

LA MÚSICA TRADICIONAL DE CRETA: PATRIMONI, DISCURSOS I PRÀCTIQUES

Jordi Alsina Iglesias

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:
<http://hdl.handle.net/10803/674040>



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Aquesta obra està subjecta a una llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives licence



TESI DOCTORAL

LA MÚSICA TRADICIONAL DE CRETA:
PATRIMONI, DISCURSOS I PRÀCTIQUES

Jordi Alsina Iglesias

2021



TESI DOCTORAL

LA MÚSICA TRADICIONAL DE CRETA:
PATRIMONI, DISCURSOS I PRÀCTIQUES

(VII Annexos)

Jordi Alsina Iglesias

2021

Programa Oficial de Doctorat en Ciències Humanes, del Patrimoni i de la Cultura

Línia de recerca: Patrimoni cultural

Director: Dr. Eliseu Carbonell i Camós

Tutor: Dr. Eliseu Carbonel i Camós

Memòria presentada per optar al títol de doctor per la Universitat de Girona



El Dr. Eliseu Carbonell Camós, de la Universitat de Girona,

DECLARO:

Que el treball titulat La música tradicional de Creta: patrimoni, discursos i pràctiques, que presenta Jordi Alsina Iglesias per a l'obtenció del títol de doctor, ha estat realitzat sota la meua direcció i que compleix els requisits per poder optar a Menció Internacional.

I, perquè així consti i tingui els efectes oportuns, signo aquest document.

Signatura

Girona, 19 de setembre de 2021

PUBLICACIONES

Alsina, J. (2017) «The Guardians of Cretanness», dins Hagleitner, Michael i Holzappel, Andre (eds) *Music on Crete. Traditions of a Mediterranean Island*, Viena: Institut für Musikwissenschaft - Universität Wien - Musical Editions Seistrans. Vienna Series in Ethnomusicology, pp.157-166.

DEDICATÒRIA

Als meus pares, A.F.P.

AGRAÏMENTS

La redacció d'aquesta tesi ha estat possible gràcies a la col·laboració desinteressada de molta gent que m'ha ajudat amb el seu saber, les seves informacions i opinions, o que m'ha facilitat l'accés a documentació, esdeveniments o persones a les quals era difícil accedir o senzillament desconeixia, en definitiva una ajuda sense la qual hagués estat impossible el desenvolupament de la recerca, a tots ells el meu agraïment infinit.

Encara que l'espai temporal del meu treball de camp va començar l'estiu del 2017 i va acabar a finals del 2019, Creta forma part del meu espai vital, de la meua geografia personal des de fa 15 anys, quan vaig venir-hi a viure per primera vegada amb qui llavors era la meua parella, i ara és la meua dona. Creta, per tant, és molt més que l'àmbit geogràfic on he desenvolupat la meua recerca, també és la terra dels meus fills, de molts amics, de la meua família,... Els anys i les experiències viscudes són difícils d'obviar o d'amagar darrere l'objectivitat buscada de les paraules que segueixen els propers capítols. A Creta hi tinc el cap i el cor, i, això, crec que també és present en aquesta tesi.

Però bé, si haig de començar per un agraïment ho faré amb el Giorgios Xylouris, segurament, si un bon dia no ens haguéssim conegut caminant per la muntanya del Giouxtas, la meua tesi sobre la música cretenca no hagués existit. Des del primer dia em va obrir la porta de casa seva i de la seva família (amb l'estimada Shelagh al capdavant), i encara avui, és oberta. Què seria de Creta sense l'hospitalitat? I d'una recerca sense la *serendipity*?

Un altre agraïment va dedicat al Manolis Kopidakis, el meu compare etnomusicòleg, del qual he après tantes coses i aquí dec la primera bibliografia sobre el fenomen musical a Creta. A l'amic Venios, per haver-me acompanyat en els meus periples per l'illa i compartir amb mi la seva passió, que ara també és meua. A l'amic Babis, pel seu humor i per la fotografia que il·lustra aquesta tesi. A tots els meus informants, pel temps dedicat i interès, i especialment un record pels qui ja no hi són: el Sabbas Petrakis, home tenaç, gran coneixedor de la història local illenca i de la seva cultura popular, i, per altra banda, a l'enyorat 'papu Giorgui', el meu avi cretenc.

En l'aspecte acadèmic, l'embrió d'aquesta tesi no hagués estat possible sense l'empenta que en el seu moment em donà l'Ignasi Terradas, quan encara era estudiant del Màster d'Antropologia a la UB i no havia sentit a parlar de l'Antropologia de la Música, ell em guià fins arribar al Josep Martí, a qui dec el seu mestratge en els meus primers passos com antropòleg interessat en aquest camp d'estudi. Tanmateix, és del meu tutor, l'Eliseu Carbonell, el mèrit que hagi arribat fins aquí. Ell m'animà a continuar quan més falta em feia, comptar amb la seva complicitat intel·lectual i personal des del minut u que ens vàrem conèixer ha estat un regal. Per altra banda, l'acompanyament rebut pel professor Giorgos Nikolakakis a la Universitat de Creta, la seva generositat, la facilitat per obrir-me la biblioteca i el seu despatx i convidar-me a participar en els seus seminaris, així com les hores de carretera compartides, quedaran com un record inesborrable.

Per descomptat, aquesta tesi, tampoc hagués estat possible sense la Fotini, companya inseparable en aquesta caixa de sorpreses que és la vida moderna, i a la paciència del Domènec i l'Ariadna davant les hores manllevades per part del teclat i els llibres del seu pare. Un agraïment especial es mereixen els meus oncles i ma germana, per ser-hi sempre. Finalment, aquesta tesi, va dedicada als meus pares, pel seu esforç i el seu amor. És el meu petit retorn.

ÍNDEX

0. RESUM / RESUMEN / ABSTRACT	13
1. INTRODUCCIÓ	15
Aproximació a la música cretenca i al seu estudi:	
• Per què la música tradicional de Creta?.....	15
• Contextualització.....	17
• Breus apunts històrics i geogràfics.....	19
• Objectius.....	22
• Metodologia.....	23
• Marc teòric.....	31
• Estat de la qüestió.....	39
2. ELS INSTRUMENTS ILLENCES	42
• La construcció d'un mite: la lira.....	42
• El model de la parella.....	49
• Noves sonoritats, nous instruments.....	50
3. ELS BALLS	57
• El ball és música	57
• La pancretització dels balls	58
• Les danses avui.....	62
• El gènere i el ball.....	65
• Presentació dels grups.....	66
• La indumentària.....	68
4. LA CANÇÓ TRADICIONAL CRETENCA	70
• Les mandinades.....	70
• El cant de les arrels: la rizítika.....	72
• La cançó tradicional cretenca.....	74

• L'ús de la llengua.....	76
• Les lletres de les cançons.....	79
• El sentit de les paraules.....	82
• La skilokritikà: una nova manera de ser, una nova manera de cantar....	84
5. TRANSMISSIÓ I APRENTATGE	93
• Introducció.....	93
• Família, localitat i glendi: oralitat.....	94
• Nous models de transmissió.....	99
• L'ensenyament virtual.....	103
6. MÚSICA, ESPAIS I FESTA	105
• Introducció.....	105
• El glendi: la celebració.....	105
• El panigiri: la festa religiosa.....	107
• Festes diverses.....	108
• Els casaments.....	109
• La mort i la música.....	113
• Diferències amb el passat.....	115
• Noves músiques: nous espais.....	116
7. CRETA: TERRITORI SONOR	122
• Introducció.....	122
• La província de Xanià.....	124
• La província de Rethymno.....	125
• La província d'Heraklion.....	125
• La província de Sitia.....	126
8. LA CRETA OBLIDADA	128
• La Creta occidental.....	128
• La Creta oriental.....	131

9. BUSCANT LES ARRELS	136
• Introducció.....	136
• Les arrels minoïques.....	136
• Les arrels bizantines.....	139
• Les arrels otomanes.....	140
• Les arrels mediterrànies.....	142
10. LA POLÍTICA I LA KRITIKÀ	147
• Introducció.....	147
• On són els polítics?.....	147
• La cultura d'Estat, l'estat de la cultura.....	148
• La folklorització de la música.....	152
• La música i el turisme.....	153
11. LA PRODUCCIÓ	157
• Introducció.....	157
• Els productors.....	157
• Diferències d'estil.....	157
• Les noves tecnologies.....	160
• A Creta no hi ha productors.....	161
• L'autoproducció.....	162
12. ELS MITJANS DE COMUNICACIÓ	165
• Introducció.....	165
• Les ràdios.....	165
• Premsa escrita.....	169
• La televisió.....	170
13. SER MÚSIC A CRETA	173
• Introducció.....	173
• Els guardians de la creticitat.....	173

• La mort del músic.....	175
• Una cosa d'homes.....	176
• Les dones de la kritikà: el cas de l'Eugenia T. D. ..	179
• Excloses del glendi.....	182
• La professionalització.....	185
14. CONCLUSIONS	190
• Introduction.....	190
• Ta kritiká: The music of the Cretans.....	191
• Cretan traditional music as an identity maker.....	194
ANNEX I: MAPES.....	197
ANNEX II: ENTREVISTES.....	199
ANNEX III: ORGANOLOGIA.....	201
ANNEX IV: DANSES.....	203
ANNEX V: CANÇONS.....	205
ANNEX VI: PARTITURES.....	213
ANNEX VII: FOTOGRAFIES.....	216
BIBLIOGRAFIA.....	232
FILMOGRAFIA.....	240
DISCOGRAFIA.....	240

RESUM

Aquesta és una tesi sobre el processos de patrimonialització de la cultura, concretament de la música popular o tradicional a l'illa de Creta (Grècia). M'he centrat principalment en el paper que ha desenvolupat l'estat grec, el turisme, els mitjans de difusió i producció, i els músics de l'anomenada música tradicional de Creta, altrament coneguda com a *kritikà*¹, i els seus efectes en la societat illenca.

Durant la recerca, em centro en els processos, els discursos i les pràctiques amb les quals és construeix la identitat d'aquesta comunitat mitjançant les pràctiques musicals. Tot assenyalant quins són els atributs que es perceben com elements patrimonials propis i els seus usos, pel grup que s'estudia.

Tot i adoptar una perspectiva sincrònica, he tingut en compte un marc cronològic més ampli que ha partit de l'any 1821. Any que la historiografia oficial, marca com el naixement de la Grècia moderna. L'estudi ha inclòs els músics, com actors centrals de la pràctica musical, encara que no s'han exclòs altres actors, com el públic, els productors, els periodistes musicals i els polítics.

RESUMEN

Ésta es una tesis sobre los procesos de patrimonialización de la cultura, concretamente de la música popular o tradicional en la isla de Creta (Grecia). Me he centrado principalmente en el papel que ha desarrollado el estado griego, el turismo, los medios de difusión y producción, y los músicos de la llamada música tradicional de Creta, también conocida como *kritiká*, y sus efectos en la sociedad isleña.

Durante la investigación, me centro en los procesos, los discursos y las prácticas con las que se construye la identidad de esta comunidad mediante las prácticas musicales. Señalando cuáles son los atributos que se perciben como elementos patrimoniales propios y sus usos, por el grupo que se estudia.

¹ *Τα κρητικά* és el plural de *το κρητικό*, que traduiríem literalment com a «els cretencs o les cretenques». Amb aquest adjectiu és refereixen els habitants de Creta a totes aquelles músiques que es consideren part del territori de l'illa. Un altre nom utilitzat pels habitants de l'illa és *παραδοσιακή κρητική μουσική*, és a dir, música tradicional cretenca i també *κρητική μουσική*, música cretenca. Al llarg de la tesi utilitzaré indistintament aquests tres conceptes per referir-me a aquesta música.

Aunque he adoptado una perspectiva sincrónica, he tenido en cuenta un marco cronológico más amplio que ha partido del año 1821. Año que la historiografía oficial, marca como el nacimiento de la Grecia moderna. El estudio ha incluido los músicos, como actores centrales de la práctica musical, aunque no se han excluido otros actores, como el público, los productores, los periodistas musicales y los políticos.

ABSTRACT

This is a thesis on the processes of cultural heritage, specifically popular or traditional music on the island of Crete (Greece). My main focus has been on the role played by the Greek state, tourism, the media and production, and the musicians of the so-called traditional Cretan music, also known as *kritiká*, and its effects on island society.

During the research, I focus on the processes, discourses and practices with which the identity of this community is built through musical practices. Indicating which are the attributes that are perceived as own patrimonial elements and their uses, by the group under study.

Although I have adopted a synchronic perspective, I have taken into account a broader chronological framework that has started from the year 1821. The year that official historiography marks as the birth of modern Greece. The study has included musicians, as central actors in musical practice, although other actors, such as the public, producers, music journalists and politicians, have not been excluded.

1. INTRODUCCIÓ

Aproximació a la música tradicional cretenca i al seu estudi

Per què la música tradicional de Creta?

Ja fa dues dècades que tinc una vinculació directe amb Grècia. El fet que la meua dona sigui originària de l'illa de Creta, ha fet que el meu contacte amb el territori hel·lènic i el cretenc en particular, hagi estat amb els anys cada cop més estret. Des del meu primer viatge l'any 2002, no he parat de fer-hi estada, alguns cops per un llarg període de temps, d'altres de només uns dies. En el cas concret de Creta, vaig viure-hi quasi de forma intermitent des de finals del 2006 fins a mitjans del 2013, i ara hi he tornat a viure des de l'any 2018. Un espai de temps que m'ha permès familiaritzar-me (no sense esforç) amb la llengua grega i amb els matisos que ofereix el dialecte cretenc, i el que em sembla més important i destacable, viure el dia a dia de l'illa com un membre més de la seva comunitat i introduir-me dins el seu *habitus*². Durant tots aquests anys hi he viscut com un membre més de la seva societat (hi he treballat i format una família), fet que m'ha facilitat el contacte directe amb la població de l'illa, la qual cosa m'ha servit per conèixer la seva quotidianitat. Altrament, que la meua dona sigui oriunda de l'illa, també m'ha permès l'accés a una sèrie d'esdeveniments i coneixements sobre Creta, que difícilment hagués obtingut d'altra forma. Durant aquest temps són diversos els temes que em criden l'atenció però n'hi ha un que sempre se'm repeteix, i és la vivacitat de les seves músiques, i especialment les que nosaltres denominem populars o tradicionals i que al país hel·lè es coneixen com a *dimotikà*³ (Politis: 2010).

Recordo que una de les primeres coses que més em van sorprendre en el meu primer viatge al país, fou la quantitat de música en grec que podia escoltar per la ràdio, i que temps després vaig poder comprovar com el mateix passava amb la televisió, i en espais ben diversos.⁴ Amb el temps, la meua sorpresa augmentà al percebre que no era només

2 *Habitus* és un concepte fonamentalment elaborat per Pierre Bourdieu i es refereix a un conjunt de patrons adquirits de pensament, de comportament, socialment i culturalment definits.

3 Per *δημοτικά* o cançons populars entenc el conjunt de músiques que tenen en l'oralitat la seva font de creació i transmissió, que tenen una perdurabilitat en el temps i son reconegudes com a pròpies per un grup social.

4 Apart del meu interès per la música des de petit, el contrast amb el meu país de procedència era evident. Sentir músiques en català en els mitjans de comunicació no era molt usual, i encara menys trobar alguna emissora que només posés música en aquesta llengua.

que diferents gèneres musicals com el rock, el pop, el hip-hop o el punk tinguessin un repertori ampli en llengua grega, sinó també altres gèneres propis del país com el *rebétiko*,⁵ la *laikà*,⁶ o l'*skiladikà*,⁷ que es podien sentir de manera clara arreu del territori i que comptaven amb una popularitat molt alta.

Però per sobre de tot, era, com ja he dit, la pràctica de la música popular allò que més em cridava l'atenció. Els primers anys de contacte amb el país, aquest fet ja m'havia cridat obertament l'atenció, però l'interès augmentà al viure a Creta. Des de la meua primera estada, fins a l'actualitat, he assistit a una gran quantitat de festes i celebracions, on la música i el ball sempre han fet acte de presència, són inseparables de qualsevol esdeveniment festiu, i el més curiós per a mi, compten amb una participació del tot heterogènia,⁸ i certa difusió en els mitjans de comunicació. Les carreteres i ciutats eren plenes de cartells de músics que tocaven *kritikà*, un nombre gens menyspreable de locals estaven dedicats a aquesta música, no hi havia casament on no hi fes acte de presència, hi havien ràdios dedicades únicament a la seva difusió i la varietat de grups i músics associats a aquesta música era molt gran. Un contrast enorme, per una persona provinent de Catalunya, on en general, el consum i les pràctiques al voltant de les músiques conegudes com a populars són bastant residuals.⁹

També el coneixement i la posterior amistat amb Giorgos Xylouris (Psarogiorgis), un dels millors llaütistes de Creta, membre d'una família de músics de renom a tota l'illa i Grècia en general, va acabar per obrir la meua curiositat, per interessar-me per aquesta música i

5 La *ρεμβέτικα* té els seus orígens en els refugiats grecs procedents d'Àsia Menor a inicis del segle XX, que s'instal·laren en gran part al voltant dels grans ports del país. La seva música reflecteix els ambients marginals de l'època, i les penúries que van haver de patir la població procedent d'aquesta àrea geogràfica. L'any 1983, el director de cinema Costas Ferris retratà una part d'aquesta època a la pel·lícula «Rebétiko».

6 Amb el nom de *λαϊκά* és coneix la música que a partir dels anys 60 es fa famosa arreu del país. En part conserva instruments provinents de la rebétika com el *buzuqui*, però les seves lletres ja no parlen de móns marginals, si no d'amor, o històries més banals. Un gènere amb el que podríem comparar la cançó melòdica de l'època.

7 *Σκυλαδικά*. En el seus orígens era considerada una deformació del laikà, inspirada en els ambients de les boites i les discoteques dels 70'. El seu nom, *skilos*, fa referència a gos, i era una forma d'indicar de forma despectiva la forma de cantar d'aquest estil, que també recuperava patrons més orientaltzats.

8 A tall d'exemple, a Argenton, el meu poble, el ball del Ciri que és considerat un dels balls de la zona, ja no es balla. I l'altre ball, el de Gitanes, és ballat per l'esbart dansaire local, un cop l'any com a màxim.

9 La viatgera catalana Anna Ruiz ho expressa d'aquesta manera: «Els grecs em fan enveja perquè han sabut mantenir les seves danses i cançons populars. Senzillament no les han abandonades. De danses, n'hi ha centenars, i totes es ballen encara, no són un apunt en un catàleg d'entesos. A Grècia no s'ha produït la dissociació que ha tingut lloc a casa nostra entre folklore i la vida quotidiana, entre les tradicions i les grans festes de la vida d'una persona, o d'una família. A Creta, la música forma una part importantíssima de la vida diària i, més encara, de les celebracions. No hi ha bateig, casament, ni gairebé enterrament, sense música tradicional. I tothom hi participa, nens, grans, vells. I tothom n'està orgullós.» (2010: 53)

allò que es genera al seu voltant.¹⁰ Així doncs, amb aquest objectiu, inicio aquesta tesi, una aproximació etnogràfica sobre aquest fenomen i, en especial, als seus processos de patrimonialització.¹¹

En el meu cas m'interessa l'estudi de la música com a fet cultural i també social. Seguint aquesta premissa he partit del treball de camp, com a eix principal del mètode etnogràfic, per assumir un major coneixement del medi. La recerca parteix d'una relació constant amb l'illa de Creta des de finals de l'any 2006, quan vaig anar-hi a viure per primer cop, i d'una investigació anterior realitzada pel treball final del màster d'Antropologia Social i Etnografia de la UB, que vaig presentar i defensar l'any 2010. Per tant, en aquesta investigació he partit de cert coneixement de l'objecte d'estudi i del terreny, de la seva gent i del seu idioma, fet que han afavorit la meua integració. Durant el redactat de la tesi no he pogut evitar la utilització de diferents dades empíriques que he anat acumulant i anotant al llarg del temps en el meu diari, i que em serveixen per enriquir i donar una major contextualització del fenomen que em dispenso a analitzar, tanmateix, la seva part central parteix del treball de camp iniciat l'estiu de l'any 2017. Aquesta darrera estada, m'he allotjat a Heraklion, la capital de Creta, que per la seva centralitat geogràfica, afavoreix la mobilitat al llarg de l'illa, tant en transport públic com privat.

Contextualització

Durant el segle XIX amb l'aparició del Romanticisme hi ha un interès per trobar l'esperit del poble (*Volksggeist*), en un moment de grans canvis polítics i socioeconòmics que es concreten amb l'aparició dels nacionalismes i la creació de les identitats nacionals, que comportaran el naixement dels estats nació com a noves unitats administratives, en un procés en el qual el folklore jugà un rol bàsic en l'autenticació i legitimació dels nous estats (Bendix 1997). Des del meu punt de vista, Grècia en aquest sentit no n'és una excepció, amb un procés de construcció nacional i identitari iniciat al segle XIX, amb la proclamació d'independència del primers territoris hel·lènics del domini otomà (1821).¹²

10 Aquest interès ha propiciat que al llarg dels darrers 10 anys, hagi realitzat diferents col·laboracions a revistes, associacions i museus que tenen en la música i/o la Mediterrània el seu objectiu central.

11 «Ethnography, in contemporary usage does not always involve 'fieldwork' in the conventional sense, but it always involves experienced based inquiry into the interpretive, institutional, and relational makings of the present.» (C. J. Greenhouse 2010: 2)

12 Com veurem més endavant Michael Herzfeld ha estudiat profundament aquest cas, en el seu llibre «Ours once more» (1986). On desenvolupa el paper del folklore en la construcció de la Grècia Moderna.

L'any 1923, aquesta separació gradual es va concretar amb l'expulsió dels territoris grecs de la població turco-musulmana i el mateix en el cas dels grecs-cristians dels territoris de l'Àsia Menor en mans de la nova República Turca. Un fet al meu entendre, que accentuarà la utilització de les músiques associades als respectius territoris, com elements diferenciadors entre uns i altres. La fi de la Guerra Civil (1946-1949) que enfrontà comunistes i conservadors pel domini del país, serà un altre factor que marcarà l'ús de les músiques enteses com a pròpies per a l'elaboració d'una identitat homogènia, amb el propòsit d'evitar un altre enfrontament bèl·lic de caràcter fratricida.

Creta forma part de l'estat grec des del 1913, moment en que es va ratificar la seva unió amb la resta del país que fins aquell moment s'havia independitzat de l'imperi Otomà (1299-1924). És l'illa més gran de Grècia, amb un dialecte propi (de difícil comprensió per la resta d'habitants hel·lènics), una història que es diferencia en molts aspectes de la resta del país, i que per la seva posició equidistant amb Europa, Àsia i Àfrica, l'ha dotat d'una magnífica posició estratègica a la Mediterrània oriental. que l'ha feta lloc de parada obligatòria de qualsevol imperi que hagi volgut controlar aquesta riba.

La seva idiosincràsia és reconeguda per la pròpia església ortodoxa, ja que l'illa compta amb un dels set episcopats d'aquesta religió. Així, el folklore,¹³ a l'igual que en la totalitat del territori grec juga un paper important en la creació d'un discurs sobre l'illa o la *creticitat*¹⁴, i on la música tradicional cretenca, la *kritikà*, n'és un dels seus exponents. Així doncs, crec que la música, s'erigeix com un element identificador de diverses parts del país, tal com podria ser el cas de Creta, o d'altres àrees com la Tràcia, les Cíclades o l'Epir¹⁵.

Entre d'altres qüestions, al llarg del redactat em centro en el paper jugat per l'estat en la seva difusió, què ha de tenir la música per a merèixer l'etiqueta de *kritikà* i quin significat té ser intèrpret d'aquesta música. Unes preguntes que intenten contestar després d'anys

13 Crec que avui en dia, el terme folklore ha estat eliminat del debat acadèmic per les seves diverses connotacions pejoratives, i ha estat substituït per un concepte més ampli, el de patrimoni. No sense que el debat al seu entorn hagi estat absent de controvèrsia, tal com exposaré més endavant.

14 Neologisme per especificar la qualitat, el fet, d'ésser cretenca. Per l'elecció i creació del terme, he comptat amb el consell dels companys de l'Associació Catalana de Neohel·lenistes, de la qual també formo part.

15 L'any 2018, el músic, productor i col·leccionista Christofer C. King publicà un interessant llibre sobre la música de l'Epir. Una descripció sobre el seu periple per aquestes terres del nord de Grècia arran de la troballa d'un disc de pedra amb música popular de la zona enregistrat als inicis del segle passat. Una mirada entusiasta que retrata una part de la història i la situació actual de l'*epirotica*, la música tradicional de l'Epir.

dedicats al seu estudi, a les converses i l'observació, una qüestió: quina és la funció de la música tradicional cretenca dins l'illa de Creta.

Breus apunts històrics i geogràfics

Per ser la *kritikà*, una etiqueta que fa referència a una sèrie de músiques associades a Creta, l'illa en si és converteix en l'espai on he desenvolupat la meva recerca. Ara bé, davant la impossibilitat d'abastar tot el territori, m'he desplaçat per diverses poblacions de diferents províncies per tal d'entrevistar als meus informants o assistir a algun esdeveniment musical, per tal de donar un sentit més global a la tesi.¹⁶ Per aquesta raó també he cregut convenient presentar una breu descripció geogràfica, per exposar quines són les característiques del territori i també per donar entendre millor quin ha estat l'àmbit en el qual s'ha desenvolupat la recerca. Altrament, una breu introducció històrica també ens ajudarà a situar-nos en el temps. Donat el caràcter de la tesi, són moltes les referències dels nostres informants al passat.

Geografia

*Creta és una terra en el mig de les ones vinoses, bella i fèrtil, banyada tota ella entorn; i hi ha homes, tants, que són infinits, i noranta ciutats*¹⁷ (Homer, Odissea 19, 172-174)

Situada al sud de la mar Egea, Creta (*Κρήνη*) compta amb una població estable de 650.000 habitants, és l'illa més gran de Grècia i la cinquena de la Mediterrània. Es troba en una posició quasi equidistant d'Àsia i d'Europa. Una situació que la dota d'un clima i una geografia molt diversos, combinant tant elements característics d'Europa com d'Àfrica. Té una llargada de 260 quilòmetres, una amplada màxima de 60 al centre i mínima de 12 a l'istme de Ieràpetra, a la costa oriental, amb un total aproximat de 1.000 quilòmetres de costa.

L'illa és bastant muntanyosa i durant l'any és freqüent que la neu copi les seves muntanyes. Una serralada amb tres massissos la travessa longitudinalment: al centre l'Ida (2.456 m), a l'oest el Levkà (2.452 m) i a l'est l'altiplà del Dikte (2.148 m). Els cingles i els turons enllacen aquests tres grups entre valls on predominen els cultius de vinyes i olive-

¹⁶ Mirar el mapa de Creta. Annex I.

¹⁷ Com veiem, les referències a la pluralitat i la diversitat de l'illa, ja provenen de temps llunyans.

res, per on circulen rieres i torrents, i s'estenen diverses planes, destacant la de Messarà, al sud de la província d'Heraklion (Càndia), la capital.

La presència del turisme des del anys setanta i l'entrada a la Unió Europea han anat modificant l'activitat econòmica, provocant la migració del camp cap a la ciutat. Tot i això, la ramaderia, una gran varietat de collites i productes agrícoles assegura la suficiència alimentària de l'illa durant tot l'any.

La majoria de la població, com també les principals ciutats, es troben al llarg de la costa nord, molt menys abrupte, i amb la presència de ports naturals i badies. Aquest fet, com també el seu clima mediterrani, explicaria el desenvolupament i la major transcendència històrica d'aquesta àrea geogràfica respecte la del sud, molt més seca i càlida.

La seva localització privilegiada l'ha fet sempre protagonista, d'una manera o altra, dels diferents esdeveniments històrics que han marcat i marquen la Mediterrània oriental. Una plataforma geològica a la qual cap imperi ha volgut renunciar.¹⁸

Història¹⁹

Les primeres referències que tenim de Creta d'activitat humana es remunten al Neolític (6.000 aC), però no és fins al 3.000 aC, amb l'arribada de població d'Àsia Menor, que entra en un període de desenvolupament que suposarà el naixement del que es coneix com la civilització minoica, la primera d'Europa.

