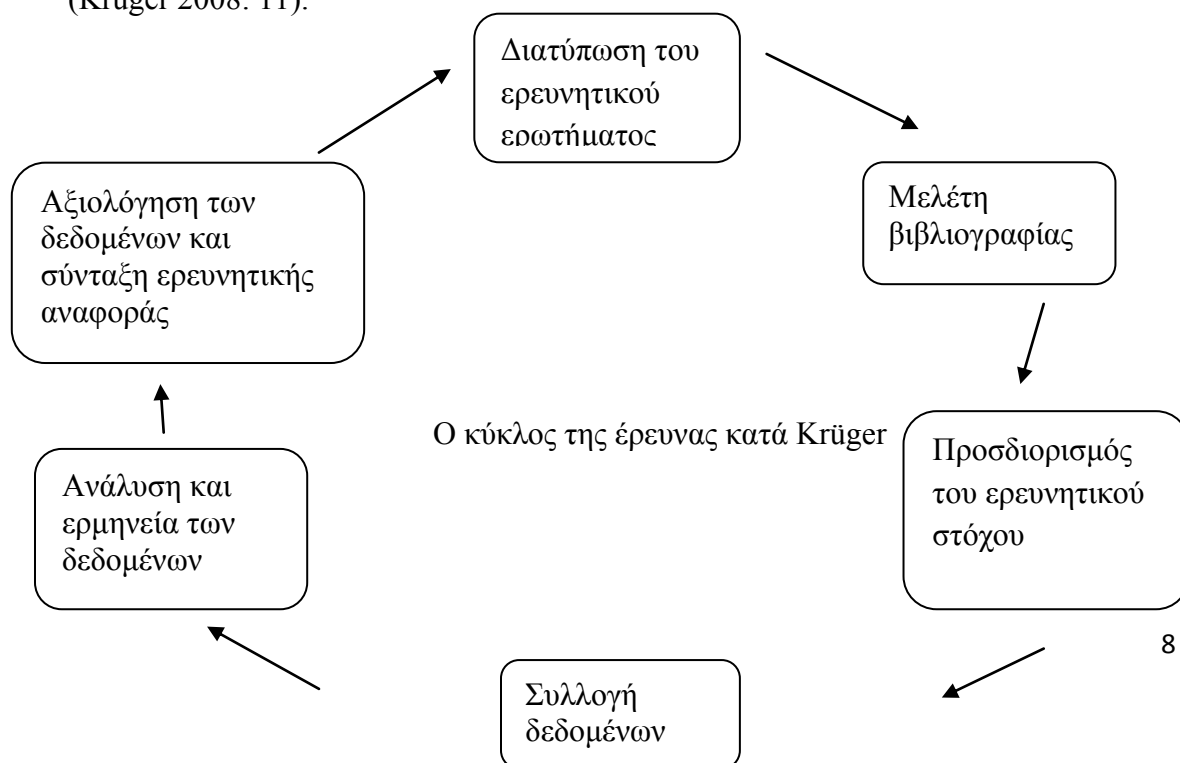
Η ερευνητική διαδικασία στην οποία στηρίχθηκε η παρούσα εθνογραφία έχει τα χαρακτηριστικά μιας ποιοτικής έρευνας. Σύμφωνα με την Άννα Λυδάκη, αντικείμενο μελέτης της ποιοτικής έρευνας είναι η κοινωνική ζωή μέσα σε μια συγκεκριμένη ομάδα ατόμων και οι νόμοι και θεσμοί που τη διέπουν. Η ποιοτική έρευνα μελετά τόσο το κοινωνικό σύστημα όσο και την ανθρώπινη συμπεριφορά ως απόρροια και ως επακόλουθο της επικοινωνίας και της αλληλεπίδρασης των ατόμων, ως καταγραφή του περιβάλλοντος κόσμου και ως απάντηση σε ό,τι αυτός υπαγορεύει (Λυδάκη 2001: 17). Επιπλέον, λόγω του ότι το αντικείμενο μελέτης αφορά τη μουσική και τη σχέση των ανθρώπων με αυτή, η έρευνα χαρακτηρίζεται και εθνομουσικολογική. Σύμφωνα με τον ευρείας αποδοχής ορισμό του εθνομουσικολόγου Alan Merriam, εθνομουσικολογία είναι ο γνωστικός κλάδος που μελετά «τη μουσική στα πλαίσια του πολιτισμού» και «ως πολιτισμό» (Merriam 1977, 197, 204).

Ιστορικά, η ποιοτική έρευνα έχει επηρεασθεί από διάφορα φιλοσοφικά ρεύματα. Δύο από αυτά είναι η κατανοούσα κοινωνιολογία και η ερμηνευτική. Η κατανοούσα κοινωνιολογία, κατά τον M. Weber, είναι η κοινωνιολογική προσέγγιση των φαινομένων με κριτική διάσταση, που αντιμετωπίζει το αντικείμενό της ως υποκείμενο με δικά του προσωπικά βιώματα τα οποία πρέπει να κατανοηθούν (στο Λυδάκη 2001: 54). Στην ερμηνευτική προσέγγιση των κοινωνικών φαινομένων προϋπόθεση είναι η επιτόπια έρευνα, η άμεση συνάφεια ερευνητή και ερευνώμενων και η ποιοτική ανάλυση των δεδομένων που αναδύονται. Αντικείμενο μελέτης της έρευνας είναι μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα, περιορισμένη στον χώρο και προσδιορισμένη στον χρόνο με τις δικές της ιδιαιτερότητες, τη δική της κοσμική αντίληψη και τα δικά της ήθη (Λυδάκη 2001: 59).

Συμπυκνώνοντας τις έννοιες των παραπάνω ορισμών μπορούμε να πούμε ότι η συγκεκριμένη έρευνα είναι μια εθνογραφία, που άρα έχει ως βασικές μεθόδους την ποιοτική και επιτόπια έρευνα. Η εθνογραφία ετούτη εντάσσεται στον γνωστικό κλάδο της εθνομουσικολογίας: το αντικείμενο μελέτης αυτής της έρευνας είναι η μουσική που παράγεται από ανθρώπους και οποιαδήποτε πράξη, ιδεολογία, διαδικασία και λειτουργία, οποιοδήποτε συναίσθημα και συμβολισμός που σχετίζεται με τη μουσική, και επιτελείται ή εκφράζεται ομαδικά ή/και ατομικά από τα μέλη της συνεργαζόμενης κοινότητας. Στόχος δεν είναι τόσο η διεξοδική μορφολογική ή δομική ανάλυση της μουσικής όσο η καταγραφή και η ερμηνεία, όπου είναι δυνατόν, των σημασιών και του ρόλου της μουσικής στην καθημερινότητα των ατόμων, όπως παρατηρούνται ή μαρτυρούνται.

Μεθοδολογία

Υπάρχουν διάφορες προσεγγίσεις για το πώς οργανώνεται και πραγματοποιείται μια επιτόπια έρευνα. Στη συνέχεια προχωρώ σε επεξήγηση της μεθοδολογίας της έρευνάς μου σύμφωνα με το πρότυπο που όρισε η Simone Krüger (Krüger 2008: 11).



Διατύπωση του ερευνητικού ερωτήματος: πρόκειται για το πρώτο γενικό πλαίσιο που ορίζει ο ερευνητής για να σχεδιάσει την έρευνά του. Στη δική μου περίπτωση υπήρχε ελευθερία ως προς την επιλογή του θέματος και της ομάδας. Επέλεξα η ομάδα να έχει ως κοινό στοιχείο την κοινή καταγωγή και εθνικότητα, τα μέλη της να μένουν στη Θεσσαλονίκη για δική μου διευκόλυνση και να μην είναι ελληνικής καταγωγής. Έψαχνα δηλαδή μια οργανωμένη μεταναστευτική κοινότητα που να δραστηριοποιείται στην Θεσσαλονίκη. Για δύο λόγους κατέληξα, σχεδόν άμεσα, στην Νιγηριανή κοινότητα. Ο πρώτος λόγος ήταν μάλλον νοσταλγικός. Είδα την έρευνα ως μια ευκαιρία να αναβιώσω το διάστημα που είχα μείνει σε μια χώρα της υποσαχάριας Αφρικής πριν από κάποια χρόνια. Παράλληλα ένιωθα μεγαλύτερη άνεση στο να προσεγγίσω τα μέλη της κοινότητας εφόσον κατείχα ένα γνωστικό υπόβαθρο για τον τρόπο ζωής τους και τον πολιτισμό τους. Ο δεύτερος λόγος ήταν πιο πρακτικός, είχα εντοπίσει τον χώρο συνάντησης της κοινότητας και θεώρησα ότι θα ήταν εύκολο να τους βρω.

Ως προς το θέμα, δεν όρισα εξαρχής θεματικές περιοχές ή ερωτήματα. Αποφάσισα να ξεκινήσω ανοιχτά με ό,τι σχετίζεται με τη μουσική και να με οδηγήσουν οι εξελίξεις και τα δεδομένα από μόνα τους, και αυτό ακριβώς έγινε τελικά.

Μελέτη βιβλιογραφίας: η μελέτη της βιβλιογραφίας ήταν συνεχής καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής. Αρχικά βοήθησε στο να μάθω πιο ειδικά πράγματα για την ιστορία και τον πολιτισμό των ερευνώμενων, να προσεγγίσω την ψυχολογία τους ως μεταναστών και να διαμορφώσω ερωτήματα που θα είχαν ενδιαφέρον για την έρευνα. Την αναγκαιότητα αυτού του είδους της βιβλιογραφίας επισημαίνει εύστοχα ο κοινωνιολόγος C. Wright Mills: «ο ερευνητής είναι αδύνατο

να θέσει με επάρκεια τα προβλήματα προς τα οποία θα προσανατολίζονται οι μελέτες του αν δεν κάνει χρήση της ιστορίας κι αν του λείπει κάποια ιστορική αίσθηση των ψυχολογικών προβλημάτων: η βιογραφία, η ιστορία και η κοινωνία αποτελούν τις συντεταγμένες της σωστής μελέτης του ανθρώπου» (στο Λυδάκη 2001: 85). Κατά τη διάρκεια της έρευνας, η μελέτη της βιβλιογραφίας με βοήθησε να εμβαθύνω στις συνεντεύξεις και να κατανοήσω τις διαδικασίες στις οποίες συμμετείχα. Στα στάδια της ανάλυσης των δεδομένων και της συγγραφής του κειμένου, η βιβλιογραφία βοήθησε στη σωστή οργάνωση του υλικού και στην κατανόηση των κρυμμένων νοημάτων που ενυπήρχαν.

Προσδιορισμός του ερευνητικού στόχου: είναι το στάδιο κατά το οποίο η έρευνα στοχεύει σε ένα συγκεκριμένο πεδίο και σε ερευνητικά ερωτήματα ή υποθέσεις. Πεδίο της έρευνάς μου έγινε τελικά μία συγκεκριμένη εκκλησία με τα μέλη της, που στην πλειονότητά τους ανήκουν στην κοινότητα των Νιγηριανών. Σε αυτό το στάδιο διαμόρφωσα και κατέγραψα μία σειρά ερωτήσεων ως οδηγό για τις συνεντεύξεις. Οι ερωτήσεις κάλυπταν ορισμένες θεματικές περιοχές. Εντούτοις δεν προχώρησα στη διατύπωση συγκεκριμένων ερευνητικών ερωτημάτων επειδή ήθελα να προκύψουν από μόνα τους μέσα από τη δική μου παρατήρηση των διαδικασιών και τα λεγόμενα των ατόμων.

Η συλλογή των δεδομένων έγινε με συμμετοχική παρατήρηση και με συνεντεύξεις σε βάθος. Συμμετοχική παρατήρηση υπήρχε, εφ' όσον η έρευνα έγινε σε πραγματικό κοινωνικό περιβάλλον και συμμετείχα στις διαδικασίες ως παρατηρήτρια. Η πρωτογενής παρατήρηση προϋποθέτει τη φυσική παρουσία του ερευνητή και την άμεση άντληση δεδομένων. Η ταυτότητά μου ήταν γνωστή στα μέλη της κοινότητας και η συμμετοχή μου ενεργή στις δραστηριότητες που λάμβαναν χώρα (Ιωσηφίδης 2003: 52-53). Η συμμετοχική παρατήρηση κράτησε δύο μήνες, τρεις ώρες την

εβδομάδα, κάθε Κυριακή. Πέρα από την προφανή χρησιμότητά της – το πλούσιο εθνογραφικό υλικό που προσφέρει – η συμμετοχή μου βοήθησε στο να αποκτήσω οικειότητα με τα μέλη της εκκλησίας και ως συνέπεια να κυλήσει ομαλά η διαδικασία των συνεντεύξεων.

Οι συνεντεύξεις είχαν τα χαρακτηριστικά ημιδομημένης, πρόσωπο με πρόσωπο συνέντευξης σε βάθος. Στις συνεντεύξεις συμμετείχαν τα μέλη της εκκλησίας με καταγωγή από την Νιγηρία. Υπήρχε ένα σύνολο από προκαθορισμένες ερωτήσεις, αλλά κράτησα ευελιξία ως προς τη σειρά τους, την τροποποίηση του περιεχομένου ανάλογα με τον ερωτώμενο και την προσθαφαίρεση ερωτημάτων και θεμάτων. Οι ερωτήσεις κατεύθυναν τους ερωτώμενους σε θεματικές ενότητες αλλά ο καθένας μπορούσε να αναπτύξει ελεύθερα τις σκέψεις του. Σκοπός των συνεντεύξεων σε βάθος είναι η συλλογή όσο το δυνατόν περισσότερων πληροφοριών για τις εμπειρίες, τις απόψεις, τις στάσεις και τις αναπαραστάσεις των συμμετεχόντων (Ιωσηφίδης 2003: 39-40).

Υπήρχαν τρεις τύποι ερωτήσεων: περιγραφικές ερωτήσεις για άντληση συγκεκριμένων πληροφοριών όπως φύλο, ηλικία, τόπος καταγωγής κ.λ.π., ανοιχτές ερωτήσεις όπου ο ερωτώμενος είναι ελεύθερος να αναπτύξει την απάντησή του δίχως προκαθορισμένα πλαίσια, και ερωτήσεις γνώμης που στοχεύουν στη διερεύνηση των αντιλήψεων των ερωτώμενων για διάφορα θέματα (Ιωσηφίδης 2003: 42-43). Συνοπτικά, οι ερωτήσεις αφορούσαν τις μουσικές προτιμήσεις των ερωτώμενων, τις συνθήκες και περιστάσεις στις οποίες ακούνε ένα (συγκεκριμένο ή μη) είδος μουσικής, τη γνώση ενός μουσικού οργάνου και τον τρόπο της μαθητείας σε αυτό, τον τρόπο διασκέδασής τους, το πόσο έχουν αλλάξει οι προτιμήσεις τους από τότε που έφυγαν από την Νιγηρία και τη γνώμη τους για το μουσικό ταλέντο. Από τις απαντήσεις στις παραπάνω ερωτήσεις επιχείρησα να κάνω μια χαρτογράφηση για τη

θέση της μουσικής στη ζωή των ατόμων. Κατά τη διάρκεια της συνέντευξης ζητούσα από τον ερωτώμενο να μου εξηγήσει γιατί κάνει μια συγκεκριμένη επιλογή ή έχει μια ορισμένη άποψη σχετικά με την μουσική. Από αυτή τη διαδικασία προέκυψαν πιο ενδιαφέροντα ζητήματα σχετικά με συναισθήματα, νοοτροπίες και συμβολισμούς. Το πλήρες κείμενο των ερωτήσεων βρίσκεται στο Παράρτημα (σελ: 82)

Αφού ολοκληρώθηκαν οι συνεντεύξεις, άρχισε η ανάλυση και ερμηνεία των συνολικών δεδομένων, που ήταν οι απομαγνητοφωνημένες πλέον συνεντεύξεις και οι σημειώσεις των παρατηρήσεών μου κατά τη διάρκεια της λειτουργίας. Κεντρικό θέμα ήταν η σύγκριση των ευρημάτων των συνεντεύξεων μεταξύ τους με στόχο την εξεύρεση γενικών τάσεων, αλλά και η αντιπαραβολή του υλικού αυτού με τη βιβλιογραφία που στο μεγαλύτερο μέρος της αφορούσε παραδοσιακές αφρικανικές κοινωνίες. Συνεπώς τίγεται το ζήτημα του τρόπου με τον οποίο αλλάζει μία σύγχρονη αφρικανική κοινότητα με την πάροδο του χρόνου και την αλλαγή του τόπου.

Το τελικό στάδιο σε μια εθνογραφία είναι η αξιολόγηση των δεδομένων και η σύνταξη της ερευνητικής αναφοράς. Η αξιολόγηση των δεδομένων είναι καλό να γίνεται από τους ίδιους τους ερευνώμενους, κάτι το οποίο δεν έγινε στη δική μου περίπτωση λόγω του ότι είχα ήδη απομακρυνθεί από την κοινότητα όταν εξέταζα τα δεδομένα. Εκ των υστέρων κρίνω ότι θα ήταν χρήσιμο κατά τη διάρκεια της έρευνας να συζητούσα με κάποια μέλη της εκκλησίας τις εντυπώσεις και παρατηρήσεις που είχα από τη λειτουργία και τις συνεντεύξεις, για την αποφυγή πιθανώς λανθασμένων ερμηνειών. Αυτό είναι σημαντικό αν σκεφτεί κανείς ότι ο ερευνητής μοιραία ερμηνεύει κάποια δεδομένα από τη δική του υποκειμενική σκοπιά ή όπως αναφέρει η Δήμητρα Γκέφου-Μαδιανού: «η ερμηνεία του υλικού που παράγει ο ανθρωπολόγος κατά την επιτόπια έρευνα είναι συνυφασμένη με την ταυτότητα (φυλετική, εθνική,

πολιτική) και την κοινωνική θέση (οικονομική, επαγγελματική) του ίδιου (Γκέφου-Μαδιανού 1999: 359).

Ζητήματα δεοντολογίας

Μια επιτόπια έρευνα εμπεριέχει βασικά ζητήματα δεοντολογίας όπως είναι η γνωστοποίηση της ταυτότητας του ερευνητή και του περιεχομένου της έρευνας, η συναίνεση των ατόμων για τη συμμετοχή τους, η αποφυγή βλαβερών συνεπειών για την κοινότητα κ.ά. (Ασπράκη 2004). Όπως επιβάλλει ο κώδικας δεοντολογίας της επιτόπιας έρευνας, ο ρόλος μου γνωστοποιήθηκε εξ' αρχής και οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν με τη βούληση των ατόμων. Επίσης, τηρείται η ανωνυμία των πληροφορητών και αποκρύπτονται πληροφορίες σχετικά με διευθύνσεις και προσωπικά δεδομένα όπως είναι το είδος της εργασίας.

Πέρα από τις βασικές αρχές της δεοντολογίας, υπήρχαν διάφορες άλλες προκλήσεις. Λίγο καιρό πριν αρχίσω τις επαφές με τον σύλλογο των Νιγηριανών είχε συμβεί ένα επεισόδιο με την αστυνομία και έκτοτε βγήκε ανακοίνωση έξω από τον χώρο της κοινότητας που καλούσε τα μέλη του συλλόγου να είναι προσεκτικά και να μην παραμένουν έξω από το κτίριο. Επομένως ήταν αναμενόμενο ο ερευνητής αρχικά να αντιμετωπιστεί με επιφυλακτικότητα. Ακόμα και όταν ξεπεραστούν οι πρώτοι δισταγμοί, χρειάζεται προσοχή στις συζητήσεις και στις συνεντεύξεις ως προς την προσέγγιση του θέματος της μετανάστευσης. Από την μία πλευρά, είναι χρήσιμο για τον ερευνητή να προσπαθήσει να καταλάβει όσο μπορεί καλύτερα την ψυχολογία του συγκεκριμένου ατόμου και να έχει μια εικόνα για την καθημερινότητά του. Από την άλλη πλευρά, η προσπάθεια αυτή του ερευνητή εμπεριέχει τον κίνδυνο να προκαλέσει αμηχανία και ανασφάλεια στο εν λόγω άτομο με αποτέλεσμα να μην ανοιχτεί περαιτέρω. Ο ερευνητής χρειάζεται να διαθέτει ιδιαίτερη ευαισθησία και να καταλαβαίνει μέχρι πιο σημείο μπορεί να προχωρήσει.

Έχω ήδη αναφέρει ότι η έρευνα πραγματοποιήθηκε σε χώρο λατρείας κατά τη διάρκεια της κυριακάτικης λειτουργίας, με μια ομάδα ατόμων, πολλοί από τους οποίους είναι βαθιά θρησκευόμενοι. Το ζήτημα αυτό εγείρει μια σειρά από δεοντολογικά ερωτήματα: πώς επιτυγχάνεται η συμμετοχική παρατήρηση στα μουσικά δρώμενα χωρίς τη συμμετοχή στις θρησκευτικές διαδικασίες; Μήπως θεωρείται ανήθικο, από τα μέλη της εκκλησίας, να συμμετέχει ο ερευνητής στη λειτουργία για μη θρησκευτικούς λόγους; Αν πάλι γίνει δεκτός με αυτή την προϋπόθεση, μήπως θεωρείται προσβλητικό να μην ασπάζεται τελικά ο ερευνητής τα πιστεύω τους; Όταν ο ερευνητής ρωτάται για θρησκευτικά ζητήματα πρέπει να εκφράζει ελεύθερα την άποψή του ή είναι θεμιτή η χρήση διπλωματίας για αποφυγή τυχόν παρεξήγησης; Δεν νομίζω ότι υπάρχουν κανόνες που ορίζουν τα παραπάνω ζητήματα. Στην έρευνά μου σε καμιά περίπτωση δεν ήθελα να προσβάλω την κοινότητα με τη στάση ή τα λόγια μου. Σε στιγμές αμηχανίας προτίμησα να πιεστώ λίγο η ίδια.