El seu nom obeeix al rei Minos, que segons la mitologia que hi ha sobre aquesta època era deixeble i fill de Zeus (el déu dels déus i criat a Creta). Era una societat jerarquitzada al voltant del rei, dividida segons el treball dels seus membres, és a dir, segons el seu prestigi i els seus recursos materials. Tots ells eren considerats ciutadans, i podien participar de la mateixa manera en la vida de la col·lectivitat. Les dones tenien un paper preponderant en el culte religiós edificat al voltant de la mare terra, una deessa que personificava la vegetació i la fertilitat.

18 En l'actualitat, l'OTAN compta amb una base naval situada a la localitat de Souda, a la província de Xanià.

19 Fins ara, només hi ha un llibre que de forma completa abarqui ampliament la història de Creta des de la prehistòria fins al final de la Segona Guerra Mundial. Un treball del professor d'història de la universitat de Rethymno, Theoxari Detoraki (1990).

Durant el primer mil·lenni aC es veié dominada per la influència de la Grècia continental, formant part des d'aquest moment del món hel·lènic, sense cap mena d'originalitat pròpia. L'illa caigué en certa decadència i marginació, i tampoc participà en les principals guerres que s'entaulaven a la Península. A partir del 67 d.C entrà a formar part de l'imperi Romà: el control de la pirateria i la proximitat amb Egipte, la dotaven d'un gran valor. Amb la divisió de l'Imperi, s'integrà a la part Oriental, amb capital a Constantinoble. Bizantina durant aquest període característic per l'expansió del cristianisme i domini del mediterrani, fou musulmana durant el segle IX i recuperada altre cop pels bizantins fins al 1204.

Des del segle XIII fins a la primera meitat del XVII, Venècia féu de Creta el seu punt estratègic pel control i l'expansió del comerç a la zona, a part d'aportar una gran empremta en la cultura i en el dialecte cretenc, molt ric en llatinismes. D'aquesta època són el pintor Domínikos Theotokópoulos *El Greco* (1541-1614) i una de les joies de la literatura grega: *Erotókritos*, de Vintzentzos Kornaros.²⁰

El domini venecià, acabà amb el setge a la ciutat d'Heraklion (1648-1669), Creta sucumbí per complet al domini otomà fins al 1898. El domini fou acompanyat de revoltes contínues, seguint la tradició de lluita amb què els cretencs sempre han rebut els seus ocupants. El 1913, Creta s'uní definitivament a Grècia. Un dels efectes de la creació d'aquest nou estat i del conflicte amb la nova República Turca, fou l'intercanvi de població entre aquests dos països, que acabà gairebé per complet amb la presència de cristians en el territori turc i de musulmans en el grec.²¹

La Segona Guerra Mundial (1939-1945) també va fer estralls a l'illa. El 20 de maig de 1941 començà la *Batalla de Creta*. Una ofensiva nazi per fer-se amb aquest enclavament i que topà amb la resistència heroica de la població durant deu dies. L'ocupació va ser cruel i durà fins al 1944. Aquest episodi va ser l'últim d'un seguit d'ocupacions i lluites que

20 *L'Erotókritos* és una obra contínuament citada pels nostres informants, un romanç escrit amb dialecte cretenc, amb tota probabilitat del segle XVII, amb una estructura de 10.000 versos decapentasil·labs amb rima consonant.

21 En aquest sentit son clares les explicacions de l'historiador Eric Hobsbawn (1992:143): «Dada la distribución real de los pueblos, era inevitable que la mayoría de los nuevos estados contruidos sobre las ruinas de los viejos imperios fuesen tan multinacionales como las antiguas “prisiones de naciones” a las que sustituyeron.(...) La consecuencia lógica del intento de crear un continente pulcramente dividido en estados territoriales coherentes, cada uno de ellos habitado por una población homogénea, tanto étnica como lingüísticamente, fue la expulsión en masa o el exterminio de las minorías. Esta era y es la fatal reducción al absurdo del nacionalismo en su versión territorial, aunque no quedo plenamente demostrado hasta el decenio de 1940. La expulsión en masa y el genocidio hicieron sus primeras apariciones en los márgenes meridionales de Europa durante la primera guerra mundial y después de ella, cuando los turcos emprendieron la extirpación en masa de los armenios en 1915 y, después de la guerra entre Grecia y Turquía en 1922, expulsaron entre 1,3 y 1,5 millones de griegos del Asia Menor, donde habían vivido desde los tiempos de Homero».

han marcat la història de l'illa, i que han deixat en la memòria dels cretencs una important petjada, un fet, com veurem que també es reflecteix en la seva música, la *kritikà*.

Objectius

Concretament, dirigeixo la meva atenció en la natura i la pràctica de l'anomenada música tradicional cretenca, i que a l'illa també és coneix com a *kritikà*. En aquest sentit, em centro en els seus músics, el seu públic, els productors, els periodistes musicals, els polítics i de manera molt especial en els usos ideològics de caire etnicitari i patrimonial d'aquestes músiques.

Primerament em centraré al voltant de les dades sobre la seva producció musical, per mostrar quines són les músiques, els balls i els instruments que és perceben com a propis de la *kritikà*, i què han de tenir per a merèixer aquesta etiqueta. Per tal de conèixer quins són els atributs que s'associen a aquesta música i quina relació han de tenir amb el territori, en definitiva que han de tenir per ser considerats cretencs i formar part del patrimoni musical illenc.

Tot seguit m'interessa assenyalar quins són els discursos que des dels mitjans de comunicació s'elaboren al voltant d'aquesta música, és a dir, com la presenten i com s'estableix a través d'ella una forma d'entendre la seva relació amb l'illa i el ser cretenc. Com veurem, la *creticitat* s'expressa també al voltant de la música, i per tant la seva difusió en els mitjans és un canal important a investigar.

En el cas dels productors i la producció en general de la música, segueixen uns criteris mercantils, on la moda, la novetat o la qualitat, són unes de les pautes a seguir, depenent de l'empresa. D'aquesta manera, les diverses companyies dedicades a aquest sector establertes a l'illa, marquen unes diferències entre elles alhora de produir aquesta música, unes diferències que se sostenen en concepcions diverses d'aquesta, en funció dels seus possibles consumidors. Un fet que ens apunta com mitjançant la producció d'aquesta música s'expressen idees diferents de ser cretenc.

El segon objectiu és assenyalar quines són les pràctiques musicals associades a aquesta música. Quins són els esdeveniments en el qual aquesta música juga un paper fonamental, és a dir, quan la *kritikà*, fa acte de presència. Per tot seguit, descriure les característi-

ques dels espais on s'interpreta la música i quins és el públic al qual es dirigeix. En aquest punt m'interessarà remarcar quines són les percepcions del seu públic i la resta de la societat de l'illa entorn a aquesta música. Quines relacions s'estableixen entre aquestes manifestacions de caràcter cultural i unes formes d'entendre la societat cretenca.

El tercer objectiu del treball és mostrar quins són els components ideològics inserits dins aquest gènere musical. En un primer nivell, quines són les diferenciacions de gènere associades a aquesta música, que expressen una divisió també existent dins la societat. En un segon nivell assenyalar quins són els orígens que se li atribueixen i com aquest fet pot marcar una depuració d'elements musicals. I ja en un últim nivell, exposar quines són les relacions que s'estableixen entre el poder polític i la pràctica musical. Com s'estableixen identifications de caràcter etnicitari al voltant d'aquestes músiques.

L'últim i quart objectiu se centraria en el paper del músic. M'interessa saber que vol dir ser músic de *kritikà*, definir el seu paper per copsar molt millor la globalitat d'aquest fenomen, perquè al meu entendre ell és l'actor principal, el vehicle amb el qual s'expressen diferents maneres d'entendre el ser cretenca. Per tant, en aquest punt, també tractaré com perceben la seva relació amb l'illa i amb el país en general. I quina és la seva manera de presentar-se alhora d'actuar i realitzar la seva actuació.

Metodologia

En el meu cas m'interessa l'estudi de la música com a fet cultural i també social. Seguint aquesta premissa he partit del treball de camp, com a eix principal del mètode etnogràfic, per assumir un coneixement del medi. Com ja he explicat, des de fa més d'una dècada tinc una relació estreta amb l'illa i un bon nivell de l'idioma, tot i la dificultat afegida de l'aprenentatge del dialecte cretenca, fet que ha estat clau per poder tirar endavant la recerca que presento. El fet de ser estranger, interessar-me per la seva música i conèixer l'idioma m'ha facilitat el contacte i la simpatia de la majoria dels meus informants, l'esforç pel seu aprenentatge ha estat reconegut en la majoria dels meus contactes, i en molts casos, fins i tot he vist com es dirigien a mi com a 'lorgos' o 'lorguis', la traducció del meu nom al grec, amb un intent d'acostament o familiaritat.²²

22 En general, existeix la percepció del grec com un idioma molt complicat i difícil, i sovintegen els comentaris sobre aquesta suposada peculiaritat. Un prejudici que la lingüística s'ha encarregat de desmentir (Jesús Tuson 1992).

El treball de camp ha estat repartit entre els estius del 2017, 2018 i 2019, tot i que també he fet el seguiment de diferents esdeveniments fora d'aquesta estació si ho he cregut convenient i la meua situació laboral i personal m'ho han permès. Com he explicat anteriorment, l'allotjament s'ha establert a Heraklion, la capital de Creta. La seva centralitat geogràfica ha afavorit la mobilitat al llarg de l'illa.

El treball de camp s'ha centrat en l'observació participant, en la meua estada en la zona d'estudi, per tal de conèixer el seu dia a dia, i l'observació directa de diferents esdeveniments on la música era la protagonista, des de festes patronals i sectorials,²³ a celebracions de caràcter més privat com casaments o batejos. És en aquests actes, on es pot apreciar millor el caràcter, el significat que la societat dota a la *kritikà*, celebracions on la població de l'illa escenifica la seva dimensió comunitària. Durant l'estada també he fet el seguiment de la programació i de les actuacions de diferents locals de música en directe, prioritzant en general, l'observació de les interaccions dels actors i les dinàmiques socials del grup en el moment de l'esdeveniment musical. En el fons, allò que m'interessava era l'observació directa de tot allò que es genera al voltant d'aquesta música, com es presenta, i quina és la relació que s'estableix entre ella i la població de Creta, amb especial atenció als elements simbòlics que es generen durant la seva execució, i les seves referències ètniques i territorials. Evidentment les dades obtingudes durant el meu dia a dia a l'illa han estat altament valuoses, perquè m'han ajudat a copsar quina és també la presència d'aquesta música en la vida diària. Sigui pel seguiment de la seva difusió en diferents mitjans de comunicació cretencs (premsa, ràdio i televisió), per assabentar-me a través d'algun cartell d'alguna actuació, músic, disc o local, rebre alguna informació important en una conversa qualsevol, o copsar la presència d'aquesta música a l'autobús, botiga o cotxe que passa pel carrer.

Al fet d'haver fet una primera aproximació al fenomen quasi deu anys enrere i haver estat vivint anteriorment a l'illa també m'ha aportat un bagatge important alhora de plantejar-me aquesta recerca, tant pel fet de ja tenir unes coneixences fetes, com per haver obtingut tota una sèrie d'experiències, que tot hi haver-les viscut fora de l'espai temporal de la investigació per a la tesi, són rellevants per a la seva escriptura. Unes dades empíriques que han estat recollides en un diari personal i que he utilitzat per tal d'ampliar el material

23 En l'actualitat hi ha un augment de les festes dedicades a la promoció d'alguns productes agrícoles d'algunes localitats, tal com la festa de la Síndria de Xarakas o la del Ví a Dafnes.

etnogràfic de la investigació. En aquest sentit he seleccionat aquells fets viscuts en els quals la música tradicional cretenca era la protagonista, o d'altres que he considerat importants perquè intenten mostrar unes formes d'entendre el ser cretenc i la seva relació amb l'illa i la música.

Una de les primeres coses que vaig fer a l'arribar a l'illa, va ser començar a aprendre el repertori de danses i músiques associades a la *kritikà*, un aprenentatge que he continuat amb els anys, conjuntament amb l'inici de les classes de llaüt.²⁴ Per poder fer completa l'observació ha estat important aprendre a ballar, per poder entendre millor els detalls al voltant d'aquesta pràctica musical, introduir-me dins de l'acte i sentir-me còmode.²⁵ Participar activament en aquests actes de caràcter més festiu, com en d'altres més concrets, com anar a veure com esquilaven les ovelles, m'ha afavorit el contacte amb els propis informants, i crec que una millor qualitat de la informació.

Per altra banda, he utilitzat l'entrevista, per tal de focalitzar en temes concrets, seleccionant diferents actors que per les seves condicions podien donar-nos certa informació important per a aquest treball. Principalment, les entrevistes han estat fetes seguint criteris antropològics de significativitat social, encara que també he tingut en compte alguns criteris de representativitat sociològica. És a dir, tot i que he seleccionat els informants pensant molt més en la informació que ens podien donar i la seva representativitat a nivell social, si que he tingut en compte els criteris següents:

- Edat. He realitzat les entrevistes tenint en compte el punt de vista generacional. Les percepcions al voltant d'un mateix fenomen no acostumen a ser les mateixes segons el segment d'edat.
- Procedència. He cregut necessari fer entrevistes a individus de diverses zones de Creta. Fer-ho amb gent d'un mateix lloc ens donaria una imatge parcial i més local, el que m'interessa és una imatge més global. Per exemple, l'associació amb les músiques i els balls varia segons el territori, com també els atributs que se'ls hi donen. Fet que m'interessa captar.

24 Tot i ser un aficionat, considero que he partit amb una base suficient per enfocar amb garanties la recerca. Altrament, aquesta recerca no parteix ni de la musicologia ni d'un interès coreogràfic, sinó de les Ciències Socials.

25 Massa sovint l'antropologia ha deixat l'estudi de l'art (i amb elles la música) en mans d'altres disciplines. Els antropòlegs han tendit a ignorar l'estudi de diferents formes artístiques en la qual s'expressa un grup humà, per la incapacitat de trencar o superar valoracions etnocèntriques sobre el caràcter estètic d'una obra. Vegis el monogràfic que Quaderns d'Antropologia va dedicar a aquest tema (Carbonell Bargados : 2005).

- Nivells de professionalització i estratificació social. M'ha interessat escollir músics amb diferents nivells de professionalització, i així recollir un conjunt de percepcions més heterogènies. Com també, m'he envoltat d'informants de diversa índole professional, per tal de captar si la incidència d'aquesta música era la mateixa segons el nivell adquisitiu.
- Sexe. M'interessa saber quines són les percepcions segons el gènere que se li atribueixen a aquestes músiques. Si realment hi ha uns rols determinats segons el gènere durant la pràctica musical

He realitzat un total de 34 entrevistes,²⁶ la majoria d'elles a músics de l'illa, també a productors, aficionats i periodistes. La majoria de les vegades un informant m'ha portat a un altre, seguint el mecanisme de la bola de neu, o durant el meu dia a dia, preguntava als meus amics o coneguts si coneixien alguna persona amb els requeriments que els demanava. Totes les entrevistes han estat fetes amb gravadora amb el consentiment previ dels informants, fet que ha facilitat que em pogués concentrar amb les converses. Des d'un primer moment, un dels meus objectius va ser entrevistar diferents músics de diferents parts de l'illa, d'edat diversa, de diferent nivell de professionalització i sexe. Les tres primeres condicions van complir-se, la quarta, va ser quasi impossible, ja que n'hi ha molt poques. Una altra qüestió que m'interessava era que fossin intèrprets de diferents instruments, que no tots toquessin el mateix, d'aquesta manera poder percebre si havien semblances o diferències en els seus rols, i si les seves experiències i percepcions distaven o no les unes de les altres. Les entrevistes van ser semidirigides, amb unes preguntes sobre uns temes concrets, encara que segons la conversa derivaven més cap unes temàtiques o unes altres en funció de les seves explicacions, o que s'acabessin barrejant.²⁷ Les entrevistes van ser fetes a diferents espais, la majoria a casa dels músics, algunes a les cafeteries i només una a casa meva. La majoria d'elles van ser d'aproximadament d'una hora, cal dir que després, un cop apagava el magnetòfon, ens quedàvem xerrant obertament una estona, tot depenent de la nostra disponibilitat. L'interès per saber més detalls de la meva investigació i que m'havia mogut a escollir Creta han estat preguntes freqüents, en les quals jo també m'he sentit interpel·lat. Totes les cites van concretar-se via telefònica, i en tots els casos la disponibilitat va ser màxima. Aquells que m'esperaven a casa seva, sempre van obsequiar-me amb algun aperitiu o menjar, i alguns fins i tot van regalar-me música.

26 Al final de la tesi he inclòs un annex amb el llistat del nom de les persones entrevistades i les inicials que les identificaran al llarg del text.

27 Veure l'annex II sobre els models d'entrevistes fetes.

Un altre grup d'entrevistats molt més petit ha estat al dels productors. En total he realitzat tres entrevistes. La primera va ser realitzada a l'estudi de gravació de *Cretaphone*,²⁸ l'altre a les oficines de *Sistron*²⁹ i l'última a la productora *Notias* a una cafeteria, totes elles a Heraklion. En el cas dels productors també partia d'unes pautes semblants a la dels músics, encara que l'interès pel procés de selecció de la música que difonien va centrar molt més les entrevistes. Tant en el cas de *Cretaphone*, com en el de *Notias*, les entrevistes van ser de més d'una hora, i en el cas de *Sistron* molt menys, suposo perquè anteriorment ja havíem mantingut alguna conversa i el seu representant va pensar que no feia falta explicar-me més detalls. Concretament aquest últim va demanar-me un article breu, no en grec, sinó «amb la teua llengua, encara que no ho entengui», per penjar a la nova web que està preparant, amb la intenció de mostrar l'interès que hi ha des de l'estranger per la música feta a l'illa, petició a la qual no vaig poder negar-me. La informació estreta de totes aquestes converses va ser molt fructuosa.

També vaig entrevistar dos periodistes. Un presentador d'una ràdio que només emet *kritika*³⁰, *Kritikós 88,7 fm* i l'editor del diari local *La veu de Bianos*. La primera entrevista va fer-se als estudis de l'emissora de ràdio a Heraklion, després d'haver estat convidat a presenciar la realització del programa matinal. Abans d'iniciar-lo el presentador va proposar-me de parlar sobre la meua investigació, fet el qual no vaig accedir, encara que vaig prometre que un cop presentada la tesi, els hi exposaria, tot i així va comunicar a l'audiència que em trobava als estudis com a oient. Un cop acabat el programa i anàvem a iniciar l'entrevista, també va aparèixer el director de la ràdio i també editor d'un diari illenc, per saludar-me i demanar-me d'accedir a una entrevista pel seu mitjà escrit, fet el qual també vaig comprometre'm de fer més endavant. L'entrevista a l'editor i periodista de la *Veua de Bianos* va realitzar-se a la botiga que regenta a aquesta localitat. Aquesta entrevista va ser de les més complicades, perquè la conversa era tallada cada vegada que un client entrava a la botiga, tot i que tampoc van ser masses, però la cosa es va complicar quan un camió va emportar-se un rètol que indicava l'entrada de l'establiment. Tot i l'incident l'entrevista va continuar, encara que tot i la bona voluntat de l'entrevistat no es van donar les condicions més idònies. Aquestes dues entrevistes m'han servit per acabar de completar el seguiment que he fet dels mitjans de comunicació durant el treball de camp. A donar

28 *Cretaphone*: <http://www.cretaphone.gr/>

29 *Sistron*: <http://www.aerakis.net/>

30 *Κρητικός 88,7 Fm*: <http://www.kritikosfm.gr/>

una visió més nítida sobre el seu paper en la difusió de la música tradicional cretenca, i els seus paràmetres alhora de fer la selecció.

Un quart grup d'entrevistats han estat el que podríem denominar com a públic i aficionats a aquesta música. He intentat que en aquest cas, el grup fos representatiu i variat, per tal de recollir diferents percepcions i experiències associades a aquesta música. La diversitat en la seva procedència m'ha ajudat a elaborar un mapa més complert sobre la relació de la música i el territori, com també en apreciar les diferències que s'estableixen amb els anys associades a la seva pràctica. He entrevistat el president de l'*Associació Cultural Roda* de la zona de Xanià³¹, una entitat que té com objectiu potenciar els elements culturals i folklòrics propis d'aquesta àrea geogràfica, un historiador local de Bianos, que ha escrit diferents treballs sobre la música de la zona, un antic pastor d'Ethià, un poble de la serra d'Asterousia amb molta fama a tota l'illa per la seva idiosincràsia, però en l'actualitat amb molt poca població i, finalment, un jove arquitecte de la localitat de Rethymno, aficionat a la música en general.

Per últim he entrevistat a un poeta, a un professor de ball i un lutier. Aquesta elecció la vaig fer a mida que avançava el treball de camp. Al veure la importància que tenien les lletres dins la música estudiada,³² les anomenades *mandinades*, el ball en general i la creació dels instruments. Tant una manifestació com l'altra són elements que van lligats a la pràctica musical i, per tant, em va semblar bàsic introduir tres persones que tinguessin una relació directe amb aquestes disciplines artístiques. Crec que sense les seves aportacions m'haurien mancat tres aspectes importants per visualitzar la totalitat d'aquest fenomen.

Tot i que en un primer moment també volia entrevistar a diferents representants dels partits polítics, per tal de recollir el major nombre de tendències ideològiques possibles, aquestes mai van arribar de concretar-se. Vaig comentar reiterades vegades a diferents coneguts, militants d'algun partit polític, el meu desig d'entrevistar algun dels seus membres. Al presentar la meua temàtica i el meu interès per conèixer l'opinió del partit sobre la cultura popular, no s'havien a qui adreçar-me i, fins i tot, van arribar a prometre'm més d'un cop que em trobarien algú, però fins el dia d'avui això no ha passat. També vaig arri-

31 Πολιτιστικός Σύλλογος Το Ροδο: <http://www.to-rodo.gr/>

32 Les *mandinades* són els versos amb els quals es canta la *kritikà*, un element a tenir en compte i que explicaré més endavant.

bar a concertar una entrevista amb l'alcalde d'un poble, després d'intentar-ho vàries vegades, el dia de la cita però, va trucar-me la seva secretària i em va dir que no podia, que ja em tornaria a trucar per quedar més endavant, encara no ho ha fet. Veient el resultat, vaig decidir centrar-me en els programes electorals dels partits polítics amb representació parlamentària a les últimes eleccions generals, així com fixar-me en les polítiques culturals que apliquen en el seu dia a dia. Després de les dades obtingudes del treball de camp, he fet la traducció, el buidatge i la interpretació d'elles, per tal d'elaborar un marc teòric i una argumentació que enllaci amb les hipòtesis plantejades al principi. També he utilitzat bibliografia i documentació específica, relacionada amb l'objecte i la zona d'estudi, fet que m'ha possibilitat un marc general per a contextualitzar la meva investigació.

La xarxa ha estat una important font d'informació i han estat diverses les pàgines consultades.³³ Crec que la inclusió d'internet i altres mitjans digitals dins els estudis de les ciències socials com artefactes culturals obeeix a les formes de vida a la qual s'evoca la societat actual, i en la qual l'antropologia no pot quedar-ne al marge.

Una de les dificultats de la tesi ha estat l'abast de la recerca, al voler fer un mostreig que abastés tota l'illa. Per exemple, sempre intentava de poder fer més d'una entrevista si m'havia de desplaçar a una zona allunyada de casa meva, fet que no sempre era possible i havia de tornar a repetir el desplaçament o deixar-la per a més endavant. També per qüestions d'horaris, he observat més esdeveniments musicals a prop de la meva zona de residència. La seva nocturnitat ha estat un inconvenient per veure la seva totalitat, perquè no sempre podia quedar-me a dormir allà on es feia o ben entrada la nit fer unes quantes hores de carretera. Per altra banda, la pandèmia que patim des del març del 2020, va fer modificar les expectatives de defensa de la tesi i posposar durant un any el seu dipòsit.

El redactat final ha partit primer d'un esquema previ on havia inclòs les dades i la informació obtinguda, per una readaptació altre cop de l'esquema del treball un cop processada i ordenada tota la informació. El mètode inductiu, és a dir, l'anàlisi dels casos concrets per

33 Xarxes socials com el www.facebook.com, www.twitter.com o Instagram on els músics o diferents col·lectius aprofiten per fer difusió dels seves cançons o dels seus artistes més admirats, han estat una base d'informació. Així com la xarxa de vídeos del www.youtube.com amb un important material visual sobre l'illa i la *kritikà*. L'anomenada etnografia virtual o digital no es troba tant en el objecte en si, sinó en el procés mateix de generació de coneixement (Ardévol, E.: 2004).

elaborar teories més generalistes ha estat clau per al redactat i el seu procés de concreció.

Degut a la meva vinculació amb l'illa, he anat acumulant al llarg dels anys una gran quantitat d'experiències que conjuntament amb les dades proporcionades pel treball de camp he intentat d'organitzar i sintetitzar en el redactat de la tesi i en les seves conclusions. Tanmateix, penso que aquesta és una aproximació al fenomen musical a l'illa, que s'hauria d'anar ampliant amb investigacions futures.

En resum, el meu anàlisi s'ha dividit en tres nivells analítics de la cultura, i per tant, també de la música (Josep Martí 2000:57-60):

- *Nivell fenomenal*. S'han agrupat tots aquells fenòmens perceptibles per l'investigador només amb l'observació: actors socials, instruments musicals, creacions, l'acte de l'execució, l'aprenentatge i la finalitat o ús que es dona de la matèria musical. En aquest punt, l'esdeveniment musical és el fet més destacat d'aquest nivell.

- *Nivell ideacional*. Aquest nivell ha requerit també de la indagació per part de l'investigador. Ens referim al conjunt d'idees que des d'una perspectiva emic justifiquen l'existència de cada un dels fenòmens observables en el primer nivell. Allò que ens interessa són les narratives al voltant d'aquestes músiques. És a dir: la significació, el simbolisme, el seu conjunt de normes i valors.

- *Nivell estructural*. L'observació i la indagació ja no són suficients per a comprendre la realitat d'aquest nivell. Aquesta informació s'obté de la relació establerta entre aquests dos primers nivells i les relacions que es poden establir amb el sistema sociocultural general. En el meu cas m'interessa principalment aquest nivell per saber quin és el paper de la música com a factor de socialització i d'identificació, les relacions amb les estructures de poder de la societat i les relacions amb el sistema de producció simbòlica.

En aquest darrer nivell s'ha desenvolupat un tractament de tipus ètic, on la idea de funció ha jugat un paper significatiu.

Marc teòric

Entenc l'antropologia de la música³⁴ com aquell camp que estudia la música com a cultura (en el sentit antropològic del terme) (Merriam: 1980), o amb altres paraules, com l'estudi dels processos musicals en la cultura.

Per a l'estudi antropològic dels fenòmens musicals, en aquest cas a l'illa de Creta, la meua posició epistemològica per a la investigació musical parteix metodològicament d'una orientació èmica provinent de l'antropologia cognitivista, que em serveix per estudiar la música i la pràctica musical d'acord amb el marc conceptual dels protagonistes de la cultura musical (Grebbe 1980).

Deben considerarse tanto los enfoques émico como ético. Las concepciones y percepciones émicas del protagonista de la cultura pueden proporcionar un punto de partida útil al analista con el fin de organizar sus parámetros de acuerdo a cómo concibe la gente su universo sonoro (Grebbe 1980: 55).

Un concepte que em permet desgranar quines són les percepcions de la gent al voltant de l'anomenada música tradicional cretenca. Tenint en compte que «siempre que se considere las categorías émicas como punto de partida; y siempre que sus resultados puedan demostrar cómo se relaciona un sistema musical o alguno de sus elementos constituyentes básicos al marco social o cultural del músico» (a Grebbe: 57 Blacking 1973: 54, 115). Per tant, al treball etnogràfic, mitjançant l'observació participant, s'ha inclòs el punt de vista del nadiu i la mirada distant del propi investigador.

Com he comentat fins ara, aquesta tesi se centra en la pràctica musical i els discursos de l'anomenada música tradicional cretenca, i en els seus usos de caire etnicitari i patrimoni-

34 A partir dels anys 50, l'Etnomusicologia té un reconeixement internacional, l'escola nord-americana comença a utilitzar teories i mètodes de l'antropologia moderna, s'estudia la música des de la funció que desenvolupa dins una societat determinada, i s'emfatitzen aspectes com el relativisme cultural o un esperit museogràfic.

Tot i que amb la Musicologia Comparada ja es parlava en termes científics, no es fins al 1959 quan aquesta ciència és denominada etnomusicologia, prescindint del nom anterior per dues raons: la primera té relació amb el terme emprat per denominar-la, ja que tota ciència es comparativa; i la segona, perquè la música oral comença a ser estudiada amb un sentit més sincrònic, allà on es trobi; tant entre grups aborígens, com entre el folk dels països occidentals o entre els músics populars de les grans ciutats (Isabel Aretz 1991).

La publicació del llibre *The Anthropology of Music* (1964), per Alan P. Merriam, ràpidament es va convertir en tot un clàssic i va suposar un abans i un després per la disciplina. Ja era possible des de l'antropologia l'estudi de qualsevol tipus de música. Dins aquest camp, són paradigmàtics en el cas català, els treballs de l'antropòleg Josep Martí i de l'etnomusicòleg Jaume Ayats.

al. És a dir, m'interessen assenyalar quins són els processos amb els quals la població de l'illa configura la seva identitat mitjançant la *kritikà* i quins són els continguts de caire ideològic que li atribueixen. Què és el que fa que certs elements siguin considerats part del patrimoni³⁵ musical cretenc i que per altra banda, se n'excloquin d'altres? En definitiva, quins són els processos que converteixen unes produccions sonores en elements ètnicament significants, i assenyalar quins són els mecanismes d'aquest procés sociocultural.

Per tal d'aproximar-me a aquesta temàtica m'ha semblat imprescindible partir del text "Música y etnicidad: una introducción a la problemática" (Martí: 1996)³⁶ i així explicitar una sèrie de conceptes claus per aquesta investigació. L'autor defineix l'etnicitat com la consciència de pertànyer a un grup humà, determinat sobretot, per una sèrie d'atributs de caràcter sociocultural. Una consciència que implica una percepció subjectiva del grup i del sentiment de col·lectivitat. És a dir, si parlem en termes sociològics, al parlar d'etnicitat parlem d'actituds.

L'etnicitat és entesa com «l'organització social de la cultura de la diferència», en un fenomen clarament marcat per la situacionalitat, en el qual la frontera actua en un doble sentit: en el seu interior gestionada per un procés de socialització, i també com a límit, que estableix un procés de relacions intergrupals.

En relació al paper que juga la música, assenyala com en el fenomen de l'etnicitat podem observar dos àmbits d'actuació: l'expressiu i l'instrumental. L'àmbit expressiu permet la construcció social del fenomen, perquè crea la percepció social de la diferència, i aquesta diferència és la que valida l'etnicitat dins el nostre món simbòlic. Per altra banda, l'àmbit instrumental permet que aquesta consciència de pertinença jugui un paper dinàmic en les forces que configuren la realitat social.

Dins dels orígens de l'etnicitat, l'autor destaca tres aspectes bàsics, que marquen de forma clara la relació que s'estableix amb el fenomen musical: consciència, procés i contrast. Consciència perquè s'estableix un nexa d'identitat entre producció sonora i grup èt-

35 «El patrimonio es el resultado de un proceso de incorporación de valor referido al pasado. Se trata de procesos de reconfiguración de valores y significados referidos a elementos sociales, culturales o "naturales" del pasado. La importancia política de una ideología de retorno a un estado anterior a menudo idealizado inspira i legitima la patrimonialización. Se asiste a la emergencia de nuevos valores que se caracterizan como «auténticos» y forman el núcleo de identidades esencialistas» (Marmol, Frigolé i Narotzky 2010:9)

36 «Revista Transcultural de música» 2 (1996): <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm>

nic; procés, perquè, segons la nostra definició d'etnicitat, una música no esdevé ètnica per naturalesa; contrast, perquè la idea de diferenciació és bàsica pel procés que acabem d'anomenar.

Tenint en compte el seu component de subjectivitat, com hem dit, l'etnicitat és, a grans trets, la consciència de pertànyer a un grup. En aquest sentit la música i altres produccions culturals, formarien part d'aquells continguts expressius amb els quals aquesta consciència justifica l'existència d'aquest constructe social. Esdevenint d'aquesta manera, una forma simbòlica amb la qual s'objectiven les relacions entre individus i grups. Músiques, a les quals els hi donem un valor ètnic (mite romàntic de la creació col·lectiva, de paternitat cultural del grup,...), i que definim com a «músiques ètniques».

Músicas étnicas son aquellas que tienen como elemento característico y diferenciador el hecho de que les otorgamos en primer lugar y de manera claramente predominante sobre otras alternativas axiológicas, el valor de expresar etnicidad (Martí 1996: 6).

Tant l'etnicitat com la mateixa etiqueta de música ètnica són dos constructes que és justifiquen i es reforcen alhora, i formarien part d'allò que anomena un «triangle tautològic etnicitari», en el qual l'esperit ètnic (*Volksgeist*), seria el creador de la idea mateixa d'etnicitat, i les produccions culturals legitimarien l'existència del sentiment de l'etnicitat. Però també hi ha tota una sèrie de músiques que tenen la funció de representar identitats col·lectives i que no tenen cap mena de relació amb el folklorisme,³⁷ que no són classificables com a ètniques, però sí amb un valor d'etnicitat. Músiques com per exemple la samba o el tango, que tant pels brasilers i argentins com per aquells que no ho són, reconeixen com a part d'un col·lectiu concret. Així doncs, parlaríem de músiques ètniques i de músiques de representativitat ètnica. Les primeres lligades al folklorisme i a la tradició, a una certa fixació per unes formes ideals, amb una clara correspondència ètnica. Les altres són molt més lliures dins els processos globalitzadors, molt més flexibles, no són inamovibles. Ara bé, tota música pot expressar valor ètnic, només fa falta que en cert moment sigui identificada com a referent de l'etnicitat. D'aquesta manera, parlaríem de «músiques

37 El mateix Josep Martí en el seu llibre dedicat al folklorisme, ens ofereix aquesta distinció respecte del folklore: «Si folklore és tradició, es decir, aquel acto de transmisión espontáneo del cual no se es consciente porque no es racionalizado y que conserva contenidos culturales de forma dinámica, folklorismo es tradicionalismo: la presentación consciente e intencionada de contenidos culturales pertenecientes al pasado con la finalidad expresa de conservarlos o recuperarlos. El folklore, tal como ya he apuntado anteriormente, implica «continuidad», mientras que el folklorismo – que de alguna manera alude a algo perdido – significa «voluntad de continuidad» (1996: 50).

ètniques», «músiques etnicitàries» i finalment també de «músiques neutres». Músiques aquestes últimes sense aquesta dimensió axiològica, encara que sempre poden acabar obtenint un valor etnicitari.

En la relació entre música i etnicitat cal tenir en compte les actualitzacions dels components ideacionals en els usos que es fan de la música, així doncs, és pertinent, buscar sentits ètnics en els nostres usos musicals. Per tant, poden existir concerts etnicitaris, encara que les músiques que s'interpretin siguin dins el grup de músiques neutres, i que en general no tinguin la funció de representativitat ètnica. És a dir, la música pot esdevenir símbol etnicitari, no només pel seu procés de gestació, sinó també pel context on s'inse-reix, depenent de la seva situacionalitat.

Altrament, la producció musical de caràcter etnicitària demostra la voluntat de la societat en aixecar fronteres, per tal de justificar etnicitats, seria la representació a nivell sensible d'aquestes representacions col·lectives. Quan una persona escolta una música amb una carga semàntica d'etnicitat, es planteja una representació col·lectiva, l'evidència de l'exis-tència d'un constructe cultural (nació, grup,...), en el fons la música reforça aquest senti-ment de col·lectivitat.

Josep Martí utilitza el concepte d'«etnicitat simbòlica» del sociòleg Herbert J. Gans, quan es refereix a la inexistència o la quasi desaparició de la seva qualitat instrumental, és a dir, amb un valor operatiu molt dèbil. Hi ha un interès per conservar el sentiment de perti-nença ètnica, però no per participar en tot allò que implica aquesta pertinència. Una etni-citat entesa cada cop més, segons el propi autor, com una activitat d'oci, perquè es ten-deix a l'ús de les manifestacions expressives de la cultura: fer música o ballar danses, menjant el plats tradicionals o celebrant les festes amb una importància ètnica destacada. Un concepte que el sociòleg d'origen alemany aplica a les minories ètniques producte de les migracions, és a dir, una població que es troba instrumentalment integrada a la seva societat d'acollida, encara que a nivell expressiu continuï fidel als seus orígens. I que l'au-tor també creu que es possible aplicar-lo a les minories ètniques de l'Europa occidental, on l'etnicitat simbòlica és podria donar en major o menor grau, sense excloure el que anomena etnicitat instrumental. En el cas europeu es tractaria de la tendència a la pèrdua de l'etnicitat instrumental en favor de l'augment de l'expressiva, situació al meu entendre, que també podem trobar a l'illa de Creta en relació a la *kritikà*.

Tot i que la globalització suposa un procés d'homogeneïtzació a nivell estructural, a la vegada també és un generador de diferenciació simbòlica, perquè hi ha la necessitat de marcar diferències, encara que només sigui a nivell expressiu. Així doncs, l'etnicitat, com a constructe ens serveix per marcar diferències, unes diferències necessàries per a l'organització de la interacció humana, i que en les societats modernes o occidentals les quals estructuralment són cada vegada més semblants, la reproducció social de la identitat es basa en el predomini de la seva dimensió expressiva. Una dimensió, on la música³⁸ és un dels seus importants recursos.

Aquesta tesi també és deutora del text: «La contradicción entre identidad vivida e identificación jurídico-política» (Terradas: 2004). Un article on es diferencien tres conceptes al voltant de la identitat. El primer concepte seria «la identitat viscuda», una identitat que té relació directa amb l'experiència vital de la persona, que s'elabora en el seu dia dia. Aquest punt ens interessa per exemple, per les percepcions dels informants al voltant de la *kritikà* a través de la seva experiència personal. És a dir: «... aquel reconocimiento humano de la vida, que se caracteriza principalmente por atender a la memoria de lo vivido, a sus repercusiones afectivas, y a los sentimientos y derechos de arraigo y vinculación que dicha memoria solicita» (2004:63-64). El segon concepte és el de la «identitat cultural», estretament interrelacionada amb la primera, ja que seria la socialització i objectivació de la identitat viscuda, és la posada en comú, en societat, de les experiències i identitats viscudes per cadascú de nosaltres. Identitat expressada en actes i celebracions, tal com serien molts dels esdeveniments musicals que he observat, on la societat expressa i s'apropia d'elements que considera com a propis. Les «identificacions jurídico-polítiques» serien el tercer concepte. D'aquest concepte m'interessen sobretot els discursos i els models implementats pels poders polítics estatals en les identificacions jurídico-polítiques. I com aquestes identificacions entren en conflicte amb els conceptes anteriors, perquè mentre les primeres provenen de l'experiència diària, aquesta última prové del poder polític i el que intenta és classificar i imposar a la societat altres paràmetres que no es corresponen a la seva identitat viscuda i cultural. I el que em sembla més destacable, amb unes clares components ideològiques.

38 «Són els antropòlegs cecs davant de l'art?» Es preguntava Sally Price en un article publicat a Quaderns de l'ICA l'any 2005 (Coord. Carbonell i Bargados). En el qual proposava trencar amb vells models etnogràfics i superar els patrons artístics occidentals. Des del punt de vista antropològic la música, com qualsevol obra artística, és un artefacte social i cultural que ens permet aproximar-nos a l'estudi d'un grup humà, tot i que primer cal allunyar-se de concepcions merament estètiques condicionades pels nostres prejudicis.

En aquest sentit, no seria el patrimoni, un dels camps on aquestes contradiccions i conflictes se'ns mostren més evidents? García Canclini, quan ens parla sobre els usos socials del patrimoni i els nous discursos al voltant d'aquest concepte a Mèxic, però talment extrapolable al cas que m'ocupa, assenyala: «Si bien el patrimonio sirve para unificar una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos» (1999:2). I afegeix més endavant: «Como espacio de disputa económica, política y simbólica, el patrimonio está atravesado por la acción de tres tipos de agentes: el sector privado, el Estado y los movimientos sociales. Las contradicciones en el uso del patrimonio tienen la forma que asume la interacción entre estos sectores en cada periodo».³⁹ L'interès pel patrimoni i el seu estudi dins l'antropologia ha anat en augment els darrers 20 anys, la meua investigació s'emmarcaria també en aquesta línia, emfatitzant però, l'interès per mostrar aquest conflicte d'interessos en la seva elaboració.⁴⁰ Al dirigir la meua mirada a l'estudi de la música tradicional cretenca, parteixo també, en gran part, de les reflexions que ja en el seu moment va desenvolupar la professora canadenca Barbara Kirshenblatt-Gimblett, a la revista *Ethnomusicology* l'any 1995:

My objective here is to return to the problem of tradition-not in defense of folklore's canonical subject, but rather to take the popular 'misperceptions' of folklore as indi-

39 Ja Antonio Gramsci (1891-1937) en els seus "Cuadernos de prisión" reflexionava sobre la cultura popular del segle XX i el seu estudi, i tot i que en aquell moment el concepte de patrimoni no estava en boga, sí que ho era el de folklore: «Se puede decir que hasta ahora el folclore se ha estudiado sobre todo como elemento «pintoresco» (...). En cambio, habría que estudiar el folclore como «concepción del mundo y de la vida», implícita en gran medida, de determinados sectores (situados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad, en contraposición (por lo general también implícita, mecánica, objetiva) a las concepciones del mundo «oficiales» (o, en sentido más amplio, de las partes cultas de las sociedades históricamente determinadas) que se han sucedido en el desarrollo histórico (de aquí la estrecha relación entre el folclore y el sentido común, que es el folclore filosófico). Concepción del mundo que no está elaborada ni es sistemática, porque el pueblo (o sea, el conjunto de las clases subalternas e instrumentales de cualquier forma de sociedad que hasta ahora ha existido) no puede, por definición, tener concepciones elaboradas, sistemáticas y políticamente organizadas y centralizadas, dado su desarrollo eventualmente contradictorio» (2011: 134).

40 N'és una mostra el I Congrés Català d'Antropologia celebrat el 2020, on amb el títol «El conflicte en contextos de patrimonialització, la patrimonialització en contextos de conflicte», es presentà un dels simposis, coordinat pel Elisau Carbonell, Saida Palou i Carles Serra. En la seva crida a participar-hi se'ns deia entre d'altres argumentacions: «Diversos aspectes de les nostres societats participen o són susceptibles de participar en processos de patrimonialització (processos que cal entendre en el marc de lògiques econòmiques i polítiques concretes) (del Marmol, Frigolé, Narotzky, 2010). Els processos de patrimonialització mai no estan exempts de conflictes, bàsicament per la pròpia naturalesa del patrimoni: una construcció social que depèn dels discursos de poder (Prats, 1997), un constructe sociopolític que conforma espais de conflicte i pluralitat interpretativa (López López, 2016); d'algun manera, patrimoni i conflicte són consubstancials», per acabar afegint a mode de conclusió en el seu final: «L'estudi del patrimoni forma part dels camps d'estudi de l'Antropologia, i de fet, si considerem que el patrimoni ja va ser la matèria prima dels folkloristes de finals del XIX i la primera meitat del XX, podem assumir que és un objecte d'estudi com a mínim reconegut. Ara bé, el seu caràcter com a element de conflicte o element en contextos de conflicte resulta un espai d'anàlisi encara poc explorat». Font: <https://coca.antropologia.cat/simposi/el-conflicte-en-contextos-de-patrimonialitzacio-la-patrimonialitzacio-en-contextos-de-conflicte/>

cative of the truths of heritage as they emerge from contemporary practice. Heritage, for the sake of my argument, is the transvaluation of the obsolete, the mistaken, the outmoded, the dead, and the defunct. Heritage is created through a process of exhibition (as knowledge, as performance, as museum display). Exhibition endows heritage thus conceived with a second life. My argument is built around five propositions: (1) Heritage is a mode of cultural production in the present that has recourse to the past; (2) Heritage is a "value added" industry; (3) Heritage produces the local for export; (4) A hallmark of heritage is the problematic relationship of its objects to its instruments; and (5) A key to heritage is its virtuality, whether in the presence or the absence of actualities (1995: 369).

En el seu citat article sobre el discurs autoritzat del patrimoni, Laurajane Smith (2014), resseguia la línia que ja havia marcat la professora canadenca i que continuà desenvolupant anys més tard: «El 2004, Barbara Kirshenblatt-Gimblett va advertir que l'elaboració d'una llista del patrimoni immaterial que es basés en les nominacions promogudes per l'Estat tenia el potencial de crear una llista que fos «un llistat del que no sigui indígena, ni de la minoria, i que no sigui no-occidental, encara que no menys immaterial» (2004: 57). Aquesta predicció, suggereixo, es podria haver fet realitat» (2014: 13). Tal com assenyalen les investigadores, aquesta pràctica legitimadora i uniformadora per part dels estats té les seves arrels en el segle XIX i es desenvolupa durant tot el segle XX (2014:14). Com veurem, aquest pensament, també deixà la seva empremta en l'ideari folklòric del segle XIX i XX a Grècia, en la recerca del valor patrimonial de certes produccions musicals que lligaven el nou estat modern amb una llunyana Grècia clàssica, i que destaquen per la seva immaterialitat. Seguint aquesta mateixa línia, em seran de gran utilitat les aportacions de Michael Herzfeld⁴¹ (1986) en el seu estudi sobre la construcció de l'estat modern grec i el paper ideològic que jugà el folklore en la creació d'una identitat nacional. Un mecanisme que intenta treure el país de la dualitat que representa una Grècia clàssica que per una banda és vista pels europeus com la mare de la seva cultura, i per l'altra, contaminada per l'ocupació otomana durant centenars d'anys. És en aquest punt, on des del segle XIX és susceptible de ser utilitzat per l'estat, els mitjans de comunicació i els intel·lectuals, tot allò que pugui tenir una simbologia popular i tradicional, tal com pot ser la músi-

41 «Ours once more». Altre cop nostre, el suggerent títol del llibre de Michael Herzfeld, fou un dels lemes més coneguts del moviment nacionalista grec que pretenia crear un estat que recuperés tot el gruix del territori, on més de 2000 anys abans s'havia estès l'hel·lenisme i posteriorment l'antiga capital de l'imperi Bizantí, Constantinoble.

ca, per encaminar el país cap allà on són considerades que deriven les seves arrels. Altra-
ment, què succeeix amb els elements materials o immaterials que són exclosos d'aquesta
tria legitimadora? Quan no tots els elements simbòlics son acceptats com a produccions
culturals representatius d'un grup humà? Quins són els elements que destaquen per la
seva absència? Per què el discurs de qui té l'autoritat patrimonial legitima aquells ele-
ments i no uns altres?⁴²

Aquesta investigació s'ha complementat amb els plantejaments teòrics que fan referència
a la configuració de processos comunitaris. En aquest sentit és important l'aportació de
l'antropòleg noruec Frederik Barth (1976) que assenyala com la identitat és un fenomen
que es configura als límits, fronteres o perifèries dels sistemes socials, i no en els centres
d'aquests sistemes. Una idea que crec aplicable també a l'illa de Creta, tot i partir d'altres
paràmetres, perquè per la seva situació natural, condicionada pels seus límits geogràfics,
al situar-se fora del centre, a la perifèria, el mar actuaria com a límit fronterer. El mar i el
seu caràcter fronterer és un concepte introduït per Miguel Doñate i Pablo Romero (2008:
85-96) en les seves respectives experiències a Còrsega i Sardenya, i que penso extrapo-
lable també a la meua zona d'estudi, la música en aquest sentit ajudaria a expressar
aquesta identitat diferenciada, ens mostraria un discurs sobre la *creticitat*. Són importants
en aquest tema les aportacions de Lévi-Stauss (1981), a l'insistir que la identitat es cons-
trueix necessàriament en relació amb una Alteritat que actua de contrast (cretenc/grec).
En aquest sentit, com es conformaria la identitat cretenca (local) i s'emparentaria amb la
identitat grega (nacional)? Quins elements simbòlics (folklore/patrimoni) s'escenifiquen
per a plasmar aquesta identitat? Treballs com els de Gellner (2003), i Anderson (2005)
sobre les relacions entre nacionalisme i cultura m'ajudaran a respondre aquest tipus de
preguntes. La nació, com a comunitat imaginada de ciutadans esdevé hegemònica, gràci-

42 Unes preguntes que podria emmarcar en la mateixa línia que plantejaven, Caitlin DeSilvey i Rodbey Harrison, al
voltant de la pèrdua i el perill dels futurs patrimonials (2019): «While it is conventional to think about conservation
or preservation as a series of different practical fields oriented towards managing and maintaining what remains of
biological and/or cultural diversity from the past, scholarship in critical heritage and museum studies has been im-
portant in showing how heritage 'works' to promote certain kinds of objects, places, practices and values to the det-
riment of others – heritage generates its own particular systems of value which emerge from specific collecting and
ordering practices, each of which in turn has its own set of governmental implications (e.g. see Bennett et al. 2017).
These questions are fundamentally political ones. Whose stories are collected, remembered and celebrated and
whose are forgotten? How are the limited funds for nature conservation distributed amongst the world's endangered
species? Who decides what gets lost and what to save? While these discussions have dominated the consideration of
the politics of representation in cultural heritage for decades, they are equally applicable to issues of natural heritage
conservation (e.g. see Orlove and Brush 1996; Zerner 1999; Tsing 2005; Benson 2010; Bird Rose, van Dooren, and
Chrulaw 2017)» (2019: 3).

es a l'empresament que generen les societats industrials i el poder polític en aspectes com la creació d'una cultura de masses o l'extensió de l'ensenyament públic.

Al parlar d'una categoria tant abstracte com és la música tradicional cretenca no faig més que referir-me a un constructe, una invenció. Tal com assenyalen historiadors com Hobsbawn i Ranger (1988), que insisteixen en el caràcter sovint inventat de moltes pràctiques (també musicals) que anomenem tradicionals, convertint aquesta categorització en un element legitimador de certs fenòmens que són connectats amb un passat (re)creat per a tal efecte. Tal com remarca Antoni Vives en el seu treball sobre les Festes de Sant Antoni a Manacor (2009: 198), el mateix Hobsbawn afegiria que l'adhesió efusiva a les identitats ètniques s'explica pel debilitament de les velles estructures comunitàries i la seva funcionalitat social. Un plantejament que lligaria amb la tesi que anys més tard posaria de moda el sociòleg Zygmunt Bauman (2006) sobre el reviscolament de les identitats dins un món globalitzat, entès com a modernitat líquida.⁴³

Finalment, l'obra de Theodoris Detorakis sobre la història de Creta (2004) i les aportacions de l'historiador Richard Clogg (1998) al voltant de la història de la Grècia contemporània em serviran per a contextualitzar els canvis socials, polítics i econòmics d'aquest país els darrers dos segles.⁴⁴

Estat de la qüestió

Apart de la metodologia i el marc teòric amb el qual he plantejat aquesta tesi, hi ha diferents lectures que m'han ajudat a definir quina seria la meua aproximació a la música coneguda com a *kritikà*. L'etiqueta amb la qual els cretencs engloben les músiques populars de Creta, tota una sèrie de músiques associades, com veurem, a diferents parts del territori de l'illa.⁴⁵

43 En aquest sentit també hi ha un replantejament del paper que assumeix el patrimoni cultural en les anomenades societats líquides, una de les condicions de la identitat segons Bauman. Segons Iñaki Arrieta: «Los bienes culturales, símbolos de las identidades colectivas, no escapan obviamente a las características de las actuales sociedades líquidas. Si las identidades se hacen más flexibles, obviamente los símbolos que las representan también. Así, la flexibilidad de los procesos actuales de patrimonialización es mayor respecto a lo que sucedía en la modernidad sólida. Pero las identidades colectivas presentan también un cierto grado de persistencia que consiguientemente se da también en el campo de los bienes culturales. Se podría decir, como veremos a continuación, que el patrimonio cultural presenta en la actualidad un estado, más bien, semilíquido» (2018:16).

44 L'obsessió per les glòries passades (*progonoplexia*), és segons aquest autor un dels elements característics que marcan el nou estat i el nacionalisme grec.

45 Per Bruno Nettl (Reynoso 2007:69) la música està associada a l'etnicitat. Tot grup social té almenys una música que considera com a pròpia. Allà on trobem una identitat diferenciada també hi trobarem una música. O expressat en altres paraules: «La música es una manifestación inherente a cada cultura en tanto forma parte fundamental en la cons-

La meua investigació és deutora del llibre «Music and musicians in Crete» (Dawe 2007), un recerca pionera sobre l'estudi del fenomen musical a Creta des d'una perspectiva antropològica. L'antropòleg Kevin Dawe proposa un estudi etnogràfic del que ell anomena música feta amb la lira ('lyra music') i els seus músics a l'illa de Creta,⁴⁶ no pretén fer una recerca sobre un camp antropològic concret sinó que obre diferents línies d'investigació sobre aquesta pràctica musical: la indústria local, el repertori, la pràctica performativa, el gènere i la música, la diàspora, els canvis socials, la globalització, la dansa, la poesia, el rol i el significat dels instruments locals, la iconografia i la 'world music'. El seu estudi, no incideix sobre un tema en concret, tanmateix obre tota una sèrie de ventalls de temes a estudiar sobre la música tradicional cretenca. El mateix Dawe (2004), anys abans, havia coordinat l'edició d'un dels pocs llibres que reuneixen diferents estudis de cas sobre cultures musicals illenques d'arreu del món, en el qual es pregunta conjuntament amb la resta d'autors: «What is the effect of island life then upon the musical imagination of a community? What focus and stimulates the imagination in a place that you can draw a line around (Blake 2000:80)? What role does the musical imagination play in the construction and interpretation of islander life, and in the expression of islander sentiments and sensibilities?» (2004: 1). Unes preguntes que tampoc no han deixat d'interpel·lar-me en la meua recerca, com tampoc a la resta de casos que apareixen al llarg del llibre, on es fa palesa el seu interès en la relació existent entre la creació musical i la construcció de la identitat illenca.

Un altre llibre en aquest sentit inspirador per aquesta investigació, ha estat «Cretan Music: Unravelling Ariadne's Thread» (2007) de l'etnomusicòloga cretenca Maria Hnaraki. Una obra a cavall entre la literatura autobiogràfica i l'erudició antropològica, una mena de catarsi personal després d'anys de professora a la Universitat d'Indiana, en el qual l'autora ens proposa endinsar-nos en el laberint cretenca a través dels seus mites, artistes i sobretot, la seva música:

titución de la identidad, esa misma que le hace singular y le permite diferenciarse de otras culturas. A lo largo de la historia y en su afán por construir una identidad propia, el ser humano ha encontrado infinitas configuraciones en su interacción constante con el sonido. En ese proceso ha creado una compleja variedad de músicas que expresan realidades, ideologías, emociones y espiritualidades, que se convierten muchas veces en modelos imperativos» (Machuca, Pérez, Blas: 2019).

46 A diferència de la meua recerca, Dawe se centra en la parella d'instruments de la *kritikà* amb més popularitat a la illa, la lira i el llaüt, fet que el permet d'acotar el seu objecte d'estudi. Encara que crec que parteix d'un error conceptual. Per l'autor: «'Cretan lyra music' is called *kritiká*, which is unique to the island of Crete.» (2007: 29), al meu entendre per *kritikà* s'engloben tota una sèrie de músiques associades amb el territori cretenca, no només el repertori fet amb la lira. Com he dit anteriorment, la mateixa paraula *kritikà* es refereix a una pluralitat.

Music and dance on the island of Crete reflect identity -mine, yours, ours. Music and dance, as I see life, challenge boundaries. And I agree with Martin Stokes when he says – in Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place – that a strong sense of identity can be put into play through music by performing it, dancing it, dancing to it, listening to it, or even thinking about it: Because music provides us with an opportunity to observe and engage with it as a vital form of social creativity (2007: 32).