Χρονοδιάγραμμα

Όλη η έρευνα κράτησε εννέα μήνες. Οι τέσσερις πρώτοι αφορούσαν τον εντοπισμό του πεδίου, ανασκόπηση και μελέτη βιβλιογραφίας, συλλογή δεδομένων με προσωπική συμμετοχή και με συνεντεύξεις. Τον επόμενο μήνα συνέχισα με μελέτη βιβλιογραφίας και απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων. Τους τελευταίους τέσσερις μήνες έγινε η επεξεργασία των αποτελεσμάτων των συνεντεύξεων και η συγγραφή του τελικού κειμένου. Η θεωρία που έχω συμπεριλάβει στο κείμενο είναι αυτή που με βοήθησε στο να διαμορφώσω την μέθοδό μου, να κατανοήσω τις διαδικασίες στις οποίες συμμετείχα, όπως επίσης να προσεγγίσω την ψυχολογία και τα λεγόμενα των συνεργατών μου.

Περιγραφή κειμένου

Το κείμενο χωρίζεται σε τέσσερα μέρη. Στο πρώτο μέρος παρατίθενται ιστορικές πληροφορίες για την Αφρική και την Νιγηρία καθώς και για τις φυλές που έζησαν στην ευρύτερη περιοχή. Μελετάται επίσης το ζήτημα της αφρικανικής διασποράς από ιστορική σκοπιά. Στόχος του πρώτου μέρους είναι η απόκτηση ενός γνωστικού υπόβαθρου της πολιτισμικής και κοινωνικής ταυτότητας και ιστορίας των Νιγηριανών.

Στο δεύτερο μέρος περιγράφεται η αναζήτηση του πεδίου έρευνας. Η ενότητα ανοίγει με κάποιες πληροφορίες σχετικά με την ψυχολογία των μεταναστών με σκοπό την προσέγγιση της ψυχολογίας της ομάδας της έρευνας. Στη συνέχεια ξεδιπλώνεται η διαδικασία αναζήτησης του κατάλληλου πεδίου καταλήγοντας στην εκκλησία όπου έλαβε χώρα η έρευνα. Η ενότητα κλείνει με παράθεση πληροφοριών για τη δημιουργία, την εξέλιξη και τις θρησκευτικές πρακτικές του δόγματος στο οποίο ανήκει η εκκλησία της έρευνας.

Στο τρίτο μέρος καταγράφονται τα δεδομένα που προέκυψαν κατά τη συμμετοχική παρατήρηση. Γίνεται περιγραφή της ροής της θρησκευτικής λειτουργίας, ανάλυση της μουσικής που παίζεται κατά τη διάρκειά της καθώς και καταγραφή εντυπώσεων και παρατηρήσεων που αφορούν τις διαδικασίες και τις εκδηλώσεις των ατόμων. Εδώ αναπτύσσεται η έννοια της συμμετοχικής μουσικής όπως την ορίζει ο Thomas Turino (2008).

Ακολουθεί το τέταρτο μέρος, με τα δεδομένα που προέκυψαν από τις συνεντεύξεις. Η ανάλυση των δεδομένων γίνεται με ποσοτικές και ποιοτικές μεθόδους. Με την ποσοτική μέθοδο μετρούνται οι προτιμήσεις για διάφορα είδη

μουσικής, οι μουσικές γνώσεις κ.λ.π., ενώ με την ποιοτική μέθοδο δίνονται αποσπάσματα λόγου, βρίσκονται γενικές τάσεις και γίνεται προσπάθεια για την ερμηνεία των δεδομένων.

Το πέμπτο μέρος είναι μια εμβόλιμη ενότητα αφιερωμένη στα είδη μουσικής που αναφέρονται στην έρευνα. Παρατίθενται πληροφορίες για τη φύση τους, τη δημιουργία τους και τους συμβολισμούς τους. Μεγάλο μέρος αφιερώνεται στην reggae, η οποία είναι συνυφασμένη με την έννοια της αφρικανικής διασποράς.

Το τελευταίο μέρος αποτελείται από θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί στα πλαίσια της εθνομουσικολογίας για σημαντικά θέματα που μελετώνται και στην παρούσα έρευνα. Πρόκειται για την έννοια του μουσικού πολιτισμού, τις χρήσεις της μουσικής στις παραδοσιακές αφρικανικές κοινωνίες και τη μουσική μαθητεία.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΕΣ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ

1.1 Σύντομη ιστορία της Αφρικής

Η Αφρική είναι μια ήπειρος με παραπάνω από 1800 γλώσσες και εθνότητες. Οι πολιτισμοί που αναπτύχθηκαν σαφώς και έχουν διαφορές μεταξύ τους αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζουν μια ιστορική και γεωγραφική ενότητα ως ένας ευρύτερος αφρικανικός πολιτισμός, στοιχείο που διατηρείται μέχρι και σήμερα. Σύμφωνα με τον ιστορικό Molefi Kete Asante, οι φυσικοί παράγοντες που συνέβαλαν στην ανάπτυξη του πολιτισμού είναι η έρημος Σαχάρα, το τροπικό δάσος και η κοιλάδα. Στην νεολιθική εποχή η Σαχάρα ήταν μια γόνιμη έκταση με πολλή βλάστηση, ποτάμια, ψάρια και ζώα. Η Σαχάρα υπήρξε πολύ σημαντική για την ανάπτυξη και εξάπλωση του πολιτισμού αλλά γύρω στο 500 π.Χ. ξεράθηκε τελείως, με αποτέλεσμα η περισσότερη συλλογική γνώση, που είχε αποκτηθεί μέχρι τότε, να χαθεί (Asante 2007: 1-14).

Γύρω από τα πέντε μεγάλα ποτάμια της Αφρικής αναπτύχθηκαν μεγάλα βασίλεια με πλούσιο εμπόριο, στρατό και εξαγωγή χρυσού. Συγκεκριμένα η φυλή Yoruba, η οποία υφίσταται μέχρι σήμερα στην Νιγηρία, είχε αναπτύξει πολιτισμό με παραδόσεις, προφορικές ιστορίες και φιλοσοφικές αντιλήψεις. Οι άνθρωποι ήταν μεταλλουργοί, καλλιτέχνες και αγρότες, έκαναν εμπόριο και μεγάλες κατασκευές. Μια θέση που υποστηρίχθηκε από τον Σενεγαλέζο επιστήμονα, λογοτέχνη και ιστορικό Cheikh Anta Diop είναι ότι «Η Αφρική είναι η μητέρα του πολιτισμού αλλά και της ανθρωπότητας. Είναι η πατρίδα όλων των ανθρώπων και το μέρος όπου έγιναν πολλές τεχνολογικές καινοτομίες που έθεσαν τις βάσεις για τις σύγχρονες βιομηχανικές και πληροφοριακές κοινωνίες». Την ίδια θέση υποστηρίζανε και ο

πολιτικός επιστήμονας Martin Bernal, γλωσσολόγος και ιστορικός Theophile Obenga και ο ιστορικός Basil Davidson (Asante 2007: 9).

Η αφρικανική ήπειρος έζησε την πρώτη της μεγάλη διασπορά με το εμπόριο των σκλάβων προς την Αμερική που επιβλήθηκε από τους Ευρωπαίους για 500 χρόνια περίπου και έληξε τον 19^ο αι. Τότε όμως άρχισε ο πόλεμος για την εκμετάλλευση του φυσικού πλούτου. Τον χειμώνα του 1884-1885 έγινε στο Βερολίνο ένα συνέδριο καθοριστικό για την τύχη της Αφρικής, το οποίο όρισε τα κράτη που υπάρχουν έως σήμερα. Όπως σχολιάζει ο Asante, μεγάλες φυλές διασπάστηκαν και πολλά κράτη αποτελούνταν πλέον από αρκετές διαφορετικές φυλές. Αυτή η τεχνητή διαίρεση, σε σχέση με την μέχρι τότε οργάνωση του πληθυσμού σε φυλές, είχε ως αποτέλεσμα μακροχρόνιες αναταραχές σε πολλά αφρικανικά κράτη (Asante 2007: 215-221).

1.2 Το κράτος της Νιγηρίας

Η Νιγηρία μπορεί να χωριστεί σε τρεις ζώνες με διαφορετικά φυσικά και κοινωνικο-πολιτιστικά χαρακτηριστικά: 1. νότιος παράκτια ζώνη από τον κόλπο της Γουινέα, περιοχή με τροπικά δάση, 2. μεσαία ζώνη μεταξύ των δασών του νότου και τη σαβάνα του βορά με τις κοιλάδες του Νίγηρα και του Benue 3. βόρεια σουδανική ζώνη.

Οι φυλές κατανέμονται γεωγραφικά ως εξής: στη νότιο παράκτια ζώνη, στα δυτικά οι Yoruba, στο κέντρο οι Edo ή Bini, ανατολικά οι Igbo, νοτιοανατολικά οι Ijo και Ibibio. Στην μεσαία ζώνη, στο κέντρο οι Gbari ή Gwari, Nupe, Igbira, Igala, ανατολικά Jukan, Bachama και Tiv. Και στην βόρεια ζώνη, στα δυτικά και το κέντρο οι Hausa, ενώ ανατολικά οι Kanuri, Fulani (King 1980: 235-236).

Οι μουσικές παραδόσεις των φυλών παραμένουν ζωντανές μέχρι και σήμερα, παρ' όλες τις κοινωνικές αλλαγές και εξωτερικές επιδράσεις. Στη νότια και μεσαία ζώνη υπήρξαν δυτικές επιδράσεις που κατέληξαν στη δημιουργία υβριδικών φορμών και ειδών. Στη βόρεια ζώνη και σε μεγάλα τμήματα της μεσαίας ζώνης δεν υπήρχαν επιδράσεις από την Ευρώπη αλλά από την μουσική ινδικών ταινιών οι οποίες είναι πολύ δημοφιλείς. Στο σύνολό τους, όλες αυτές οι επιδράσεις είναι περιορισμένες και μικρές και αφορούν το ύφος, τους μουσικούς, το κοινό και τα όργανα. Πριν την ανεξαρτησία η χώρα ήταν χωρισμένη σε αυτόνομα τμήματα φυλετικού χαρακτήρα, αντίστοιχα η κυρίαρχη μουσική ήταν της φυλής που επικρατούσε στην περιοχή. Οι κυριότερες φυλές ήταν οι Igbo, Hausa και Yoruba (King 1980: 236).

1.3 Οι φυλές της Νιγηρίας

Από τα μουσικά εγκυκλοπαιδικά λεξικά *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (King 1980) και *Garland Encyclopedia of Music* (DjeDje 1998) αντλούμε τις παρακάτω πληροφορίες σχετικά με τους μουσικούς πολιτισμούς και την ιστορία των κύριων φυλών της Νιγηρίας:

Hausa: το κοινό στοιχείο των μελών της φυλής Hausa ήταν η γλώσσα και όχι κάποια εθνική ομοιογένεια. Πολιτικά οι Hausa ήταν συνήθως υπό την κυριαρχία άλλων ισχυρότερων φυλών, είχαν όμως μουσική κυριαρχία στην περιοχή. Οι μουσικοί είναι κυρίως επαγγελματίες, εξασκούν την τέχνη τους ως κύριο επάγγελμα και αποτελούν ξεχωριστή κοινωνική τάξη. Ειδικεύονται στη φωνή ή στα όργανα, σε μία ή δύο μουσικές κατηγορίες και χρησιμοποιούν ειδικό όρο για να ορίσουν την ειδικότητά τους. Σε κάθε γκρουπ μουσικών υπάρχει ένας επικεφαλής μουσικός. Πέρα από τους ειδικούς, υπάρχουν και μουσικοί που παίζουν τα σύγχρονα με την εποχή είδη της ποπ μουσικής, σε μπυραρίες, σε χώρους διασκέδασης ή στο δρόμο, για κάθε

περίσταση της καθημερινής ζωής. Οι Hausa μουσικοί είναι επίσης και συνθέτες, και στα έργα τους επιζητούν να αναδεικνύουν τα στοιχεία της δικής τους παράδοσης.

Yoruba: πρόκειται για την ισχυρότερη φυλή της ευρύτερης περιοχής στην οποία ανήκει σήμερα η Νιγηρία, με κεντρικό πολιτικό σύστημα οργάνωσης. Η επικράτειά της ήταν χωρισμένη σε βασιλεια, όπου ο βασιλιάς κυβερνούσε με στρατιωτικό σύστημα μια ηλικιακά ιεραρχημένη κοινωνία. Δηλαδή οι γηραιότεροι θεωρούνταν τα πιο σεβαστά πρόσωπα και ήταν αυτοί που έπαιρναν τις αποφάσεις. Οι μουσικοί έχουν ως κύρια απασχόληση τα αγροτικά εκτός από κάποιους πετυχημένους καλλιτέχνες της ποπ μουσικής, τα κυριότερα είδη της οποίας είναι τα *apala*, *sakara*, *juju* και *wako*. Η μουσική συνοδεύει επίσημες περιστάσεις και συμβάντα της καθημερινότητας. Στους Yoruba, τα μουσικά όργανα, και ιδίως τα ντραμς που είναι ιδιαίτερα δημοφιλή, θεωρούνται μέλος της οικογένειας. Η γλώσσα των Yoruba είχε το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ότι κάθε λέξη είχε το δικό της τονικό ύψος, οπότε οι μελωδίες των τραγουδιών βασιζόνταν στους στίχους.

Igbo: σε αντίθεση με τους Yoruba, οι Igbo ανέπτυξαν αποκεντρωμένο σύστημα με μη αστικές κοινότητες όπου οι γηραιότεροι όριζαν τους κανόνες. Η μουσική δεν θεωρείται επάγγελμα, αν και κάποιος μπορεί να πληρωθεί για τις παραστάσεις του. Αυτοί που έχουν ταλέντο ενθαρρύνονται να ειδικευτούν στην οργανική ή φωνητική μουσική. Η εκπαίδευσή τους γίνεται ανεπίσημα, μέσω της μίμησης. Η γλώσσα των Igbo είναι και αυτή τονική, όμως η μελωδία δεν ακολουθεί τόσο στενά τους στίχους όπως συμβαίνει στη μουσική των Yoruba. Τέλος, σκοπός των μουσικών ήταν να αξιοποιούν το ταλέντο τους για να ερμηνεύσουν τη μουσική της κοινότητας και όχι για αυτοπροβολή ή για να προσδώσουν καλλιτεχνική αξία στα έργα τους (King 1980: 237).

Στην Νιγηρία υπάρχουν περισσότερες από 400 εθνοτικές ομάδες, με μεγαλύτερες φυλές τις προαναφερόμενες. Η χώρα απέκτησε ανεξαρτησία το 1960, και μέχρι το 2000 ταλανίστηκε από συνεχείς πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές, έναν εμφύλιο πόλεμο και δύο πραξικοπήματα.

1.4 Αφρικανική διασπορά

Σημαντικός παράγοντας που επηρέασε και ακόμα επηρεάζει κοινωνικά, πολιτισμικά (ιδιαίτερα ως προς την μουσική), οικονομικά και ψυχολογικά τους τοπικούς αφρικανικούς πληθυσμούς είναι οι διασπορικές τους κοινότητες. Με τον όρο «διασπορική κοινότητα» εννοούμε τους ανθρώπους που απομακρύνθηκαν ή έφυγαν από την υποσαχάρια Αφρική. Ο όρος αυτός άρχισε να χρησιμοποιείται γύρω στα μέσα του 1950 από κάποιους διανοούμενους που υποστήριζαν τον Παν-Αφρικανισμό¹ και ήθελαν να δημιουργήσουν μια αίσθηση ενότητας μεταξύ των Αφρικανών σε όλο τον κόσμο. Ωστόσο, και πριν από την εμφάνιση του όρου, υπήρχε η προσπάθεια να διατηρηθεί μία κοινή διεθνιστική κουλτούρα μεταξύ των Αφρικανών. Βασικός παράγοντας στη δημιουργία μιας κοινής διασπορικής ταυτότητας ήταν το μαύρο χρώμα, που ένωνε τους Αφρικανούς μεταξύ τους και ταυτόχρονα τους διαχώριζε από τους άλλους με λευκό χρώμα. Ένας δεύτερος παράγοντας ήταν οι δυσκολίες και ρατσιστικές επιθέσεις που αντιμετώπιζαν λόγω προκαταλήψεων περί κατωτερότητας των έγχρωμων (Gordon και Anderson 1999)

Οι αφρικανικές χώρες έζησαν δύο μεγάλα ρεύματα εξωτερικής μετανάστευσης, ένα προς την Αμερική στα πλαίσια του δουλεμπορίου (14^ο-19^ο αι. περίπου) και ένα με

¹ Ο Παν-Αφρικανισμός είναι ένα κίνημα που έχει ως σκοπό να ενώσει τους Αφρικανούς, ή τους ανθρώπους που ζούνε στην Αφρική σε μια ενιαία αφρικανική κοινωνία.

το μεταναστευτικό κύμα προς διάφορες χώρες. Αυτοί οι διασκορπισμοί του πληθυσμού επέφεραν και ρήξεις με την παράδοση, τη γλώσσα, τις θρησκευτικές πρακτικές κ.λ.π. Η αφρικανική διασπορά οικοδομήθηκε μέσα από αυτή τη γεωγραφική, κοινωνική και πολιτισμική ρήξη όπου η ιστορία και οι μνήμες μεταδίδονταν με δυσκολίες. Όπως επισημαίνει η Sarah Daynes, στη διασπορά υπάρχουν δύο έννοιες τόπου και χρόνου. Η μία αφορά το παρελθόν με τη «μητέρα πατρίδα» και τον τρόπο ζωής που υπήρχε πριν την μετανάστευση. Η άλλη αναφέρεται στο παρόν μέσα στην καινούρια ξένη χώρα και τη ζωή μετά την μετανάστευση, που ίσως υπόσχεται ένα καλύτερο μέλλον (Daynes 2004: 26-27). Η έννοια της διασποράς αναπτύσσεται περαιτέρω στο κεφάλαιο με την reggae μουσική (σελ. 57).

2. ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΠΕΛΙΟ

Η κοινότητα στην οποία απευθύνομαι αποτελείται, στο μεγαλύτερό της μέρος, από νεαρής ηλικίας οικονομικούς μετανάστες και μετανάστριες που έφυγαν από την Νιγηρία, πριν από δέκα χρόνια οι παλαιότεροι και πριν από κάποιους μήνες οι νεότεροι. Μένουν και εργάζονται στην Θεσσαλονίκη όπου, όπως λένε οι ίδιοι, «η δουλειά είναι πολύ σκληρή και για πολλές ώρες». Όλα αυτά τα δεδομένα δημιουργούν ιδιαίτερες συνθήκες και επηρεάζουν τα μέλη της κοινότητας στην καθημερινή τους ζωή αλλά και ψυχολογικά. Όπως αναφέρει και η συγγραφέας Mahalingam στο βιβλίο της *Cultural psychology of immigrants*, οι μετανάστες νιώθουν πίεση και άγχος για το αν θα τα καταφέρουν. Γι' αυτό έχουν κάποιες στρατηγικές που τους βοηθάνε να ξεπερνούν τις δύσκολες καταστάσεις, όπως είναι η διατήρηση ενός δικτύου φίλων που διασφαλίζει την πρακτική και συναισθηματική τους ασφάλειά (Mahalingam 2006: 81).

Συνεχίζοντας η συγγραφέας, μιλάει για τους τρόπους με τους οποίους οι μετανάστες διατηρούν δεσμούς με την πατρίδα τους, όπως είναι κυρίως η επαφή με συγγενείς ή φίλους που έμειναν πίσω, η αποστολή χρημάτων προς την χώρα τους, τα ταξίδια πίσω στην πατρίδα ή η βοήθεια προς αυτούς που θέλουν να έρθουν στην νέα χώρα διαμονής. Συνήθως υπάρχει και ένας οργανωμένος χώρος συναντήσεων στον τόπο διαμονής που χρησιμοποιείται για τις συνεντεύσεις, τη διασκέδαση, τις γιορτές, τις συνελεύσεις, τις θρησκευτικές λειτουργίες και τις μουσικές εκδηλώσεις. Όσοι αποκτούν μια οικονομική ευχέρεια συχνά συνεργάζονται με ανθρώπους πίσω στην πατρίδα, εισάγουν προϊόντα, ανοίγουν μαγαζιά ή επενδύουν στην χώρα τους (Mahalingam 2006: 82-83). Αυτή η συνεργασία γίνεται με οργανωμένα δίκτυα

επικοινωνίας μέσω των οποίων προμηθεύονται διάφορα προϊόντα, από φαγητό μέχρι μουσική. Όταν μάλιστα η μουσική της πατρίδας αρχίζει να αναμιγνύεται και να αλληλεπιδρά με την ντόπια, είναι ένα καλό σημάδι κοινωνικής ένταξης της κοινότητας στην καινούρια χώρα. Δηλαδή η καινούρια συλλογική μνήμη που χτίζεται ενσωματώνει στοιχεία από τους δύο τόπους και από τις δύο χρονικές περιόδους, πριν και μετά την μετανάστευση, τα συνδυάζει και δημιουργεί μία νέα αυθεντική μορφή (Daynes 2004: 25).

Τέλος, ιδιαίτερο βάρος πέφτει στις γυναίκες της κοινότητας, που δέχονται παραπάνω πίεση για να κρατάνε εξιδανικευμένα τις παραδόσεις. Εξάλλου, σε πολλούς πολιτισμούς θεωρείται ότι οι γυναίκες ενσαρκώνουν την ουσία της ταυτότητας και του πολιτισμού της κοινότητας και είναι υπεύθυνες για τη διασφάλιση της τιμής της οικογένειας (Mahalingam 2006: 5-8).

Έχοντας υπ' όψιν τις παραπάνω πληροφορίες, ξεκίνησα την αναζήτηση του πεδίου της έρευνας. Η πρώτη μου επαφή ήταν με τον σύλλογο των Νιγηριανών στη Θεσσαλονίκη. Ο σύλλογος ιδρύθηκε για να γνωρίζονται και να βρίσκονται οι Νιγηριανοί της Θεσσαλονίκης. Κάνουνε συναντήσεις συχνά, συζητούν τα προβλήματά τους και αναλαμβάνουν δράση, άμα υπάρχει ανάγκη. Ο σύλλογος στηρίζεται οικονομικά από την πρεσβεία στην Αθήνα. Σύμφωνα με τον υπεύθυνο του χώρου, στην Θεσσαλονίκη ζουν περίπου 5000 Νιγηριανοί και Νιγηριανές. Ο συγκεκριμένος χώρος λειτουργεί ως χώρος χαλάρωσης και διασκέδασης. Έχει μέσα μπαράκι, τηλεόραση και ένα τραπέζι πινγκ πονγκ. Στην πόρτα υπάρχει θυροτηλέφωνο για ελεγχόμενη είσοδο. Στον χώρο έρχονται τα μέλη της κοινότητας, άλλοι Αφρικανοί (υπάρχει μια ενότητα μεταξύ των Αφρικανών ανεξάρτητα από την χώρα καταγωγής τους), καθώς και λίγα άλλα έμπιστα άτομα, σύντροφοι ή φίλοι των

θαμώνων, Έλληνες ή άλλης εθνικότητας. Πέρα από την καθημερινή λειτουργία του, ο χώρος φιλοξενεί και εκδηλώσεις, όπως ομιλίες, συνελεύσεις και πάρτυ.

Ο υπεύθυνος του χώρου είναι υπεύθυνος και για τη μουσική. Με τη βοήθεια του υπολογιστή πιάνει μια μεγάλη γκάμα, από ξένη εμπορική (RnB, hip hop, pop), σύγχρονη αφρικανική μουσική (κυρίως hip hop) από διάφορες χώρες και παραδοσιακά αφρικανικά τραγούδια. Τα τελευταία ακούγονται περισσότερο στις σημαντικές συναντήσεις με επίσημα πρόσωπα. Ο χώρος αυτός πρόσφατα σταμάτησε την λειτουργία του, μάλλον για οικονομικούς λόγους.

Στην πρώτη επίσκεψή μου στον χώρο, συστήθηκα στον υπεύθυνο, εξήγησα τον λόγο της επίσκεψής μου και ζήτησα την άδεια να πηγαίνω τακτικά και να μιλάω με τους θαμώνες. Η αρχική σκέψη ήταν να συνηθίσουν οι θαμώνες, δηλαδή τα μέλη του συλλόγου Νιγηριανών, την παρουσία μου, και σε πρώτο στάδιο να κάνω μια άτυπη συνέντευξη σε μορφή κουβέντας. Οι επισκέψεις κράτησαν τρεις εβδομάδες και ήδη από τις πρώτες φορές είχαν παρουσιαστεί προβλήματα. Ένα ήταν στη συνεργασία με τον υπεύθυνο του χώρου που, αν και φιλικός, δεν καταλάβαινε τον ρόλο μου και με την στάση του δεν ενθάρρυνε την επικοινωνία των θαμώνων μαζί μου και αντίστροφα. Η επικοινωνία έτσι κι αλλιώς ήταν προβληματική επειδή ο χώρος λειτουργούσε σαν μπαρ, οι πελάτες πήγαιναν εκεί για να χαλαρώσουν, να πιουν ποτό, να παίξουν παιχνίδια και να δουν τους φίλους τους. Επίσης με προβλημάτιζε η απουσία των γυναικών. Μέχρι που ένα βράδυ γνώρισα μια κοπέλα στον χώρο, Ελληνίδα, που μου εξήγησε ότι οι γυναίκες και οι οικογένειες πηγαίνουν στην εκκλησία, όπου υπάρχει πολλή μουσική δραστηριότητα. Έτσι αποφάσισα να αλλάξω το πεδίο έρευνάς μου και να αναζητήσω μια από τις εκκλησίες που συγκεντρώνει άτομα της κοινότητας των Νιγηριανών. Εκ των υστέρων, μέσα από τις συνεντεύξεις, έμαθα ότι οι θαμώνες του χώρου που περιέγραψα παραπάνω, δεν αντιπροσωπεύουν

την πλειοψηφία των Νιγηριανών στην πόλη οι οποίοι είναι απεναντίας αρκετά συντηρητικοί ως προς την διασκέδασή τους, και δεν τους αρέσει να βγαίνουν συχνά.

Στην εκκλησία με πήγε ένα από τα μέλη της κοινότητας, τον οποίο γνώρισα μέσω τρίτων από τον χώρο του πανεπιστημίου, και ο οποίος έγινε ο «βοηθός» μου για όλη την ερευνητική διαδικασία. Είναι μεταπτυχιακός φοιτητής και ήρθε στην Ελλάδα από την Νιγηρία πριν από δέκα χρόνια. Η εκκλησία που αποτέλεσε το πεδίο έρευνάς μου, μαζί με τα μέλη της, είναι μία από αυτές που υπάρχουν στην Θεσσαλονίκη για να εξυπηρετούν τις αφρικανικές κοινότητες και ονομάζεται «Αποστολική Εκκλησία του Χριστού». Όπως μπόρεσα να διασταυρώσω αργότερα από τη βιβλιογραφία, ανήκει στις Πεντηκοστιανές Χαρισματικές Εκκλησίες (Pentecostal-Charismatic Churches) οι οποίες εμφανίστηκαν γύρω στα 1980 στις χώρες της υποσαχάριας Αφρικής ως μία νέα μορφή χριστιανικής λατρείας. Οι Πεντηκοστιανές Εκκλησίες (αυτός ο όρος θα χρησιμοποιείται στο εξής στο κείμενο) είχαν μεγαλύτερη ανταπόκριση στις πρώην βρετανικές αποικίες, όπως η Γκάνα και η Νιγηρία. Σύμφωνα με την Birgit Meyer στο άρθρο της *Christianity in Africa* (2004), το στοιχείο που τις διαχώριζε από τις ήδη υπάρχουσες χριστιανικές εκκλησίες ήταν η απόρριψη του παραδοσιακού μη αστικού πολιτισμού και των τοπικών θρησκευτικών πρακτικών. Δηλαδή θέση τους ήταν ο διαχωρισμός με το παρελθόν και ταυτόχρονα η υπόσχεση για μια παγκόσμια οικογένεια όλων των αναγεννημένων πιστών, στην Αφρική και τη Δύση, που θα είχαν πλέον μια συλλογική ταυτότητα που ξεπερνάει τα χωρικά, πνευματικά, ηθικά κ.λ.π. όρια της Αφρικής.

Μολονότι θεωρητικά οι Πεντηκοστιανές Εκκλησίες απέρριπταν τις τοπικές παραδόσεις, πρακτικά υιοθέτησαν πολλά στοιχεία τους. Για παράδειγμα την πίστη στα πνεύματα και στις δυνάμεις τους, στις προφητείες, στα όνειρα και τα οράματα, στην ίαση μέσω της προσευχής και στην απελευθέρωση από δαιμονικά πνεύματα.

Σύμφωνα με τοπικούς θρύλους, όταν οι δαίμονες, με αρχηγό τον διάβολο, εκδιώχθηκαν από τον ουρανό, εγκαταστάθηκαν στην Αφρική και από τότε κατέχουν μεμονωμένα άτομα και τους προκαλούν ψυχικές ή σωματικές ασθένειες και υλικά προβλήματα. Οι Πεντηκοστιανές Εκκλησίες, για ένα μεγάλο διάστημα, πραγματοποιούσαν τελετές όπου το άτομο, υπό την καθοδήγηση του πάστορα και με τη βοήθεια του Αγίου Πνεύματος, απαλλασσόταν από τον δαίμονα και αναγεννιόταν χριστιανός. Η αναγέννηση έχει παραμείνει έως σήμερα σημαντικό στοιχείο του δόγματος του Πεντηκοστιανισμού.

Όσον αφορά το κομμάτι της μουσικής, η gospel έχει κεντρικό ρόλο στις θρησκευτικές λειτουργίες από τις απαρχές της Πεντηκοστιανής Εκκλησίας έως σήμερα. Επιπλέον, η σταδιακή ενσωμάτωση παραδοσιακών νοημάτων στους στίχους των τραγουδιών και παραδοσιακών συμβόλων στην εκτέλεση από νέους καλλιτέχνες της gospel, δείχνει την μετρίαση της αρνητικής στάσης της Πεντηκοστιανής Εκκλησίας απέναντι στην παράδοση (Meyer 2004).

Σύμφωνα με τις μελέτες της Judith Becker (2001), στη σύγχρονη μορφή του, ο Πεντηκοστιανισμός βασίζεται στη μουσική για να δομήσει τις θρησκευτικές λειτουργίες και να προκαλέσει ένταση και συναισθηματικές αντιδράσεις στα μέλη του. Ένα κρίσιμο σημείο στη θρησκευτική πορεία του πιστού είναι η στιγμή της «αναγέννησης», οπότε τού αποκαλύπτεται ο Κύριος και διακατέχεται από το Άγιο Πνεύμα. Μετά από αυτή την εμπειρία, οι πιστοί ανήκουν πλέον στην ομάδα των ανθρώπων που θα ζήσουν την βασιλεία του Θεού στη γη. Οι λειτουργίες της εκκλησίας είναι βασισμένες σε ένα εθιμοτυπικό που ενισχύει τις θρησκευτικές πεποιθήσεις των πιστών και τους οδηγεί σε έκσταση μέσα από τη χρήση της μουσικής. Η λειτουργία ξεκινά με αργή, κατευναστική μουσική. Βαθμιαία δυναμώνει, γίνεται πιο ρυθμική και επαναλαμβανόμενη, ενισχύεται από κινήσεις των χεριών και

χτυπήματα με τα χέρια ή με τα πόδια. Το γεγονός κορυφώνεται με την προσευχή, κατά την οποία παρατηρούνται αντιδράσεις όπως δάκρυα, χορός ή ακανόνιστες σωματικές κινήσεις. Η μουσική συνεχίζει, με πιο κατευναστικούς ρυθμούς, μέχρι όλα τα άτομα να επανέλθουν στην αρχική τους κατάσταση. Αυτή η διαδικασία προκαλεί στους πιστούς έντονα συναισθήματα χαράς και ολοκλήρωσης (Becker 2001:149-150).

Ακολουθεί η περιγραφή της Εκκλησίας όπου πραγματοποίησα την έρευνά μου, καθώς και της θρησκευτικής λειτουργίας, στην οποία διακρίνονται κοινά δομικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά με το τελετουργικό που περιγράφεται στο παραπάνω κείμενο.

3. Η ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ – ΣΥΜΜΕΤΟΧΙΚΗ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ

Η «Αποστολική Εκκλησία του Χριστού» βρίσκεται σε έναν όροφο πολυκατοικίας στο άνω κέντρο της πόλης. Είναι ένας ενιαίος χώρος που έχει διαμορφωθεί κατάλληλα. Στο πίσω μέρος βρίσκονται αμφιθεατρικά οι καρέκλες στραμμένες προς το μπροστινό μέρος, όπου τοποθετούνται τα μουσικά όργανα. Η συγκεκριμένη εκκλησία διαθέτει ντραμς, αφρικανικά τύμπανα και αρμόνιο. Σε άλλες χορωδίες υπάρχει και ηλεκτρική κιθάρα. Αυτή η συνύπαρξη αφρικανικών και ηλεκτρικών οργάνων είναι αρκετά συνηθισμένη, αφού οι μουσικοί της δυτικής Αφρικής τα έχουν ενσωματώσει από καιρό στα τραγούδια τους (Stone 2005: 19). Στο μπροστινό μέρος υπάρχει επίσης το βήμα για τον ιερέα, καθώς και χώρος για την χορωδία και η κονσόλα του ήχου. Στους τοίχους έχει αφισκοκολλημένα διάφορα αποσπάσματα από την Αγία Γραφή στα αγγλικά και στα ελληνικά.

Η εκκλησία έχει 25 περίπου τακτικά μέλη. Εκτός από τις Κυριακές λειτουργεί και δύο μέρες την εβδομάδα ως θρησκευτικό σχολείο. Στον ίδιο χώρο, κάθε Πέμπτη, κάνει πρόβα η χορωδία με την ορχήστρα. Την Κυριακή, από τις 9:30 ως τις 11:30 διαβάζονται οι γραφές και από τις 11:30 ως τις 14:30 τελείται η λειτουργία, που έχει την εξής ροή:

- α. ύμνοι από την χορωδία
- β. τραγούδια *λατρείας* (worship), από την χορωδία και την ορχήστρα
- γ. τραγούδια *δοξαστικά* (praise), από την χορωδία και την ορχήστρα
- δ. κήρυγμα
- ε. ενίσχυση της εκκλησίας, υποδοχή νέων μελών
- στ. ανακοινώσεις, μηνύματα από τα μέλη

Ύμνοι από την χορωδία: στη χορωδία συμμετέχουν σταθερά τρία ή τέσσερα άτομα, γυναίκες σε αυτή την περίπτωση, και όσοι παίζουν μουσικά όργανα στα κομμάτια που δεν συνοδεύουν με το όργανο. Όλα τα μέλη της χορωδίας έχουν μικρόφωνο. Στο ξεκίνημα της λειτουργίας μοιράζονται βιβλία με ύμνους, γραμμένους στην γλώσσα των Yoruba και στα αγγλικά. Ο ιερέας διαλέγει έναν ή δύο από αυτούς για να τους τραγουδήσει η χορωδία a capela. Καθ' όλη τη διάρκεια των επισκέψεών μου οι ύμνοι που ακούστηκαν ήταν στα αγγλικά. Τα τραγούδια αυτά ακολουθούν την δομή κουπλέ - ρεφρέν και το περιεχόμενό τους είναι ευχαριστήριο ή δοξαστικό προς τον Θεό. Ξεκινάει ο επικεφαλής με μία φράση για να δώσει τον τόνο και στην συνέχεια όλη η χορωδία τραγουδάει την ίδια μελωδία. Σε αυτά τα τραγούδια ουσιαστικά δεν υπάρχει σολίστας.

Τραγούδια λατρείας (worship), από την χορωδία και την ορχήστρα: στα τραγούδια λατρείας συμμετέχουν και τα μουσικά όργανα. Είναι ζωντανά τραγούδια στα οποία τα κρουστά παίζουν γρήγορα και κάνουν πολλά γεμίσματα. Τις φορές που υπήρχε και αρμόνιο, έπαιζε συγχορδίες ρυθμικά και γρήγορα στο στυλ *καλύψω*². Όλες οι φωνές τραγουδάνε την ίδια μελωδία. Σε όλη την ενότητα υπάρχει ένας ή κάποιες φορές δύο σολίστες, οι οποίοι εναλλάσσονται, έτσι ώστε σε κάθε τραγούδι να έχει ένας από τους δύο τον σολιστικό ρόλο. Τα τραγούδια αποτελούνται από μία στροφή η οποία επαναλαμβάνεται αρκετές φορές. Η στροφή αποτελείται από τέσσερις λεκτικές φράσεις, η καθεμία με τη δική της μελωδία, ή από μία λεκτική φράση που επαναλαμβάνεται με την ίδια μελωδία κάθε φορά. Μια άλλη περίπτωση

² Η καλύψω (calypso) είναι είδος μουσικής και χορού της νότιας και ανατολικής Καραϊβικής, που αναπτύχθηκε κυρίως στο Τρινιδάδ στις αρχές του 20ού αιώνα. Οι ρίζες της εντοπίζονται στην Αφρικανική μουσική παράδοση, καθώς ως είδος ενσωμάτωσε στοιχεία που μετέφεραν δούλοι από τη δυτική Αφρική, όταν εγκαταστάθηκαν στο Τρινιδάδ.

είναι η μεταφορά της μελωδίας σε μια κοντινή περιοχή τονικών υψών. Στην πρώτη περίπτωση η στροφή μπορεί να έχει την εξής δομή:

A στίχος, 1 μελωδία	B στίχος 2 μελωδία	Γ στίχος 3 μελωδία	Δ στίχος 4 μελωδία
------------------------	-----------------------	-----------------------	-----------------------

Όταν μία λεκτική φράση επαναλαμβάνεται μέσα στην στροφή, είτε συνοδεύεται από την ίδια μελωδία είτε συνοδεύεται από την ίδια μελωδία σε μία κοντινή περιοχή τονικού ύψους. Για παράδειγμα:

A στίχος 1 μελωδία	B στίχος 2 μελωδία	A στίχος 1 μελωδία	Γ στίχος 3 μελωδία
Η			
A στίχος 1 μελωδία	A στίχος 1 μελωδία (σε χαμηλότερο τονικό ύψος)	B στίχος 2 μελωδία	Γ στίχος 3 μελωδία

Στα τραγούδια που αποτελούνται από μία λεκτική φράση, αυτή επαναλαμβάνεται συνήθως δύο ή τέσσερις φορές. Η μελωδία που συνοδεύει τη φράση, στις επαναλήψεις της παραλλάσσεται ελαφρώς ή μεταφέρεται σε κοντινό τονικό ύψος. Δύο περιπτώσεις είναι οι εξής:

A στίχος 1α μελωδία	A στίχος 1α μελωδία	A στίχος 1α μελωδία	A στίχος 1β μελωδία (σε χαμηλότερο τονικό ύψος)
------------------------	------------------------	------------------------	--

ή

A στίχος	A στίχος	A στίχος	A στίχος
1α μελωδία	1β μελωδία	1γ μελωδία	2 μελωδία
	(σε υψηλότερο τονικό ύψος από 1α)	(σε υψηλότερο τονικό ύψος από 1β)	(από τονικό ύψος της 1β και καταλήγει σε αυτό της 1α)

Σε άλλα τραγούδια η συνοδευτική μελωδία στις επαναλήψεις της φράσης, αλλάζει ως προς την κατάληξή της. Την πρώτη φορά οι τελευταίες λέξεις της φράσης ακούγονται σε ψηλότερο τόνο από τον αρχικό, και τη δεύτερη φορά σε χαμηλότερο.

Σε όλα τα τραγούδια, ανάμεσα στις λεκτικές φράσεις, όπου υπάρχει παύση, γίνονται γεμίσματα από τον σολίστα ή τη χορωδία. Το πιο συνηθισμένο είναι η λέξη «αλληλουσία». Επίσης μπορεί να είναι μια φράση για να παροτρύνει το κοινό να συμμετέχει όπως ‘everybody’ (όλοι μαζί), ή επανάληψη μιας φράσης του τραγουδιού όπως ‘of the Lord’.

Η πρώτη ή οι δύο πρώτες φράσεις του τραγουδιού ακούγονται πάντα από τον σολίστα. Σε αυτές τις φράσεις η χορωδία κάνει τα γεμίσματα. Στη συνέχεια οι ρόλοι αντιστρέφονται. Η χορωδία τραγουδάει τις φράσεις και ο σολίστας τα γεμίσματα. Ο σολίστας άμα θέλει μπορεί να τραγουδάει στις φράσεις μαζί με την χορωδία. Οι ρόλοι παραμένουν ίδιο ακόμα και όταν επαναλαμβάνεται η στροφή. Όμως όταν σε μια από τις επαναλήψεις εισάγεται καινούριο υλικό σε μια φράση, ως προς τους στίχους, τότε αυτή τη φράση την τραγουδάει ο σολίστας, την πρώτη φορά που εμφανίζεται. Στις επαναλήψεις της οι ρόλοι αντιστρέφονται. Η παραπάνω περιγραφή φαίνεται σχηματικά στον πίνακα που ακολουθεί. Οι κάθετες στήλες απεικονίζουν αυτό που

κάνουν την ίδια χρονική στιγμή ο σολίστας και η χορωδία. Οι κενές στήλες δείχνουν τις παύσεις του σολίστα ή της χορωδίας και οι αγκύλες ότι το συγκεκριμένο μέρος είναι προαιρετικό.

1^η στροφή

Σολίστας	A στίχος 1α μελωδία		A στίχος 1β μελωδία		[B στίχος 2 μελωδία]	[Γ στίχος 3 μελωδία]	γέμισμα
Χορωδία		αλληλοῦα		αλληλοῦα	B στίχος 2 μελωδία	Γ στίχος 3 μελωδία	

2^η στροφή

Σολίστας	[A στίχος 1α μελωδία]	αλληλοῦα	[A στίχος 1β μελωδία]	αλληλοῦα	[B στίχος 2 μελωδία]	[Γ στίχος 3 μελωδία]	γέμισμα
Χορωδία	A στίχος 1α μελωδία		A στίχος 1β μελωδία		B στίχος 2 μελωδία	Γ στίχος 3 μελωδία	

Σε μια άλλη περίπτωση, την πρώτη φορά ακούγονται δύο φράσεις από τον σολίστα. Στη συνέχεια η χορωδία τραγουδάει σταθερά τη δεύτερη φράση και ο σολίστας τραγουδάει διάφορες παραλλαγές της πρώτης. Αντίστοιχα παραλλάσσεται και η συνοδευτική μελωδία:

Σολίστας	Aα στίχος 1α μελωδία	B στίχος 2 μελωδία	Aα στίχος 1α μελωδία		Aβ στίχος 1β μελωδία		Aγ στίχος 1γ μελωδία
Χορωδία				B στίχος 2 μελωδία		B στίχος 2 μελωδία	B στίχος 2 μελωδία κ.ο.κ.

Τέλος, είναι αρκετά συνηθισμένο στο τελείωμα του κομματιού η τελευταία φράση να επαναλαμβάνεται πολλές φορές. Στις παύσεις ανάμεσα στις επαναλήψεις δύο ή τρία άτομα από την χορωδία τραγουδάνε την τελευταία φράση πιο σύντομα, πιο χαμηλόφωνα και με άλλη μελωδία. Δημιουργείται έτσι ένα είδος φαινομένου αντήχησης.