Per altra banda, també ha estat rellevant en la meua investigació la lectura de la tesi de la de l'etnomusicòloga Argyrou Pavlopoulou «Musical tradition and change on the island of Crete», defensada l'any 2011 al Goldsmith University of London. On l'etnomusicòloga atenca de mare cretenca, es pregunta què és la música de Creta, com és avui i quin és el sentit que donen a la tradició els cretencs. La investigadora aprofita els estius en els quals va a visitar a la seva família al sud de l'illa per realitzar el seu treball de camp al voltant de la *kritikà*, per tal desenvolupar al llarg de la seva investigació la següent afirmació: «One of the special characteristics of the national identity and physiognomy of Crete is its traditional (paradiosiaki) music, with has both important links with the past and at the same time has shown itself susceptible to development» (2011: 26). La novetat però, dins la recerca d'Argyrou és la incorporació d'una perspectiva de gènere present al llarg de tota la seva dissertació, tant a l'hora de descriure el seu treball de camp i les actituds masculines amb la qual s'ha d'enfrontar la investigadora, com en la seva mirada al voltant de la música i el *glendi* (la festa), tot resseguint una línia que ja havien iniciat l'etnomusicòloga italiana Tullia Magrini a Creta (2000) i a Itàlia (2003), i el mateix Michael Herzfeld, a les muntanyes de Creta, en el seu, ja clàssic, «The poetics of Manhood» (1985). Els darrers anys el fenomen musical cretenca, també ha merescut l'atenció de diferents investigadors del departament de musicologia de la Universitat de Viena liderats pels doctors Michael Hagleitner i Andre Holzappel, que l'any 2017 varen coordinar l'edició d'un extens llibre dedicat a la *kritikà*, on agruparen diversos assajos dedicats a aquest gènere musical. Ja per acabar, cal destacar la tesi que va presentar l'any 2019, John Papadatos a la Universitat de Kent, centrada en l'estudi de la *parea* (la colla d'amics), com espai de socialització i aprenentatge de la música de Creta.

Capítol 2: Els instruments illencs

La construcció d'un mite: la lira

«La lira i el llaüt, només sentir-los ja saps que és Creta. El violí però, va desaparèixer durant un període, ara hi ha una reviscolament, torna com escolta, però si em preguntes sobre un so característic de Creta, aquest és el de la lira i el llaüt» (N. X).

El jove Nikos Xylouris expressava amb aquestes paraules, una percepció molt generalitzada al llarg de l'illa, i és l'associació de la lira i el llaüt, com instruments identificadors de Creta. Durant el meu treball de camp a Creta, jo mateix puc ben constatar que si hi ha un instrument estès, aquest és la lira. Des del primer esdeveniment musical a què vaig assistir fins a l'últim, han estat comptades les vegades en les quals no fes acte de presència. El seu paper com a instrument melòdic de la *kritikà* és en general poc qüestionat, «per a mi el primer instrument ha de ser la lira, ell ha de portar la veu cantant, s'hauria d'escoltar una mica més per sobre dels altres» (M.G.).

El protagonisme de la lira es fa patent amb la quantitat de cartells que anuncien l'actuació d'algun *liraris*⁴⁷, un fet que contrasta amb la dificultat de trobar algun cartell que promou un intèrpret de llaüt, mandolina o violí, i és definitivament impossible en el cas de qualsevol altre músic dels altres instruments associats a la *kritikà*. De la mateixa manera que una visita a qualsevol botiga de música ens oferirà una gran quantitat de productes associats a aquest instrument, i en comparació molt pocs associats a la resta.⁴⁸ També a qualsevol botiga de records per a turistes és fàcil adquirir algun objecte o samarreta amb la seva imatge. En el fons, aquest instrument sembla que s'hagi convertit en un cert sentit i en paraules de l'etnomusicòleg grec L.Lliabas «en symbolle 'national', en object de revendication identitaire, en marqueur culturel d'un groupe limite, d'une communauté, d'un peuple, d'une certain région géographique» (Reraki 1999: 38)⁴⁹.

47 Que toquen la lira.

48 La percepció de la lira com a símbol local està tan estès, que ha estat utilitzada fins i tot com a reclam publicitari de la marca Coca Cola per incentivar el consum d'aquest refresc. Durant anys, la lira, també va posar nom a una reconeguda marca de gelats illenca, o actualment dona nom a una marca de menjar per a gats.

49 No són pocs els exemples en els quals un instrument s'ha acabat convertint en símbol nacional o marcador identitari d'un grup ètnic. Vegis en aquest cas l'article sobre la Txalaparta i la construcció nacional al País Basc de María Escribano del Moral (Ankulegi 22, 2018: 43-58)

Tal com assenyala l'etnomusicòleg americà d'origen grec, Panayotis League, en un article publicat a la revista del Center for Hellenic Studies (Harvard University)⁵⁰:

The lyra is presented as 'The National Instrument of Crete' in any number of publications, and is frequently given nationalistic and patriotic connotations; M. G. Meraklis, for example, writes that "The main instrument that accompanies Cretan music and dance is the lyra. During the 1821 revolution, the Cretans took the lyra with them, and played and danced after battles". Meraklis gives no references for either of these statements. The 25-volume encyclopedia of Cretan history, folklore, and culture edited by Stavros Panousopoulos, Kriti: To Afieroma, which was published in 1985, states in the volume dedicated to Cretan music that the lyra is "the primary and best known instrument of the island... of the other stringed instruments, it is worth mentioning the tambouras... the laouto is also a stringed instrument and is used to accompany the lyra." The article goes on to mention the rural wind instruments as well, but there is not one word about the violin.

Només a la província de Xanià o amb músics d'aquella zona he pogut escoltar el violí com a instrument solista. Amb referència a aquest contrast, el violinista Andonis Martzakis, originari de Kissamos, em comentava: «El meu pare va marxar de Creta amb quinze anys i va veure la lira per primera vegada a Atenes, no n'havia vist mai abans», per afegir que «l'instrument tradicional de la zona és en un 90% el violí». També a la província de Sitia⁵¹, alguns informants han assenyalat que, antigament, la presència del violí era predominant: «Les diferències amb la resta de Creta és que aquí l'instrument principal era el violí. La lira arriba al principi de la dècada dels seixanta. I malauradament la lira va guanyar» (M.S.).

És durant els anys seixanta, amb l'aparició de tota una sèrie de músics de la província de Rethymno, que es popularitza aquest instrument: «És gràcies a liraris com ara Skordalos,

50 «Rewriting Unwritten History: Folklore, Nationalism, and the Ban of the Cretan Violin»: <https://classics-at.chs.harvard.edu/classics10-panayotis-league-rewriting-unwritten-history-folklore-nationalism-and-the-ban-of-the-cretan-violin/>

51 L'any 2004, l'Associació de Músics de Creta va editar dues recerques al voltant de la música tradicional cretenca, a càrrec de l'etnomusicòloga Renata Dalianoudi: «El violí i el llaüt, parella tradicional de la música de Creta occidental» i «El violí i la guitarra, parella tradicional de la música de Creta oriental».

Moudakis i Xylouris que la música tradicional es fa més popular» (M. K.). Un fet que el mateix informant de Biannos explica: «Diuen que sempre allò que és nou té un encant [...] ells van crear una onada molt forta que va influenciar tot Creta. Nosaltres, després del Kalogeridis⁵², no vam tenir la mateixa continuïtat; a Xanià, que també tenen violí, tot i que també van rebre aquesta influència han continuat fins al dia d'avui perquè tenien una persona com el 'Naftis'⁵³[...] Així doncs, vam perdre, i la lira ens va portar la seva glòria. La moda ens imposà uns canvis. Ara la moda és la lira, no podem anar enrere. Si ara, aquí, algú toca la lira i un altre el violí, 70 aniran a la lira i els altres 30 anirem al violí, aquesta és la situació.» I encara afegeix: «La lira m'agrada i evidentment té grans intèrprets, però dins la meua ànima prefereixo el violí i la mandolina.» La predominança de la lira és, doncs, aclaparadora, fins i tot en territoris pels quals no fa tants anys hi havia una presència molt més activa d'altres instruments. «After the war, however, with the emergence of the masters of Cretan music, the violin gave way to the lyre. The dominance of the latter become more evident in the periode between 1960-1970. In spite of the fact the violin is still played by the inhabitants of eastern and western Crete, yet the lyre is the most popular instrument all over the island» (Aerakis 1994: 27).

En el seu estudi sobre la música tradicional de Creta entre el 1953 i el 1954, l'etnomusicòleg Samuel Boud Bovy assenyalà en la metodologia de la seva recerca (2006: 74) com la presència del violí a la totalitat del territori cretenc era significativa, però, tot i així, en tot el seu treball de dos volums i després d'haver gravat 76 intèrprets entre cantants i músics, el violí no hi apareix. La resposta ens la dona Aglaia Agioutanti, una de les seves col·laboradores: «El petit nombre de violorires i especialment de violins, tal com indica el quadre, es deu que no teníem la voluntat en cap cas de treballar amb músics que toquessin aquests instruments. Segons els acords que vam fer a Atenes vam limitar-nos només als instruments antics» (Baud 2006: 71). La recerca per aquells instruments considerats 'antics', és a dir, que en essència fossin cretencs, els va portar a escollir el *daúli*, la *askomandura*, el *thiamboli* i finalment la lira, segons la seva opinió «*el violí va agafar el lloc de la lira*» (2006:71), o, dit d'una altra manera, un instrument estranger havia anat substituint un instrument considerat 'aborigen'. L'objectiu de la recerca era complementar l'Arxiu Nacional

52 Stratis Kalogeridis (1883-1960). Violinista que va popularitzar les cançons tradicionals de la província de Sitia. També va ser el primer que va transcriure a partitura la *kritikà*. Fou director de l'orquestra municipal d'Heraklion.

53 Pseudònim de Kostas Papadakis (1920-2003), violinista de la zona de Xanià que va dedicar els últims anys de la seva vida a defensar la hipòtesi que el violí era un instrument més antic que la lira, tal com explicaré més endavant.

Etnogràfic i Musical que es trobava a la capital grega i era dirigit per la musicòloga Méliós Merlié, que l'any 1935 ja havia publicat un treball anomenat «Etnografia musical a Grècia» (Baud 2006: 16), on havia assenyalat quines eren les arrels musicals del país. L'Arxiu Nacional va ser l'encarregat de proporcionar a Samuel Baud Body la informació i els recursos per tirar endavant la seva recerca, a més d'enviar també dues de les seves membres, l'esmentada A. Agiutandi i Despina Mazaraki, les quals van fer una primera estada a l'illa l'any 1953 per seleccionar informants tot «seguint les instruccions de la senyora Merlié» (Baud 2006: 70), i amb la idea així de facilitar el posterior treball de l'etnomusicòleg suís.

La Segona Guerra Mundial i la Guerra Civil grega van provocar un període d'hibernació musical, fins que a l'inici dels anys cinquanta hi ha un augment de les músiques associades a diferents territoris del país. Una situació lligada a una voluntat expressa del govern per reafirmar la identitat del país, on la música havia de tenir un rol importantíssim. L'organitzador d'aquest projecte va ser Simon Caras, un musicòleg especialista en música bizantina i amb una certa antipatia cap a tot allò que fos considerat europeu (Mpaltatzi 2003, League 2012). Ell mateix és nomenat director de programació de la música popular de la ràdio estatal (EIR), des d'on escull quines són les músiques pròpies del país. Entre altres coses, l'any 1955 prohibeix que es pugui interpretar el repertori de «la música tradicional cretenca» amb violí a les emissores de ràdio de Grècia, a les festes nacionals i a altres mitjans de difusió, sota la justificació que la lira és l'instrument tradicional de Creta (Pasparákis 1989: 43). El violí és considerat estranger, d'influència veneciana, i en lloc seu es comença a promoure la lira com a instrument purament cretenc, «a symbol of uncontaminated musical folklore» (Magrini 1997:1), seguint així la tendència dels folkloristes grecs del principi del segle XIX, que buscaven associar la Grècia moderna amb la cultura clàssica. En aquest sentit, la lira gaudia d'uns antecedents durant l'època bizantina i era anomenada en la mitologia clàssica, un fet que lligava clarament amb aquesta ideologia. Encara que la lira de l'època clàssica, una petita arpa, no tingués res a veure amb aquest instrument. Un aspecte, que en general, també importava ben poc als meus informants, aquest fragment de l'entrevista realitzada al lutier Andonis Stefanakis, n'és un exemple: «J.: Penseu que a la música de Creta hi ha un instrument central? A.S.: Jo penso que és la lira, i pel que he llegit, el primer liris de Creta era Apolonas, que vivia a una cova del Psiloritis. / J.: Ja... Però la lira que tocava era com una arpa? A.S.: Arpa li vam posar nosaltres el nom, però llavors li deien lira».

Així doncs, es va promoure des de l'Estat el repertori de *kritikà* amb la lira i com a instrument d'acompanyament el llaüt, un fet que va suposar per a molts músics de l'illa associats a altres instruments dificultats a l'hora de trobar feina, no tenir accés als mitjans de difusió i, fins i tot, es va posar en dubte la seva condició de cretencs. És paradigmàtic el cas del violinista Kostas Papadakis ('Naftis'), conegut per ser un dels lluitadors més acèrrims contra la prohibició d'aquest instrument,⁵⁴ el qual l'any 1989 va publicar un llibre amb les seves opinions sobre la música tradicional cretenca, sota el suggeridor títol de «La lira cretenca: un mite», on intenta mostrar la suposada antiguitat del violí per sobre de la lira i on narra la seva experiència personal al voltant d'aquests fets⁵⁵.

Encara avui dia, les opinions sobre l'antiguitat d'un instrument o l'altre són variades. «Pot ser que el violí sigui més vell que la lira», em comentava el meu amic Babis en parlar d'aquesta qüestió. D'altres, però, no dubten tant en les seves afirmacions: «Penso realment... no sé quan, però penso que la lira és més vella que el violí. Allà (Xanià) pensen el contrari, que és el violí, jo penso que és un instrument, la lira, que es troba per tot l'Egeu, Constantinoble, Àsia Menor, fins i tot a l'Índia. Per això penso que el violí va arribar més tard... Els últims anys van arribar el violí i el llaüt. Penso que als pobles hi ha moltes més lires, a les ciutats hi ha més violí, i després va ser moda i va arribar als pobles» (D. S.). En el sentit contrari em contestava un violinista de Xanià: «Nosaltres, el llibre del 'Naftis' ens el creiem» (A. M.). En el fons, però, tots estan d'acord en una cosa: «Finalment la música només és una».

Pel que fa a l'antigor del model de lira actual i la seva creació, l'Andonis Stefanakis em confirmava una altra informació rellevant pel seu simbolisme: «A la lira cada lutier li va donar el seu toc personal, però al final, aquell qui va donar l'estil de la lira de Creta, la seva forma, va ser el Manolis Stagakis⁵⁶, de Rethymno, que ja és mort, després va continuar el

54 L'etnomusicòloga italiana Tullia Magrini (1997) va treballar al voltant d'aquest tema i la història de vida de Kostas Papadakis.

55 En una conversa informal mantinguda l'any 2015 a Xanià, en un Cafè de de l'Associació Harhalis, l'home que duia el cafè m'explicà com ell havia viscut en primera persona aquesta situació, i com un dia per l'altre sense avis previ, els violinistes que anaren a tocar al canal que la ràdio pública del país tenia en aquesta ciutat, foren obligats a canviar el violí per la lira si volien adreçar-se a l'audiència radiofònica. Tal com explica el mateix *Naftis* en el seu llibre.

56 «'Stagakis' Cretan Lyra workshop is based at Rethymno town, Crete, Greece. We make traditional Cretan Lyras since 1945». «The explicit sound fidelity and crystal clear sound quality make the most famous Cretan artists choose Stagakis Lyras for over 60 years». Web del taller Stagakis: <http://www.stagakis-manolis.gr/en/>

taller el seu fill, i ara és el seu net que continua aquesta feina». ⁵⁷ És a dir, tot i les diferents variacions de lires existents, s'ha perpetuat un model d'instrument que s'inventà a mitjans del segle XX i s'expandí com a model homogeni anys després ⁵⁸.

Crec doncs, que en el cas de la lira és bastant obvi que l'Estat tingué un paper central en la seva difusió. Altrament, hi ha tota una sèrie d'instruments que es trobaven a Creta des del principi del segle XX, principalment a les ciutats, ⁵⁹ i que progressivament desapareixen de la vida musical de l'illa i que Kopidakis (2002: 31) atribueix a la influència que generà la música occidental de l'època (suites i operetes) sobre els músics, gràcies a la difusió del gramòfon, els concerts de l'armada anglesa i els d'altres orquestres europees a Creta, tal com també descriu Zaïmakis (1999: 80-82). Aquest fet, al meu entendre, pot haver influït en aquesta substitució, però també crec que existeixen motivacions de caràcter ideològic perquè justament són els instruments associats als turcocretenes i als refugiats d'Àsia Menor els que són substituïts: «Plus les instruments joués dans les grandes villes de Crète par les turquo-crétois ou les réfugiés tels que l'oud, le saz, le tambouras, le boulgari ont été supplantés par le laouto, la guitare, la mandoline, le bouzouki et d'autres instruments tempérés» (Kopidakis 2002: 31). Addueix aquesta substitució a motius de caràcter musicològic, però són pocs els que esmenten la influència que va poder tenir sobre aquests instruments la dictadura del general Metaxas ⁶⁰, tal com també va passar amb la persecus-

57 L'any 1990 l'antropòleg cretenec Giorgos Nikolakakis va realitzar un documental amb el suggerent títol de «To Misticiko» (el secret) dedicat al constructor de la lira cretenca actual, Manolis Stagakis. En el qual explica en detall el procés de construcció de la lira i com el seu model, inspirat amb els liris de Rethymno, esdevingué homogeni a tota Creta.

58 La gran demanda d'instruments ha suposat que a Creta hi hagi diferents lutiers que es dediquin a la seva reparació o creació. Són però pocs els reconeguts com a mestres en la seva professió per la seva excel·lència, i que han deixat petjada per la seva qualitat i autenticitat alhora d'elaborar els seus instruments. En el cas de la lira és exemplar el cas de Stagakis, però en el cas de llaüt són especialment reconeguts els instruments construïts per Fragkadakis (<http://organafragiadakis.gr/>) i un model creat pel mateix Stamatakis (<http://www.stefanakis-antonis.gr>), que m'explicava d'aquesta manera el seu procés quasi màgic de creació en una entrevista en el seu taller de la localitat de Zaros: «Vaig somiar un dia la manera de fer-lo. Era en el taller i feia una mandolina i de sobte va aparèixer una ombra i era una senyora, i li vaig preguntar què volia. Ella em va contestar que volia veure com treballava, i vaig pensar poca feina té. Però jo sempre he tingut paciència, no he seguit mai nerviós, i vaig pensar deixa-la fer, tampoc molesta. I un moment va acostar-se i em va dir: 'Això no ho fas bé', tot mirant el mandolino. Llavors, enlloc de dir-li que marxés, vaig pensar de preguntar-li: 'Ah, vostè senyora, com ho faria?'. I ella em va dir: 'Doncs, t'ho ensenyo', i em va dir, 'Aquest tros, fes-lo amb trossos més petits, prova-ho', i vaig provar allò que em deia, i era perfecte, perfecte!! I em giro per donar-li les gràcies, i ella ja havia marxat, miro a esquerra i dreta, i res... no hi havia ningú. De l'angoixa, em vaig despertar, eren les 3 de la matinada, i em vaig vestir ben ràpid i vaig anar cap al taller a provar-ho. Si m'hagués adormit un altre cop, ho hagués oblidat».

59 «També a Heraklion hi havia violi, clarinet, outi. [...] Al casament d'una tia meua hi van anar amb clarinet. Hi havia música que es tocava amb altres instruments. A les ciutats hi havia intercanvi» (M. K.). «A les muntanyes hi havia lira i llaüt» (M. K.).

sió que va patir la *rebetika*.⁶¹Ni el fet que a partir dels anys cinquanta hi ha un interès de l'Estat a potenciar la lira «as the main instrument of Crete» (Dawe 2007: 21) i el *llaüt* com a parella. Segons Leonidas Laïnakis, un dels pocs *bulgaristes* professionals de l'illa, «el bulgari es tocava a Xanià i a Rethymno, ciutats amb port. Després va arribar el *llaüt* i va fer fora el bulgari com a instrument d'acompanyament. A la ciutat no hi havia gaires lires ni violí; he vist fotografies de l'època on toquen quatre i cinc bulgaris junts, ara més o menys comença a ressorgir». El meu informant no tenia cap opinió de per què es podia haver produït aquesta substitució.

Altrament, els instruments de vent, com el *thiambouli*, la *mandoura* o la *askoumandoura*, no son mai qüestionats, ni es posa en dubte la seva autenticitat illenca en les recerques dutes a terme durant el segle XX i en els manuals anomenats anteriorment, i sovint es fa esment el seu origen remot: «També, vaig aprendre a tocar la *mandoura*, que és l'instrument més antic de Creta, vaig aprendre'l a tocar llavors quan anava a pasturar les ovelles. Agafava un ganivet, una canya i les feia...». (A. S.) I afegia: «La qual vaig aprendre més tard gràcies alguns arqueòlegs, que era un instrument que tocaven els minoics. Van trobar-ne a un cementiri minoic, a Agia Triada, a prop de Festos... van trobar una *mandura* (flauta), a prop del cap d'un mort, la qual era feta de ceràmica. Però els arqueòlegs ens van explicar, que aquell mort, tocava aquest instrument de vent... a sobre portava escrit *mandoura*, tenia 5 forats (pentatònic), segurament aquest que va fer l'instrument, podia ser un amic seu que treballava amb ceràmica i va tenir la idea de fer-lo amb aquest material perquè no es fes mai malbé a la seva tomba. D'aquesta manera ha perdurat, i continuem tocant-lo ara.» (A. S.) I continuava amb el seu raonament: «Un oncle m'agafava amb ell, ell sobretot tocava *askomandoura* (sac de gemecs), i ell em va ensenyar a fer-les. 'To aski' (el sac) el vam posar nosaltres i vam crear l'*askomandoura*, perquè no podíem al mateix temps bufar i respirar, això ens ajudava a tenir temps per respirar, a tenir una reserva...». En general, les percepcions al voltant de l'antiguitat dels instruments a l'illa segueixen patrons evolucionistes, en el qual els cordòfons se situarien en l'últim escalafó evolutiu, precedits per la seva antigor pels instruments de percussió (membranòfons) i els de vent (aeròfons) (Reynoso 2006: 21-74).

60 El 4 d'agost de 1936, el general Ioannis Metaxas va instaurar a Grècia una dictadura de caràcter feixista, que pretenia consolidar, tot seguint els passos de Hitler i Mussolini, una Tercera Civilització, en aquest cas l'Hel·lènica. Després de l'antiga Grècia i l'imperi Bizantí, calia tornar a posar el nom del país en un lloc ben alt.

61 El gènere musical més perjudicat per aquesta política ultranacionalista fou la *rebétika* (música associada als immigrants d'Àsia Menor) i els seus músics, que veieren com ells i la seva música eren criminalitzats.

El model de la parella

«El que em defineix a mi millor és quan hi ha els dos instruments. Mandolina amb *liraki*, violí amb llaüt, pot ser un instrument de vent amb un de percussió... no ho sé. Això m'omple. Després d'anys escoltant música de Creta, valoro molt la senzillesa. Penso que poder expressar alguna cosa de forma senzilla, és més difícil d'omplir que no pas amb molta cosa". (E.T)

To zigias o parella de la lira i el violí, aquell instrument que quasi sempre fa l'acompanyament rítmic, és el llaüt. Són relativament pocs els llaütistes (*lautieris*) que han defugit aquest paper secundari i han introduït el llaüt⁶² com a instrument principal, un paper que no sempre és ben vist pels aficionats a aquesta música. Amb referència a un d'aquests llaütistes, un informant em deia que no li agradava «perquè no acompanya la lira, no perquè sigui un mal músic». La preponderància d'aquesta parella dins la música tradicional cretenca també es fa patent amb l'emblema de l'Associació de Músics de Creta: la figura de l'illa i just al centre una lira i un llaüt. Una circumstància que el mateix president de l'Associació va trobar del tot fortuïta; «no els podíem posar pas tots», em va contestar al preguntar-li perquè només aquests hi eren representats.

En l'actualitat, però, sembla que apareixen nous plantejaments i sorgeixen diferents músics i grups que introdueixen altres instruments a la *kritikà*. Amb referència a això, *Psarogiorgis* em comentava: «La lira i el llaüt ells sols ja són una excepció, hi ha altres instruments, a l'època dels duetos es mirava més, després avui dia a Creta hi ha músics que marxen d'aquell model, i en certa manera és bo. Si marxés al passat per veure com era, és com si portés un mort. Hem de pensar quina altra cosa podem fer.» Fins i tot comencen a sorgir músics que tímidament toquen instruments associats a la *kritikà* amb repertoris que no pertanyen a aquesta etiqueta.⁶³ És el cas del llaütista Giorgis Manolakis, que em mostrava el seu interès a «fer evolucionar el llaüt com a instrument», és a dir, de no fer només de comparsa de la lira, ni de constrènyer aquest instrument només a la música de l'illa, continuant la línia oberta pels seus antecessors. Jo mateix he estat testimoni d'aquest fet en diferents concerts de *kritikà* d'aquest músic, en què ha tocat també diver-

62 Kotsourelis, Markogiannis, Manias, Psarogiannis, Psarogiorgis, Tzouganakis, Manolakis i Dimitris Sideris, per ordre d'edat, serien alguns dels llaütistes de més renom.

63 Existeix també el cas de Ross Daly (<http://www.rossdaly.gr/>), un músic d'origen irlandès establert a l'illa que utilitza la lira cretenca per a les seves composicions musicals, sense la necessitat que pertanyin a la *kritikà*. Ell mateix defineix la seva musical com a modal.

ses peces amb més influència jazzística o flamenca que no pas cretenca. Com veurem, sembla que el paper dels instruments canvia i apareixen cada vegada més noves aportacions i propostes, que provoquen tot tipus de reaccions. «Abans t'hauria dit que la música cretenca havia de tenir llaüt i lira, però ara penso que és un error limitar-la a dos o tres instruments; el piano, per exemple, pot tocar música de Creta. No crec que tingui relació amb els instruments, sinó amb la forma de tocar, amb les melodies, el ritme. El llaüt fa cent anys que hi és, doncs bé, abans tocaven *kritikà* amb uns altres instruments. El mateix passa amb el baix, i pot passar amb el piano; pot ser que d'aquí a cinquanta anys hi hagi *kritikà* amb piano» (M. B.).

De fet, els darrers anys ha aparegut a l'escena musical cretenca un nou instrument, el llaüt elèctric, tot i que només el toca el seu inventor i també músic, Dimitris Sideris⁶⁴: «El Dimitris és un bon llaütista també de música cretenca, al qual he vist unes quantes vegades acompanyant al Dimitris Sgouros, un dels liraris més respectats de l'illa. La invenció d'aquest instrument és un pas més en la normalització de la música de Creta a nous contextos, a noves sonoritats, a una demanda de les generacions més joves per actualitzar aquells instruments i melodies que reconeixen com a propis, a unes sonoritats més contemporànies». (Diari de camp, desembre 2018) Una tendència, com veurem, que als darrers 10 anys no ha fet més que augmentar.

Noves sonoritats, nous instruments

Fins fa poc més de cent anys, la música a Creta s'aprenia de forma autodidacta i amb l'experiència, parant l'orella del que feia el músic del poble del costat o el veí. Durant molts anys, les diferents localitats estaven incomunicades entre si i, per tant, podien saber la música que es feia al poble del costat, però no el que hi havia més enllà. D'aquesta manera, les relacions i la circulació de la música que es feia a altres zones no va començar a modificar-se pràcticament fins a l'arribada de la ràdio i l'aparició del vinil. És en aquest moment que podem parlar realment d'una consciència de la música de l'illa, d'un intercanvi musical molt més ràpid i estret. Així doncs, la música que han anat escoltant els habitants de l'illa, igual que la seva forma de vida, amb els anys ha anat variant, un fet que inevitablement s'ha vist reflectit en la seva música, les seves danses i els seus instruments. Això

⁶⁴ Amb el seu grup *Babel Trio* ha popularitzat el llaüt elèctric, en un estil a cavall entre la música de Creta i el Metal. Tal com remarca un dels seus darrers treballs «The island of *Cretal*»: <https://labyrinthofthoughts.gr/en/babel-trio-the-island-of-cretal-eng/>

genera en els meus informants tota una sèrie d'opinions ben variades i contradictòries. Per una banda, els qui es mostren contraris a tota mena de canvis del que ells consideren els instruments bàsics d'aquesta música; al centre, els qui pensen que un instrument pot ser anomenat *cretenc* si ha adquirit amb anys d'estada a l'illa aquesta qualitat, i en un tercer lloc, aquells que creuen que és la música allò que defineix la *kritikà* i en cap cas els instruments.