Τα τραγούδια συνοδεύονται από χορευτική κίνηση και των τραγουδιστών αλλά και του κοινού. Η κίνηση και ο χορός είναι σχεδόν κανόνας, αφού οι μόνοι που δεν συμμετείχαν είναι αυτοί που κρατούσαν μικρά παιδιά. Στο εκκλησίασμα μοιράζονται επίσης μικρά κρουστά, όπως ντέφια, που τα χτυπάνε σε αντιχρονισμό. Φυσικά όλοι συμμετέχουν στο τραγούδι στα μέρη της χορωδίας. Τα τραγούδια παίζονται το ένα μετά το άλλο χωρίς παύση, ενώ η ορχήστρα παίζει μικρές γέφυρες που ενώνουν το τέλος ενός τραγουδιού με την αρχή του επόμενου. Τα τραγούδια τραγουδιούνται στα αγγλικά. Πριν ολοκληρωθεί αυτή η ενότητα, κάποιες φορές παίζουν και παραδοσιακά τραγούδια στην τοπική γλώσσα (συνήθως Igbo). Τότε παρατηρείται μια αλλαγή στα κρουστά που παίζουν ακόμα πιο έντονα, πιο σύνθετα και έχουν μεγαλύτερο ρόλο στο κομμάτι. Αλλαγή παρατηρείται και στον χορό, με την προσθήκη μίας κίνησης σαν σκύψιμο του σώματος προς τα μπροστά και κάτω μαζί με προβολή του ποδιού, που είναι χαρακτηριστική χορευτική κίνηση των Αφρικανών.

Τραγούδια δοξαστικά (praise), από την χορωδία και την ορχήστρα: αυτά τα τραγούδια μοιάζουν περισσότερο με προσευχή. Η συνοδεία των ντραμς είναι πιο λιτή, τα αφρικάνικα τύμπανα δεν παίζουν καθόλου ενώ το αρμόνιο όταν συνοδεύει «έχει συνεχή ήχο με απλωμένες συγχορδίες», όπως είπε ο συγκεκριμένος μουσικός. Και εδώ τραγουδάνε όλοι την ίδια μελωδία. Τις περισσότερες φορές ξεκινάει το τραγούδι ο σόλο τραγουδιστής και συνεχίζει μαζί με την χορωδία χωρίς άλλη αλλαγή.

Στις παύσεις της χορωδίας ο σολίστας γεμίζει με λέξεις όπως *αλληλούια*. Πιο σπάνια, η χορωδία επαναλαμβάνει μετά τον σολίστα την ίδια λεκτική φράση με την μελωδία:

Σόλο	A στίχος 1 μελωδία	Παύση	B στίχος 2 μελωδία	Παύση	Γ στίχος 3 μελωδία
Χορωδία	παύση	A στίχος 1 μελωδία	Παύση	B στίχος 2 μελωδία	Παύση κ.ο.κ.

Σε αυτή την ενότητα τραγουδιών δεν φαίνεται να υπάρχει μια συμμετρική δομή. Εκτός από κάποιες εξαιρέσεις δεν γίνονται επαναλήψεις φράσεων, μέσα στη στροφή. Μια στροφή μπορεί να επαναλαμβάνεται ή όχι με ίδιες ή διαφορετικές φράσεις. Μια χαρακτηριστική περίπτωση είναι ένα τραγούδι το οποίο ξεκινά με οχτάστιχη στροφή με τη μορφή ερώτησης – απάντησης (όπως φαίνεται στον παραπάνω πίνακα). Στη συνέχεια εμφανίζεται ένα εντελώς καινούριο υλικό, μεγάλης έκτασης στο οποίο δεν μπορώ να διακρίνω κάποια δομή. Σε αυτό το σημείο γίνονται πολλοί αντιφωνισμοί και γεμίσματα από διάφορα άτομα. Το υλικό είναι τόσο διαφορετικό που αρχικά νόμιζα ότι πρόκειται για άλλο τραγούδι, όμως με το τέλος αυτού του μέρους επαναλαμβάνεται η πρώτη στροφή η οποία κλείνει και το τραγούδι.

Και εδώ τα τραγούδια είναι στα αγγλικά. Συγκρίνοντας τις δύο ενότητες τραγουδιών, τα τραγούδια λατρείας και τα δοξαστικά, βρίσκουμε βασικές διαφορές ως προς τη δομή τους (όπως αναλύθηκε παραπάνω) και κυρίως ως προς το ύφος: τα τραγούδια λατρείας έχουν πολλά αφρικανικά στοιχεία, είναι ρυθμικά, ζωηρά και είναι ιδιαίτερα εύηχα. Από την άλλη, τα δοξαστικά τραγούδια σαν ύφος πλησιάζουν περισσότερο τις ποπ μπαλάντες, ο αφρικανικός χαρακτήρας περιορίζεται στις αντιφωνήσεις και τα γεμίσματα των τραγουδιστών, ακόμα και τα ντραμς παίζουν «αμήχανα» εφόσον δίνεται πολλή έμφαση στη μελωδία και όχι στο ρυθμό. Ως

συνέπεια προβάλλονται σε μεγαλύτερο βαθμό οι αδυναμίες των τραγουδιστών, δεδομένου ότι δεν παίζει και το αρμόνιο που θα βοηθούσε στη μελωδία.

Μετά το τέλος αυτής της ενότητας ακολουθεί ατομική προσευχή και στη συνέχεια το κήρυγμα, οπότε ο ρόλος της μουσικής είναι να οδηγήσει σταδιακά τα άτομα σε μια πνευματική διέγερση. Δεν υπάρχει χορός, αλλά πάλι οι άνθρωποι εκφράζονται με εξωστρέφεια. Συνήθως κάθονται στην καρέκλα ή στο πάτωμα με σκυμμένο κεφάλι, όχι τόσο με την έννοια της ταπεινότητας αλλά της συγκέντρωσης και εσωτερικής διεργασίας, ή στέκονται όρθιοι με ανοιχτά τα χέρια προς τα πάνω και κλειστά τα μάτια. Στο τέλος των τραγουδιών αυτής της ενότητας υπάρχει χρόνος για προσευχή. Ατομικά ο καθένας μιλάει δυνατά και ένα άτομο κάνει το ίδιο στο μικρόφωνο που δίνει και το σήμα για την λήξη.

Κήρυγμα: το κομμάτι αυτό το διεκπεραιώνουν δύο άτομα από το σώμα της εκκλησίας ή κάποιος καλεσμένος ιερέας, όπως είχαν έρθει δύο φορές από την Αθήνα. Διαλέγει ένα απόσπασμα από την Αγία Γραφή και πάνω σε αυτό χτίζει όλο τον λόγο του. Όσον αφορά τον τρόπο παρουσίασης, χαρακτηρίζεται από απότομες διακυμάνσεις της φωνής, τονισμό των λέξεων, αναπαραστατική κίνηση και διάδραση με το κοινό. Οι διαφορετικοί τρόποι ομιλίας που χρησιμοποιούνται στα κηρύγματα έχουν τυποποιηθεί από την Πεντηκοστιανή Εκκλησία και χρησιμοποιούνται από τους πάστορες, τους τραγουδιστές και κάθε ομιλητή ανάλογα με την περίπτωση. Είναι οι εξής: Ta (talk), κανονική ομιλία σε ρυθμό και τόνο. Re (recitation), η ομιλία ακολουθεί μια ρυθμική κατέντζα με παύσεις και σταδιακή άνοδο στην ένταση και στον τόνο. Ch (chant), είναι η ομιλία με έντονες ρυθμικές κατέντζες, με τονισμό των λέξεων, και με άνοδο στον τόνο και στην ένταση που σταματάει απότομα στο τέλος κάθε φράσης. Sch (song/chant), είναι οι φωνητικοί αυτοσχεδιασμοί στα πλαίσια της

ομιλίας. So (song) είναι οι φωνητικοί αυτοσχεδιασμοί με οργανωμένες αλλαγές στον μελωδικό τόνο. Συνήθως συνδέονται με το τραγούδι (Allen 1991).

Ως προς το περιεχόμενο του κηρύγματος, μερικές από τις πεποιθήσεις που εκφράστηκαν είναι ότι ο Θεός έχει προκαθορίσει το μέλλον μας και εμείς πρέπει να καταλάβουμε το σχέδιό του, ότι με την πίστη λύνουμε όλα τα προβλήματα, ότι πρέπει να κάνουμε υπομονή με αυτά που μας συμβαίνουν, ότι ο μόνος τρόπος για να έχουμε μια καλή ζωή είναι να πιστεύουμε, και ότι η εκκλησία μας δείχνει τον σωστό τρόπο ζωής.

Ενίσχυση της εκκλησίας, υποδοχή νέων μελών: μετά το κήρυγμα επιστρέφει η χορωδία στη θέση της για την «ώρα της προσφοράς» ή της «ευλογίας» (offering time, blessing time). Παίζεται ένα συγκεκριμένο τραγούδι στο ίδιο ύφος με τα τραγούδια λατρείας και τα μέλη περνάνε και αφήνουν χρήματα στο κουτί, που χρησιμεύουν για την συντήρηση της εκκλησίας. Στη συνέχεια, εφόσον υπάρχουν νέα μέλη που επισκέπτονται πρώτη φορά την εκκλησία, ακολουθείται ένα εθιμοτυπικό. Το εν λόγω άτομο στέκεται μπροστά στο εκκλησίασμα. Τα μέλη του εκκλησιάσματος τραγουδούν το καλωσόρισμα ('you are welcome to the name of the Lord') και περνάνε ένας ένας για να δώσουν τα χέρια με τον νέο επισκέπτη. Ως κλείσιμο προσεύχονται όλοι σύντομα.

Ανακοινώσεις, μηνύματα από τα μέλη: οι ανακοινώσεις αφορούν νέα της κοινότητας, εκδηλώσεις, εορτασμούς ή νέα κάποιου μέλους, καλά ή κακά. Τέλος όποιος θέλει έχει τον χρόνο να απευθυνθεί στα υπόλοιπα μέλη. Όλοι φαίνεται να έχουν μια ιδιαίτερη άνεση στο να μιλάνε σε κόσμο και ακολουθούνε λίγο πολύ το ίδιο μοτίβο παρουσίασης με έντονες κινήσεις, απότομους ήχους και γενικότερα ένα θεατρικό ταπεραμέντο.

3.1 Παρατηρήσεις

Στην πρώτη μου επίσκεψη παρατηρούσα κυρίως τα άτομα και τις αντιδράσεις τους. Προσπαθούσα να ακολουθήσω το κοινό, αφενός μεν για να μην τραβήξω παραπάνω την προσοχή, που είχα έτσι κι αλλιώς ως νέο πρόσωπο, αφετέρου δε για να καταλάβω το εθιμοτυπικό που ακολουθούσαν στην λειτουργία. Κατά τη λειτουργία, η πρώτη μου σκέψη ήταν ότι ο καθένας αισθανόταν ελεύθερος να εκφραστεί όπως θέλει, όμως η ομοιομορφία που είχαν οι αντιδράσεις των ατόμων έδειχνε ότι υπάρχει μια δομή. Αυτό ενδεχομένως δείχνει ότι οι αντιδράσεις των ατόμων δεν είναι ουσιαστικά ελεύθερες και αυθόρμητες, αλλά αποτελούν μια σύμβαση που έχει προκύψει από την αμφίδρομη σχέση μεταξύ συμμετεχόντων και μουσικής. Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι η συγκεκριμένη μουσική υπηρετεί την ιεροτελεστία, τότε προκύπτει και ο παράγοντας του ιερού τελετουργικού ο οποίος επηρεάζει τη σύμβαση που δημιουργείται. Δηλαδή μία ομοιογενής, ως προς το μουσικό συμβάν, ομάδα ακροατών, για παράδειγμα οι πιστοί μιας θρησκείας την ώρα της λειτουργίας, προσεγγίζουν την μουσική με προκαθορισμένες προσδοκίες (Becker 2001: 136). Μάλιστα, το κατά πόσο κάποιος ακολουθεί αυτή τη σύμβαση αποτελεί ίσως εκδήλωση και απόδειξη της πίστης του. Σε αυτή τη σκέψη με οδήγησαν δύο γεγονότα. Ένα αφορά την παρότρυνση του ιερέα προς τα μέλη της εκκλησίας να συμμετέχουν ενεργά στις διαδικασίες: «βλέπω ανθρώπους να κάθονται στις καρέκλες και να κοιτάνε και δεν μ' αρέσει, θέλω ενεργητικότητα... Σηκωθείτε!». Το δεύτερο γεγονός είναι μια προσωπική εμπειρία. Μετά από έναν μήνα περίπου που είχα ξεκινήσει τις επισκέψεις μου με πλησίασε μια κοπέλα από τον χώρο και με ρώτησε άμα πιστεύω γιατί είχε αμφιβολίες. Δεδομένου ότι δεν είχα συζητήσει ούτε με την ίδια αλλά ούτε και με κάποιον άλλον τις προσωπικές μου θέσεις για την θρησκεία φαίνεται ότι κρίθηκα από τη συμπεριφορά και τις εκδηλώσεις μου κατά τη διάρκεια της λειτουργίας.

Στην πρώτη μου επίσκεψη βίωσα επίσης και την τελετή υποδοχής ως νέο μέλος. Η διαδικασία αυτή από τη μία μου προκάλεσε αμηχανία, επειδή δεν ήθελα να δημιουργήσω λάθος προσδοκίες για τη συμμετοχή μου στη λειτουργία, αλλά από την άλλη με έκανε να νιώσω αποδεκτή από τους ανθρώπους εκεί. Ξεκαθάρισα τον ρόλο μου ως ερευνήτρια από τις πρώτες επισκέψεις, όμως η ανησυχία μου επαληθεύτηκε αργότερα όταν άρχισα να δέχομαι έμμεσες πιέσεις για την μετάβασή μου στο επόμενο στάδιο, της αναγέννησης (βλ. σελ. 27). Τελικά κατάφερα να αποφύγω, με διπλωματία, τις πιέσεις και να ολοκληρώσω την έρευνα χωρίς πρόβλημα.

Η εκκλησία της έρευνας δεν λειτουργεί μόνο ως χώρος λατρείας αλλά και ως κοινωνικός χώρος. Τα άτομα που συμμετέχουν βιώνουν παρόμοιες εμπειρίες στην καθημερινή τους ζωή. Μέσα από την συλλογική συμμετοχή στη λειτουργία και στις μουσικές δραστηριότητες διαμορφώνουν μία κοινή κουλτούρα και νιώθουν μέρος της κοινότητας. Στην μουσική και το χορό εκφράζονται δημοσίως βαθύτερα συναισθήματα, στοιχεία της συλλογικής ταυτότητας των ατόμων, και μέσα από αυτά δημιουργείται ένα αίσθημα ενότητας και μοναδικότητας μεταξύ των μελών της ομάδας (Turino 2008: 2-3).

Σύμφωνα με τα μέλη της κοινότητας, η μουσική που παίζεται στην εκκλησία χαρακτηρίζεται ως gospel αλλά παράλληλα έχει κρατήσει τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της αφρικανικής μουσικής. Η Ruth Stone στο βιβλίο της *Music in West Africa* (Stone 2005: 96-97), προσδιορίζει τα χαρακτηριστικά αυτά ως εξής:

- η μουσική συνδέει τον ήχο με τον χορό, το παίξιμο οργάνων και την διήγηση
- όλοι έχουν την ικανότητα να τραγουδήσουν και να χορέψουν και αναμένεται η συμμετοχή όλων

- οι μουσικοί (μουσικά όργανα και φωνή) αναλαμβάνουν ρόλους, συνεργάζονται και δημιουργούν σχήματα για να πετύχουν την ισορροπία στη μουσική

- δίνεται μεγαλύτερη έμφαση και αξία σε μικρά μελωδικά και ρυθμικά μοτίβα που όταν συνδυάζονται όλα μαζί δημιουργούν ένα πολύπλοκο αποτέλεσμα

- είναι επιθυμητή η ποικιλία από τονικά χρώματα και ρυθμούς. Ακόμα και στην ομιλία πολλές λέξεις τονικοποιούνται (βλ. παραπάνω, στην ενότητα για το κήρυγμα, σελ. 36)

- οι σολίστες έχουν βασικό ρόλο και πρέπει να αυτοσχεδιάζουν με βάση το μουσικό και κειμενικό υπόβαθρο

Επιπλέον, η μουσική αυτή έχει τις προδιαγραφές της συμμετοχικής μουσικής, η οποία σύμφωνα με τον Turino διέπεται από τους παρακάτω κανόνες:

- Η επιτυχία μιας παράστασης κρίνεται περισσότερο από τον βαθμό και την ένταση της συμμετοχής και όχι από κάποια αφηρημένη έννοια όπως η ποιότητα του ήχου. Αυτό που φαίνεται και στις συνεντεύξεις είναι ότι η μουσική δεν χαρακτηρίζεται ως καλή ή κακή με βάση μουσικά χαρακτηριστικά αλλά με βάση το αποτέλεσμα που φέρνει και την επίδραση που έχει στους ακροατές.

- Η μουσική που παίζεται πρέπει να ενθαρρύνει τη συμμετοχή (π.χ. μέσω του χορού) ακόμα και αν αυτό περιορίζει την προσωπική έκφραση ή τον πειραματισμό του μουσικού

- Η συμμετοχή όλων ανεξαιρέτως έχει αξία και κρίνεται απαραίτητη για την ουσιαστική επιτυχία του συμβάντος. Ακόμα και όταν οι πιο έμπειροι δυσχεραστούν με τους αρχάριους που χαλάνε την ροή, η δυσχερέσκεια αυτή πρέπει να παραμερίζεται γιατί η διδασκαλία είναι πιο σημαντική (Turino 2008: 33-36)

Στο βιβλίο του *Music as Social Life*, ο Thomas Turino αναπτύσσει την έννοια της συμμετοχικής μουσικής. Πρόκειται για μια μορφή καλλιτεχνικής δράσης όπου δεν υπάρχει διαχωρισμός καλλιτέχνη και κοινού. Όλοι είναι συμμετέχοντες με διαφορετικούς ρόλους. Στόχος της παράστασης είναι να συμμετέχουν όσο το δυνατόν περισσότεροι, συμβάλλοντας στον ήχο και στην κίνηση του μουσικού συμβάντος με χορό, τραγούδι, παλαμάκια και μουσικά όργανα.

Με άλλα λόγια, στη συμμετοχική μουσική το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στη δραστηριότητα αυτή καθαυτή, στη συλλογική συμμετοχή και στις σχέσεις που προκύπτουν μεταξύ των ατόμων από αυτή τη διαδικασία. Η καλή ποιότητα του ήχου έχει αξία και αποτελεί ζητούμενο επειδή, και στο βαθμό που, παρακινεί περισσότερα άτομα να συμμετέχουν. Λόγω αυτής της εσωτερικής έμφασης, η συμμετοχική μουσική προκαλεί δυνατό δέσιμο μεταξύ των μελών της δραστηριότητας. Όλοι μπορούν και πρέπει να συμμετέχουν. Οι περισσότεροι πηγαίνουν στις συμμετοχικές δραστηριότητες με την προσδοκία να κάνουν μουσική ή/και να χορέψουν.

Είναι σημαντικό μια μουσική συμμετοχική δραστηριότητα να προσφέρει ρόλους διαφορετικής δυσκολίας για να μπορούν να συμμετέχουν όλοι, σε όποιο επίπεδο μουσικής γνώσης και δεξιότητας και αν βρίσκονται. Με αυτόν τον τρόπο ο καθένας αναλαμβάνει σταδιακά πιο δύσκολους ρόλους και επιτελείται τελικά μια συλλογική μάθηση (Turino 2008: 23-32).

4. ΟΙ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Ένα σημαντικό κομμάτι της έρευνας αποτελούν οι συνεντεύξεις. Μετά τις δυσκολίες που αντιμετώπισα στον σύλλογο των Νιγηριανών, ήθελα να είναι σαφής ο ρόλος μου στα μέλη της εκκλησίας. Έτσι ζήτησα από τον βοηθό μου να μεσολαβεί για να δεχτούν τα άτομα να τους πάρω συνέντευξη. Σε γενικές γραμμές οι ερωτηθέντες ήταν συνεργάσιμοι και πρόθυμοι να απαντήσουν σε κάθε ερώτηση. Πραγματοποιήθηκαν 20 συνεντεύξεις σε δέκα περίπου επισκέψεις στην εκκλησία. Τα άτομα ήταν τακτικά μέλη της εκκλησίας, άντρες και γυναίκες, με καταγωγή από την Νιγηρία.

Το ερωτηματολόγιο των συνεντεύξεων (βλ. Παράρτημα, σελ. 82) περιλάμβανε ερωτήσεις για μία σειρά θεμάτων: προσωπικά στοιχεία σχετικά με την καταγωγή, οικογενειακή κατάσταση, εργασία, μουσικές προτιμήσεις, το ρόλο της μουσικής στην καθημερινότητα, θέματα μαθητείας, απόψεις για την αισθητική της μουσικής και τη λειτουργικότητα της μουσικής. Αν και οι ερωτήσεις που απηύθυνα στους συνομιλητές μου κάλυπταν τα παραπάνω θέματα, πέρα από αυτά ο καθένας εξέφραζε ελεύθερα και αυθόρμητα την άποψή του και έθιγε θέματα που αφορούν την μουσική μέσα στην θρησκεία, μουσική και ταυτότητα, μουσική και διασπορά κ.ά.

4.1 Λειτουργίες της μουσικής

Ο Alan Merriam ανέπτυξε ένα μοντέλο για τη μελέτη της μουσικής μέσα στον πολιτισμό, όπου προτείνει μεταξύ άλλων δέκα βασικές λειτουργίες της μουσικής. Οι λειτουργίες αυτές είναι σύμφωνα με τον Merriam οικουμενικές, έχουν δηλαδή δυναμικά ισχύ (στον ένα ή τον άλλο βαθμό) σε όλες τις ανθρώπινες κοινωνίες. Αυτές οι λειτουργίες είναι: συναισθηματική έκφραση, αισθητική απόλαυση, διασκέδαση, συμβολική αναπαράσταση, σωματική αντίδραση, συμμόρφωση στις κοινωνικές

νόρμες, επικύρωση των κοινωνικών θεσμών και των θρησκευτικών πρακτικών, συνεισφορά στη συνέχεια και σταθερότητα της κουλτούρας, ένταξη στην κοινωνία (Merriam 2000: 218-227). Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι οι λειτουργίες του Merriam εξέφραζαν κατά ένα μέρος το ρόλο της μουσικής στις παραδοσιακές αφρικανικές κοινωνίες (πραγματοποίησε εκτενή επιτόπια έρευνα στους Μπασονγκί του Ζαΐρ), θα προσπαθήσω να δω αν έχουν κάποια ισχύ στη συγκεκριμένη σύγχρονη αφρικανική κοινότητα.

Στον παρακάτω πίνακα παρατίθενται οι λειτουργίες του Merriam και εντοπίζεται η συχνότητα με την οποία αυτές εκφράστηκαν μέσα από τα λόγια των ερωτηθέντων.

Λειτουργία	Αριθμός των ερωτηθέντων που αναφέρθηκαν άμεσα ή έμμεσα σε αυτές τις λειτουργίες (σύνολο 20)
Συναισθηματική έκφραση	11
Αισθητική απόλαυση	10
Διασκέδαση	9
Επικοινωνία	6
Συμβολική αναπαράσταση	11
Σωματική αντίδραση	5
Συμμόρφωση στις κοινωνικές νόρμες	3
Επικύρωση κοινωνικών θεσμών και θρησκευτικών πρακτικών	6
Συνεισφορά στη συνέχεια και	7

σταθερότητα της κουλτούρας	
Ένταξη στην κοινωνία	9

Η ιεράρχηση των λειτουργιών του Merriam από την συχνότερα έως την σπανιότερα εμφανιζόμενη είναι: συναισθηματική έκφραση και συμβολική αναπαράσταση, αισθητική απόλαυση, διασκέδαση και ένταξη στην κοινωνία, συνεισφορά στην συνέχεια και σταθερότητα της κουλτούρας, επικοινωνία και επικύρωση κοινωνικών θεσμών και θρησκευτικών πρακτικών, σωματική αντίδραση, συμμόρφωση στις κοινωνικές νόρμες.

Τη λειτουργία της κοινωνικής ένταξης την ερμήνευσα ως ένταξη στην κοινωνία που βρίσκονται τώρα, την ελληνική, ενώ την επικύρωση θρησκευτικών πρακτικών την ερμήνευσα με την πλατιά έννοια της χρήσης της μουσικής για θρησκευτικούς σκοπούς.

Παραδείγματα από τις συνεντεύξεις σχετικά με τις λειτουργίες του Merriam:

- **Συναισθηματική έκφραση:** Η μουσική συγκινεί, προκαλεί συναισθήματα, φέρνει χαρά (πολύ συχνό παράδειγμα), καθορίζει τη διάθεση, αλλάζει ανάλογα με την διάθεση. *Με διάφορα είδη μουσικής*

- **Συμβολική αναπαράσταση:** η μουσική μου θυμίζει την πατρίδα μου, το πώς ζούσα, τις μέρες μου εκεί, με ταξιδεύει, ακούω μουσική για να θυμάμαι την πατρίδα μου. *Παραδοσιακή και reggae*

- **Αισθητική απόλαυση:** μου αρέσουν τα πάντα στην μουσική, μου αρέσει ο ρυθμός, τα όργανα, ο τρόπος που τραγουδάνε, η καλή μουσική σε συνεπαίρνει, την καλή μουσική την νιώθεις. *Με διάφορα είδη μουσικής*

- **Διασκέδαση:** η μουσική με διασκεδάζει, όταν είμαι με φίλους ακούμε μουσική, βγαίνω σε μέρη που παίζει μουσική. *Hip hop, RnB, παραδοσιακή και gospel*

• **Ένταξη στην κοινωνία:** εδώ συνάντησα και την ελληνική μουσική, όταν είμαι με Έλληνες ακούμε ελληνικά, ψάχνω την παραδοσιακή μουσική μιας χώρας για να την γνωρίσω, όταν είμαι με άλλους ακούμε πολλά είδη για να ικανοποιήσουμε όλα τα γούστα, δεν μπορείς να μείνεις στον μικρό σου κόσμο. *Ελληνική μουσική, εμπορική κυρίως, διάφορα ξένα είδη pop, rock, blues κ.ά.*

• **Συνεισφορά στη συνέχεια και σταθερότητα της κουλτούρας:** όταν ένα παιδί μεγαλώσει στην εκκλησία δεν θα φύγει από αυτή, η παραδοσιακή μουσική μας διδάσκει, οι μεγαλύτεροι ακούνε παραδοσιακή μουσική, όταν μαζευόμαστε όλοι μαζί ακούμε τα τραγούδια μας, ακούω την ίδια μουσική που άκουγα και στην χώρα μου. *Gospel και παραδοσιακή*

• **Επικοινωνία:** ο μουσικός περνάει μηνύματα, ενημερώνει το κοινό, με την χριστιανική μουσική συνεννοούμαστε όλοι, με την μουσική ενώνεσαι με τον Θεό. *Gospel, reggae και παραδοσιακή*

• **Επικύρωση κοινωνικών θεσμών και θρησκευτικών πρακτικών:** η μουσική υπηρετεί την θρησκεία, καλή μουσική είναι μόνο η χριστιανική, η μουσική κάνει τους ανθρώπους να ακολουθούν την Βίβλο, με την μουσική υμνούμε τον Θεό. *Gospel και reggae*

• **Σωματική αντίδραση:** χορός. *Με όλες τις μουσικές*

• **Συμμόρφωση στις κοινωνικές νόρμες:** η μουσική στέλνει μηνύματα και μας διδάσκει τον «σωστό» δρόμο. *Παραδοσιακή, reggae*

4.2 Μουσικές προτιμήσεις των μελών της διασπορικής κοινότητας

Ένα ερώτημα από τις συνεντεύξεις αφορά τις μουσικές προτιμήσεις των ερωτηθέντων και αν αυτές επηρεάζονται από εξωμουσικούς παράγοντες. Σύμφωνα με τον Nettl, υπάρχουν πολλές μεταβλητές που επηρεάζουν την μουσική προτίμηση μιας

μεταναστευτικής ομάδας. Κάποιες από αυτές είναι: ο λόγος της μετανάστευσης, η σχέση που διατηρείται με την πατρίδα, ο βαθμός της φυσικής, πολιτιστικής και γλωσσικής απομόνωσης στην νέα χώρα, οι πολιτισμικές διαφορές ανάμεσα στην κοινωνία υποδοχής και την μεταναστευτική ομάδα και η δεκτικότητα των ατόμων για ένταξη στην νέα κοινωνία (Nettl 2005: 227). Από τις παραπάνω μεταβλητές κάποιες είναι κοινές για όλους τους ερωτηθέντες. Όλοι είναι οικονομικοί μετανάστες, προέρχονται από την ίδια κοινωνία και ζούνε στην ίδια κοινωνία οπότε η μεταβλητή των πολιτισμικών διαφορών ανάμεσα στην κοινωνία υποδοχής και την μεταναστευτική ομάδα δεν αλλάζει. Κοινός είναι επίσης ο βαθμός της φυσικής και γλωσσικής απομόνωσης. Αυτό που αλλάζει είναι η σχέση που διατηρείται με την πατρίδα (M1). Τις δύο μεταβλητές του Nettl που αφορούν τον βαθμό πολιτιστικής απομόνωσης και την δεκτικότητα για ένταξη στη νέα κοινωνία, τις ενοποιώ σε μία που εξυπηρετεί καλύτερα την ανάλυση των δεδομένων μου. Αυτή η νέα μεταβλητή είναι η εμπλοκή του ατόμου σε δραστηριότητες εκτός της κοινότητας Νιγηριανών (M2). Εισάγω και μια άλλη μεταβλητή, το χρόνο παραμονής στην Ελλάδα (M3). Την M2 την μετρώ με μια δικής μου δημιουργίας κλίμακα από το 1-3 (μικρότερο προς μεγαλύτερο βαθμό). Η βαθμολόγηση έγινε από εμένα για κάθε άτομο ξεχωριστά, σύμφωνα με τα λεγόμενά τους σχετικά με την καθημερινότητά τους.

Στους παρακάτω πίνακες μελετάται η σχέση όλων των μεταβλητών με το είδος της μουσικής. Φαίνονται οι μετρήσεις από 20 άτομα. Τα άτομα αυτά χωρίζονται σε δύο κατηγορίες ανάλογα με την κατάστασή τους ως προς την M1. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν 15 ερωτηθέντες που διατηρούν δυνατούς δεσμούς με την πατρίδα τους. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν πέντε ερωτηθέντες που διατηρούν χαλαρούς δεσμούς με την πατρίδα τους. Για κάθε άτομο ξεχωριστά καταγράφεται η εμπλοκή

του ατόμου σε δραστηριότητες εκτός της κοινότητας Νιγηριανών (M2) με μορφή βαθμού, καθώς και τα χρόνια παραμονής του/της στην Ελλάδα (M3).

Άτομα που διατηρούν δυνατούς δεσμούς με την πατρίδα τους (M1): είναι τα άτομα που διατηρούν επαφή με την οικογένειά τους ή φίλους που έχουν μείνει στην Νιγηρία, εκδηλώνουν νοσταλγία για την ζωή τους και συναισθηματισμό για την ταυτότητά τους.

Βαθμός του κάθε ατόμου ως προς τη M2	Είδη μουσικής που προτιμάει το άτομο. Σε παρένθεση τα χρόνια παραμονής του/της στην Ελλάδα (M3)
1	Gospel, παραδοσιακή (1.5)
1	Gospel, παραδοσιακή (2)
1	Gospel, reggae jazz (2)
1	Gospel (3)
1	Gospel (3)
1	Παραδοσιακή, σύγχρονη αφρικάνικη (hip hop, rap), ξένη εμπορική, ελληνική σύγχρονη (3)
1	Gospel, σύγχρονη αφρικάνικη (hip hop, rap) (5)
1	Gospel, παραδοσιακή, ξένη εμπορική, ελληνική σύγχρονη (5)
1	Gospel, παραδοσιακή, ξένη εμπορική (9)
2	Gospel, σύγχρονη αφρικάνικη (hip hop, rap) , άλλο (2)
2	Gospel, παραδοσιακή, reggae jazz, ξένη εμπορική (3)
2	reggae jazz , ελληνική σύγχρονη (3)

2	reggae jazz (5)
2	παραδοσιακή , σύγχρονη αφρικάνικη (hip hop, rap) (7)
3	παραδοσιακή, reggae jazz, ξένη εμπορική, ελληνική σύγχρονη, ελληνική παραδοσιακή(1.5)

Από το περισσότερο στο λιγότερο «δημοφιλές» είδος	Ποσοστό ατόμων
Gospel	67%
Παραδοσιακή	53%
Reggae jazz	33%
Ξένη εμπορική	33%
Σύγχρονη αφρικανική	27%
Ελληνική σύγχρονη	20%
Ελληνική παραδοσιακή, άλλο	7%

Άτομα που διατηρούν χαλαρούς δεσμούς με την πατρίδα (M1): είναι τα άτομα που είτε δεν έχουν συγγενείς και φίλους στην Νιγηρία είτε έχουν χαλαρές επαφές, εκδηλώνουν την επιθυμία να ζήσουν μόνιμα στην Ελλάδα ή σε κάποια άλλη χώρα και γενικότερα δεν δείχνουν τον συναισθηματισμό των ατόμων της άλλης κατηγορίας.

Βαθμός του κάθε ατόμου ως προς τη M2	Είδη μουσικής που προτιμάει το άτομο. Σε παρένθεση τα χρόνια παραμονής του/της στην Ελλάδα (M3)
--------------------------------------	---

2	reggae jazz, ξένη εμπορική, ελληνική σύγχρονη (2)
2	σύγχρονη αφρικάνικη (hip hop, rap), ξένη εμπορική (8)
3	σύγχρονη αφρικάνικη (hip hop, rap), ελληνική σύγχρονη, άλλο (1)
3	Gospel , παραδοσιακή, ελληνική παραδοσιακή, άλλο(2)
3	Παραδοσιακή, ξένη εμπορική, ελληνική σύγχρονη (6)

Από το περισσότερο στο λιγότερο «δημοφιλές» είδος	Ποσοστό ατόμων
Ξένη εμπορική	60%
Ελληνική σύγχρονη	60%
Παραδοσιακή	40%
Σύγχρονη αφρικανική	40%
Reggae jazz	20%
Gospel	20%
Ελληνική παραδοσιακή	20%
Άλλο	20%

Από τους παραπάνω πίνακες φαίνεται ότι η εμπλοκή του ατόμου σε εξωκοινοτικές δραστηριότητες (M2) και ο χρόνος παραμονής στην Ελλάδα (M3) δεν επηρεάζουν τις μουσικές προτιμήσεις. Αυτό που ίσως επηρεάζει είναι οι δεσμοί με την πατρίδα (M1): τα άτομα που διατηρούν δυνατούς δεσμούς, στο μεγαλύτερο ποσοστό τους, ακούνε gospel και παραδοσιακή αφρικανική μουσική, δύο είδη που τα έφεραν μαζί τους από την Νιγηρία. Η ελληνική μουσική, είτε σύγχρονη είτε παραδοσιακή είναι χαμηλά στις προτιμήσεις τους. Τα άτομα που διατηρούν χαλαρούς

δεσμούς, στο μεγαλύτερο ποσοστό τους, ακούνε ξένη και ελληνική σύγχρονη, δηλαδή τη μουσική που παίζεται κατά κόρον στο ραδιόφωνο και στα μαγαζιά στην Ελλάδα. Η gospel μουσική έχει μικρό ποσοστό προτίμησης. Επίσης τα άτομα της δεύτερης κατηγορίας έχουν πιο πλούσια κοινωνική ζωή και εκτός της κοινότητας σε σχέση με τα άτομα της πρώτης κατηγορίας. Και στις δύο περιπτώσεις, φαίνεται ότι η μουσική ζωή των ατόμων σχετίζεται με την ταυτότητά τους ως μέλη μιας μεταναστευτικής κοινότητας. Η μουσική αποτελεί ενεργό μέσο για να συνδεθούν με την πατρίδα ή/και να δημιουργήσουν νέες σχέσεις στη χώρα υποδοχής.

Με βάση αυτά τα στοιχεία μπορεί ίσως να εκφραστεί μια υπόθεση, έχοντας παράλληλα δύο δεδομένα. Το πρώτο δεδομένο είναι ότι η gospel μουσική ταυτίζεται με την πίστη στη θρησκεία και τον χριστιανικό τρόπο ζωής (βλ. ανάλυση συνεντεύξεων παρατήρηση αρ. 10). Η πίστη με τη σειρά της πρεσβεύει ότι το άτομο πρέπει να αποφεύγει βλαβερές συνήθειες, όπως το κάπνισμα, η κατανάλωση αλκοόλ και το ξενύχτι, και να αφιερώνει το χρόνο του σε δραστηριότητες που θα τον βοηθήσουν να έρθει πιο κοντά στον Θεό. Το δεύτερο δεδομένο είναι ότι όλοι έχουν κοινή ταυτότητα, μέχρι ένα βαθμό, ως μέλη της ίδιας διασπορικής κοινότητας και εφ' όσον δεν διαχωρίζουν την θέση τους από αυτή, αποδέχονται την καταγωγή τους και εκφράζουν συναισθήματα αγάπης για την πατρίδα τους και τις παραδόσεις τους. Η υπόθεση είναι ότι τα άτομα της πρώτης κατηγορίας έχουν πιο ενεργή σχέση με τη θρησκεία, οδηγούνται σε έναν συντηρητικό και εσωστρεφή τρόπο ζωής που περιορίζεται στο πλαίσιο της κοινότητας, και δεν έρχονται σε μεγάλη επαφή με τον ελληνικό τρόπο ζωής. Από την άλλη, τα άτομα της δεύτερης κατηγορίας έχουν πιο έντονη κοινωνική ζωή και έχουν υιοθετήσει στοιχεία της ελληνικής καθημερινότητας. Το αν και πώς αυτό το φαινόμενο προκαλείται από τη σχέση που έχουν διατηρήσει τα άτομα με την πατρίδα τους, είναι ένα ερώτημα προς διερεύνηση.

Ακολουθεί συγκεντρωτικός πίνακας με τις απαντήσεις των ερωτηθέντων στην ερώτηση ποια είδη μουσικής τους αρέσει να ακούνε.

Είδος μουσικής	Αριθμός ατόμων που ακούνε το είδος	Περιγραφή
Gospel	11	Θρησκευτική μουσική σαν και αυτή που παίζεται στην εκκλησία. Είναι τα λατρευτικά (worship) και τα δοξαστικά (praise). Πέρα από την εκκλησία την ακούνε και στο σπίτι.
Παραδοσιακή	10	Η παραδοσιακή μουσική της Νιγηρίας, περισσότερο την ακούνε σε ειδικές περιστάσεις όπως επέτειοι, γιορτές ή συναθροίσεις
Reggae, jazz	6	Πιο συχνά αναφερόμενοι καλλιτέχνες είναι στην reggae ο Bob Marley και στην jazz ο Fela Kuti. Η reggae θεωρείται θρησκευτική μουσική, συνδέεται στενά με το rastafari επειδή πολλοί καλλιτέχνες της reggae είναι rastamen και συχνά οι στίχοι προέρχονται από τις γραφές (Daynes 2004: 26).
Σύγχρονη αφρικάνικη (hip	6	Η μουσική που είναι δημοφιλής στην Νιγηρία και παράγεται από τους ντόπιους

hop, rap),		καλλιτέχνες κατά τα αμερικάνικα πρότυπα, αλλά με προσαρμοσμένους τους στίχους στην πραγματικότητα της Νιγηρίας.
Ελληνική σύγχρονη	7	Η εμπορική μουσική που παίζεται σε μαγαζιά ή στο ραδιόφωνο, κυρίως ελαφρολαϊκά και ποπ
Ξένη εμπορική	8	Κυρίως αμερικάνικη RnB, rap και hip hop
Ελληνική παραδοσιακή	2	Συγκεκριμένα είναι το ρεμπέτικο και η παραδοσιακή. Το ένα άτομο (στο ρεμπέτικο) εμπλέκεται πολύ με Έλληνες και άλλους ξένους, παίζει σε γκρουπ, συχνάζει σε κοινωνικά στέκια και στα πανεπιστήμια και γενικά ακούει αρκετά είδη μουσικής ακόμα και αν δεν του αρέσουν ιδιαίτερα (πανκ και ροκ). Το άλλο άτομο έχει ζήσει και σε άλλες χώρες (Ουγκάντα, Κένυα, Λίβανο), και συνειδητά προσπαθεί να γνωρίσει την παραδοσιακή μουσική της χώρας στην οποία βρίσκεται κάθε φορά.
Άλλο	3	Αναφέρθηκαν ινδιάνικη μουσική, blues και παλιά αμερικανική

Η σειρά που προκύπτει από το πιο δημοφιλές είδος στο λιγότερο δημοφιλές:
1.Gospel 2.παραδοσιακή 3.ξένη εμπορική 3.ελληνική σύγχρονη 4.reggae jazz,
σύγχρονη αφρικάνικη 5.άλλο 6.ελληνική

4.3 Ανάλυση συνεντεύξεων

Η πλειοψηφία των ερωτηθέντων είναι άντρες ηλικίας από 24 μέχρι 39 και κυρίως 30-35. Μερικές παρατηρήσεις:

- Όλοι οι ερωτηθέντες γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στην Νιγηρία, όλοι προέρχονται από αστικό κέντρο και οι περισσότεροι από το Λάγος.

- Κάποιοι, όταν ρωτούνται για την καταγωγή τους, απαντάνε με βάση την φυλή τους (αναφέρονται δύο φυλές, Igbo και Yoruba).

- Με εξαίρεση ένα άτομο, οι υπόλοιποι έχουν οικογένεια στην Νιγηρία και κρατάνε επαφές. Για το τι σκέφτονται για το μέλλον δεν υπάρχει κάποια κυρίαρχη τάση, κάποιοι θα ήθελαν να μείνουν, κάποιοι να πάνε σε άλλη χώρα (Ευρώπη, Καναδά, Αυστραλία) και άλλοι να γυρίσουν πίσω. Πάντως η κοινή άποψη είναι ότι δεν μπορούν να σχεδιάσουν τα βήματά τους γιατί το μέλλον το ξέρει μόνο ο Θεός.

- Όλοι έχουν έρθει στην Ελλάδα ως οικονομικοί μετανάστες. Δύο είναι υπάλληλοι σε ελληνική εταιρεία και οι υπόλοιποι ελεύθεροι επαγγελματίες.

- Οι προτιμήσεις στα μουσικά είδη φαίνονται στους παραπάνω πίνακες.

- Ο χρόνος που ακούνε μουσική είναι μετά την δουλειά, τα σαββατοκύριακα, όσο κάνουν δουλειές στο σπίτι και όταν βρίσκονται με φίλους.