La cantant Eugenia Toly es mostrava taxativa en aquest sentit: «Tots els instruments poden transmetre la música de Creta, en gravacions antigues tenim tot tipus d'instruments clarinet, acordió... a mi allò que em molesta avui dia, és quan hi ha molts instruments, tots junts. Quan escolto un o dos instruments, puc expressar-me millor que en altres circumstàncies. No m'agrada gens la manera que tenen de tocar els instruments de percussió, no m'hi reconec. En general, evidentment hi ha músics que acompanyen la música amb gran delicadesa, ara, quan escolto la música cretenca-pop...amb tants instruments, no ho aguanto». (E.T.) En el cas de l'Eugenia, vaig ser testimoni de com provava la introducció d'un nou instrument en el context cretenca, i prou familiar a la península ibèrica: «Rebo un missatge de l'Eugenia pel *messenger*, m'anuncia que el proper dissabte farà un concert al Semeli de Houdetsi amb el pandero cuadrado de Peñaparda, ha fet el seminari amb el percussionista català Aleix Tobies al centre de formació *Labyrinth* durant l'hivern, i està entusiasmada amb la idea. El dissabte em planto a Houdetsi on coincideixo amb el Ross Daly i la Kelly Thoma, drets al final de la taverna. La gent sopa, mentre els músics toquen i la resta ens ho mirem de lluny. L'Eugenia intenta jugar amb els sons que ofereix el pandero, imitant però la funció que hi podria fer el *dauli*, l'instrument de percussió per excel·lència de Creta. Penso que és una bona pensada, tot i que encara falta acabar de perfeccionar la seva tècnica, veig que la Kelly fa alguna fotografia, li demano que me l'envii pel *messenger* (la tinc!)». (Diari de camp, març 2019)

Ara bé, segons quines proves musicals i sobretot la seva manera d'interpretar-les generen certa aversió: «No estic d'acord a posar instruments estrangers que destrossen el so. Ara vas a un casament i hi ha bateria, i veus com destrossa tota la resta» (N. G.), en una clara referència a la incorporació d'aquest instrument de percussió dins la música cretenca. «Per què posen la flauta si aquí tenim la *flogiera*?», es pregunta el mateix informant. Tot remarcant els suposats orígens de la música, diu: «Abans a la muntanya només tenien askomadura, flogiera... amb això es comença a crear la música. Després es desenvolu-

pen i apareixen els instruments de corda, i nosaltres vam agafar la lira d'Orient i el violí d'Occident i els vam posar a la nostra música. I vam crear la nostra música». Assenyala, d'aquesta manera, quins són els paràmetres en els quals caldria moure's, i la seva percepció de la 'personalitat' de Creta, una entitat que es troba a cavall entre aquests dos mons, entre dues cultures, i gràcies a aquests instruments es manté aquest caràcter. El llista i professor de música Dimitris Pasparakis es mostra clar: «No podem deixar que la nostra mà deixi d'agafar la tradició, això que no puc escoltar és que a la música introduïm instruments com si fos jazz». I en una clara referència al caràcter polivalent d'aquest gènere musical: «La música de Creta és una altra cosa, amb el llaüt i la lira». Avui dia, un ciutadà de Creta té al seu abast una gran quantitat de músiques i sons, un fet que ha suposat l'entrada de molts grups de música que han introduït altres instruments que no són considerats cretencs, tal com explica el locutor, Nikos Anetakis: «La gent jove escolta una altra música; si ho utilitzen com toca (els instruments) no em sembla malament, n'hi ha d'altres que volen quedar-se amb el so de l'antiguitat.» El manteniment del so considerat característic de la *kritikà* seria una de les qüestions en les quals més sovint m'han interpellat els meus informants. Quins han de ser els instruments per poder anomenar una música com a tradicional cretenca? La *kritikà* es defineix pels seus instruments?

«A cada generació hi ha canvis, però aquests canvis han de ser pausats, ni ràpids ni lents. No pot ser que em desperti al matí i decideixi treure un instrument tradicional com el llaüt i posar guitarra, bateria, baix i lira. No és que no puguis tocar peces del repertori cretenc, però no ho faràs correctament, faltarà aquest so, el color que té aquest lloc, aquesta terra» (G. K.). El manteniment del color que té la terra, una capacitat que es dóna a aquest so, i que només determinats instruments són capaços d'interpretar, encara que amb el temps sempre hi hauria la possibilitat que d'altres de nous poguessin adquirir la capacitat d'expressar el so de l'illa: «És difícil de dir que aquests instruments són només cretencs. Però tampoc podem fer grans generalitzacions; podem dir que a Creta, des de fa, per exemple, dos segles, tenim la lira, la mandolina, el llaüt i el violí. Abans el *thiamboli*, *asko-mandura*, el *daúli*. Llavors, si des de fa tants anys aquests instruments són a l'illa, podem afirmar que hem creat un color, un so, una identitat, que és única, associada a aquests instruments.» És a dir, segons aquesta postura que podríem considerar de moderada, els instruments amb un passat a l'illa són els que definirien aquesta música, perquè amb els anys haurien estat capaços d'adquirir les qualitats que li atribueix el territori i la seva població.

Finalment, trobaríem un altre grup d'informants que consideren que allò que defineix la música tradicional cretenca no són els instruments, sinó l'estil, la seva interpretació, en definitiva, la música en si mateixa. «Jo no tinc coneixements de música, però allò que penso és que la música ha de ser el rèflex de la societat, d'allò viu, aquest hauria de ser l'objectiu bàsic. Una relació directa entre la música i la societat. Si hi ha harmònica o acordió, o l'instrument que sigui, és igual». (K. P.) El meu informant més gran, Giorgos Belegakis, m'explicava que en el seu poble escoltaven molta música, sobretot *kritikà*: «Diu que hi havia molta música. Que escoltaven la lira, la mandolina, i que el seu casament va ser fet amb violí. Diu que fins i tot tenien un mestre anomenat Papadakis de Ierapetra, que tocava *kritikà* amb l'acordió. Al preguntar-li què li semblava, em comenta que en cap moment ells havien tingut un problema si l'acordió tocava *kritikà*» (diari de camp). Per a l'historiador local, Sabas Petrakis: «El tema és com toca una persona, no l'instrument», recalcant d'aquesta manera la importància de les qualitats del músic. El llaütista Giorgis Xylouris, establert a Austràlia durant vuit anys, en parlar de la seva antiga formació *Xylouris Ensemble*⁶⁵ em comenta: «Érem: lira, mandolina, llaüt, un altre llaüt, vents, violí, baix i percussió. Vam treure un so concret i a la gent li agradava, va anar bé. Vam gravar quatre discos.»⁶⁶ I afegeix: «A Austràlia no ho veia de forma exòtica això de posar un instrument; el més important és aquell que toca, és un problema del músic. Jo no diria mai que no és possible tocar el piano amb la música cretenca, és segons qui el toqui i com ho faci, com entri. El mateix passa amb la lira i el llaüt», en una altra referència al paper del músic i com interpreta aquesta música, i posant en un segon terme la funció que han de tenir els instruments. I afegeix: «Estic d'acord a fer entrar altres instruments, però sense canviar l'estil, si canvia l'estil llavors és una altra música». En la mateixa línia es mostra el periodista musical Nikos Anetakis: «No ha d'haver-hi uns instruments concrets, és tema de creació, no sóc jo per dir-ho, però no tinc problema si hi ha alguna peça que porta bateria o guitarra o un baix. Si ho fan com toca, no tinc problema, poso temes al meu programa on hi ha una varietat d'instruments.» Andreas Aerakis, de la casa discogràfica *Sistron*, especialitzada amb la *kritikà*, també és clar en aquest sentit: «No tinc problema amb els instruments que hi posen. Només que ho facin bé. El santuri i el violí, per posar-lo bé has de sa-

65 «Xylouris Ensemble», fou un dels primers grups que crearen un diàleg entre la música cretenca i altres músiques provinents d'altres territoris, sobretot la irlandesa, origen d'alguns dels components de la seva banda a Austràlia: <https://www.youtube.com/watch?v=7Mg93Cg8cp4>

66 Breu biografia i discografia de Giorgos Xylouris: https://en.wikipedia.org/wiki/Giorgos_Xylouris

ber orquestrar. No pots fer-ho com vols». Els últims anys, la proliferació de grups que han anat afegint instruments dins la música tradicional cretenca ha estat molt important, tant que fins i tot, tal com veurem més endavant, s'han anat creant una sèrie de subgèneres al voltant d'aquesta etiqueta musical. També han aparegut diferents projectes encapçalats per diferents artistes que de forma individual (tal com hem vist en el cas del llaüt elèctric) s'han apropiat a altres sonoritats musicals. En aquest cas, crec que els següents casos en són una mostra paradigmàtica: «Una nova proposta arriba a la *kritikà*, aquest cop a ritme de jazz. El liraris Zaxarias Spiridakis, que ja en el seu moment va encapçalar la trobada entre el flamenc i la música de Creta, torna altra vegada a enfrontar-se a un nou repte: la trobada entre un grup de joves músics cretencs de formació en jazz i música moderna i la *kritikà*⁶⁷. Presenten el seu projecte al teatre Manos Hadzidakis de la capital i aprofito l'oportunitat per anar-hi amb el meu amic Venios. Piano, guitarra elèctrica, baix, bateria, veu femenina i el Zaxarias a la lira cretenca fan un concert d'hora i mitja on presenten alguns dels grans clàssics de la *kritikà* passats pel sedàs del jazz. L'amic Venios, cretenc, surt satisfet de la trobada, sobretot per la lira del Spiridakis, de les millors de Creta (més endavant tindrè l'oportunitat d'escoltar una col·laboració d'aquests mateixos músics amb el Giorgos Xylouris un diumenge a la tarda al Comeet d'Heraklion). En fi, tard o d'hora havia d'arribar el jazz, quina altra música vindrà més?» (Diari de camp, agost 2017)

La incorporació de nous instruments, remet a la necessitat dels artistes illencs a incorporar noves sonoritats i establir nous diàlegs de la música de Creta amb el món. De fet, el mateix dia de la presentació del projecte cretencojazzístic: «(...) el llaütista Giorgos Manolakis presentà el seu nou projecte, un duet amb el Nikos Sidirokastritis, un dels bateries més reconeguts del país⁶⁸. En aquest sentit, el Manolakis seguia la línia oberta per Giorgos Xylouris amb el bateria australià Jim White, que des de l'any 2015 han presentat per mig món el seu projecte *Xylouris White*⁶⁹, també de llaüt i bateria i que he pogut seguir des dels seus inicis. Ja l'any 2015 vaig poder apreciar a festival Primavera Sound d'Oporto com la seva actuació, despertava l'interès d'un públic heterogeni, allunyat en gran part del consum de músiques locals i associades a un territori dins de l'etiqueta de la 'World Music' (hi ha alguna música que no sigui del món?), unes fronteres que el projecte *Xylouris Whi-*

67 «The music of Crete revisited»: https://www.youtube.com/watch?v=WZccOggsvgc&feature=emb_title

68 Manolakis-Sidirokastritis. «Kokines Plakes»: <https://www.youtube.com/watch?v=o4AtZz2L4Fo>

69 «XylourisWhite»: <https://www.xylouriswhite.com/>

te ha sabut trencar. Aquest grup té en l'actualitat 4 títols editats, amb un repertori cantat exclusivament en grec (dialecte cretenc), amb una iconografia que s'emmiralla en la civilització minoica, i una música lligada sense cap mena de dubte a les sonoritats cretenques. En aquest sentit, Giorgos Xylouris m'ho ha deixat ben clar més d'un cop: «Jo no puc tocar res més que no sigui cretenc, faci el que faci, sempre m'acabarà sortint un syrto». El mateix *Psarogiorgis* va fer un disc memorable amb el rocker grec Giannis Aggelakas, on el so més contundent de la música cretenca trobava en el rock un aliat. Una associació que ja el seu pare, Andoni Xylouris *Psarandonis*, ja havia explotat en el seu moment amb alguna col·laboració amb el cantant Nick Cave. De fet, a l'arribar a Creta, una de les coses que més em van sorprendre, fou que se'l reconegués com el Jimi Hendrix de la lira». Un any més tard, els nous projectes i propostes continuaven aflorant: «Si l'estiu passat era el grup del Zacharias Spyridakis que presentava un grup de *cretanjazz*, aquest estiu ha estat el pas de dos grups més. Per una banda els germans hippies (els Fraggadakides que en el passat ja ho havien intentat amb propostes que recordaven a petites orquestrines cretenques), i per l'altra, un grup impulsat per la productora Sistrion-Aerakis que s'anomenen *The Cretan Jazz Project*.⁷⁰ Encara que musicalment parlant deixin bastant que desitjar, és un trio format per dos homes al llaüt i la guitarra, i una dona al violí, els quals em recorden més a un intent de grup de swing que una altra cosa.» (Diari de camp, agost 2018)

En general, els meus informants no critiquen la incorporació de nous instruments musicals encara que sí que exigeixen una certa educació musical per fer-ho. La Maria Koti, cantant del grup *Xaïnides*,⁷¹ em deia: «Voler encotillar certes músiques per a mi és una mica *feixistoide*». Un percussionista m'explicava les dificultats que havia tingut quan va començar a tocar fa trenta anys: «Penso que amb la música de Creta poden tocar quasi tots els instruments. No estic d'acord amb aquestes opinions que diuen que només la lira i el llaüt poden fer aquesta música, fins i tot encara hi ha gent que no està d'acord que hagi d'haver-hi percussió. Quan vaig començar n'hi havia molt poca, ara n'hi ha moltíssima més... Al principi no sabien el que volien de l'instrument, tocaves i no sabies si agradaves o no». També, econòmicament, els diners que els pertocaven per una nit d'actuació era notablement inferior: «Però quan vaig començar el liris es treia un 40%, el llaüt un 30%, la gui-

70 «Cretan Jazz Project». Haniotikos syrto: <https://www.youtube.com/watch?v=EiGugrwLbSQ>

71 «Chainides (Greek: Χαϊνήδες) is a Cretan folk music group who are inspired by the vast legacy of traditional Cretan music and whose lyrics borrow words from the Cretan Greek dialect. The group's name comes from the word chainis (Greek: χαινής), meaning the fugitive rebel». De l'entrada a la wiki: <https://en.wikipedia.org/wiki/Chainides>

tarra un 20% i la percussió un 10%, més o menys anava així». En canvi, avui dia, són realment molt pocs aquells que van a tocar sense un instrument de percussió, bé sigui el *daúli*, una *darbuka* o una bateria. Tot i que, segons el Minas, «encara té poc valor com a instrument».

De la mateixa manera que els instruments de percussió es van introduint dins la música tradicional cretenca, els darrers deu anys sembla que el contrabaix i el baix comencen a fer-se un lloc i és cada vegada més comuna la seva incorporació en tot tipus de formats.⁷² El productor i baixista Mixalis Bitzakis em comentava: «Ara es pot parlar del baix com un nou instrument dins la música cretenca, encara que no hi ha un estil concret de tocar-lo de forma definida, un estil que ha de sortir amb els anys». Segons la seva opinió, «els instruments estan amplificats, el so és més dur, i d'aquesta manera el baix pot omplir aquest espai, els dóna una base», tanmateix, «si no saps on posar-lo, millor no el posis, perquè destrossa el ball». Tal com apunta Mixalis Bitzakis, el fet que els instruments estiguin amplificats ha marcat inevitablement un canvi dins la música, tant per la incorporació de nous instruments com per la mateixa situació del músic dins l'espai⁷³ o les característiques mateixes del so.

72 Anteriorment sí que existeixen certs músics que ja havien introduït instruments de percussió o el baix en algunes peces de *kritikà*, com, per exemple, Kostas Moudakis o Nikos Xylouris, però no deixaven de ser una excepció.

73 Com veurem, abans s'havia de situar al centre de l'espai on actuava.

Capítol 3: Els balls

El ball és música

«Avui s'ha perdut la relació entre la música i el ball. Abans, l'Skordalos (el gran liris) deia que només quan balla l'Andonis Stefanakis tocava millor la lira, que només llavors mirava als peus. ... Però és que ara, no hi ha ni la intenció, i amb qualsevol sabata tampoc es pot ballar, ha de ser còmode. Com al ballet clàssic... no igual, però ja m'entens. Ara salten, sigui *pendozalis*, *malevizoti* o *xaniotis*... sigui el que sigui, i aixequen el cos. El ball de Creta no vol exageracions, només a Turquia, les turques ho feien davant del paixà, i es movien totes elles. A la música de Creta el cos només es mou de cintura cap avall, no de cintura cap amunt. (...) Què vol dir que estiguin picant-se els peus tota l'estona? No puc veure-ho... però tampoc ho puc canviar. Penso que la globalització ha arribat a tots els nivells de la humanitat, a la dansa, al comerç,...» (A. S.)

Aquesta era l'opinió del lutier i ballarí Andonis Stefanakis sobre els canvis que ha patit la dansa dins la música de Creta actual, però que continuen expressant l'estreta relació entre la música i el ball en el context illenc. Perquè tal com recordava el jove llaütista Andonis Xylouris: «Les danses tenen quasi el mateix paper que té la música dins la tradició, perquè amb el ballador, juga el músic, perquè un treu profit de l'altre». Una afirmació que reblava el seu avi, Psarandonis: «Ha d'haver-hi una coordinació entre el que balla i el músic... si no, et perds. (...) Les danses van sorgir a partir del ritme». La mètrica dels passos del ball, el seu punteig, van estretament lligats a la melodia: «Si el que balla no ho fa bé, espero al següent (riu, riu...),... Toco i espero el següent, m'agrada quan aquest que es troba al davant balla amb nosaltres, com a mínim que segueixi al ritme. Perquè quan trepitja el ballador i no anem al tempo, em puc equivocar,... i jo també he fet equivocar a balladors (riu...)» (N.X.). En definitiva, un seguit d'afirmacions que pretenen mostrar la simbiosi entre la música i el ball, dins la música tradicional de caràcter popular, i que trobem en altres contextos. «Es teoritza com a correcte el *syrtó*, el *pendozali*, el *malevizoti*... que acabi la frase el primer de la dansa. Això quan passa, ho agafis com ho agafis, és molt més bonic per aquell que balla, pel músic, i per aquell que mira. Però no sóc dels que s'enfaden si no passa. Però cada vegada que toco, jo miro com ho fa el que balla» (NX). Tot i que en general, les generacions més joves es mostren més laxes a l'hora de seguir certes pautes: «Jo penso que cadascú ha de ballar de la manera que li plaga» (N. X), o en

altres paraules: ««Allò que vull veure és què surt de la seva ànima: pot posar el braç més avall, mirar amunt, el que sigui, però si amb allò que fa, sento que la seva ànima bull, llavors és fantàstic, em dóna la seva màgia. Allò principal és la força d'expressar-se, és el diàleg amb els altres i la música. També m'agrada que balli amb mesura, m'agrada quan salten, però no només això,... he vist avis ballar que no fan res especial. No fan salts, tampoc grans passos, però només la manera que acompanyaven el ball i com mostraven el seu cos, el seu tronc, no podies deixar de mirar-los. La força d'expressar-se és molt important» (E.T.). Tot i així, s'és conscient de la facilitat que pot suposar seguir certs patrons d'antuvi establerts: «Jo intento seguir les normes quan ballo, perquè és més fàcil» (N.X.). En aquest sentit, les paraules de Manolis Gnaris, professor de dansa, crec que lliguen amb les reflexions anteriors: «La dansa era el 95% de la música de Creta, quan es pensava en la música en el passat era claríssim; en l'actualitat, el tant per cent també ha canviat, ara potser és un 30%. No hi ha música de Creta sense la dansa, és una música per ballar». En l'actualitat, tot i que la relació entre la música i la dansa s'ha desplaçat, perquè s'associa la música a altres àmbits que no són únicament festius, aquesta relació continua i, encara que sembli una obvietat, sense música no hi ha ball, i, sense festa, tampoc. «El ball es dóna quan hi ha una colla que festeja, perquè el ball és l'expressió d'estar content, encara que el teu estat mental sigui que tens problemes, si tens problemes llavors també ho expresses en el ball» (M. G.). Perquè el ball, a l'igual que la música, és cultura (en el sentit antropològic del terme), un artefacte amb el qual també s'expressa la societat⁷⁴.

La pancretització dels balls

Tal com indicava a l'inici d'aquest capítol, en un passat no gaire llunyà cada poble o mancomunitat de pobles tenien un ball que era considerat el propi de la zona. Actualment, molts d'aquests balls ja no es ballen o han passat a formar part del repertori de les associacions folklòriques de l'illa. L'emigració del camp cap a la ciutat durant els anys setanta també va provocar un cert procés de desertització del món rural, un fet que va provocar que moltes d'aquestes expressions culturals deixessin de practicar-se. «Hi havia altres danses que han desaparegut, al meu poble ballaven el trizalo» (Babis). «A Biannos teníem dos balls propis: el *pidiktos (malevizotis)*, i l'*asiganos*, que ballàvem després de vestir la núvia, els altres venien després, i el *serbodestos*» (Sb. P.). En l'actualitat són pràctica-

⁷⁴ L'escriptora catalana Anna Ruiz es referia als balls cretencs de la següent manera: «Les danses són un reflex clar de la identitat cretenca: fermes, valentes, àgils, endimoniades». (2010: 53)

ment cinc els balls que es ballen arreu de l'illa, encara que algunes zones mantenen les seves pròpies danses.

«Parlo amb el *Psarogiorgis* per Skype i em comenta que aquest estiu no puc perdre un concert que farà a Palla Roumata, una zona al sud de Xanià de la qual ha rebut molta influència, encara que no hi hagi estat mai. Diu que ha après moltes coses dels vídeos que hi ha penjats al youtube⁷⁵ i que finalment, aquest estiu, podrà anar-hi i retornar tot el que li han donat⁷⁶, que si vull hi anem junts. (...) El poble es troba ben amagat entre els vessants de les muntanyes de camí a Elafonisi. Hi ha un bon *glendi* (festa) preparat, i el Giorgis és al centre d'atenció, deuen haver vingut la plana major dels violinistes de la zona, tots volen tocar amb ell. És impressionant el repertori variat que hi ha, jo no l'havia escoltat mai. Durant diferents moments de la vetllada, els homes es preparen per ballar la *roumatiani sousta*⁷⁷, el ball local, que mantenen com un tresor ben preuat. Els homes es posen en filera i el primer improvisa uns passos sobre la música que la resta ha de continuar, d'aquesta manera van passant l'estona i van canviant l'ordre. Em recorda al *dabke*⁷⁸, la dansa més popular entre la població àrab de la Mediterrània oriental.

A Creta son encara molts els pobles que mantenen les seves pròpies danses, que ballen quan hi ha alguna celebració. Segons el lloc, són més o menys conegudes per a la resta de cretencs, cas de la dansa d'Anogia, l'*Anogiano pidiktos*, que he vist ballar fora d'aquest poble en infinitat d'ocasions. A Ethià també tenen el seu propi ball, però aquest no és fins fa uns quants anys que ha començat a popularitzar-se, i en aquest cas es balla més aviat a la zona i als espectacles de les escoles de ball". (Diari de camp, agost 2017)

Són balls que, en general, només coneix la gent del poble o persones amb un interès especial per aquestes danses, i que es combinen durant el festeig amb els altres balls consi-

75 Com veiem i mostraré més endavant, les formes d'aprenentatge de la música cretenca ja no se centren només en l'oralitat, sinó que també s'usen les eines que ofereix la tecnologia digital i internet.

76 La idea de reciprocitat, entesa a la manera que la va plantejar Marcel Mauss en el seu assaig sobre el do amb les seves tres fases (donar, acceptar i retornar), es ben present en el context de la música tradicional cretenca, on el seu aprenentatge es basa encara avui, en gran part, en l'oralitat. Retornar allò après a la comunitat illenca és un tema recurrent en les meves converses amb els artistes de l'illa.

77 Roumatini sousta: https://www.youtube.com/watch?v=55aSeV-AJ_Y

78 Sobre el dabke i la lluita per la seva apropiació pel sionisme, el panarabisme i el nacionalisme palestí llegir a Nicholas Rowe (2011).

derats pancretencs. Al poble d'Ethià, situat a les muntanyes d'Asterousia, al sud de la província d'Heraklion, tal com comento en el meu diari de camp, també tenen el seu propi ball, però des de fa uns quants anys a la localitat només hi viuen una desena de persones, un fet que ha propiciat que diferents associacions comencessin a introduir dins el seu repertori aquesta dansa, en un afany de salvaguardar-lo. Un dels motius fou el DVD titulat «Quan escolto Creta»,⁷⁹ en el qual dos germans d'una escola de danses tradicionals d'Atenes es dedicaven a fer una recerca al llarg de l'illa sobre els balls que estaven a punt de desaparèixer, entre els quals l'anomenat *Ethianó*. En el procés de recreació, es dedicaven a gravar els passos que els ensenyaven quatre de les persones que encara vivien a la localitat. El més interessant és que en observar el resultat final, és a dir, el DVD, amb el Giorgos Belgrakis, originari d'aquesta localitat, va comentar-me que no ho feien bé. I, de fet, ja he observat dos altres cops aquest ball, realitzat per dues escoles de dansa i cada una la recrea amb un estil diferent.

Sobre aquest procés de recerca dels balls i les músiques que han desaparegut o estan a punt de fer-ho, me'n parlava un jove liraris: «Aquests balls més antics els traiem d'antiga discografia, d'intercanvis amb altres músics i ara també ha sortit un CD amb els balls de Creta» (G. K.). Com veiem, hi ha un interès a no deixar que desapareguin aquestes expressions culturals, que es consideren part del patrimoni de Creta. «El repertori és bàsicament *sitiakes kondilles*, *syrtá xaniotica*, *rethymniotica*, encara que intentem tocar tots els balls. *Lasoti*, *trisali* i *palomeriti* són altres balls no tant coneguts, però m'agrada quan vénen i me'ls demanen». També, en aquest cas, el músic vol tenir al seu abast un repertori de músiques cretenques ben ampli, en una forma de conservar el que es percep com a propi de l'illa, i està obert a un públic més ampli. Pel que fa a aquest interès per mantenir la idiosincràsia de Creta i les seves particularitats dins el seu territori, crec que aquesta explicació és prou paradigmàtica: «l el 2002, amb uns quants amics, vam decidir fer l'associació que es diu *Rodo*. *Rodo* ve d'un ball de dones que ara només es balla a Kissamos i que es va recuperar fa deu anys, i per primera vegada molta gent va veure aquest ball, amb violí i llaüt. I nosaltres vam agafar el nom d'aquest ball de forma simbòlica, perquè és un antic ball que s'havia perdut i que es va recuperar. La dansa té el nom de la flor *rodo* (rosa). Per respecte i amor a la tradició». Com veiem, hi ha un interès creixent al voltant de les danses de Creta, i cada vegada disposem d'una bibliografia més àmplia sobre

79 «Otan akou» Kriti Sistrón.

aquesta temàtica⁸⁰, que no només documenta l'existència d'altres balls a l'illa, sinó que també vol enriquir el debat sobre diferents aspectes que configuren aquestes expressions artístiques. La descripció de la presentació d'un nou llibre i compacte l'any 2019, penso que també n'és un bon exemple: «Presentació del llibre i doble compacte de l'Andonis Martzakís produït per Aerakis-Sistrón, una descripció i recull instrumental d'una trentena de les danses més significatives de Creta. Presenta l'acte l'etnomusicòloga Maria Hnaraki. La seva intervenció s'inicia en constatar l'interès creixent al voltant de la música que es fa a Creta, fet que ho demostra la presència del Michael (Universitat de Viena) i meva, dos investigadors que tenim com a objecte d'estudi aquesta música. Parla de la música com a mitjà d'expressió de la societat cretenca, d'una música que reflexa la història de l'illa, un illot a cavall entre tres continents, fet que ressalta la seva situació geogràfica i com aquesta també es fa present dins la pròpia illa. De fet la seva introducció no s'allunya de les meves pròpies reflexions sobre el fenomen de la música a l'illa. Després repassa un xic el paper del propi músic, però sobretot vol destacar que aquesta obra demostra el paper de pancretització que hi ha en la actualitat, és a dir, les diferències entre províncies, tot i mantenir-se, cada vegada són més petites.

Els següents ponents se centren cada un d'ells en la seva àrea geogràfica, que si el *syrtó* és de Xanià, que si a Rethymno tenen el *pidikto*, que si a Heraklion tenen el *kastrinos/ malevizotis*,... no res que no hagués sentit abans sobre la pertinença d'aquests balls a la zona, però sí que hi ha un canvi. Primer, s'accepta que la informació que tenim en l'actualitat sobre les danses que es ballaven a Creta no té més de 120 anys. Ja que no tenim informació escrita sobre aquests, i la informació que ens resta és oral, del que s'ha pogut recollir com a màxim de dues o tres generacions anteriors. És a dir, aquests professors tots al voltant de la seixantena d'anys, recullen la informació de la generació dels seus avis o un xic anterior, no més. Per tant, deixem les conjuntures mitològiques que apunten l'origen d'aquests en el soroll dels escuts i les espases dels Kourites per defensar a Zeus del seu pare, o de si el pendozali és una dansa per celebrar la revolta dels cretencs encapçalats pel Daskalogianni al segle XVIII contra els turcs. Segon, s'accepta que ni els homes i les dones no ballin igual que el passat, fins i tot que les dones (no els homes) s'atreveixin amb danses masculines, allò necessari però, és que ho facin correctament. Tercer,

80 En son un bon exemple: «Ο παραδοσιακός χορός στις ανατολικές περιοχές της Κρήτης (Les danses tradicionals de la zona oriental de Creta)» (2014) del violinista Baggelis Vardakis, «Η μουσική της Κρήτης (La música de Creta)» (2016) del llibre Paris Persinakis, i «Τα μουσικά πατίματα της Κρήτης (Els passos musicals a Creta) (2019)) del violinista de Kissamos, Andonis Martzakís.

hi ha una pèrdua de les característiques que identificàvem una dansa per ser d'un territori o d'una altra. La gent balla igual que els seus professors. Aquí trobo a faltar una mica d'autocrítica. Les característiques diacrítics que fins fa uns anys els diferenciaven van desapareixent, l'aprenentatge canvia, la manera d'expressar-se, també. De fet, la majoria dels professors venen de la branca de l'educació física⁸¹, per tant, la seva relació amb la dansa és una altra. Les formes de vida canvien, la manera d'expressar-se també». (Diari de camp, maig 2019)

La crítica a les escoles de dansa, com en els canvis en les formes d'aprenentatge, sovintegen sovint al llarg de la meva recerca, sobretot, per persones d'edat més avançada, que veuen amb preocupació la pèrdua dels elements artístics diferenciadors de cada territori.

Les danses avui

«Jo penso que algú ballí d'una manera perquè fa 50 anys un senyor també ho feia així i et digui que és aquesta la manera que s'ha de fer: moure el cap així perquè aquell ho feia, ho fer-ho aixà perquè ho feia de l'altra manera, penso que és un error molt greu. Ara tenim una altra societat, potser ara em ve de gust sortir al capdavant de la rotllana, i fer uns quants saltirons, perquè potser sóc més egocèntric. Hem comés l'error de voler copiar el que es feia abans, com si fos únic» (K. P). Un punt de vista que es contraposa amb la visió que en dona l'Andonis Stefanakis, també d'una altra generació: «Ara no és igual que l'època de quan era jo jove. Hi ha molts canvis. Avui dia un lirari o llaütista té moltes més oportunitats que llavors, però no té el ritme, el tempo que hi havia abans. Jo ballava, abans. Era conegut com a ballador. Érem una sola cosa amb el liraris, perquè la música és matemàtica, és geometria, i allò que tocava la seguia, ara no ho fan això. De seguida el que balla comença a fer salts, moure les cames,... La lira és una escala, que puja i baixa, així és la música. El *liraris* puja el primer esglaó (em canta la melodia), i a mida que va pujant, llavors fas saltirons i piques els peus, no de seguida. Això per mi és un error. (...) Vas a un lloc i tots els joves ballen igual, però si hi ha persones grans, veuràs que ballen diferent, encara hi ha cert equilibri, però desapareixerà,... i ningú té el títol universitari de professor de dansa, i si el té que me l'ensenyi, avui qualsevol que vol ballar, fa de professor. Com si fos tan fàcil? No pots fer d'advocat si no tens un títol, oi?».

81 Apart de la quantitat d'escoles de ball tradicional existents a l'illa de Creta, a les escoles de primària del país s'ensenyen les danses populars tradicionals dins l'assignatura d'educació física, tal com veurem més endavant.

Però tal com m'explicava el professor de dansa: «Ara hi ha més escoles de ball, perquè la vida també ha canviat, la gent no viu tant al camp, i les famílies tampoc no poden ensenyar a ballar. Hi ha hagut un canvi de vida, la gent no està tant al camp» (M. G.). La seva pròpia experiència professional és clara: «Vaig començar com a professor el 1982, a una escola de ball a Atenes, perquè el meu germà era estudiant allà, i al cap de dos anys vam obrir l'escola a Heraklion. Vam continuar les dues escoles juntes fins al 1995. Abans, a Atenes hi havia moltes escoles de dansa, gairebé totes les associacions de cretencs tenen una escola». Primerament van aparèixer escoles de dansa lligades a les associacions d'immigrants cretencs que s'havien establert a Atenes, que serveixen com a lloc de trobada entre ells i al mateix temps com a centre d'aprenentatge per a les noves generacions que ja no creixen a l'illa, com una forma de donar continuïtat a la seva identitat.⁸² Tot seguit, es va desplaçar cap a Creta, perquè a causa dels canvis de caràcter socioeconòmic existia una demanda d'escoles que ensenyessin les danses de l'illa. Al principi, «a Heraklion érem dues o tres escoles, va haver-hi un moment que n'hi havia moltes, i ara n'hi ha, entre grans i petites, unes vint, que també poden ensenyar altres balls». Fora de l'entrevista, m'explicava que ell havia ensenyat a ballar a tota una fornada de nens del seu poble, «a una nova generació».

Aquest procés d'ensenyament és vist per alguns dels meus informants com un procés d'homogeneïtzació d'uns estils concrets, que en un primer moment eren l'extrapolació d'unes formes de ballar provinents d'una àrea geogràfica concreta, i que més tard adoptaren les característiques personals de cada professor. Un fet no exempt de crítiques: «No faria mai de mestre en una localitat que no fos la meua, a Sitia o a Xanià. El mestre ha de ser del lloc, perquè hi ha una altra color en el ball, una cosa són els d'Heraklio, o els de Rethymno, o els de Xanià, ... Merambeles,... si jo vaig ensenyar a un lloc que no és el meu, faré malbé la manera que tenen allà» (A. S). En explicar-me un dels motius per a la creació de l'Associació Rodo, el seu president em deia: «Quan veies un ball, fos d'on fos, no sabies d'on era, tot era igual, potser algú amb experiència podria entendre algunes figures que són d'un lloc o d'un altre, i podria saber quin estil segueixen, l'estil del Gnari, del Mavro Kosta, d'algun professor de Xanià, l'estil de persones concretes però no de llocs,

82 Cal tenir en compte, però, que ja el 1957 es crea la primera associació de danses de Creta, únicament masculina (Kopidakis 2002). «El Pankritios Omilios Nikoforon va ser la primera associació únicament d'homes que va presentar certs balls cretencs, amb els vestits. Van començar com a amics i després van crear l'associació, la majoria eren de Xanià i els altres de Rethymno. Van tenir molta repercussió, els convidaven arreu, també els polítics, una gran presència, vestits amb tota la roba tradicional. Havien tocat moltes vegades per a Sofoclis Venizelos (president de Grècia), havien estat fora fins a tres mesos, a Xipre havien ballat per a Makarios (arquebisbe i president)...» (N. G.).

perquè actuaven de la mateixa manera en la forma d'executar els balls». En paraules semblants s'expressava l'historiador Sabas Petrakis: «Les influències que tenen provenen, la majoria, de l'estil *anogiano* (Anogia) i no escolten allò que tenen més proper. I l'associació cultural del meu poble va portar un professor procedent de Livadia, el Manoli Gnari, que no dic que sigui mal professor, però per què no van agafar gent del poble, que potser tampoc són grans patums, però que ballen les nostres danses i les poden ensenyar? D'aquesta manera hi ha un intercanvi que fa que la gent se senti membre de la comunitat».

Hi ha, doncs, un canvi generacional en l'aprenentatge i, fins i tot, sembla que certs patrons d'alguna província tenen més presència que d'altres, però el que em sembla evident és que hi ha en certa manera una continuïtat, perquè la població continua identificant-se amb aquesta música. Jo mateix he pogut assistir a algunes de les lliçons dels cursets de dansa que organitza el Manoli Gnari a la seva escola, o a les classes que organitzen els alumnes de la Universitat de Creta, amb una participació en tots els casos majoritàriament jove. També són moltes les escoles on el professor de gimnàstica s'encarrega d'ensenyar danses del país als seus alumnes, tal com m'han explicat moltes de les meves coneixences a l'illa: «Aquest any vaig tocar en un institut on el professor de gimnàstica els havia ensenyat el *lasoti* i el *trisali* (balls poc coneguts) i vaig quedar parat de com ho feien de bé. Portaven el ritme perfectament» (G. K.). Des de les meves primeres estades a Creta, ha estat habitual a la majoria de festeigs veure nens també ballant: «Vaig anar a sentir el Psarandonis al teatre dels agricultors a Keparisi. Molt bo! Naturalment, de seguida que va cantar el primer syrto ballable, la gent ja es va aixecar. Va ser impressionant veure un xavalet d'uns set anys que ja portava els passos amb una gràcia portentosa» (Diari de camp, agost 2009).

Tal com m'apunjava l'Eugenia Toly, no tan sols l'aprenentatge està influenciant en la manera d'expressar-se en el ball, sinó també les formes de ballar més actuals relacionades amb les músiques més modernes, com, per exemple, l'*skiládika*: «Ara són més exagerats, abans eren més humils; també crec que la influència es pot apreciar en la introducció d'instruments. Abans, la seva bellesa es notava per la mesura. Ara és més difícil seguir-ho, tant pel que balla com pel que toca. Ara sembla que només hi hagi figures. També hi ha gent que toca exageradament només amb la rapidesa i movent l'arc amunt i avall» (G. K.). Cada cop és més normal que a les sales de ball o en diverses celebracions s'introdu-

eixin certs elements festius provinents d'altres músiques de la resta de Grècia. El cas més destacat és el de l'*skiládika*, en què, a més d'influenciar la mateixa música de l'illa i donar peu a un nou subgènere musical anomenat *skilokritikà*, també s'han adoptat certs components estètics tant en el ball com en la celebració en si, com ara tirar-se flors en senyal d'alegria.

En parlar d'aquest tema amb el professor de dansa, vaig apuntar el següent: «Li agrada veure la gent que balla avui en dia, alguna vegada, però, no li agrada que la gent exageri. 'Perquè el ball s'acaba perdent, fa falta mesura'».

El gènere i el ball

La majoria d'aquests balls són en rotllana sense tancar, i cada un d'ells té uns passos i un ritme a seguir. Els millors ballarins són els que improvisen i realitzen diverses figures, que difereixen segons el gènere i mostren els seus rols totalment diferenciats: «Hi ha figures diferents. Les figures de les dones són més senzilles, i les dels homes més altives, perquè abans el sistema no era tant igualitari» (A. X). Tal com assenyala el jove llaütista, la dona es desplaça subtilment, tancada en el seu propi espai i amb la mirada un xic baixa; l'home, en canvi, realitza grans moviments i salts, amb uns passos molt enèrgics i contundents. Aquesta diferència en les figures respon, segons el professor, al fet que «les dones no poden ni tenen tanta força per ballar com un home, no s'expressen de la mateixa manera. La dona no té ni la naturalesa de fer aquestes figures, ni és el seu lloc. Les dones no poden saltar, en canvi els homes sí que han de mostrar la seva força». Una afirmació que corrobora l'Eugenia Toly: «I tant que hi ha diferències! També amb la nostra naturalesa. Un home i una dona no son pas la mateixa cosa. L'home s'expressarà de manera diferent, hi ha un altre dinamisme». De fet, només una vegada, en un casament fa una desena d'anys, vaig observar una dona que intentava fer figures masculines: «Un dels aspectes que em va cridar l'atenció va ser l'intent continuat d'una noia per ballar com els homes, fent bots i estirabots, i com cada vegada que ho intentava els músics paraven de tocar la cançó molt delicadament, crec que no era una casualitat. Els balls de Creta són molt marcats, és a dir, els rols de cada gènere, i el fet de trencar aquest rol, poden simbolitzar el qüestionament d'aquests i, per tant, posar en qüestió el paper dominador masculí» (Diari de camp, Agost del 2010). El germans Xylouris, molt més joves que els meus informants anteriors, m'oferien una altra visió sobre el tema que podríem qualificar de més oberta: «Cadascú ha de ballar com vulgui. He vist dones ballant les primeres i picant els talons

amb la mà, i m'agrada molt» (N. X.). «Al Xalkina, normalment no hi ha espai per ballar, i una vegada no hi havia massa gent i vam quedar amb la taverna d'apartar les taules. Hi havia una noia que anava al davant i feia figures d'homes, i ho feia molt bé, amb el meu germà ens vam quedar molt parats. Era una cosa nova, fresca... ho feia a la seva manera. Ens va agradar» (A. X.).

Com veiem, aquestes diferències de gènere, abans, eren encara més accentuades, i la majoria de balls o eren masculins o eren femenins. «Ara ja, els homes i les dones ballen els mateixos balls, en el passat encara hi havia balls que eren concrets de dones o d'homes» (M. G.). Com veiem, les diferències de gènere existents dins l'esfera social també s'expressen d'aquesta forma en la dansa, que reproduïx les pautes de conducta que exigeix la societat, encara que també són espais on aquestes categories poden posar-se en dubte.⁸³ «La meua mare m'explicava que quan ballaven una *sousta* es tocaven només amb el dit. A Creta les coses eren dures» (Babis), en una clara referència als comportaments exigibles entre els homes i les dones davant de la comunitat, on el ball era una oportunitat, tal com m'han explicat altres informants, de poder tocar una dona, una forma de galanteig encara que només fos per tocar-se el dit, en l'únic ball que era possible fer-ho amb parella.

Presentació dels grups

«Hauríem d'entendre tots, que quan ballem no hi som només nosaltres. Quan balles danses tradicionals hi ets tu i totes les generacions que hi havien abans que tu, això vol dir que quan ballo com Eugenia, també ho fa la meua mare, la meua àvia, besàvia... tot el meu llinatge que em va donar aquest saber. Llavors, jo no puc ballar i posar-me una minifaldilla fins aquí (s'assenyala la meitat de la cuixa), això ofèn a la meua família. Si vull anar a ballar a un Club, em vestiré d'una altra manera, no puc anar davant de la rotllana a ballar, i fer grans figures sense que m'hi convidi aquest que és primer, llavors si ho faig sense que m'hi convidi també l'ofenc. Això també mostra que la meua família no m'ha ensenyat bé, perquè ballo de forma egoista. El fet de ballar molta estona, o de voler ensenyar tota l'estona quina és la meua tècnica, són mostres d'egoisme» (E.T). La tradició es percep com a continuïtat, un lligam amb la família, una forma de respecte al passat i també al present.

83 Tal com comenta Stokes (1994: 22) al voltant de l'estudi de Cowan (1990) sobre les danses gregues al nord de Grècia: «Whilst dance is a vital means of gender socialisation, and an enactment of masculinity and feminity at ritual occasions such as weddings, it is also an arena in which gender categories can be contested».

La dansa se'ns presenta com una part inseparable de la música tradicional cretenca, amb unes pautes i un lligam molt estret amb la seva gent i el territori: «Quan balles has de tenir present que la dansa tradicional era una forma de comunicació social, la manera de ballar, mirar, la teva conducta, allò que mostra són elements del teu caràcter, la família... i hem d'anar en compte, això vol mesura⁸⁴. Pots passar-t'ho bé, alliberar-te, però amb control, no de qualsevol manera o com ho faries en un Club, on ets tu sol i els teus amics. Per tant, això s'ha de separar, no és el mateix.» (E.T.)

El ball forma part de l'esdeveniment social que l'acompanya: festa religiosa (casament, bateig, sants, patrons), festa familiar o festa d'amics. Així, segons l'acte lúdic sempre hi ha unes pautes que es repeteixen, una seqüència que poques vegades he vist alterada. També el ball dóna prestigi, i el bon ballador dóna amb la seva actuació significació a l'acte social on participa. Després d'una anada a un casament, apuntava el següent en el diari de camp (Diari de camp, agost 2017): «Com sempre, el ball va començar amb la música cretenca i a poc a poc es va seguir la seqüència ritual que sempre, fins aquest moment, he vist repetir-se. Primer ballen els nuvis amb les seves famílies (nuclears) i el padrí, i tot seguit es divideixen perquè puguin ballar i mostrar els seus respectius llinatges. També els germans criden els seus amics perquè ballin. En aquests moments és important la forma de ballar i sempre es considera un honor que algú balli molt bé a un casament (...) Igualment, al casament que vaig anar amb el R., el germà de la núvia va fer el possible, conjuntament amb els seus amics, per fer grans figures, els nuvis eren policies i l'ambient del casament era poc festiu. Com sempre, en el casament es va seguir el repertori habitual, *ganos* per a la família, molts *syrtos*, algun *malevizoti* i una *sousta* combinada amb un *balos*».

En una sala de ball o segons el casament, el ball va molt lligat a la persona que el demana, la qual paga una quantitat de diners als músics perquè toquin un tema o un ball en concret, el que s'anomena *parangelia*. Normalment, si a una celebració només funciona la *parangelia*, és bastant difícil que la gent s'afegeixi a una rotllana que no sigui de coneguts. «Hi ha unes normes per entrar a la rotllana» (M. G.). Per exemple: «L'home es posa al fi-

84 Aprendre a ballar i entendre el llenguatge del propi cos en relació amb els altres ha estat com he assenyalat a l'apartat metodològic una part essencial de la tesi, un requisit bàsic, per tot aquell antropòleg que es plantegi l'estudi de la música tradicional cretenca en la seva complexitat. En aquest sentit, comparteixo les paraules de Pavlopoulou (2012: 134) «My decision to learn Cretan dances involved all the aforementioned tasks of self-experience and I am of the same opinion as Merleau Ponty who states: «It is through my body I understand other people; just as it is through my body that I perceive 'things'. Merleau Ponty (1962: 184)».

nal de la rotllana per tancar el cercle, si vols entrar a ballar has de començar pel final» (M. G.).

La indumentària

La forma d'anar vestit a l'hora de fer els balls amb els anys ha anat variant, tot i que avui en dia podríem dir que, en general, com que el ball està associat a una celebració, la gent va mudada. Jo no he vist en cap ocasió a ningú que portés els vestits anomenats tradicionals. Només en el cas d'alguna associació cultural de dansaires que feia una actuació o algun casament. Tal com em va passar en la celebració dels onze anys de l'emisora Kritikós: «Els ballarins anaven de dues maneres diferents: uns amb el vestit de color blau i camisa blanca, i els altres amb la camisa negra i els pantalons de color beix. Les dones totes anaven amb un vestit diferent. Aquesta diferència de vestimenta només amb les dones devia obeir segurament a la necessitat de saber d'on era la dona quan anava a alguna festa o lloc, d'aquesta manera era molt més fàcil distingir-les, un fet que per als homes no era tan important». Un fet que em confirmà el president de l'Associació Cultural Roda de la zona de Xanià, en parlar dels vestits que ells tenen i les diferències amb els de la resta d'associacions: «Els vestits dels homes més o menys són els mateixos. La *vraka* (pantalons), *gilota* (botes), ells tenen *vrakas* i *gilotes*. En el cas de les dones, tenen el vestit de Xanià, encara que a tot Creta (pancretenc) el vestit que s'ha agafat en els balls és el d'Anogia (molt maco), però jo penso que el de Xanià també és molt maco i nosaltres tenim els dos. El vestit té la part vermella i uns pantalons blancs, el d'Anogia és més carregat, el de Xanià és *gileko* (armilla), *fousta* (vestit),... el vestit de Kritsas també és molt maco, a Krousta també en tenen un altre que sembla com si fos d'Àsia Menor. Els vestits dels homes són molt semblants, els de les dones canvien molt. Els colors de les botes, negres, vermelles, blanques, el ganivet, el mocadoret...».

En la seva descripció, a més de remarcar les similituds i les diferències entre els uns i els altres, el nostre informant ens explica com la seva associació ha decidit introduir el vestit que ells consideren propi de la zona, en lloc de seguir només amb el vestit provinent d'Anogia, de la província de Rethymno, i que en l'actualitat trobem a quasi totes les representacions de caràcter folklòric que es realitzen a l'illa. Per a Giakoumakis, «en l'actualitat també hi ha una recerca del que és considerat com a propi, no només amb la música, sinó també amb els balls, les formes de vestir o el menjar.» Els integrants de l'associació que presideix són «un grup de persones que encara van amb els vestits tradicionals quan van

a ballar.» Això sí: «En el cas dels vestits, o vas vestit completament o no hi vas, però a mitges no» (M. G.).

Capítol 4: La cançó tradicional cretenca

Les mandinades

La petjada veneciana a l'illa després de 400 anys d'ocupació és present sobretot en l'arquitectura i el llenguatge, on destaca l'aportació del vers en la literatura culta⁸⁵ i popular, tal hi com trobem en les *mandinades*: «un díptic decapentasil·lab en metre iàmbic que acaba amb una paraula plana i que es divideix en dos hemistiquis de vuit i set síl·labes» (Frechina 2014:187), i que tenen el seu origen en l'oralitat i la improvisació, i són, normalment, en cretenc⁸⁶. I encara que en l'actualitat també pugui haver-hi una certa professionalització al seu voltant, continuen conservant el seu caràcter popular. Tal com assenyala Francesc Vicent Frechina, en el seu suggeridor llibre sobre la cançó improvisada als països de la Mediterrània: «La mantinada és un gènere poètic que no es troba vinculat a cap estructura musical concreta. Les mantinades poden cantar-se, recitar-se, escriure's, ser introduïdes en una conversació normal o enviar-se per WhatsApp: són l'armadura poètica preferida pels cretencs per estructurar el pensament i expressar les seues emocions» (2014:187).

De fet, és habitual que la gent truqui diàriament a diferents programes de ràdio i televisió de l'illa per dir una *mandinada* dedicada al locutor o presentador, als seus familiars, als oients, a l'illa,... qualsevol esdeveniment és susceptible de generar una *mandinada*. Són composicions poètiques de caràcter oral i improvisades que tenen a casa nostra exemples com ara els garrotins o els glossats, o els *bertsolaris* al País Basc, i que a Creta gaudeixen d'una gran vitalitat. De fet, les *mandinades* conserven en general el seu caràcter anònim i circulen al llarg de l'illa diferents versos dedicats a diferents aspectes de la vida quotidiana, sobretot relacionats amb l'amor, el dolor i la natura, com també aquells que es consideren més transcendents per a la vida d'un home o una dona (naixement d'un nen, bateig, prometatge, al voltant de la núvia, del nuvi, casament, sants...), (Xaralabaki 2003). Jo mateix he vist llegir en diferents casaments *mandinades* en honor dels nuvis escrites

85 L'exponent més clar és l'Erotokritos de Vincentzos Kornaros (1553-1613), amb 10.052 versos decapentasil·labs amb rima consonant, seguint la tradició de les *mandinades*. La història d'amor entre l'Aretoúsa i l'Erokritos, noble de caràcter però no de naixement. L'any 2019 es va organitzar el primer col·loqui internacional al voltant de la seva figura a Rethymno, organitzat pel Centre de Recerca Literària de la Universitat de Creta i l'Associació Pancretenca Mundial (<https://www.cretanmediterraneanandiet.org/en/event/global-conference-of-cretans-why-erotokritos>)

86 Mithos Stavrakakis, poeta i *mandinadologo* (que fa *mandinades*), també afegeix en aquesta definició que tingui sentit allò que vol dir el creador.

per amics o familiars, donar la benvinguda a la casa d'algú amb una *mandinada*, o en preparar el llit dels nuvis abans del seu casament...⁸⁷

L'altre ús de les *mandinades* es troba en la música. La *kritikà* no deixa de ser la musicalització d'aquests poemes, d'aquests versos. «Les *mandinades* són per a la majoria el 50% de la cançó. Per a mi, ha de ser així, perquè la música de Creta és una música popular que es toca a les festes. Tenen elements senzills. Tenen petites melodies, amb les quals esperes sentir alguna cosa» (S. P.).

Aquesta relació estreta amb la música va provocar que el 1984⁸⁸ sortís publicat el primer llibre de *mandinades*, fet pel poeta i *mandinadologos* Mitshos Stavrakakis: «Al principi no volia, però les *mandinades* que jo havia fet començaven a circular, les cantaven alguns cantants, les deia la gent, però sense que sortís mai el meu nom”. També suposà que el nom d'un *mandinadologos* sortís en un disc: «La primera vegada va ser amb un disc que vam fer amb l'*Skoulas*, després amb el *Psarandonis*, el Ros Daly... Des de llavors que en els discos es diu qui és el creador de les *mandinades*, perquè abans no es posava, no es deia. Les lletres i la música era del lirari, així era el costum».⁸⁹

Encara que des d'aleshores a moltes produccions discogràfiques consti el nom de qui ha fet la lletra, és a dir, les *mandinades*, i hagin sortit alguns llibres de poemes seguint aquesta estructura, el seu caràcter anònim continua intacte a tota l'illa, fet que també li dóna una de les seves característiques, la mobilitat: «Abans anaves a algun local a sentir el *Psarandonis* o el Giorgis i quan acabaven anaven a tocar amb la gent, i nosaltres havíem begut i els cambrers, al costat, amb un bloc apuntaven les *mandinades* que dèiem, i així també començaven a circular; m'he trobat algun cop que algú cantava una *mandinada* que era meva sense saber-ho. Les *mandinades* abans que res s'han de moure» (M. S.).

Segons el poeta, el valor de la *mandinada* és el seu constrenyiment, el decapentasil·lab, la seva estructura: «A vegades he escrit un poema, he agafat els dos últims versos i n'he fet una *mandinada*, i el valor final és el mateix, tot el poema es pot condensar en dues línies». I segueix: «El meu prototip són les *mandinades* antigues que són anònimes,

87 El repertori de les *mandinades* és realment molt llarg i necessitaria un espai molt més gran per aprofundir en aquest tema. M'interessa remarcar, però, abans de parar atenció al seu paper en la música, que no es pot considerar un aspecte residual de les expressions culturals de l'illa.

88 «*Ilie mou kosmogryhth*». Sistrón. 2003. 2a edició.

89 En l'actualitat, segons ell mateix, hi ha una desena de *mandinadologos* a Creta, és a dir, que publiquen els seus versos seguint aquesta estructura.

Erotókritos i la *rizítika*, aquestes són les bases. Si algú vol dedicar-se a això, primer ha d'investigar aquests precedents». Dos referents als quals també han anomenat més d'un informant.

El cant de les arrels: la rizítika

Al llarg de la recerca han estat contínues les referències als cants de *rizítika*⁹⁰, ja que són una de les expressions musicals característiques de l'illa i estan incloses dins el repertori de la majoria de músics de *kritikà*. Per falta de temps no puc dedicar-hi tot l'espai que voldria, però igualment crec convenient aquesta aproximació, si més no, per tal de mostrar la quantitat de matisos i informacions que podria arribar a extreure amb un anàlisi molt més detallat de les lletres de la música cretenca.

«La *rizítika* és molt difícil, té les seves normes, és tot un ritual. Però també ha canviat de com es deia abans. Per exemple, abans, quan dues persones havien d'anar a un altre poble, anaven cantant per passar el temps, per això existeix la *rizítika* 'tis stratas' (del camí). Quan arribaven a casa de qui els havia convidat feien la *rizítika* 'tis tablas' (taula). Si anaven a un casament, 'tou gamou', si anaven a un bateig, 'tis baptisi'. (...) Hi ha centenars de cançons i moltes melodies, cada categoria de *rizítika* té unes melodies concretes. La *rizítika* és tot un món, requereix molta investigació» (N. G.).

«La primera cançó la diu aquell que té la casa, quan entren els seus convidats. La *rizítika* té un ordre, no pots començar de la manera que vols, la cosa va pujant de to; també hi ha l'*antogonismos*, la defensa de cada poble. (Diu que això existeix i està viu). Podem parlar potser d'un 10%. Els altres, cadascú a casa seva.» (A. M.).