- Περίπου οι μισοί ξέρουν να παίζουν κάποιο μουσικό όργανο ή τραγουδάνε σε χορωδία. Όλοι έμαθαν μέσα στην εκκλησία, είτε ως παιδιά είτε μεγαλύτεροι σε ένα ημιοργανωμένο περιβάλλον μάθησης. Υπήρχε κάποιος δάσκαλος, μέλος της εκκλησίας, που κάποιες ώρες εκτός λειτουργίας δίδασκε πρακτικά κάποια ρυθμικά

σχήματα με βάση τα κομμάτια της λειτουργίας. Παράλληλα, οι μαθητές έπαιζαν στις λειτουργίες συνοδεύοντας τα άλλα μουσικά όργανα και τη χορωδία, οπότε απέκτησαν εμπειρία. Όλοι αισθάνονται μεγάλη αυτοπεποίθηση σε σχέση με την απόδοσή τους άσχετα με το πόσο διάστημα παίζουν. Ένας συγκεκριμένα είπε: «πιστεύω ότι μπορώ να καταφέρω πολλά σε σχέση με την μουσική, έμαθα να παίζω τα τύμπανα σε τρεις εβδομάδες, μου λείπει μόνο ο χρόνος». Όταν μάλιστα ρωτούσα το πώς έμαθαν να παίζουν, μου απαντούσαν με έκπληξη «μα είναι φυσικό!». Ακόμα και εκείνοι που δέχτηκαν κάποια μορφή μαθήματος δεν το αναγνωρίζουν ως τέτοιο. Λαμβάνοντας υπ' όψιν τα δεδομένα που προέκυψαν από τη συμμετοχική παρατήρηση και τις συνεντεύξεις, η εύκολη αυτή μάθηση δικαιολογείται ίσως γιατί ουσιαστικά αποτελεί ένα είδος μετάβασης. Ως ακροατές έχουν εξασκηθεί στο να συμμετέχουν κινητικά στα τραγούδια και να χτυπάνε το ρυθμό με μικρά όργανα ή με το σώμα τους. Ο «δάσκαλος» τους δείχνει πώς να μεταφέρουν αυτά τα σχήματα στα όργανα. Στη συνέχεια με την εξάσκηση μαθαίνουν να εμπλουτίζουν τα σχήματα και να τα κάνουν πιο περίπλοκα. Όταν ο μουσικός καλείται να συνοδέψει ένα κομμάτι που δεν το γνωρίζει, μια τεχνική είναι να παίζει τον ρυθμό πρώτα πάνω στο σώμα του και στη συνέχεια στο όργανο. Στο στήθος γίνονται τα βαθιά χτυπήματα και στους ώμους τα ελαφριά. Στα ντραμς, τα χτυπήματα μεταφέρονται στα τύμπανα και στα κύμβαλα αντίστοιχα.

•Όσον αφορά το μουσικό ταλέντο η κυρίαρχη άποψη είναι ότι ο μουσικός πρέπει να γεννηθεί με αυτό. Άμα δεν το έχει, ακόμα και να μάθει να παίζει, δεν μπορεί να γίνει καλός (με την έννοια να «αγγίζει» με την μουσική του τους ανθρώπους). Αυτή η άποψη έχει να κάνει με την πεποίθηση ότι ο καθένας είναι γεννημένος με ένα ταλέντο που του έχει δώσει ο Θεός, και πρέπει να βρει ποιο είναι

αυτό το ταλέντο για να πετύχει. Οπότε δεν έχει νόημα για κάποιον να προσπαθεί στη μουσική άμα δεν έχει αυτό το χάρισμα.

- Η εκκλησία, πέρα από την λατρευτική χρήση, συμβολίζει και άλλα πράγματα για τα μέλη της. Είναι μια κοινότητα που λειτουργεί υποστηρικτικά σε ψυχολογικό και πρακτικό επίπεδο για τα μέλη της. Τους δίνει την ευκαιρία να αναβιώσουν εμπειρίες από την χώρα τους, όπως να φορέσουν τα παραδοσιακά τους ρούχα και να μιλήσουν την γλώσσα τους. Επίσης στο χώρο αυτό γιορτάζονται και τα γενέθλια, κυρίως των παιδιών.

- Το μεγαλύτερο τμήμα των ερωτηθέντων θα μπορούσε να χαρακτηριστεί συντηρητικό ως προς τον τρόπο ζωής. Οι εξόδοι είναι πολύ περιορισμένες, κάποιες φορές τον χρόνο πηγαίνουν σε ένα αφρικανικό κλαμπ στα Λαδάδικα ενώ όσοι συναναστρέφονται με Έλληνες, κυρίως συναδέλφους, βγαίνουν αραιά και πού για καφέ στην «παραλία». Λόγω έλλειψης χρόνου και χρημάτων προτιμούν να περνάνε χρόνο με φίλους σε σπίτια, ενώ η κορύφωση της εβδομάδας έρχεται την Κυριακή στην εκκλησία. Οι πιο αφοσιωμένοι στον «χριστιανικό» τρόπο ζωής (εκείνοι δηλαδή που δήλωσαν στις συνεντεύξεις ότι δεν ακούνε άλλα είδη πέρα από gospel και παραδοσιακή) απορρίπτουν συνειδητά τις εξόδους γιατί αυτός ο τρόπος ζωής: «σου χαλάει το μυαλό», «μπορείς να τον κάνεις όσο είσαι νέος αλλά όταν μεγαλώνεις αλλάζεις», «μπορεί να σε βγάλει από τον δρόμο του Θεού».

- Ο χαρακτηρισμός της μουσικής γίνεται κυρίως με εξωμουσικά στοιχεία. Την καλή μουσική τη νιώθεις, ο καλός μουσικός παίζει από την καρδιά του. Η μουσική είναι συναίσθημα, και το πιο συχνό συναίσθημα που προκύπτει από τη μουσική είναι η χαρά, όχι απλή διασκέδαση, χαρά που έχει να κάνει με την γαλήνη, την ηρεμία και την ευφορία. Όταν αναφερόμαστε σε θρησκευτική μουσική η χαρά έχει να κάνει με

το γεγονός ότι με την μουσική έρχεσαι πιο κοντά στον Θεό. Σε κάθε περίπτωση φεύγει από πάνω σου όποιο πρόβλημα έχεις.

- Η μουσική δεν είναι τέχνη για την τέχνη αλλά έχει χρήσεις, σκοπούς και λειτουργίες. Είναι για να περνάει μηνύματα, για να διδάσκει τον σωστό τρόπο ζωής, για να μάθει στους αγράμματους τις διδασκαλίες της Αγίας Γραφής, για να θίγει κοινωνικά θέματα. Τα λόγια παίζουν πολύ σημαντικό ρόλο, κανένας ερωτώμενος δεν αναφέρθηκε σε κάποιο είδος οργανικής μουσικής. Η παραπάνω άποψη, όπως εκφράστηκε από ερωτώμενους στα πλαίσια της παρούσας έρευνας, έχει επισημανθεί επίσης σε έρευνες για την αφρικανική μουσική και ισχύει μέχρι και σήμερα. Σύμφωνα με τις έρευνες αυτές, η μουσική δεν έχει υπόσταση από μόνη της αλλά έχει κάποια χρήση, όπως τα τραγούδια της δουλειάς, παιχνιδιού, χορού, τελετουργικά και αγάπης. Μάλιστα στις παραδοσιακές κοινότητες η χρήση της μουσικής βοηθούσε τα άτομα να διεκπεραιώνουν καλύτερα και πιο ευχάριστα τις καθημερινές τους λειτουργίες (Nketia 1998, 21-22).

5. ΕΙΔΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

5.1 Reggae

Η reggae μουσική γεννήθηκε στα τέλη του 1960 στην Τζαμάικα και γρήγορα εξαπλώθηκε, μέσω των Τζαμαϊκανών μεταναστών, στην υπόλοιπη Καραϊβική και στην Ευρώπη. Σήμερα, με την εξέλιξη της δισκογραφίας, και πολύ περισσότερο με το διαδίκτυο, η reggae είναι μια διεθνής μουσική. Η reggae συνδέεται στενά με το rastafari επειδή πολλοί καλλιτέχνες της ήταν rastamen και εξέφραζαν τις πεποιθήσεις τους μέσα από τους στίχους των τραγουδιών τους.

Η reggae και το rastafari είναι συνυφασμένα με την έννοια της αφρικανικής διασποράς. Έχουν τις ρίζες τους στην γεωγραφική και κοινωνικο-πολιτισμική ρήξη των Αφρικανών που προκλήθηκε από τη βίαιη μετακίνηση ενός μεγάλου μέρους του πληθυσμού προς την Αμερική και την υποδούλωσή του από τους λευκούς. Η αφρικανική διασπορά εκφράστηκε, διαμορφώθηκε και αναπτύχθηκε μέσα από την reggae μουσική και τους στίχους της που κάνουν λόγο για την ιδέα της λύτρωσης, δηλαδή της αντίστασης και της επανάστασης που βασίζεται στις εμπειρίες των σκλάβων και αναπτύχθηκε ως αντίδραση στην υποδούλωσή τους.

Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου *Music, Space and Place* με τίτλο «Η μουσική κατασκευή της διασποράς: η περίπτωση της reggae και του rastafari», η Sarah Daynes (2004) υποστηρίζει την άποψη ότι η αφρικανική διασπορά εκφράζει δύο *αλλού*. Το πρώτο είναι χωρικό και αναφέρεται σε μια μυθική γη καταγωγής (και τρόπο ζωής, γλώσσα, γενικά έναν κόσμο που δεν είναι πλέον υπαρκτός ή διαθέσιμος) πέρα από τον ωκεανό. Το δεύτερο είναι χρονικό και αναφέρεται σε ένα γλυκό παρελθόν και ένα καλύτερο μέλλον. Η έννοια του *αλλού* υιοθέτησε πεποιθήσεις από το rastafari και διαπότισε και την reggae. Στη συνέχεια συνοψίζω την ανάλυση της Sarah Daynes

αναφορικά με την έννοια του *αλλού* μέσα στην reggae, παραθέτοντας ορισμένες θεμελιώδεις πεποιθήσεις του rastafari (Daynes 2004: 25-26).

Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η Αφρική είναι το *αλλού* και το *πριν* που συμβολίζει τον χαμένο παράδεισο, από τον οποίο οι σκλάβοι απομακρύνθηκαν με τη βία. Η Αφρική θεωρείται η γενέτειρα του κόσμου. Ειδικότερα, αυτή η μητρική, γόνιμη γη, πηγή της ζωής και τελικός τόπος προορισμού, θεωρείται η γη της Αιθιοπίας (Zion στο rastafari). Ως γη του Θεού, η Αφρική συμβολίζει το καλό, τον παράδεισο και την ελευθερία σε αντίθεση με τη Δύση που συμβολίζει το κακό, την κόλαση και τη σκλαβιά. Η Αφρική είναι το μόνο μέρος που οι απόγονοι των σκλάβων μπορούν να είναι ελεύθεροι. Είναι η πατρίδα που έχασαν αλλά θα βρουν ξανά (Daynes 2004: 27).

Η Αφρική είναι το αντίθετο του δυτικού κόσμου και αντιπροσωπεύει έναν καλύτερο τρόπο να ζει ο άνθρωπος στον κόσμο. Το σκλαβεμπόριο είναι ευρωπαϊκή τακτική που επιβλήθηκε στους Αφρικανούς. Οπότε όλοι οι απόγονοι των σκλάβων είναι Αφρικανοί και άσχετα με το μέρος που γεννήθηκαν και ζούνε, πρέπει να μείνουν πιστοί στον πολιτισμό τους, να μείνουν αυθεντικοί. Η αυθεντικότητα τους διαχωρίζει από τον δυτικό πολιτισμό τον οποίο θεωρούν επιβεβλημένο, τεχνητό, ψεύτικο και ακατάλληλο γι' αυτούς (Daynes 2004: 28).

Η Αφρική αντιπροσωπεύει τη «γη της Επαγγελίας» και συμβολίζει την υπόσχεση για επιστροφή και για το τέλος της καταπίεσης. Όπως επισημαίνει η Daynes, στην reggae χρησιμοποιείται θρησκευτικό λεξιλόγιο από το «Βιβλίο της Αποκάλυψης» (Book of Revelation) και εκφράζεται ένα εσχατολογικό μέλλον που υπόσχεται τιμωρία για τους κατακτητές και επιβράβευση για τους σκλαβωμένους. Δηλαδή η έννοια του *αλλού* έχει έναν πολυσήμαντο χρονικό χαρακτήρα. Εκφράζει το παρελθόν και το μέλλον, την αρχή και το τέλος του κόσμου, τον κόσμο πριν την

σκλαβιά και τον καλύτερο κόσμο που θα έρθει με την επιστροφή στην πατρίδα. Στην αφρικανική διασπορά υπάρχει η ιδέα της αναχώρησης και της επιστροφής και αυτό προϋποθέτει την ύπαρξη μνήμης για το *εδώ* και το *εκεί*, το *πριν* και το *μετά*. Οι Αφρικανοί σκλάβοι διαπίστωσαν σύντομα την ανάγκη για την ύπαρξη αυτής της μνήμης, σταμάτησαν να ορίζουν την ταυτότητά τους με βάση τη φυλή τους και ενώθηκαν όλοι μαζί απέναντι στους αφέντες τους, με βάση την κοινή τους πλέον ταυτότητα (Daynes 2004: 28-33).

Επομένως, όπως υποστηρίζει η Daynes, η reggae έχει και εκπαιδευτικό χαρακτήρα. Μεταδίδει την συλλογική μνήμη, αποκαλύπτει την αλήθεια για την ιστορία και δημιουργεί μια συνέχεια από το παρελθόν μέχρι το παρόν. Ακολουθώντας τις μετακινήσεις της αφρικανικής διασποράς, έχουν ενταχθεί στη reggae αφηγήσεις που αναφέρονται σε «ήρωες» που έδρασαν σε μέρη εκτός Αφρικής και Καραϊβικής, όπως για παράδειγμα στον Μαυρίκιο, την Γαλλία, την Μ. Βρετανία (Daynes 2004: 28-33).

Η reggae, όπως παρουσιάστηκε από τους ερωτηθέντες στις συνεντεύξεις, είναι θρησκευτική μουσική χωρίς να υπάρχει πάντα προσδιορισμός για τη θρησκεία. Κάποιος ακούει reggae επειδή είναι rastaman, ενώ κάποιος άλλος θεωρεί την reggae είδος gospel, δηλαδή χριστιανική μουσική. Σε άλλες περιπτώσεις μου αναφέρουν ότι η reggae χρησιμοποιεί κείμενα από τη Βίβλο χωρίς άλλο σχολιασμό. Πάντως σε κάθε περίπτωση η reggae χαρακτηρίζεται αφρικανική μουσική.

Ο πιο δημοφιλής καλλιτέχνης της reggae είναι ίσως ο Bob Marley. Αυτό επιβεβαιώνεται και μέσα από τις συνεντεύξεις αφού είναι το μόνο όνομα που ακούστηκε σχετικά με την reggae. Κατάφερε με τα τραγούδια του να συμβολίσει την διπλή συνειδησιακή φύση της διασποράς, δημιουργώντας συνδέσεις με την Αφρική, αλλά πρωτίστως τονίζοντας τα κοινά στοιχεία μεταξύ Τζαμαϊκανών και Αφρικανών.

Και οι δύο πληθυσμοί πάλευαν εναντίον όχι μόνο των δυνάμεων καταπίεσης, της σκλαβιάς και της αποικιοκρατίας αλλά και εναντίον και της παγκόσμιας οικονομικής πολιτικής. Ο Bob Marley, όντας οπαδός του rastafari, εισήγαγε και θρησκευτικά στοιχεία στην μουσική του, η οποία αποτέλεσε το μουσικό μονοπάτι που οδηγεί στην Αφρική των πρώτων χριστιανών Αφρικανών (Bolhman 2002: 118 -120).

5.2 Gospel

Η gospel παρουσιάζει αρκετά κοινά μορφολογικά στοιχεία με τα spirituals, όπως είναι οι αντιχρονισμοί, η δομή ερώτησης-απάντησης και η χρήση στίχων που προέρχονται από τις γραφές. Η διαφορά των δύο είναι ότι, στην gospel, ο βασικός σκελετός είναι οι στίχοι και δίνεται η ελευθερία στον μουσικό να αυτοσχεδιάσει πάνω σε αυτούς. Επιπλέον, η gospel αναφέρεται περισσότερο στην καθημερινή ζωή και στον κόσμο στον οποίο ζούμε (Williams 2002). Οι στίχοι της, αναφέρονται στα προβλήματα και τα βάσανα του ανθρώπου, δίνεται όμως παράλληλα ένα μήνυμα αισιοδοξίας ότι «όλα τα προβλήματα μπορούν να ξεπεραστούν άμα έχουμε πίστη στον Χριστό που είναι Αυτός που οδηγεί την ζωή μας» (Maultsby στο Allen 1991). Όποιος έχει πίστη στην επόμενη ζωή θα γνωρίσει τον παράδεισο (Allen 1991).

Ο ρόλος των τραγουδιστών στην gospel είναι να άρουν έστω και για λίγο τα χρονικά και χωρικά όρια μεταξύ της ανθρωπότητας και του ουρανού και να κάνουν το ακροατήριο να νιώσει τον παράδεισο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, πολλές φορές ο σολίστας τραγουδιστής χρησιμοποιεί στα τραγούδια εισαγωγικά σχόλια και αφηγήσεις. Τα σχόλια μπορεί να είναι οι πρώτοι στίχοι του τραγουδιού ή μια αφήγηση ή ακόμα μια προσωπική εξομολόγηση, όταν ο τραγουδιστής θέλει να δημιουργήσει ένταση. Η εισαγωγή επιτρέπει στον τραγουδιστή να εκφράσει τα

προσωπικά του συναισθήματα και να πετύχει μια πνευματική ενότητα μεταξύ των ακροατών (Allen 1991).

Η gospel μουσική ήταν πολύ δημοφιλής στους ερωτηθέντες της έρευνας. Στην καθημερινότητα έχει τον ρόλο της προσευχής: «όταν γυρνάω από τη δουλειά ή όταν ξυπνάω το πρωί θέλω να ακούω gospel, μουσική που υμνεί τον Θεό, για να ευχαριστήσω τον Θεό μου. Και όταν γυρνάω από τη δουλειά ευχαριστώ τον Θεό που επέστρεψα ασφαλής. Κάθε μέρα».

5.3 Παραδοσιακή μουσική

Στην παραδοσιακή μουσική της Νιγηρίας δίνεται έμφαση στο σόλο τραγούδι με την συνοδεία ενός ή περισσότερων οργάνων. Ο τραγουδιστής, είτε άντρας είτε γυναίκα, τραγουδάει συνήθως σε ψηλούς τόνους. Τα μελωδικά όργανα μπορούν να παίζουν σε ομοφωνία ή ετεροφωνία. Οι άλλες φωνές επαναλαμβάνουν ποικιλοτρόπως μια μικρή μελωδική ή ρυθμική φράση. Ένα άλλο χαρακτηριστικό είναι η χρήση του ρυθμικού σχήματος 3:2 και η αντιπαράθεση ενός σταθερού παλμού με ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα. Ο σταθερός παλμός μπορεί να μεταφέρεται με μια σωματική κίνηση.

Η μουσική παιζόταν σε διάφορες καταστάσεις. Πριν την αποικιοκρατία ήταν πολύ συνηθισμένα τα τραγούδια που εξυμνούσαν την γενεαλογία ή τα κατορθώματα σημαντικών ανθρώπων. Η μουσική συνόδευε επίσης καθημερινά γεγονότα της ζωής όπως γιορτές, θρησκευτικές τελετές, γάμους, δουλειά κ.λ.π. (DjeDje 1998: 446-447, και Nketia 1964).

Η παραδοσιακή μουσική στην κοινότητα της έρευνας κατέχει εξέχουσα θέση. Μπορεί να μην συνοδεύει την καθημερινότητά τους, όπως συνέβαινε στις παραδοσιακές κοινωνίες, όμως είναι η μουσική που ακούγεται σε κάθε γιορτή και

στις περισσότερες επίσημες ή ανεπίσημες συναντήσεις μεταξύ των Νιγηριανών. Θεωρείται πως κουβαλάει μια σοφία και μεταδίδει μηνύματα: «Η παραδοσιακή μουσική διδάσκει να μην κάνεις κακό στους ανθρώπους γύρω σου και να προσπαθείς να είσαι καλός». Επιπλέον αυτό το είδος μουσικής είναι στενά συνδεδεμένο, για τους ερωτηθέντες, με αναμνήσεις από την Νιγηρία και από τη ζωή τους τότε.

5.4 Jazz

Τον όρο jazz τον υιοθέτησα από τα λεγόμενα των συνεργατών μου. Η αφρικανική jazz είναι συνυφασμένη με τον άνθρωπο που τη δημιούργησε, την εξέλιξε και τέλος της απέδωσε ισχυρό επαναστατικό χαρακτήρα. Ο δημιουργός της αφρικανικής jazz και του afrobeat είναι ο Νιγηριανός καταγωγής μουσικός Fela Kuti. Στο άρθρο *Fela Anikupalo-Kuti: Protest Music and Social Processes in Nigeria*, ο συγγραφέας Justin Labinjoh κάνει μια αναδρομή στην πορεία της καλλιτεχνικής δράσης του Fela Kuti και στις επιδράσεις που είχε η μουσική του στην κοινωνία της Νιγηρίας (Labinjoh 1982).

Σύμφωνα με το άρθρο, ο Fela Kuti σπούδασε μουσική στην Αγγλία και επέστρεψε το 1963 στην Νιγηρία, όπου ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής η ποπ μουσική. Ο Fela ονόμαζε την ποπ «μουσική υψηλής κοινωνίας» (highlife) και δεν του άρεσε να παίζει αυτό το είδος επειδή θεωρούσε ότι δεν έχει τίποτα το αφρικανικό. Αντιθέτως, έστρεψε το ενδιαφέρον του στην jazz μουσική και προσπάθησε να εξερευνήσει τις αφρικανικές ρίζες της. Πίστευε ότι η highlife μουσική έχει ρυθμό αλλά δεν έχει βάθος, ενώ, από την άλλη, η jazz έχει βάθος αλλά δεν έχει ρυθμό. Οπότε μελέτησε τον ρυθμό στην highlife μουσική και τον χρησιμοποίησε στην jazz, φτιάχνοντας ένα είδος που ονόμασε highlife- jazz. Η επόμενη καινοτομία του ήταν η δημιουργία του afrobeat, ενός μουσικού είδους με στοιχεία από highlife, jazz και soul μουσική των

Αφρικανών της Αμερικής. Μέχρι τότε τα τραγούδια του είχαν κοινότυπο χαρακτήρα καθώς πραγματεύονταν τα συνηθισμένα δημοφιλή θέματα μεταξύ των καλλιτεχνών, όπως για παράδειγμα τις σχέσεις μεταξύ αντρών και γυναικών.