Els cants de *rizítika* són cançons *a capella* monofòniques de tradició oral i d'origen pastoral, també decapentasil·labs, cantades principalment a les zones muntanyoses del Lefkà, a la província de Xanià. Entre els treballs al voltant d'aquesta expressió musical destaca el recull de Samuel Baud Bovy, que durant la seva recerca durant els anys 1953-1954 féu el primer estudi existent sobre les seves variants i va proposar una primera classificació. D'aquesta època es conserven diverses gravacions realitzades per aquest investigador. Després, és realment important el treball del musicòleg cretenc Stamatis Apostolakis, que publicà l'any 1993 un recull de 800 cançons de *rizítika*, amb 32 melodies existents, tot as-

⁹⁰ *Ριζίτικα*: La seva etimologia prové del substantiu *ρίζα*, que vol dir arrel en grec.

senyalant quines són les que es poden cantar, depenent de la temàtica de la cançó (amoroosa, bel·licosa, irònica...). És a dir, cada melodia només està associada a unes certes temàtiques.

Per altra banda, ja des d'una perspectiva més propera a les ciències socials, cal fer menció del treball de recerca de l'etnomusicòloga Tullia Magrini, una autora que té diferents estudis de gènere sobre les cultures musicals de la Mediterrània (2003) i que en un article aparegut a la revista *Ethnomusicology*⁹¹ relatava el seu treball de camp a la província de Xanià amb relació a la música i la masculinitat. En aquest article s'acosta al món de la *rizítika*, les *mandinades* i la *kritikà*, i demostra la clara relació entre aquestes pràctiques musicals i les idees de masculinitat a la part més occidental de l'illa. L'autora parteix del treball de M. Herzfeld «The poetics of manhood» (1985), al voltant de la configuració de la identitat masculina a l'illa. En l'epíleg diu: «The practices observed in this article demonstrate that music-making in the Nomos Hanion (Província de Xanià) is more than simply an activity mostly performed by males: rather, being 'good at making musics' is a fundamental aspect of being 'good at being a man'» (2000: 453).

Un altre aspecte rellevant durant aquests anys d'investigació al voltant de la música de Creta es produeix a l'observar, primer en els cants de *rizítika* i després en algunes *mandinades*, la presència en les seves lletres d'elements procedents de la cultura vindicatória (Terradas 2008).⁹² Uns elements que intentaré il·lustrar amb alguns exemples al llarg d'aquest capítol.

En relació a la cultura vindicatória, l'antropòloga Maria Pira de Bella, en el seu «Dire o tacere in Sicilia. Viaggio alle radici dell'omertà» (2013), assenyalava el següent: «La vendetta e l'omertà sona da tempo percepita come strategie proprie dell'associazione criminale denominata mafia, benché in effetti facessero anche parte della tradizione culturale dei giornalieri agricoli siciliani.» Una afirmació, que crec extrapolable per les seves similituds a l'illa de Creta, i que la investigadora també mostra en el quart capítol del llibre dedicat a les cançons dels presidiaris sicilians durant el segle XIX.

91 "Manhood and music in Western Crete: Contemplating Death" September 2000 *Ethnomusicology* 44 (3):429 www.ethnomusicology.org/

92 La justícia vindicatória és un procediment que reconeix una ofensa i que crea sempre l'obligació d'esmenar-la, sense perjudici de la seva vindicació cruenta (venjança o càstigs autoritzats per una autoritat judicial) que pot concórrer amb l'esmena i la tributació a l'autoritat judicial (Terradas 2012). Al final d'aquesta tesi m'he permès d'adjuntar un annex amb la traducció de diferents cançons de *rizítika* i *mandinades*.

Al mateix temps, Maria Pira de Bella ens recorda tot seguint l'estela del ja clàssic «Honour and shame. The values of Mediterranean» (Peristiany 1966) i tots els estudis que després el seguiren⁹³, que: «Nelle società mediterranee, dove le obbligazioni erano tradizionalmente fondate sugli accordi orali, solo l'onore individuale e, a più forte ragione, l'onore collettivo, potevano garantire il rispetto e l'esecuzione di un patto. Per cui ogni uomo era investito, alla nascita, da una quota dell'onore derivante dalla sua famiglia o dal suo lignaggio: faceva così parte di un insieme che gli delegava, tra le altre cose, la sua «parte» dell'onore collettivo ch'era suo dovere proteggere e sviluppare. D'altro canto, l'onore apparteneva in solido alla famiglia o al lignaggio ed era trasmesso da una generazione all'altra come un legato: poteva essere aumentato o diminuito da ogni membro individualmente, uomo o donna, attraverso un comportamento lodevole o vergognoso».

La cançó tradicional cretenca

A la seva ponència dins el primer congrés dedicat a la jota als Països Catalans, celebrat a Falset l'any 2018, l'antropòleg Eliseu Carbonell al parlar de la transmissió d'aquest gènere musical dins la modernitat tardana, assenyalava l'existència d'un ordre post-tradicional, com una de les seves característiques actuals, i recorria a una reflexió del ja citat Frenchina (2014), per tal de desenvolupar aquest concepte: «'Anomenem cançó tradicional a la que ha deixat de ser-ho', ja que 'un producte cultural estàtic i fixat en el temps no ha existit mai', perquè 'El que roman és la nostra projecció, des de la modernitat, sobre el que eren les formes de vida tradicionals'» (Carbonell 2018: 260).

Una projecció sobre les formes de vida tradicionals, que generalment no amaguen una certa idealització o nostàlgia: «Les cançons són màgiques i les nostres lletres tenen molta saviesa, tant parlen d'amor com de queixa,... penso que les seves propietats són impressionants, i penso que dins la nostra música tradicional i els missatges que ens dona la

93 Tot i que fins els anys 70 del segle passat hi ha una certa proliferació de monografies procedents en la seva majoria d'investigadors anglosaxons centrades en una mirada ruralitzadora de la Mediterrània marcada pels paràmetres de l'honor i la vergonya (Eliseu Carbonell (Contextos 2010)), aquesta tendència ha anat canviant els darrers 40 anys, amb diferents estudis procedents de camps ben variats encapçalat per investigadors locals (Maria Àngels Roque 2001). En el cas grec, també a partir de finals dels anys 90 del segle passat, hi ha diferents estudis antropològics que se centren en l'estudi del món urbà (Michael Herzfeld 1992, Renée Hirschon 1998, Manos Spyridakis 2013). En cap cas, l'interès per temes més clàssics, com els procedents de l'antropologia jurídica han estat exclosos, però aquests han estat abordats des d'una perspectiva menys «exòtica», tal com demostra el treball del citat Terradas, Maria Pira de Bella, o en el cas cretenç, d'Arís Tsantirópoulos, professor d'antropologia social a la Universitat de Rethymno, que l'any 2010 publicà una magnífica monografia titulada en grec «La vendetta contemporània a les muntanyes centrals de Creta».

seva lletra, podem aprendre sense haver d'anar a l'escola. Si l'escoltem amb atenció, parlen de l'amor, tal i com en parlen a les altres cultures, parlen de la mort, de la bellesa de la Naturalesa, de l'encant de la vida, parlen del que és important a la nostra vida i què no, parlen de la família, de la maternitat,... què vols que et digui, penso que la temàtica que ens donen és molt àmplia, i que un nen que escolti música tradicional, pot ser una bona persona, una persona necessària per la seva comunitat. És una escola, la lletra de la música tradicional, les seves melodies, la manera que et fa sentir, com canvia, ... és una gran escola. Jo ho sento d'aquesta manera» (E.T.).

Però, què és sinó la cançó tradicional o més ben dit, allò que anomenem música tradicional? Tal com ja apuntava en la introducció d'aquesta tesi, i com també afirma Carbonell (2018 : 12) tot citant a Josep Martí, «qualsevol intent de definició del concepte pot trobar-se amb alguna objecció, perquè quan ens referim a la música tradicional, estem parlant d'un constructe», és així com Martí ens remet a la definició de l'*International Folk Music Council* de l'any 1954: «La música folk és el producte d'una tradició musical que ha evolucionat a través del procés de transmissió oral». Per tant, també és lògic i normal, que certs paràmetres musicals vagin canviant o siguin més flexibles, així com també les estructures que en principi han de configurar les lletres de les cançons, tal com m'assenyalava la cantant cretenca: «No fa falta que sempre rimi (la cançó). Però el 90% han de ser decapendasil·labs perquè quedin bé, a l'igual que a la resta de Grècia. Ha d'haver una estructura concreta per poder cantar allò que ja hi ha. No puc pensar-ho d'una altra manera" (E.T). El mateix Psarandonis m'ho explicava amb un exemple propi: «Però hi ha lletres que no han de ser amb la *mandinada*, depèn. Has de tenir en compte altres coses. Com per exemple, 'Anebo ston ourano' ('Pujaré al cel'),... (em recita el vers). D'aquesta cançó em va sorgir la melodia caminant, anava a un local a fer la prova de so abans del concert, i vaig demanar de seguida l'instrument per tocar, perquè m'agradava aquella melodia. En el moment que apareix, l'has de tocar, no fos cas que torni a marxar... i aquells dies va venir un amic meu a Atenes, i vam quedar per passar una estona junts. I em deia una *mandinada* 'Anebo ston ourano...' ⁹⁴, amb una altra rima que tocava amb la meua melodia, però no acabaven de lligar. I allà hi havia un amic de l'home de la taverna, i em va dir: 'Vols que t'acabin de lligar aquests versos?', era un noi de Karpathos, i li vaig dir: 'Fes-la!'. I després ell me la va fer, i mira ara... si no hagués anat a aquell local...».

94 «Θ' ανεβώ στον ουρανό (Πετροπέρδικα)», aquesta cançó és justament un dels grans èxits de *Psarandonis*, per això encara té més rellevància la seva explicació. Mirar enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=hpj9P2GjXDs>

El debat sobre quina estructura han de tenir les lletres de les cançons de la música de Creta cada vegada és més obert, i els arguments a favor de la introducció dels vers lliure o de rimes més flexibles en contraposició a una estructura tancada com les *mandinades* en cas de necessitat creativa, cada vegada són més acceptades. De la mateixa manera, els darrers deu anys, la introducció d'un llenguatge més proper a la realitat sociolingüística de l'illa també ha quedat palesa en les noves *mandinades* i per extensió a les noves cançons, un fet que no és exempt de debat, sobretot entre generacions diferenciades, tal com presento en el següent apartat.

L'ús de la llengua

«El dialecte, és important, però també és important entendre què escoltem. Jo ara escolto *mandinades* amb paraules antigues que no entenc, pot ser molt maca, però si no l'entenc... això té relació també amb qui ho escolta, és un criteri personal. Jo vull saber què diu, en canvi hi ha altres persones que els interessa més el só que transmet» (E. T).

«Si ara fas una *mandinada* en la qual tu hi poses la paraula mòbil o internet, et diran: 'Ei, què és això, s'ha de treure!'. Jo crec que el tema és completament estètic, si la paraula queda bé i el resultat també, per mi s'ha d'acceptar. No és aquesta la llengua que parlo? Parlaré a les *mandinades* amb una altra llengua? Me n'aniré al grec antic? Puc expressar-me amb paraules que ja no s'utilitzen?» (M.B).

«No crec que tots els versos hagin de ser *mandinades*, a moltes cançons no ho son. No penso que hagi de ser una obligació. I el dialecte? També ha canviat, jo no parlo igual que els meus avis, no utilitzo ja les mateixes paraules. I em sonen paraules que deien ells, però ja no ho fem nosaltres, i no em sembla malament. En general, el dialecte a la ciutat ha disminuït el seu ús, també als pobles, perquè hi ha més relació amb la ciutat, Atenes, la televisió... i la gent aprèn altres paraules. No estem tancats només en un lloc. Des de l'època minoica com han canviat les coses! Així és la història... No sé que en pensaran els fanàtics, perquè n'hi ha molts, però jo penso així. Els canvis poden ser bons, si hi ha canvis dins la música cretenca, també la podran escoltar altra gent, per exemple els atenencs,... penso que això pot ser bo, perquè vagi més enllà de les fronteres de Creta. Si no hi ha altres lletres, sinó tenim relació i només escolto i ballo el que fem al meu poble, això s'empobreix» (K.P). «Penso que hi ha bons *mandinadòlegs*, joves i grans, però també n'hi

ha de dolents. Que diuen paraules que no caldrien, però si vols no els escoltes i punt. Vaig al cafè moltes vegades i no entenc el que diuen, només *malaka*⁹⁵» (A. S.).

Des de l'inici del segle XIX, la llengua ha representat un dels pilars bàsics del nacionalisme grec, un instrument que legitimava la continuïtat cultural entre els grecs moderns i els del passat (Herzfeld 1986:11). És en aquest moment quan s'inicià el debat sobre quina havia de ser la forma més apropiada del llenguatge del nou estat, un debat que encara ara sembla que no s'hagi acabat de tancar. Alguns defensaven el retorn a la puresa del grec clàssic (del segle V aC), els altres defensaven la forma contemporània del llenguatge, i uns tercers defensaven un terme mitjà. Finalment, el debat entre la forma purificada del llenguatge, l'anomenat *katharevousa*, i una de més popular, l'anomenat *demòtic*, va inclinar-se a favor de la primera. Fins al 1976 (Llei 306/1976) no es va canviar la gramàtica que s'ensenyava a les escoles inspirada en models procedents del grec clàssic, i que provocà un distanciament entre allò que s'aprenia a les aules i el que es parlava al carrer, en una clara situació de diglòssia⁹⁶. Actualment, l'ensenyament de la llengua es basa en un estàndard creat a partir del demòtic, és a dir, una variant de la llengua del carrer amb elements cultes provinents del *katharevousa*. Tanmateix, tal com m'explicava Nikos Vrentzos, un sociolingüista grec, l'estàndard prové d'una variant dialectal parlada a la zona del Peloponès, segurament per ser la primera zona que es va independitzar i per ser la més propera al centre de poder, tal com passa a Barcelona o Madrid.

L'ensenyament de la llengua, però, no preveu l'aprenentatge dels diferents dialectes que hi ha dins del país⁹⁷. El cas de Creta és especialment paradigmàtic, ja que té una comunitat de parlants força important, tant dins del seu territori com a l'exterior. El dialecte té una clara influència del venecià en el seu lèxic, una de les diferències més clares respecte de la llengua estandarditzada, com també del turc. Així mateix, té una fonètica caracteritzada per la palatalització dels sons /ke/ i /ki/; gramaticalment, cal destacar l'ús del pronom interrogatiu *inda?* en lloc de l'usual *ti?*, que en grec vol dir 'què?'.

95 Μαλάκα : Que podríem traduir com imbècil, és una de les paraulotes d'ús més recurrent dins del vocabulari col·loquial grec.

96 Segons la definició de l'Enciclopèdia Catalana: Situació sociolingüística en què un idioma o parlar *alt* (A) és usat per a funcions formals (educació, literatura, religió, etc.) i en la majoria dels usos escrits, enfront d'un idioma o parlar *baix* (B), d'ús informal (comunicació íntima, familiar o espontània, etc.) i generalment oral.

97 Tampoc de les llengües minoritàries de l'Estat: el turc, l'eslau, el valac (dialecte del romanès) i l'albanès (Clogg 1998: 226). Richard Clogg també ha estudiat l'encaix d'aquestes minories ètniques dins l'estat grec a «Minorities in Greece. Aspects of a plural society» (2002).

Al meu entendre, parlariem d'un dialecte minoritari perquè té un pes quantitatiu menor d'aquell amb el qual se'l compara, i al mateix temps també és minoritzat perquè pateix la pressió de la varietat estàndard per aïllar-lo dels seus usos públics i privats (Pérez de Guzmán 1997:146). En aquest sentit, el poeta Mitshos Stavrakakis comentava aquest procés, que crec que sintetitza el debat existent entre els meus informants: «Hi ha molta gent que no coneix el dialecte, perquè moltes paraules no són necessàries. A part d'alguns pobles de muntanya que encara les tenen, a poc a poc el dialecte serà com la roba. I serà una peça de museu.» I afegia: «Avui dia tampoc anem vestits com abans; jo porto texans i no porto els pantalons (*braques*) que portaven abans. El mateix passa amb la llengua, que canvia com un organisme, i generació rere generació canvia...; una cosa era la llengua de Sòfocles, una altra la de Plató, de Kornarou, o la nostra, la llengua segueix la seva època; no sé si l'evolució és bona o dolenta, però segueix l'època.»

És simptomàtic, però, que poca gent amb qui he parlat d'aquest tema m'hagi assenyalat la necessitat del seu ensenyament, tot i que em sembla observar un interès més gran pel seu coneixement⁹⁸.

Tal com afirmava a l'inici d'aquest apartat un dels meus informants, penso que el dialecte, encara està bastant estès dins el món rural, i el seu ús dins les ciutats és bastant minoritari, sobretot a la capital. D'altra banda, moltes vegades m'ha sorprès la seva ridiculització, tant a la televisió estatal com a la ràdio. La banalització del seu ús, com també la seva associació a un món rural suposadament més endarrerit contraposat a la vida moderna, són les seves constants.

Com veiem, el dialecte funciona com a element identificador, que atorga la categoria de cretenc a aquell que l'utilitza. Una marca que també és utilitzada per la música tradicional com una de les seves característiques bàsiques: «En la música, amb la resta de Grècia hi ha diferències respecte als instruments i també el dialecte. Coneixes un músic cretenc des de lluny, perquè sents 'xe', perquè sents una lira. El dialecte i la pronúncia és la característica. El dialecte, nosaltres el parlem, i nosaltres diem coses que no podem expressar amb la llengua que ens van ensenyar a l'escola, ens expressem millor» (St. Pt.). En parlar de la música del grup *Xaïnides*, que es presenta sota l'etiqueta de música moderna de Creta, la seva cantant em deia: «La música de Xaïnides té el dialecte cretenc. Aquí sí que

98 L'any 2008 va aparèixer el primer diccionari centrat en aquest dialecte, editat conjuntament per una mancomunitat de municipis i l'associació de cooperativistes de l'illa. D'altra banda, des de fa quatre anys, la revista *Kritiko Panorama* publica contes infantils en aquest dialecte.

pots dir que Creta hi té alguna cosa a veure»⁹⁹ (M. K.). Després d'una conversa amb un informant, apunto: «El Manolis va arribar a dir-me que la música cretenca no aconseguiria mai sortir de les fronteres de l'illa, perquè el més important de la música era la lletra, allò que es deia, i que per això hi ha tants grecs que no l'entenen, perquè, com se sap, es canta amb el dialecte» (Diari de camp, juliol 2017).

Tot i que tal com he anat presentant en aquest apartat i em comentava el llaütista Andonis Xyloyuris, aquest requeriment ha anat flexibilitzant-se: «Hi ha lletres que no tenen del tot paraules o dialecte, però és consideren cretenques». Tot i així, encara que l'ús del cretenc ha anat canviant, penso que «hablar hoy en día de dialectos como marcadores lingüísticos de identidad ya no es una especie de sacrilegio, sino una auténtica necesidad científica» (Pérez Miranda 1997: 3).

Les lletres de les cançons

«Per què les lletres parlen només de la natura, de Creta o de l'amor? No hi ha més temes? Sempre ha estat així?» (Juliol 2017, Diari de camp).

«La veritat és que la *mandinada* té un sentiment de passió, d'amor, no es preocupa del que passa avui dia, i no sé si això és un tabú o què és» (M. S.)

El paisatge

«A mi, m'agrada que parli sobre el paisatge... el pas del temps. La Naturalesa m'agrada, sobre els fenòmens salvatges (tempestes, neu, barrancs,...). Ha de lligar la lletra amb la música». (N.X.)

Una de les temàtiques més utilitzades en les *mandinades* és la recreació del paisatge. Les muntanyes, les oliveres, les flors, l'afectació dels canvis estacionals en la natura, cançons dedicades al Psiloritis (la muntanya més alta de Creta), a Grambousa (una península), a Creta..., lletres que descriuen i sovint exalten l'espai on resideix la comunitat. Sobre aquest aspecte escrivia algunes línies al meu diari de camp fa una desena d'anys: «Un altre punt en el qual no m'havia aturat a pensar fins ara és la creació d'un discurs 'nacional' a través del paisatge. El nacionalisme vuitcentista català és ple de cançons que parlen del paisatge i de la pàtria (Canigó, L'Empordà), i l'escola de pintura d'Olot es dedica a pintar

99 L'ús de la lira i les versions de clàssics de *kritikà* també serien dos dels elements que els associen directament amb l'illa.

paisatges. En el cas de Creta, el fet que el procés d'industrialització a Grècia hagi anat per altres camins, també hauria fet que aquest fenomen aparegués més tard? Tanta exaltació a Creta no pot venir d'una altra forma per un nacionalisme d'estil Herderià. Tal com diuen a la ràdio: 'Gia ti pio para pano apo thn Kriti den uparxei tipota' (Perquè més amunt de Creta no hi ha res). Un lema que a qualsevol part d'Europa seria tractat de feixista i que aquí no ho és» (Diari de camp. Desembre 2011). Amb aquest apunt¹⁰⁰ no pretenc afirmar que hi hagi un moviment d'emancipació nacional, ni res que s'hi assembli. Només vull deixar constància de com realment existeix un sentiment de pertinença al territori, un espai clarament limitat, en el qual es generen tota una sèrie d'expressions de caràcter cultural que mostren aquest sentiment de comunitat, i que durant les diferents estades a l'illa al llarg dels anys, he pogut constatar. Tanmateix, aquest sentiment de pertinença no exclou la vinculació històrica i afectiva que els cretencs tenen amb la resta del territori hel·lènic. La lluita per la unió de Creta amb el nou estat grec sorgit durant el segle XIX és un element historicament incontestable i present en la consciència nacional dels cretencs. Qui millor simbolitza aquesta relació, fou el cretenc Eletherios Venizelios, líder revolucionari contra l'ocupació turca de l'illa i posteriorment primer ministre de Grècia en diverses ocasions i considerat el pare de la Grècia moderna.

L'amor

Δύο δάκρυα από τα μάτια σου

(Dio dakria apo ta matia su)

σου 'κλεψα στ' ονειρό μου

(su eklepsa sto oniro mu)

και ξύπνησα και τα' βρηκα

(ke ksimnisa ke to brika)

στις άκρες των δικών μου

(stis akres tu dikomu)¹⁰¹

100 A més d'ensenyar com he anat elaborant els plantejaments per a l'escriptura del treball.

101 «Dues llàgrimes dels teus ulls/ vaig robar-te en el meu somni/ i en els extrems dels meus/ vaig trobar-les al despertar».

«Penso que les lletres de la música cretenca són les millors de la música popular grega, tenen molt de pes. D'amor... des de tots els punts de vista. La música popular grega m'agrada, però la lletra em sembla molt fluixa. Existeix molta queixa, molt de dolor, també alegria, això és molt oriental, nosaltres no som d'Orient, nosaltres som al mig» (Minas). D'aquesta manera m'explicava el Minas les diferències entre les lletres de Grècia (el continent) i Creta, que atribuïa a raons espacials. Com veiem, un cop més, se'ns presenta Creta o altres vegades Grècia com a territoris liminars entre Orient i Occident, un fet que per a molts dels meus informants és una de les seves característiques, en què la seva situació insular reforçaria aquesta situació.

L'amor és la temàtica més estesa dins el món de les *mandinades*, tots els meus informants han estat d'acord amb aquesta afirmació; només a la província de Xanià sembla que hi hagi algunes variants: «A Xanià les mandinades no són tant al voltant de l'amor com en altres llocs de Creta. La mandinada té molta relació amb el compliment cap a l'amic, en l'hospitalitat. Després de menjar a casa d'un amic, per exemple, aquell que l'ha convidat farà una mandinada en honor dels seus amics. I els altres contestaran sobre el menjar, sobre l'hospitalitat. I això encara es veu» (N. G.). Com veiem, l'amor i l'expressió d'afecte cap als altres serien un dels seus motors creatius. Molts dels informants m'explicaven que ells havien començat a dir *mandinades* perquè estaven enamorats o volien galantejar amb les dones. «Abans també en deia jo. Sobretot a les dones», em deia tot rient el Giorgos Belagrakis, i m'explicava com la majoria d'aquestes *mandinades* els homes les cantaven durant la nit, amb el que es coneix com a cantada. «Això passava (les cantades), pel que sé, a quasi tots els pobles en aquella època; el que cantava tenia el seu propi repertori de *mandinades* (també familiars), a part de les que eren populars i que coneixia la gent. Quan obrien un tema (amor, mort, somni...), havien de dir almenys unes deu mandinades i després continuaven amb un altre tema¹⁰², era cíclic. Qualsevol tema que tingués relació amb la societat. Alguna festa d'aquestes durava tot el dia o fins i tot dos dies, tenien molta energia. Avui dia això no passa. El ritme és diferent, abans era més tranquil» (M. S.). A la localitat de Biannos també m'explicaven com ho feien: «La nostra música era sempre amb violí o mandolina, era un so dolç; les mandinades que dèiem no parlaven de guerra, ni de barbaritats, només de l'amor, a vegades de la sort o de la lluna,

102 Segons el poble, el nombre de *mandinades* varia (N. K.).

però sempre en relació amb l'amor" (M. S.)¹⁰³. El meu informant, com veiem, contraposa les *mandinades* que feien a la seva localitat respecte a aquells que parlen de la guerra o de barbaritats, un fenomen actual del qual parlaré en breu.

El sentit de les paraules

Al meu entendre, en l'actualitat s'ha generat un debat al voltant de les lletres, que en èpoques passades no he pogut constatar que existís, tal com expressen els germans de la família Xylouris:

«Has de donar un missatge més subtil, no com si fessis un míting. Que cadascú la interpreti com vulgui. 'Ha de tenir un caràcter metafòric' (diu el pare Giorgos des de la cuina). Però avui dia, és important que hi hagi una mica de missatge.» (N. X.)

«Hem passat una època que el tema era el de l'amor. A m'agraden les *mandinades* que et donen una imatge d'un paisatge o una fantasia. Avui també tenim *mandinades* que ens parlen de com viuen les persones, què ens passa. Que ens diguin coses que passen ara, perquè sigui considerada una lletra hàbil per ser usada per una cançó cretenca, no fa falta que sigui considerada una *mandinada*, pot ser un poema, potser mai no ha estat escrit o pensat per fer una cançó, però la sonoritat que té aquest poema amb una melodia concreta pot ser utilitzada. El poema té una arrel, però després té diferents branques, i tothom pot fer el que vulgui amb això» (A. X.). El seu pare també s'expressava en el mateix sentit: «El que jo canto no és meu, sinó de *mandinadologos*, vius, morts o anònims. Les *mandinades* que m'agraden poden ser d'amor, sobre la vida, sobre la separació, del mar..., totes m'agraden. El que trobo a faltar avui dia és el tema polític, no existeix, com en la majoria de les coses, perquè la globalització ho ha portat fins aquí. Per això tampoc ja no hi ha ideologies polítiques, tots ens convertirem en el mateix, amb espais quadriculats, amb càmeres arreu... fins i tot al cor, ens posaran una càmera. Ho dic com a exemple. Per a mi, això és un buit» (G. X.). Així de clar es mostrava el *Psarogiogis* en parlar de la manca de lletres que expressin la situació política actual. Un buit ideològic que atribueix al context socioeconòmic en un procés gradual d'uniformització. Una afirmació de la qual el poeta Mitshos Stavrakakis discrepa: «No hi ha *mandinades* polítiques ara i abans». Segons ell, les *mandinades* no parlen de política, encara que en plena dictadura dels generals (1967-1974) ell n'havia fet. «Jo era maoista i quan baixaven els pagesos amb els tractors a

103 Φεγγάρι μου που 'σαι ψηλά της νύχτας ταχυδρόμος (Feggari mu pu'se psilá tis níktas tagidromos)/ πες της πως θα την αγαπώ μέχρι να στέκει ο κόσμος (pes tis pos za tin agapó mekri na steki o kosmos)

«Lluna meua que des de ben alt ets el carter de la nit/ diga-li com l'estimo fins allà on el món s'acaba».