Η δεκάμηνη παραμονή του στις Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής το 1969-1970 και η εμπλοκή του με την «Μαύρη Επανάσταση» (Black Revolution) άλλαξε τη συνείδησή του ως καλλιτέχνη και έδωσε πολιτικό χαρακτήρα στο έργο του. Επιστρέφοντας στην Νιγηρία, θέλησε να μεταδώσει το κλίμα της επανάστασης με τα τραγούδια του που μιλούσαν πλέον για ταυτότητα και ανυπακοή. Ο Fela Kuti προέβαλλε το έργο του ως ενσάρκωση του νεανικού σεξουαλικού, ηδονιστικού και ανταγωνιστικού πνεύματος ενάντια στην εξουσία. Η γλώσσα και η σκληρότητα των τραγουδιών του εκφράζουν τις ανάγκες της χαμηλότερης τάξης, ενώ η κεντρική στη μουσική του ιδέα ενός «μέρους που μας ανήκει» επικεντρώνεται στην ανάγκη για μια ενωτική συλλογική ταυτότητα μεταξύ των χαμηλών τάξεων (Labinjoh 1982).

5.5 Ποπ μουσική

Ένα είδος ποπ μουσικής που ανέφεραν συχνά οι ερωτηθέντες είναι η jùjú μουσική.

Η jùjú είναι ένα είδος ποπ μουσικής, ιδιαίτερα δημοφιλές στην Νιγηρία. Εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1930 στο Λάγος, σε μια συνοικία όπου οι νέοι συνήθιζαν να μαζεύονται τα βράδια σε κλειστούς χώρους για να πίνουν και να παίζουν μουσική. Σε μια τέτοια συνάθροιση συμμετείχε και ο μετέπειτα δημιουργός της jùjú, Tunde King, που συνήθιζε να «περισυλλέγει» και να συνδυάζει δημοφιλείς ήχους. Τα άλλα μέλη της παρέας τον συνόδευαν ρυθμικά χτυπώντας αλουμινένια κουτάκια, μπουκάλια, σπирτόκουτα, πακέτα από τσιγάρα και άλλα αντικείμενα. Ο

τραγουδιστής της jùjú, χρησιμοποιεί συνήθως την πάνω περιοχή τονικών υψών της φωνής του, σε μεσαία ένταση και χωρίς βιμπράτο.

Από τότε μέχρι σήμερα, η jùjú μουσική έχει υποστεί πολλές αλλαγές και ως προς το μουσικό περιεχόμενο και ως προς το παίξιμό της. Οι αλλαγές αυτές προέκυψαν εν μέρει από τις κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές εξελίξεις που έλαβαν χώρα στη σύγχρονη Νιγηρία. Στη σύγχρονή τους μορφή, τα γκρουπ της jùjú αποτελούνται από τραγουδιστές, κρουστά όργανα και κιθάρες. Στα κρουστά περιλαμβάνονται παραδοσιακά αφρικανικά όργανα, μικρά κρουστά και ντραμς. Από τους κιθαρίστες ένας έχει τον κύριο ρόλο, με εκτεταμένα σόλο και δύο ή τρεις ακόμα συνοδεύουν. Υπάρχει και μια χαβανέζικη κιθάρα για να προσθέτει ιδιαίτερο χρώμα. Τα τραγούδια περιέχουν μελωδίες από θρησκευτικούς ύμνους, παραδοσιακή Yòguba μουσική, εργατικά τραγούδια, ενώ αντλούν στοιχεία και από άλλες πηγές όπως η αφροαμερικάνικη μουσική και η μουσική του ινδικού κινηματογράφου. (Waterman 1998: 478-481, και Alaja-Browne 1989).

6. ΘΕΩΡΗΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

6.1 Η μελέτη της μουσικής σε σχέση με τον πολιτισμό: διάφορες προσεγγίσεις

Το ερώτημα του πώς ορίζεται η μουσική σε σχέση με τον πολιτισμό είναι θεμελιώδες στην εθνομουσικολογία. Ο Alan Merriam ορίζει την εθνομουσικολογία ως τη μελέτη της μουσικής μέσα στον πολιτισμό. Επίσης διαχωρίζει τις λειτουργίες και τις χρήσεις της μουσικής. Η χρήση εκφράζει τον τρόπο με τον οποίο η μουσική χρησιμοποιείται από την κοινωνία, αλλά παράλληλα μια μουσική μπορεί να έχει και μια βαθύτερη λειτουργία όπως αισθητική απόλαυση ή διασκέδαση (Merriam 2000). Το 1977 προχωρά σε μια αναθεώρηση του ορισμού και εισάγει την έννοια της μουσικής ως πολιτισμό. Ο Bruno Nettl υιοθετεί την νέα διευρυμένη έννοια και ορίζει την εθνομουσικολογία ως τη μελέτη της μουσικής ως πολιτισμό και μέσα στον πολιτισμό (Nettl 2005: 11-15). Είναι η μελέτη του πώς οι άνθρωποι χρησιμοποιούν, παίζουν, συνθέτουν μουσική, τι σκέφτονται για αυτήν και ποια είναι η στάση τους ως προς τη μουσική (Gregory 1997: 123).

Ο ορισμός του *μουσική ως πολιτισμός ή μέσα στον πολιτισμό* υπονοεί την ύπαρξη σχέσης μεταξύ των δύο. Ο Nettl στο βιβλίο του *The study of ethnomusicology* περιγράφει διάφορες εθνομουσικολογικές προσεγγίσεις για την μελέτη της παραπάνω σχέσης (Nettl 2005: 135-140).

Σύμφωνα με μία προσέγγιση, ο πολιτισμός αποτελείται από ξεχωριστούς τομείς μεταξύ των οποίων υπάρχει αλληλεπίδραση. Ο κάθε τομέας έχει ξεχωριστή σχέση με τη μουσική, οπότε για να έχουμε πλήρη εικόνα της μουσικής στην συγκεκριμένη κοινωνία πρέπει να τη μελετήσουμε σε σχέση με κάθε τομέα ξεχωριστά.

Μια άλλη προσέγγιση προτείνει να μελετήσουμε το τι κάνει η μουσική και τι συνεισφέρει στον πολιτισμό. Εδώ ο πολιτισμός μπορεί να παραλληλιστεί με έναν ζωντανό οργανισμό όπου το κάθε όργανο έχει τη δική του λειτουργία και όλα μαζί

συνεργάζονται και δουλεύουν για τον οργανισμό. Οπότε ανάλογα με τον πολιτισμό που μελετάται, η μουσική μπορεί να έχει διαφορετική λειτουργία.

Μια τρίτη άποψη υποστηρίζει ότι σε κάθε πολιτισμό υπάρχει ένας πυρήνας βασικών ιδεών που καθορίζουν τον χαρακτήρα όλων των επιμέρους τομέων, στους οποίους συμπεριλαμβάνεται και η μουσική. Οπότε καταρχήν χρειάζεται να αποκαλυφθεί και να μελετηθεί αυτός ο βασικός πυρήνας.

Παρ' όλες τις θεωρίες που έχουν αναπτυχθεί για αυτό το θέμα, θα μπορούσε κανείς να ισχυρισθεί ότι η λειτουργία ενός πολιτισμού δεν μπορεί να εκφραστεί με σωστό τρόπο μέσα από ένα αυστηρό μοντέλο. Πόσο μάλλον ένα οικουμενικό μοντέλο. Εντούτοις θα δώσω μια δική μου προσέγγιση για το θέμα. Κατά την άποψή μου, ο πολιτισμός δημιουργείται από μια κοινωνία ανθρώπων, συνδιαλέγεται συνεχώς με τις κοινωνικές συνθήκες και ο χαρακτήρας του διαμορφώνεται σε μεγάλο βαθμό από την γεωγραφία και τις κλιματικές συνθήκες. Όλοι οι τομείς του πολιτισμού είναι αλληλένδετοι και αλληλοεπηρεαζόμενοι. Μέσα από την συνεχή εσωτερική διεργασία μπορεί κατά διαστήματα ένας τομέας να αναπτυχθεί/αναδειχτεί περισσότερο από τους άλλους και να ορίσει τις τάσεις για ένα διάστημα. Ή μπορεί να συμβεί ένα εξωτερικό γεγονός, όπως μια φυσική καταστροφή ή ένας πόλεμος που θα φέρει αλλαγές και στην κοινωνία και στον πολιτισμό της.

6.2 Λειτουργικότητα της μουσικής

Η μουσική είναι λειτουργική αφού οι άνθρωποι την χρησιμοποιούν για κάποιους σκοπούς. Αυτή είναι η θέση που υποστήριζε ο Merriam, και συναντάται στην πράξη τόσο στην υποσαχάρια Αφρική όσο και στη συγκεκριμένη έρευνα. Κανένας από τους ερωτηθέντες δεν αναφέρθηκε στην μουσική σαν μια αφηρημένη έννοια, σαν μια τέχνη που υπάρχει για τον εαυτό της. Οι άνθρωποι ακούνε μουσική

για να χαλαρώσουν, να χορέψουν, να προσευχηθούν, να θυμηθούν την πατρίδα τους, να μάθουν, να δώσουν μηνύματα κ.λ.π. Η παραδοσιακή μουσική συνδέεται με ψυχολογικούς, κοινωνικούς, θρησκευτικούς, συμβολικούς και γλωσσολογικούς παράγοντες. Είναι λειτουργική επειδή συνοδεύει την καθημερινότητα και σημαντικά γεγονότα της ζωής. Αλλά και η μη παραδοσιακή μουσική μπορεί να προκαλέσει έντονα συναισθήματα και να επηρεάσει καταστάσεις οπότε είναι εξίσου λειτουργική (Nettl 2005: 149). Στις σύγχρονες κοινωνίες υπάρχει η τάση να διαχωρίζονται τα είδη της μουσικής σε ποιοτικά και μη ποιοτικά ή, με τους όρους που χρησιμοποιούνται στην Ελλάδα, σε έντεχνα και εμπορικά. Η δεύτερη από τις δύο κατηγορίες («μη ποιοτικά» ή «εμπορικά») συνήθως αναφέρεται στην ποπ, την ελαφρολαϊκή μουσική και άλλα σύγχρονα ρεύματα. Από τη σκοπιά της λειτουργικότητας, εφ' όσον ένα είδος μουσικής εξυπηρετεί κάποια λειτουργία της κοινωνίας, τότε μπορεί να θεωρηθεί και χρήσιμο για αυτή τη κοινωνία. Ή, όπως το εκφράζει ο John Blacking: «η μουσική δεν μπορεί να είναι αυτοσκοπός, κάθε μουσική είναι λαϊκή μουσική, υπό την έννοια πως η μουσική δεν μπορεί να μεταδοθεί ούτε μπορεί να έχει καμιά σημασία, όταν δεν αποτελεί το κοινό κτήμα ενός λαού» (Blacking 1988: 14).

Οπότε για να καταλάβει κάποιος την λειτουργικότητα μιας μουσικής, πρέπει να την μελετήσει μέσα στην κοινωνία η οποία την παράγει. Παρόμοια θέση εκφράζει ο Bebey, ο οποίος περιγράφει ως εξής τον ρόλο της μουσικής στις κοινωνίες της Αφρικής (1975): «οι Αφρικανοί μουσικοί δεν επιδιώκουν να συνδυάσουν ήχους με τρόπο ώστε να έχουν ένα εύηχο αποτέλεσμα. Ο στόχος τους είναι απλά να εκφράσουν τη ζωή, με όλες της τις καταστάσεις μέσα από τον ήχο. Για να καταλάβει κάποιος την αφρικανική μουσική πρέπει να την μελετήσει μέσα στα πλαίσια της παραδοσιακής καθημερινής ζωής» (στο Gregory 1997: 124).

Στο ίδιο βιβλίο, ο Andrew Gregory περιγράφει παραδοσιακές χρήσεις της μουσικής όπως τις κατέγραψε από μελέτη διαφόρων πολιτισμών, συμπεριλαμβανομένων και πολιτισμών της Αφρικής. Αυτές οι χρήσεις απευθύνονται σε παραδοσιακές κοινωνίες οπότε εκ των πραγμάτων δεν μπορούν να ισχύουν με τον ίδιο τρόπο σήμερα. Εντούτοις ενδέχεται να έχουν επιβιώσει κατάλοιπά τους, ή να έχουν μετεξελιχθεί σε μια περισσότερο σύγχρονη μορφή. Οι χρήσεις της μουσικής που αναφέρει ο Gregory είναι ως προς: τα νανουρίσματα, τα παιχνίδια, τα τραγούδια της δουλειάς, τον χορό, τις αφηγήσεις, τα εορταστικά γεγονότα, την επικοινωνία, την ταυτότητα, τη θεραπεία, την έκσταση και για την προσωπική ευχαρίστηση (Gregory 1997: 124-135).

Στη συνέχεια παραθέτω τις περιγραφές του Andrew Gregory ως προς τις χρήσεις της μουσικής. Οι περιγραφές εμπλουτίζονται με μαρτυρίες από την επιτόπια έρευνα που έκρινα ότι σχετίζονται ή αναφέρονται σε κάποια χρήση της μουσικής.

Νανουρίσματα: τραγούδια για να ηρεμούν και να κοιμίζουν τα παιδιά με αργό τέμπο, απλή δομή και επαναλήψεις.

Παιχνίδια: τα παραδοσιακά παιδικά παιχνίδια πολλές φορές συνοδεύονται από τραγούδια με ρυθμικές δραστηριότητες που εξυπηρετούν τους κανόνες του παιχνιδιού. Με την μετακίνηση ενός πληθυσμού τα τραγούδια των παιχνιδιών συνήθως προσαρμόζονται στα πρότυπα της μουσικής του νέου τόπου.

Τραγούδια της δουλειάς: στις παραδοσιακές αφρικανικές κοινωνίες οι χειρωνακτικές εργασίες, όπως οι αγροτικές ή οι δουλειές του σπιτιού συνοδεύονταν από τραγούδια που μάλιστα βοηθούσαν την ομάδα να συγχρονιστεί καλύτερα, ακολουθώντας τον ρυθμό του τραγουδιού. Πέρα από την ομαδική τους χρήση, τα τραγούδια της δουλειάς βοηθούνε το άτομο να κάνει πιο ευχάριστη την εργασία του,

κάτι το οποίο ισχύει μέχρι σήμερα: «πάντα όταν κάνω δουλειές στο σπίτι ακούω μουσική».

Χορός: στις αφρικανικές κοινωνίες ο χορός και η μουσική είναι δύο στοιχεία τόσο αλληλένδετα μεταξύ τους, που δεν ξέρουμε ποιο έρχεται πρώτο. Δηλαδή αν η μουσική είναι μια συνοδεία στον χορό ή αν ο χορός προκαλείται από την μουσική. Ο ρυθμός ενός τραγουδιού και ο χορός αλληλοσυμπληρώνονται, επειδή με τον χορό τονίζονται χτύποι που δεν παίζονται αλλά υπονοούνται από τα όργανα. Οι μουσικοί θεωρούν ότι το κοινό αντιλαμβάνεται τον βασικό χτύπο οπότε προχωράνε σε πολυρυθμία, αντιχρονισμούς και άλλες παραλλαγές. Στην ευρωπαϊκή μουσική αντίθετα δίνεται έμφαση κυρίως στους βασικούς χτύπους, και ίσως γι' αυτό το λόγο δεν παρατηρείται η ίδια στενή σύνδεση με τον χορό. Υπάρχει μια στερεοτυπική αντίληψη που αφορά τη σχέση των Αφρικανών με τον χορό που εκφράζεται, για παράδειγμα, με τη γενικευτική άποψη ότι όλοι οι Αφρικανοί έχουν τον ρυθμό μέσα τους. Παρόλη την ενδεχόμενη αλήθεια της πρότασης ότι πολλοί Αφρικανοί ανταποκρίνονται με έντονη κινητικότητα στη μουσική και το ρυθμό, και ότι οι περισσότεροι εκφράζουν συναισθήματα αγάπης για τον χορό, δεν παύουν να υπάρχουν περιπτώσεις ατόμων που δηλώνουν ότι δεν συνηθίζουν να χορεύουν.

Αφήγηση: η αφήγηση ιστοριών με την συνοδεία τραγουδιού και μουσικής είναι μια παράδοση που συναντάται σε πολλούς πολιτισμούς. Στην δυτική Αφρική υπήρχαν επαγγελματίες μουσικοί που ταξίδευαν σε όλη τη χώρα και διηγούνταν ιστορίες από το παρελθόν αλλά και μετέδιδαν τα νέα από μέρος σε μέρος. Άλλοι ήταν στην υπηρεσία ευγενών και τραγουδούσαν για τα κατορθώματα και την γενεαλογία του αφέντη τους.

Εορταστικά γεγονότα: τον σημαντικό ρόλο της μουσικής στις εορταστικές εκδηλώσεις περιγράφει ο μουσικολόγος Kwabena Nketia στο βιβλίο του *The music of*

Africa (1988, στο Gregory 1997: 129). Η μουσική δημιουργεί το κλίμα για να γίνουν συγκεκριμένες ενέργειες ή γίνεται μια διέξοδος για να εκφραστούν τα συναισθήματα που προκαλούνται από την τελετή. Το επίσημο μέρος μιας γιορτής συνοδεύεται από μουσική και χορό, που επιτρέπουν την συναισθηματική έκφραση των συμμετεχόντων. Υπάρχουν επίσης και τραγούδια που σηματοδοτούν σημαντικές στιγμές του κύκλου της ζωής ενός ανθρώπου όπως ο γάμος, η γέννηση, ο θάνατος κ.ά. Στην κοινότητα όπου πραγματοποίησα την έρευνα, οι γιορτές, είτε πρόκειται για εθνικές γιορτές και επίσημες εκδηλώσεις είτε για σημαντικές στιγμές της ζωής των ανθρώπων, δίνουν την ευκαιρία στα μέλη να συνευρεθούν, να διασκεδάσουν, να χορέψουν, να πιουν αλκοόλ κ.λ.π. Το είδος της μουσικής που επιλέγεται εξαρτάται από την ηλικία των παρευρισκομένων και την επισημότητα του γεγονότος. Σε εθνικές επετείους ή όταν οι παρευρισκόμενοι είναι μεγάλης ηλικίας ακούγεται ηχογραφημένη παραδοσιακή μουσική στις τοπικές διαλέκτους. Σε γιορτές που συμμετέχουν περισσότερο οι νέοι παίζεται μια ποικιλία σύγχρονης ξένης και αφρικανικής μουσικής, με πιο δημοφιλή είδη το hip hop, RnB και rap, με αγγλικό στίχο τα περισσότερα.

Επικοινωνία: σε πολλές γλώσσες, κυρίως στην κεντρική Αφρική, οι λέξεις έχουν συγκεκριμένο τονικό ύψος και διάρκεια, δηλαδή μπορούν να μεταγραφούν σε νότες. Μάλιστα σε κάποιες περιοχές χρησιμοποιούσαν τύμπανα που αναπαριστούσαν την ανθρώπινη ομιλία (talking drum) και με αυτόν τον τρόπο μετέφεραν μηνύματα σε απόσταση. Στην ενότητα όπου περιγράφεται η λειτουργία (σελ. 36) έχει ήδη γίνει αναφορά σε μουσικά χαρακτηριστικά στον τρόπο ομιλίας, διακυμάνσεις στη φωνή, τονισμό των λέξεων, μακρόσυρτες καταλήξεις, *glissanti*, που ίσως αποτελούν κατάλοιπο του παραπάνω φαινομένου.

Ταυτότητα: η μουσική είναι ένα ισχυρό μέσο που δημιουργεί την αίσθηση ότι κάποιος ανήκει σε μια εθνική ομάδα ή σε ένα μέρος. Όπως επισημαίνει και ο Martin Stokes, «η μουσική είναι κοινωνικά σημαντική [...] επειδή διαθέτει μέσα με τα οποία οι άνθρωποι αναγνωρίζουν ταυτότητες και μέρη, και τα όρια που τα διαχωρίζουν» (Stokes 1994: 5). Η σύνδεση της μουσικής με την συλλογική ή ατομική ταυτότητα είναι κοινώς αποδεκτή και μελετάται συνεχώς μέχρι σήμερα από την επιστήμη της εθνομουσικολογίας.

Θεραπεία: σε πολλές παραδοσιακές κοινωνίες η μουσική θεωρείται ότι έχει θεραπευτικές ιδιότητες καθώς και τη δύναμη να μας φέρνει σε επικοινωνία με τους προγόνους μας, τα πνεύματα και τον Δημιουργό και να εναρμονίζει τις δυνάμεις του ορατού και του αόρατου κόσμου. Μέλη της εκκλησίας δηλώνουν για την gospel μουσική ότι «κάνει το μυαλό σου να ξεφύγει, σε ανεβάζει ψηλά για να συναντήσεις εκεί τον Θεό, σε κάνει να ενωθείς με τον Θεό». Επιπλέον, κάποιοι ακούν συγκεκριμένο είδος μουσικής για να οδηγηθούν σε μία ορισμένη ψυχική κατάσταση όπως για παράδειγμα να ηρεμήσουν, να νιώσουν χαρούμενοι, να συγκινηθούν ή να ξεχάσουν τα προβλήματά τους.

Έκσταση: η έκσταση είναι μια ιδιαίτερη κατάσταση συνειδητότητας που έχει συνήθως θρησκευτικό περιεχόμενο. Μπορεί να συνοδεύεται από κλάμα, τρέμουλο, απώλεια της επαφής με το περιβάλλον και πτώσεις στο έδαφος. Η έκσταση επιτυγχάνεται ατομικά συνήθως κατά τη διάρκεια τελετών όπου η μουσική παίζει σημαντικό ρόλο. Ο ρόλος που παίζει η μουσική στην έκσταση ποικίλλει στους διάφορους πολιτισμούς. Αλλού χρησιμοποιείται για να οδηγήσει το άτομο σε έκσταση και αλλού για να το επαναφέρει. Επίσης κάποιοι πολιτισμοί προτιμούν σιγανή μουσική, άλλοι δυνατή, την ανθρώπινη φωνή ή όργανα, μελωδικά ή κρουστά όργανα κ.λ.π. Στην εκκλησία της έρευνας η μουσική χρησιμοποιείται για να οδηγήσει

τα άτομα σε μια παρόμοια κατάσταση. Από τα *λατρευτικά* στα *δοξαστικά* τραγούδια η διάθεση των μελών αλλάζει βαθμιαία για να καταλήξουν σε μια κατάσταση που μπορεί να χαρακτηριστεί ως πολύ ήπια έκσταση (βλ. ενότητα «στην εκκλησία» *δοξαστικά* τραγούδια, σελ. 34).

Προσωπική ευχαρίστηση: στις περισσότερες κοινωνίες οι άνθρωποι παίζουν μουσική και για το λόγο ότι τους προσφέρει απλά ευχαρίστηση. Στα χωριά της Αφρικής συνηθιζόταν να μαζεύεται η κοινότητα το απόγευμα σε ένα ανοιχτό μέρος και να γίνεται μια αυθόρμητη γιορτή με μουσική και χορό. Εκεί ομάδες μουσικών έπαιζαν όλες διαδοχικά ενώ συμμετείχαν και τα παιδιά στο παίξιμο των μουσικών οργάνων και το τραγούδι. Πέρα από τις ομαδικές συγκεντρώσεις ήταν συνηθισμένο και το ατομικό παίξιμο, για λόγους εξάσκησης αλλά και για προσωπική ευχαρίστηση.

6.3 Μουσική μαθητεία

Σύμφωνα με τον Merriam (2000) υπάρχουν τέσσερις κύριοι τύποι συμπεριφοράς σε σχέση με την μουσική: ο σωματικός, ο λεκτικός, ο κοινωνικός και ο μαθησιακός. Ο σωματικός αναφέρεται στο πώς οι άνθρωποι παίζουν τα όργανα, πώς τραγουδάνε και πώς αντιδράνε σωματικά στη μουσική. Ο λεκτικός στο τι λένε οι άνθρωποι για τη μουσική, τη μουσική δομή και τα κριτήρια που χαρακτηρίζουν την μουσική. Ο κοινωνικός τύπος συμπεριφοράς αφορά τη θέση του μουσικού στην κοινωνία, και ο μαθησιακός τους τρόπους με τους οποίους κάποιος συνεχώς μαθαίνει τον πολιτισμό στον οποίο ανήκει (Merriam 2000: 114-125).

Στις αναφορές του για τις αφρικανικές κοινωνίες, ο Merriam διαχωρίζει αυτούς που παίζουν μουσική από τους μουσικούς. Για να είναι κανείς μουσικός πρέπει να αναγνωρίζεται ως τέτοιος από τα μέλη της κοινωνίας στην οποία ανήκει (Merriam 2000: 143-144). Μια παρόμοια θέση υποστηρίζουν και οι συμμετέχοντες στις

συνεντεύξεις στην παρούσα έρευνα: «ο μουσικός πρέπει να έχει ταλέντο», «ακόμα και αν κάποιος μάθει να παίζει δεν θα γίνει καλός αν δεν έχει χάρισμα», «μουσικός είναι αυτός που αγγίζει τις καρδιές των ανθρώπων». Επιπλέον, «ο μουσικός πρέπει να μεταφέρει σωστά μηνύματα, πρέπει να διδάσκει την καλή ζωή». Στα προηγούμενα παραδείγματα διακρίνονται κάποια στοιχεία για τον λεκτικό τύπο συμπεριφοράς. Η ποιότητα της μουσικής καθορίζεται από το αποτέλεσμα που έχει στους ακροατές, δηλαδή από το κατά πόσο εγείρει τα επιθυμητά συναισθήματα για την εκάστοτε περίπτωση. Όσοι μπορούν να προκαλέσουν το επιθυμητό αποτέλεσμα θεωρούνται ταλαντούχοι και κατά συνέπεια αναγνωρίζονται ως μουσικοί. Η ποιότητα της μουσικής κρίνεται παράλληλα και από το νόημα που φέρουν οι στίχοι της.

Η μουσική μαθητεία, επειδή έχει να κάνει με τον πολιτισμό, μπορεί να χαρακτηριστεί ως «πολιτισμική μάθηση» (enculturation), δηλαδή η διαδικασία με την οποία κάποιος μαθαίνει τον πολιτισμό του. Η διαδικασία αυτή περιλαμβάνει την κοινωνικοποίηση (socialization), την εκπαίδευση (education) και τη συστηματική εκπαίδευση (schooling). Αυτά πολλές φορές συνυπάρχουν και αλληλοσυμπληρώνονται (Merriam 2000: 145-146).

Η *κοινωνικοποίηση* συμβαίνει κατά τα πρώτα χρόνια της ζωής ενός ανθρώπου, όπου έρχεται σε επαφή με το φυσικό και κοινωνικό του περιβάλλον. Ο πιο απλός τρόπος μάθησης σε αυτό το στάδιο είναι η μίμηση, η οποία όμως δεν αρκεί από μόνη της. Τα παιδιά μαθαίνουν μουσική μέσα από την μίμηση, όμως, άμα θέλουν να γίνουν μουσικοί, χρειάζεται να εκπαιδευτούν. Η μουσικότητα ως δεξιότητα χρειάζεται μια κατευθυνόμενη μάθηση. Αυτό το ρόλο έχουν η *εκπαίδευση* και η *συστηματική εκπαίδευση*. Η εκπαίδευση μπορεί να είναι επίσημη ή ανεπίσημη, αρχίζει από μικρή ηλικία και στις παραδοσιακές κοινωνίες έφτανε μέχρι την εφηβεία όπου το άτομο παίρνει την θέση ενός ενήλικου στην κοινωνία. Η συστηματική εκπαίδευση, από την

άλλη, συντελείται οργανωμένα σε συγκεκριμένο χρονικό διάστημα, από άτομα ειδικά εκπαιδευμένα σε συγκεκριμένο χώρο εκτός σπιτιού. Η διδασκαλία και η εκπαίδευση συχνά συνυπάρχουν χρονικά και αλληλοσυμπληρώνονται. Με πιο σύγχρονους όρους, η συστηματική εκπαίδευση παρέχει μόρφωση με πρακτικές και θεωρητικές γνώσεις ενώ η εκπαίδευση μπορεί να έχει ευρύτερο κοινωνικό και ηθικό χαρακτήρα ανάλογα με την κοινωνία στην οποία αναπτύσσεται (Merriam 2000: 146-151).

Ο μουσικός πρέπει να έχει μια δυναμική σχέση με το κοινό. Όταν το προϊόν (η μουσική) που παίζει δεν αρέσει στο κοινό, ο μουσικός πρέπει να ξαναμελετήσει και να επανακαθορίσει το προϊόν του μέχρι να ικανοποιήσει το κοινό. Επίσης το γούστο του κοινού μπορεί να αλλάξει ανά πάσα στιγμή, ο μουσικός πρέπει να αφογκράζεται αυτές τις αλλαγές και να προσαρμόζεται συνεχώς (Merriam 2000: 158).

Ο πολιτισμός είναι σταθερός αλλά όχι στατικός. Αντιθέτως, είναι δυναμικός και συνεχώς μεταβαλλόμενος. Η διαδικασία της μάθησης με όλες τις πτυχές της συμβάλλει από τη μία στην σταθερότητα και την διαίωνιση ενός πολιτισμού και από την άλλη διασφαλίζει την δυναμικότητά του με το να ενσωματώνει σε αυτόν νεωτερικά στοιχεία που εκφράζουν τα μέλη της κοινωνίας (Merriam 2000: 103-163).

Οι θέσεις του Alan Merriam για τη μουσική μαθητεία φαίνεται να επιβεβαιώνονται έως σήμερα. Οι μουσικοί της έρευνας από παιδιά συμμετείχαν στις λειτουργίες της εκκλησίας και έπαιρναν μέρος στη μουσική πράξη με τρόπους που περιγράφονται στη συμμετοχική μουσική (σελ. 40-41). Ως αποτέλεσμα όλοι αρχικά απέκτησαν ικανότητες σε σχέση με τη μουσική, όπως να τραγουδάνε ή να παίζουν ρυθμούς σε μικρά όργανα ή και στο σώμα τους. Κάποιοι προχώρησαν σε πιο οργανωμένη μάθηση συμμετέχοντας σε μαθήματα που γινόντουσαν στην εκκλησία από άλλους μουσικούς. Παράλληλα είχαν την ευκαιρία να εξασκούνται και σε

πραγματικές συνθήκες, παίζοντας στη λειτουργία. Η πρόοδος επιτυγχάνεται φυσικά και αβίαστα.

Οι μελέτες που έχουν γίνει για τη μουσική μαθητεία στις αφρικανικές κοινωνίες οδηγούν στο συμπέρασμα ότι ο κύριος παράγοντας που επηρεάζει την μουσικότητα ενός ατόμου είναι το περιβάλλον και όχι κάποιο γενετικό χάρισμα. Εντούτοις τα άτομα της παρούσας έρευνας δεν υποστηρίζουν αυτή τη θέση. Αντιθέτως πιστεύουν ότι ο μουσικός πρέπει να γεννιέται με ταλέντο. Χωρίς ταλέντο ίσως κάποιος καταφέρει να μάθει μουσική όμως δεν θα γίνει ποτέ καλός μουσικός. Αυτό είναι ένα ζήτημα που παρουσιάζει ενδιαφέρον και θα ήταν χρήσιμο να ερευνηθεί περαιτέρω.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Ξεκινώντας την έρευνα αρχικά είχα ένα σκοπό. Να αποτυπώσω τη θέση που έχει η μουσική στη ζωή των ερευνώμενων, όπως είναι τώρα και όπως εκφράζεται από τους ίδιους. Απλά όπως είναι, χωρίς κάποιο στόχο για ανύψωσή της, σύγκριση με μουσικές άλλων πολιτισμών ή οποιαδήποτε κριτική. Έτσι κι αλλιώς καμία μουσική δεν χρειάζεται να αποδείξει την αξία της. Μόνο το γεγονός ότι υπάρχει αποδεικνύει τη χρησιμότητά της. Σύμφωνα με αυτή τη λογική, η έρευνα μελετάει ποια μουσική επιλέγεται, για ποια περίσταση και για ποιο λόγο, και τι επίδραση έχει αυτή η μουσική στους ανθρώπους. Σε ένα δεύτερο επίπεδο έρχεται το γιατί η συγκεκριμένη μουσική έχει συγκεκριμένες επιδράσεις στους ανθρώπους. Αυτό είναι ένα πολυσύνθετο ερώτημα που αφορά πολλούς τομείς όπως ιστορία, ψυχολογία, κοινωνιολογία κ.λ.π. και άρα είναι αδύνατο να εξαντληθεί στα στενά όρια της συγκεκριμένης έρευνας. Ωστόσο, μέσα στο κείμενο προτείνονται ορισμένες ερμηνείες που βασίζονται στη σχετική με το θέμα βιβλιογραφία.

Συνοψίζοντας τα δεδομένα που συγκεντρώθηκαν και αναλύθηκαν στα πλαίσια της έρευνας, προέκυψαν τρία σημεία που μπορούν να περιγράψουν ουσιαστικά τη μουσική ζωή των μελών της συνεργαζόμενης κοινότητας. Καταρχήν υπάρχει μια ισχυρή σύνδεση με την παράδοση όσον αφορά τη μουσική πράξη και τη μουσική μαθητεία. Η μουσική που παιζόταν είχε πολλά χαρακτηριστικά της αφρικανικής μουσικής και ως προς το οργανικό κομμάτι και ως προς το τραγούδι. Επίσης, η διδασκαλία της μουσικής ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις παραδοσιακές μεθόδους με τις αρχές της συμμετοχικής μουσικής.

Δεύτερον, η μουσική συνδέεται στενά με την ατομική και συλλογική ταυτότητα ενός ατόμου. Το είδος της μουσικής που επιλέγει κάποιος δείχνει εν μέρει τον τρόπο

ζωής του και τα πιστεύω του. Πολλές φορές η επιλογή της μουσικής γίνεται συνειδητά ακριβώς για να εκφράσει το άτομο τις πεποιθήσεις του.

Τέλος, τα μουσικά γεγονότα θεωρούνται πολυσήμαντα και πολυλειτουργικά. Η μουσική διδάσκει, επηρεάζει την ψυχολογία και τη διάθεση των ατόμων και πάντα έχει κάποιο σκοπό, γι' αυτό και πρέπει να διέπεται από ηθική.

Τα παραπάνω συμπεράσματα αφορούν τη συγκεκριμένη κοινότητα της έρευνας. Πέρα από το ζήτημα της μουσικής μαθητείας, που αναπτύχθηκε στη βάση των μαρτυριών των μουσικών, είναι επίφοβο να βγουν γενικότερες ερμηνείες για τα άλλα ζητήματα. Ο έντονος θρησκευτικός χαρακτήρας του πεδίου της έρευνας είναι πιθανό να επηρεάζει τα αποτελέσματα και να διαμορφώνει τάσεις που δεν ισχύουν σε άλλα μουσικά περιβάλλοντα. Θα ήταν ενδιαφέρον να γίνονταν συνεντεύξεις και με άτομα εκτός της εκκλησιαστικής κοινότητας για να συγκριθούν τα αποτελέσματα.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας, μου δημιουργήθηκαν ερωτήματα και εντυπώσεις που δεν ήταν δυνατόν να μελετηθούν στο παρόν κείμενο. Ένα ερώτημα αφορά τα είδη της reggae και της τζαζ. Μου έκανε εντύπωση η σχετικά χαμηλή δημοτικότητα τους ανάμεσα στα μέλη της κοινότητας, δεδομένου ότι πρόκειται για δύο είδη μουσικής με έντονα αφρικανικά στοιχεία που εκφράζουν σημαντικές κοινωνικές και πολιτικές θέσεις για την Αφρική. Μια επόμενη έρευνα θα μπορούσε να εστιάσει σε αυτά τα δύο είδη και ειδικότερα στο πώς ορίζονται και τι συμβολίζουν σήμερα για έναν σύγχρονο Αφρικανό.

Ένα δεύτερο ερώτημα εκφράζεται ήδη μέσα στο κείμενο (σελ. 50). Πρόκειται για τη σχέση μουσικές προτιμήσεις – κοινωνικοποίηση του ατόμου. Φαίνεται να υπάρχει μια αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο παραγόντων που μπορεί να οφείλεται σε διάφορους λόγους. Για παράδειγμα ένα άτομο μπορεί να είναι από τη φύση του πιο ανοιχτό σε νέα ερεθίσματα και καταστάσεις οπότε και κοινωνικοποιείται

περισσότερο, και πειραματίζεται στη μουσική. Μια άλλη υπόθεση είναι ότι η μουσική δημιουργεί τις συνθήκες για να γνωρίσει κάποιος καινούρια άτομα και καταστάσεις. Η μελέτη αυτής της σχέσης θα μπορούσε να δώσει σημαντικά εθνομουσικολογικά και κοινωνιολογικά ευρήματα.

Η διαδικασία της έρευνας ήταν μια πρωτόγνωρη και πλούσια εμπειρία. Το πιο ωραίο και ταυτόχρονα το πιο δύσκολο κομμάτι είναι η επαφή με τους ανθρώπους σε πραγματικές συνθήκες. Δουλεύοντας με ανθρώπους η έρευνα γίνεται μια ζωντανή διαδικασία με συνεχή αλληλεπίδραση ανάμεσα στον ερευνητή και τους συνεργάτες του. Το δύσκολο κομμάτι είναι η διατήρηση των ισορροπιών ώστε να μην δημιουργηθούν προβλήματα στην έρευνα και να μην υπάρξουν παρεξηγήσεις. Αυτή ήταν ίσως μια αδυναμία εκ μέρους μου που κάποιες φορές με οδήγησε στο να μην κινηθώ όπως ιδανικά θα ήθελα. Αν γυρνούσα στην αρχή θα επεδίωκα να υπενθυμίζω συνεχώς τον ρόλο μου προς αποφυγή αμήχανων καταστάσεων. Πέρα από όποιες δυσκολίες, συνολικά η εμπειρία της εθνογραφίας ήταν διδακτική και εποικοδομητική.

Κλείνοντας, πιστεύω ότι ο μουσικός αφρικανικός πολιτισμός έχει μεγάλο πλούτο και μπορεί να διδάξει πολλά πράγματα στους σύγχρονους μουσικούς. Επιπλέον, μια εθνομουσικολογική και κοινωνιολογική προσέγγιση του σύγχρονου μουσικού αφρικανικού πολιτισμού μπορεί να βοηθήσει στην κατανόηση και προσέγγιση των αφρικανικών μειονοτήτων.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Ασπράκη, Γ.-Ε. 2004. «Επαγγελματική ηθική και δεοντολογία στην κοινωνική Ανθρωπολογία». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 115/3: 157-180
- Alaja-Browne, A. 1989. 'A diachronic study of change in juju music'. *Popular Music* 8/3: 231-242
- Allen, R. 1991. 'Shouting the church: narrative and vocal improvisation in African-American gospel quartet performance'. *The Journal of American Folklore* 104: 295-317
- Asante, M. 2007. *The history of Africa*. New York: Routledge
- Becker, J. 2001. 'Anthropological perspectives on music and emotion'. Στο Juslin, P. και Sloboda, A. (επιμ.), *Music and emotion*. Oxford: Oxford University Press
- Blacking, J. 1981. *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας* (μετάφραση Μ. Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη
- Bolhman, P. 2002. *World music, a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. 1999. *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Daynes, S. 2004. 'The musical construction of the diaspora. The case of reggae and Rastafari'. Στο Whiteley, S. Bennet, A. & Hawkins, S. (επιμ.), *Music, space and place*. Aldershot: Ashgate
- DjeDje, J. 1998, 'West Africa'. Στο Ruth Stone (επιμ.), *the Garland encyclopedia of world music* (τ. 1 Africa). New York and London: Garland Publishing inc.
- Gordon, E.T. και Anderson, M. 1999. 'The African diaspora: toward an ethnography of diasporic identification'. *The Journal of American Folklore* 112: 282-296

- Gregory, A. 1997. 'The roles of music in society: the ethnomusicological perspectives'. Στο Hargreaves, D. και North, A. (επιμ.), *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press
- Ιωσηφίδης, Θ. 2003. *Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική
- King, A. 1980. 'Nigeria'. Στο Sadie, S. (επιμ.), *the new grove dictionary of music and musicians* (τ. 13). London: Macmillan Publishers Limited.
- Krüger, S. 2008. *Ethnography in the performing arts. A student guide*. <http://78.158.56.101/archive/palatine/development-awards/1133/index.html>
(ημερομηνία επίσκεψης 09/01/2012)
- Λυδάκη, Α. 2001. *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης
- Labinjoh, J. 1982. 'Fela Anikulapo-Kuti: protest music and social processes in Nigeria'. *Journal of Black Studies* 13/1:119-134
- Mahalingam, R. 2006. *Cultural psychology of immigrants*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc.
- Merriam, A. 2000. *The anthropology of music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press
- Merriam, A. 1977. 'Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": an historical-theoretical perspective'. *Ethnomusicology* 21: 189-204
- Meyer, B. 2004. 'Christianity in Africa: From African Independent to Pentecostal-Charismatic Churches'. *Review of Anthropology* 33: 447-474
- Nettl, B. 2005. *The study of ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press
- Nketia, K. H. J. 1964. 'Traditional and Contemporary Idioms of African Music'. *Journal of the International Folk Music Council* 16: 34-37

- Nketia, K. H. J. 1998. 'The Scholarly Study of African Music: A Historical Review'. Στο Stone, R. (επιμ.), *the Garland encyclopedia of world music* (τ. 1 Africa). New York and London: Garland Publishing inc.
- Stone, R. 2005. *Music in West Africa*. New York: Oxford University Press
- Stokes, M. 1994. 'Introduction: Ethnicity, Identity and Music'. Στο Stokes, M. (επιμ.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers
- Turino, T. 2008. *Music as social life*. Chicago: University of Chicago Press
- Waterman, C, 1998, 'Yoruba Popular music'. Στο Stone, R. (επιμ.), *the Garland encyclopedia of world music* (τ. 1 Africa). New York and London: Garland Publishing inc.
- Williams, D. 2002. 'Preachin' and singin' just to make it over: the gospel impulse as survival strategy in Leonforrest's bloodworth trilogy'. *African American Review* 36/3: 475-485

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Ο βασικός σκελετός των συνεντεύξεων. Κατά περίπτωση υπήρχαν επιπλέον ερωτήσεις εμβάθυνσης

Από πού είσαι;

Από ποια πόλη/χωριό;

Πόσο χρονών είσαι;

Πότε ήρθες στην Ελλάδα;

Έχεις ζήσει και σε κάποια άλλη χώρα;

Δουλεύεις/σπουδάζεις;

Ποια είδη μουσικής σου αρέσουν;

Γιατί σου αρέσει αυτή η μουσική;

Πότε την ακούς, σε ποιες περιστάσεις;

Κατά τη διάρκεια της ημέρας πότε βάζεις να ακούσεις μουσική;

Παίζεις κάποιο μουσικό όργανο ή τραγουδάς;

Πώς έμαθες το όργανο ή το τραγούδι;

Όταν συναντιέσαι με τους φίλους σου από την Νιγηρία τι μουσική ακούτε;

Γιατί;

Όταν συναντιέσαι με άλλους φίλους που δεν είναι Νιγηριανοί;

Όταν βγαίνεις για διασκέδαση υπάρχει κάποιο συγκεκριμένο μέρος που προτιμάς;

Σου αρέσει ο χορός;

Σε σχέση με τον καιρό που ήσουν στην Νιγηρία πόσο έχουν αλλάξει οι προτιμήσεις σου στη μουσική;

Ερχόμενος/η εδώ γνώρισες κάποιο καινούριο είδος;

Πώς ορίζεις την καλή μουσική;

Ποιος είναι ο καλός μουσικός;

Ποιος είναι ο καλός τραγουδιστής;

Πιστεύεις ότι οι μουσικοί είναι σημαντικοί για την κοινωνία; Γιατί;

Ο καλός μουσικός γεννιέται ή γίνεται;

Έχεις δικούς σου ανθρώπους πίσω στη Νιγηρία;

Πώς κρατάς επαφές;

Τι κάνεις όταν θέλεις να θυμηθείς την πατρίδα σου;

Σκέφτεσαι να μείνεις στην Ελλάδα μόνιμα;