Heraklion, escrivia *mandinades* amb contingut polític». M'explicava que durant les manifestacions que els agricultors havien fet durant la dictadura a la capital, ell escrivia *mandinades* a les pancartes dels manifestants. «Tinc *mandinades* que fan referència a la llibertat, que vaig fer durant l'època de la dictadura, però no és la situació actual»¹⁰⁴. Per a ell, hi ha una diferenciació entre el context polític actual i temps passats, en situacions que es perceben com a excepcionals. No és que no escrigui sobre política: «Però ho faig amb les poesies, no amb la mandinada. Amb les mandinades és difícil, només de forma al·legòrica, és a dir, que dius una cosa en lloc d'una altra. La meua mateixa producció és així, el 80% és amor, és que és molt important». Des del seu punt de vista, hi ha estructures poètiques que són més adients que d'altres a l'hora de parlar de segons quins temes. Com ens indica, l'amor seria una de les constants dins la seva obra lligada a les *mandinades*.

En general, podem constatar que la producció de *mandinades* està estretament lligada a la temàtica amorosa, tot i que hem trobat alguna excepció,¹⁰⁵ fet que el mateix *Psarogiorgis* també ha corroborat: «Sembla que en el passat n'hi havia més de polítiques i al·legòriques, ara em cansen sobretot les que parlen d'amor. Són molt maques, però feu alguna altra cosa».

Com ja he mostrat anteriorment, aquestes demandes no es queden aquí: «Hem d'anar introduint noves paraules a les *mandinades*, perquè el dialecte també ha canviat i encara que ens agradin les mandinades del passat, no ens podem quedar només aquí» (M. G.). Com veiem, hi ha una necessitat de resituar les *mandinades* en el context actual, un fet amb el qual el mateix *Psarogiorgis* es mostra totalment conforme: «A mi no em fan por les paraules, una *mandinada* pot dir 'Internet', no tinc cap problema si té alguna cosa a dir». Hi ha una demanda per adequar les *mandinades* a la vida quotidiana actual, cosa que recalca la necessitat d'introduir en el llenguatge neologismes d'ús habitual. El locutor Nikos

104 En aquesta època també va estar dos anys i mig a la presó, des d'on va elaborar la majoria de *mandinades* recollides al seu primer llibre.

105 Durant l'ocupació nazi de l'illa es va fer coneguda la cançó titulada «Hitler». També l'any 2015 es popularitzà la cançó 'Να σταθώ στα πόδια μου' (Dempeus) de Leonidas Balafas i Nikiforou Zervakis, que explicava la situació de precarietat que vivia el país després de la crisi del 2013. Actualment, en el canal de youtube, compte amb més de 9 milions de reproduccions. A l'annex d'aquest capítol he adjuntat la cançó. <https://www.youtube.com/watch?v=AufQINNTbNc>

I també durant la dictadura dels generals, el cantant cretenc Nikos Xylouris va popularitzar la cançó «Xasteria», que es va convertir en un himne de la cançó de protesta, encara que aquesta era una antiga cançó de *rizítika* que parlava d'una *vendetta*, tal com em va fer veure Nikos Giakoumakis.

Anetakis afegeix: «El més important per a mi d'una cançó és que tingui sentit, alguna cosa a dir, tant si parla de l'amor com si ho fa de la guerra o d'un casament... El que m'agrada és que una *mandinada* et digui allò que no esperes, el que passa ara és que ja saps el que et diran». «Ara el nivell de les *mandinades* és molt baix, no tenen poesia. Avui és un altre nivell» (Sb. P.). Com veiem, la discussió ja no és només al voltant de la falta de certs continguts, o sobre la necessitat d'actualitzar el dialecte, sinó també sobre qüestions estètiques i també ètiques: «Amb les lletres, el que passa és que tot comença per l'educació. Bona educació, bon missatge. Amb un músic és el mateix, i el missatge que donarà serà bo. Si algú parla de l'amor, hi ha moltes maneres de fer-ho. Amb quin sentit, l'amor que m'ha de portar a tallar-me les venes, o el d'ajudar els altres» (N. I.). Tal com ens mostren els comentaris de l'Stelios Petrakis: «Les *mandinades* han de dir coses maques amb bon gust. Però en l'actualitat diuen coses que et fan vomitar. Abans tenien més gust, les lletres eren més maques. Les *mandinades* han de tenir tot allò bonic que té la poesia, no diguem 'conyet meu', diguem 'llimoner meu'. Ha de ser senzilla, i no amb paraules complicades. [...] No pots anar a un casament i sentir parlar de morts. Ara hi ha més *mandinades* sobre els enterraments que de la lluna».

La skilokritikà: una nova manera de ser, una nova manera de cantar

«Ecoltaràs unes lletres com de *skiladiko*, al que podríem anomenar, *skilokritikà*, fins i tot la veu ha canviat. Les lletres et fa vergonya sentir-les. Els últims anys la música *skiladikà* ha pujat molt a Grècia. I això ha influenciat a totes les altres músiques, el resultat ha estat un nou estil, la *skilokritikà*, que és pitjor que l'*skiladiko*, perquè l'*skiladiko* era original» (Minas).

«Són gent que desapareixerà amb el temps, i a mi no m'interessa. Utilitzen instruments, només per omplir, i repeteixen la mateixa cosa cada vegada, cada CD. Penso que la música no és només tema de gustos, hi ha música bona i música dolenta. Normalment també és tema de màrqueting, agafen algú i el passen a la tele unes quantes vegades. I la gent això segueix, el que es posa de moda. [...] La música de Creta mai havia tingut relació amb les pistoles o els 4x4. Als glendis (festes) podies veure algunes pistoles, d'acord. Nosaltres això no ho editem. Pensem que és un error. Aquesta persona com et deia abans, el primer disco parlarà de pistoles, el segon de pistoles, i al final què? Aquesta és la feina que hem de fer ara, dir que som cretencs, que portem camisa negra i tirem trets?»

A la música de Creta parlem de l'amor, de la separació, de la natura, els somnis, l'ànima...» (A. A.)

Com podem observar en els comentaris anteriors, la irrupció a l'escena musical cretenca durant les últimes dècades d'un nou subgènere dins de la *kritikà*, el que es coneix com a *skilokritikà*, ha aportat nous elements de controvèrsia dins d'aquest debat, tal com mostrava anteriorment. El productor de Cretaphone¹⁰⁶, Kostas Fragkakis: «També les lletres han canviat, no podem sentir sempre el mateix. Som en una altra època. Aquells que escriuen han de fer alguna altra cosa. Els nous i els vells no tenen res a veure. Abans, les mandinades descrivien tota la vida, tot l'amor que tenies, tot l'odi que tenies cap a algú...; ara tenen altres temes. Ara és més important la lletra que la cançó, abans era més important el so que senties i repeties una mandinada deu vegades. Ara diuen deu mandinades, una cançó. Ara és més important allò que es canta que allò que es toca. Això ha passat a tot Grècia. Perquè la gent vol escoltar coses». Hi ha un canvi generacional, que, com indica el productor, ja fa temps que s'ha començat a mostrar en l'àmbit musical, sobretot lligat a certes formes d'entendre la *creticitat* per una part de la població: «Les lletres són una cosa viva que transmeten el valor de l'època. Hi ha *mandinades* antigues, però també diuen coses noves, com ara temes que parlen de la policia o els 4x4. El Kondaros de Rethymno és el primer que va fer això, i l'altre és el Nikos Kyriakakis. Són a la frontera de l'humor, però mostra que és una cosa viva» (M. B.).¹⁰⁷ Hi ha, doncs, un sector de la societat cretenca que ha afegit nous paràmetres creatius dins el món de les *mandinades* i de la *kritikà*, que expressen unes noves formes de relacionar-se amb l'illa: «Abans feien un disc amb deu mandinades, ara fan més discos amb milers de mandinades i continuen essent només deu de bones. Per això, sembla que n'hi hagi més, però la quantitat amb relació a la qualitat és baixa» (M. B.).

Com veiem, tot i que existeix un sector dels informants i de la població que demanen canvis, sí que s'amplien les temàtiques amb les quals s'usen les *mandinades*: «Tema de Creta, tema de l'amor, tema de la separació, els últims anys també hi ha moltes lletres sobre

106 Cretaphone: <https://www.cretaphone.gr/>

107 L'enemistat envers la policia ha originat diferents episodis de violència a l'illa. Els cossos policials són sovint vistos com a elements externs de control. Són moltes les parts de l'illa on la seva presència és inexistente. El 4x4, mitjà de transport del món rural i d'ús molt estès a tot el territori, ha esdevingut símbol del que podríem anomenar una nova cultura masculina de reivindicació local, en què, a grans trets, la camisa negra (en senyal de dol pels morts en les ocupacions a l'illa), les armes i l'exaltació a Creta serien alguns dels seus trets definitoris.

les pistoles, molts ho jutgen, jo no. Un músic escriu deu lletres perquè la noia l'ha deixat, i un altre plora perquè li han pres la pistola» (K. F.). Les armes són una altra de les temàtiques recurrents dins del món de l'*skilokritikà*, un dels símbols de la resistència cretenca als ocupants. No és una excepció el seu ús en diferents celebracions per mostrar alegria. Per exemple, a un dels últims casaments a què vaig anar, en arribar a casa de la núvia per recollir-la en comitiva per anar a l'església, el germà era a la porta de l'habitatge familiar i de tant en tant disparava una pistola. A dos casaments més, les escenes també van ser més o menys les mateixes. N'he vist i n'he escoltat repetides vegades: pistoles de fogueig, normals o escopetes; també n'hi ha de calibres diversos, fet que és fàcil d'apreciar pel seu soroll o pels forats que deixen en senyals de tràfic o els cartells d'entrada a diverses localitats, que funcionen com a símbols de caràcter apotropaic. Fins i tot, tinc veïns que sovint n'utilitzen en tota mena de celebracions.¹⁰⁸ Aquest ús ha provocat més d'una vegada certs accidents. Recordo, durant la primera estada a Creta de vacances el 2004, la sorpresa que em va causar llegir en un diari local la mort per accident d'un home d'avançada edat que es trobava assegut en un banc de la plaça del seu poble i que va morir per l'impacte d'una bala que li va caure al cap. El tret provenia d'un festeig que organitzaven en una casa als afores, i en disparar enlaire durant la celebració, la bala va caure per efectes de les lleis de la física (tir parabòlic) més enllà i amb la mateixa força, amb la mala sort d'anar a parar allà on es trobava l'home. Pel que fa a la música, un informant m'explicava que en una celebració, mentre tocava, al músic del costat li va impactar una bala a la cama a causa d'un accident en la manipulació de la pistola d'un dels celebrants. Un fet que va portar a prohibir en aquell poble l'ús de les armes enmig de la celebració. «No sóc dels que pensa que hem d'utilitzar la pistola a llocs que no pertoqueuen. Recordo que abans, al *glendi* (festa), la pistola s'utilitzava lluny de la gent, quan el nuvi anava a buscar la núvia, però no és correcte fer-ho al mig de la gent. Allunya't vint metres i fes-ho, però al mig de la gent no és correcte. No és correcte portar-la enmig de la gent. Jo la tinc perquè és del meu avi, un vell costum... Jo amb això no hi estic d'acord, hem de respectar certes coses, no s'ha de fer. És un error utilitzar la pistola a llocs que no s'han d'utilitzar» (K. F.). El llaütista Giorgos Manolakis em deia: «Tantes desgràcies i guerres que han passat per aquí, és normal que a moltes cases hi hagin pistoles, però això no vol dir que encara hi estiguem en guerra, no té sentit. És un costum, una tradició que s'ha de fer servir

108 El tema de les armes a Creta és realment molt complex. Només cal anar a la xarxa social de vídeos d'Internet www.youtube.com i escriure 'opla kriti' (armes Creta) per adonar-nos una mica més de la magnitud del tema.

La relació de la població amb les armes ha estat una constant des de fa molts segles que cap govern no ha aconseguit eliminar. Segons dades del Museu d'Història, l'any 2015 a l'illa hi havia unes 3.500 llicències d'armes.

de forma correcte, quan es converteix en moda es torna una *bajanada*». I en relació a la *skilokritikà* afegia: «La *skilokritikà* és una forma kitsch, els que tenen estètica i els que no en tenen. No dic bons o dolents, sota el meu criteri. A mi no em transmet res que es parli de pistoles o de bombes... què passa, som en una guerra?».

Com veiem, la pistola es percep com un 'vell costum', un element tradicional de l'illa, fet pel qual el productor justificava l'aparició de diferents lletres al seu voltant. Ara bé, a part de les pistoles, la temàtica encara s'ha vist ampliada a altres components: «Moltes cançons també parlen del haixix, no és el mateix que la pistola, no sé si m'entens. El haixix... no s'ha de dir. Però si hi ha gent que ho diu, què puc dir, jo? Però no és correcte que cantem el haixix i la cocaïna» (K. F.).

Com observem, no és fins a finals dels anys 90 del segle passat i principis del nou mil·lenni, que comencen a aparèixer diferents *mandinades* i músiques lligades a un nou context sociocultural, i on entre d'altres aspectes, es presenten diferents pràctiques associades a la cultura vindicatòria (una pràctica pautada i regulada socialment), com si fossin pràctiques mafioses. En aquest sentit, crec que és paradigmàtica la cançó «Vendetta» de Nikos Kyriakakis acompanyat pel grup de hip-hop VIP, que m'he permès de traduir, i que podeu trobar a l'annex dedicat a les cançons. La cantant Maria Koti, es mostrava taxativa al voltant d'aquestes expressions musicals: «No estic d'acord amb aquests que fan bandera de la tradició i parlen dels robatoris d'animals, dels raptos de la núvia¹⁰⁹, del whisky... aquests la fan mal bé. Aquests són misèria. La seva estètica no m'interessa»

Al voltant d'aquest nou fenomen musical dins la música de Creta, també s'ha anat creant un públic divers, de marcat caràcter urbà, d'on sobresurten joves amb camises negres, amb estètica neopastoril, els anomenats *petsades*. En una conversa informal amb el liris Dimitris Sgouros, apuntava el següent: «Em va comentar que s'ha de fer d'alguna manera

109 Tal com ens presenta Joan Frigolé a «Llevarse la novia y salirse con el novio», el raptó és una estratègia matrimonial utilitzada per les classes més pobres. Per tal de no afrontar el banquet, el dot i altres despeses que es puguin esdevenir del fet de casar-se o del procés de prometatge. Una pràctica que he pogut constatar que també s'utilitzava de la mateixa manera a Creta. És paradigmàtic el cas del músic Nikos Xylouris que va fugir amb la seva dona Urania, ja que el pare de la núvia no l'acceptava per la seva condició de músic. També, més recentment, m'informaven del cas dels joves d'un poble que van raptar a les seves xicotes, amb la intenció d'evitar el servei militar. «Junto con las condiciones estructurales los informantes señalan otro factor más personal, pero decisivo, el 'querer', para explicar el por qué se produce el llevarse la novia. Un hombre señalaba: «El que se la llevaba era porque la quería». Una mujer de sesenta y cinco años comentaba la disminución de los casos de llevarse la novia en los siguientes términos: «No se las llevan porque no las quieren». Una canción popular andaluza subraya el mismo factor: «Que yo no me la llevé /que ella se vino conmigo. La culpa la tuvo el querer» (1999: 17).

perquè aquesta gent entengui que aquesta no és la forma. Que fan les coses amb exageració i que després de ballar ells, els que realment en saben, veuen una copa de vi i se'n van cap a casa sense ganes».

Dins el que anomeno *skilokritikà*, també hi ha una certa diversitat, tot i que en general destaca per una posada en escena més propera als locals musicals estesos arreu del territori grec on es pot escoltar música *laikà* o *skiladikà*, que es coneixen com a *bozoukia* o *skiladikós*: «Dissabte a la nit vaig anar a veure al Zoidakis al 'Laberinthos' (com no, una altra referència a la mitologia). Un local reformat, més petit que l'Anadromes¹¹⁰, però de l'estil, situat a la carretera de Peza. A l'escenari, guitarra acústica, llaüt, el liraris, un altre llaüt i una bateria. El davant una pista i les taules al seu voltant. M'acompanya la Fotini, paguem 25 euros cada un. Amb l'entrada ens entra el menjar o dos cubates. Són les dues de la nit i ens decantem directament per l'alcohol. En Zoidakis és una màquina de fer *mandinades*, una darrera l'altre, la qualitat de les quals se'm fa difícil apreciar. Una dona, es passeja com als *skiladikos* amb safates plenes de flors, però el públic no es regala massa. També observem que ballen un pendozalis com si fos un xazaposerbiko, també dins les seves peces, toquen un zebetadiko, i alguna cançó del repertori de la laikà. La gent no para de demanar *mandinades* al Zoidakis, també com en els pobles, paguen perquè les famílies o als amics d'alguna colla concreta ballin una cançó només per ells, l'anomenada 'parangelia'. La Fotini i jo ens afegim a un siganos amb força gent. Les edats són variades, des de nens petits a persones de mitjana edat. Com sembla habitual, les figures dels balls tendeixen a l'estil *skiladiko*, i a mostrar més les habilitats del ballador que no pas la importància del ball en conjunt» (Diari de camp).

El meu amic Babis, en referència a aquests grups, em deia: «Hi ha clubs de *skilokritika*, música moderna... aquests, allò que escolten ho posen. El Moudakis ho va fer, però en sabia i el Skordalos¹¹¹ té gravat un disc amb *buzuqui* de tres cordes. Els anys 60-70 estaven bé, ara no m'agraden. Perquè és un període on només posen alguns ritmes i alguns instruments, les lletres són dolentes: amb les pistoles... la tradició de Creta no és matar policies, plantar herba, i els 4x4... abans les persones tenien més necessitats. Expressen la nostra època, i ho posen ells dins la música».

110 L'Anadromes (<http://anadromes.gr>) és un dels locals més grans d'aquestes característiques a Creta.

111 Kostas Moudakis i Thanassis Skordalos són considerats dos dels grans mestres de la música de Creta.

En aquest sentit crec pertinent la introducció d'un fragment del diari de camp, on tradueixo unes *mandinades* del Zoidakis que apareixien en un vídeo del youtube i reflexiono sobre el seu muntatge i presentació:

*Per sobre de tot, Creta resisteix,
i amb una pistola espera.
Pistola aquí, pistola allà,
Creta n'és plena.
La Junta (dictadura) mai va poder amb nosaltres.
Una pistola de record del meu avi tinc
i igual que els meus ulls la cuido.
No em trobareu les armes i m'agafa l'egoisme',
perquè desapareguin de Creta els rufians.
La tinc i la guardo la pistola,
perquè així de revolucionaris som tots a Creta.
Heu d'entendre que us trobeu a Creta
memòria de revolucionaris i mare del Psiloritis.*

El muntatge del vídeo amb milers de visites i likes, és una clara apologia a les armes i al caràcter resistent que històricament ha mostrat els cretencs enfront els ocupants. Però el mateix temps es van contraposant imatges associades a una forma d'exaltació del ser cretenc, a les camises negres, als 4x4 i a les pistoles¹¹². Malauradament, els darrers anys amb l'agreujament de la crisi, he constatat diferents comportaments mafiosos que s'estan produint a l'illa. Constato gràcies a les notícies als mitjans i alguns informants: la venda de seguretat (*prostasia*) als quioscs i a la gent que té plaques solars, a grans discoteques (tiroteig l'any passat a la discoteca Big Fish per no pagar)... també l'explosió d'una bomba aquest Nadal a un hotel, el qual no va sortir als diaris per no donar idees, o el robatori de 300 caps de bestiar a G. un músic retirat, amb la impossibilitat de no poder fer res al respecte» (Diari de camp).

Unes reflexions que em remetien a un article de l'antropòleg Giorgos Nikolakakis aparegut al diari cretenc Nea Kriti el dia 26 de juny del 2012, dos dies després de l'assassinat de

112 L'associació entre música i criminalitat ha estat objecte d'estudi antropològic en altres contextos culturals, són paradigmàtics als referents als narcocorridos a Mèxic (Simonett 2001:315-337, Valenzuela Arce: 2010).

dos homes a la localitat de Profiti Elies pels membres d'una família. Del qual em permeto incorporar uns fragments:

Fenomen actual

Tinc la impressió que aquests esdeveniments que darrerament apareixen, tenen més a veure amb un fenomen actual, que no pas amb antics fenòmens associats al codi tradicional de la vergonya o 'el costum' de la vendetta. I per tant, crec que parlem de fenòmens que no tenen la profunditat de la venjança de sang tradicional.

Van introduir-se una gran massa d'armes i van convertir-se malauradament en moda. Aquell que vulgui, pot aconseguir fàcilment una pistola. Creient-se a més, que és com una mena d'utensili indispensable. Tinc la sensació que a Creta hi ha moltíssimes armes. I quan hi ha una arma, és fàcil que s'utilitzi.

Si observem conflictes passats, inclosos els assassinats, veurem que normalment no s'usaven les armes, però si els ganivets i els pals.

Més recentment, existeix una nova cultura de les noves generacions que es veuen de manera diferent. És la famosa cultura de la 'camisa negra', del 'capità', de l'home dur. Personalment veig molt més aquesta cultura amb una base consumista que no pas real (fora dels antics codis de l'honor). Per això, si ens hi fixem, veurem que la majoria d'aquests esdeveniments es desenvolupen en àrees urbanes o sub-urbanes, enlloc de les muntanyoses, o zones una mica aïllades, com passava anteriorment.

La societat

On resideix, però, aquesta nova cultura i aquests incidents que apareixen de tant en tant en una societat moderna? Segons el professor d'antropologia social «hem d'observar com ha canviat la nostra societat. La nostra societat s'ha tornat molt competitiva, amb el sentit de la competència per ser el primer, al mateix temps que el compromís, el diàleg, són conceptes que han estat relegats. No oblidem que a la zona central de Creta, un costum generalitzat era el sasmos, és a dir, la mediació entre diverses persones per mitigar la confrontació i arribar al compromís. Això ha desaparegut.

Avui en dia, preval l'individualisme per sobre del grup. Tenim l'individu, la seva família, i en cap cas la lògica de la comunitat local i de la convivència pacífica. Per dir-ho de forma més senzilla, és com si tot fos només per aparença. I alguns per desgràcia hi queden atrapats i es converteixen en víctimes d'aquesta fireta.

En aquest sentit, les paraules del professor Nikolakakis, em remetent un cop més a l'anàlisi que planteja l'Ignasi Terradas a la seva monumental recerca sobre la «Justicia Vindictoria» (2008) i la seva referència a l'obra del jurista i filòsof sard Antonio Pigliaru, a l'assenyalar la corrupció de la justícia vindictòria exercida fora d'ella mateixa i que suggereix evidents paral·lelismes amb el cas de Creta. Una corrupció 'mafiosa' del codi vindicatori barbaricino que s'hauria fet transposant alguns principis de l'ordenament jurídic dels «noi pastori» als «noi ladroni», transformant el *abigeato* costumari (dret costumari) en robatori. Tot assenyalant els tòpics d'aquesta corrupció:

a. Crueldad propia del terror de que se vale un criminal para reducir a sus víctimas vs las reglas de proporción, prudencia y progresion de la vindicta cruenta consuetudinaria

b. 'Gangsterismo' o finalidad lucrativa de la criminalidad vs desinterés económico – hasta la perdida de bienes raíces- para cumplir con el deber vindicativo.

c. Conculcación de los derechos humanos del orden vindicatorio (ataques a inocentes, secuestros de personas sin deudas de sangre, rapiñas y extorsiones sin razón vindicativa).

d. Conducta mafiosa capitalista: imposicion de seguros forzosos conta el abigeato y pago de servicios forzosos de protección.

e. Bandidaje de necesidad, individual o de pocos, vs empresas de expolio organizadas con métodos y disciplina ordenada para el lucro.

f. Complicidad (o miedo) en medios burgueses e intelectuales con los poderes de la nueva criminalidad.

Tant les reflexions de Nikolakakis, com les aportacions de Terradas tot seguint l'estela de Pilgaru, com les dades etnogràfiques mostrades al final d'aquest capítol, ens mostren com certes pràctiques actuals presentades com a tradicionals no deixen de ser el producte d'un procés de modernització de la societat cretenca actual, dels canvis polítics, econòmics, judicials, socials i culturals experimentats durant bona part del segle XX. En aquest sentit, les formes en les quals s'expressa la societat cretenca mitjançant les *mandinades* i la seva relació amb la música, no han restat inamovibles al pas del temps, i ens aporten una gran quantitat de matisos i informació sobre els seus canvis i configuració, i ens con-

firmen la pertinència de l'anàlisi del patrimoni immaterial, o altrament de la cultura popular, en l'anàlisi de les societats contemporànies actuals.

Capítol 5: Transmissió i aprenentatge

Introducció

«Quan vaig començar, hi havia entre deu i quinze *liraris*, ara n'hi ha dos-cents, mil... molts més. Ara hi ha moltes escoles de música. [...] Tot i que jo no hi estic d'acord, si no hi ha alguna cosa aquí dintre (assenyala el cor)... els més grans liraris i violinistes no han anat al conservatori. La nostra música no és del conservatori. Com, per exemple, el Manoli Karpuzakis, que va aprendre de petit, sol, escoltant i de forma autodidàctica. El conservatori espatlla el tema. Des del Moudakis n'hi ha molts a tot arreu». (K. F.)

«En èpoques passades, la música tradicional de Creta era un patrimoni col·lectiu. Els músics aprenien de manera autodidacta i empírica. El seu aprenentatge no depenia d'una educació sistemàtica en el sentit occidental, ni tampoc no existia el concepte de músic professional. Eren músics 'entusiastes' que aprenien la forma 'correcta de tocar' de les generacions que els havien precedit, d'aquells que eren més grans» (Mpalatzi 2001: 1).

Aquest aprenentatge encara es manté en algunes localitats, amb l'oralitat com una de les seves característiques més importants: «L'oralité signifie justement que cette musique se produit et se transmet sans notation et par conséquent elle est sujete à muttation au cours du temps» (F. Reraki 1999: 29). Així doncs, hi ha un procés de recreació en la forma d'execució, és a dir, la mateixa peça varia d'una interpretació a l'altra. Per tant, la improvisació i la seva variació és una de les seves característiques fonamentals, igual que altres músiques de tradició oral.

Tampoc no hi ha una teoria explícita al voltant d'aquest gènere musical,¹¹³ és a dir, «les structures modeales sur lesquelles la musique crétoise est fondée, ne sont pas sujettes à une nomenclature établie, propre au système musical donné» (Reraki 1999: 30). El seu aprenentatge, tal com exposaré en aquest capítol, s'ha diversificat. I sense deixar l'oralitat com una de les seves característiques primàries, el seu ensenyament també ha estat introduït a les escoles de música, davant la necessitat d'adaptar-se al nou context socioeconòmic.

113 En aquest sentit, Fotini Reraki ens remet a l'etnomusicòleg romanès Constantin Brailoiu: «À l'opposé du 'compositeur', [...] l'inculte n'a conscience d'aucune méthode [...] et ne peut rendre compte d'aucun procédé technique ni de d'aucun concept théorique. Son domaine est l'empirisme intégral». C. Brailoiu, «Réflexions sur la créativité collective», in Diogène, 25, 1959, p.89.

Crec que avui dia, a diferència del que pensava l'antropòleg K. Dawe (2007), la família i la localitat d'origen serien nuclis de transmissió d'aquesta música en major o menor grau, que es complementarien amb les altres quatre maneres d'aprendre *kritikà* que assenyala aquest autor: «During fieldwork in Crete I discovered that there were four main ways of learning lyra music. These were: (1) Private lessons with a a master musician at his house; (2) lessons with a master musician and /or his assistants at a music school; (3) listening, imitating, and playing along to cassettes of master musicians; (4) closely observing and even sitting in with master musicians at celebration» (2007: 81).

Família, localitat i glendi: oralitat

«El meu pare em va ensenyar les primeres frases, amb ritmes més *pidicktous*: l'*anogiano*, el *pendozalis*, les *kondilles*; el mateix ritme, però amb un altre tempo. Després escoltant, posant un cd i tocant a sobre, de la mateixa manera que feia amb la bateria que t'havia explicat. Després clar, mirant i escoltant als altres com toquen, seguint les diferències entre diferents músics (una cosa molt interessant), perquè és el mateix instrument però amb una percepció totalment diferent, la filosofia pot ser la mateixa, però les percepcions i com t'expresses amb l'instrument no ho pot fer una altra persona igual que tu, perquè ets una persona. I escoltant molt, encara aprenc». (N. X.)

«Com sempre, cal assenyalar que això de la música cretenca és una cosa de famílies, a quasi totes les entrevistes les referències a algun membre de la família ha estat clau. La transmissió de la música era per via oral o bé familiar. En l'actualitat, l'oralitat sembla que ja passi a un segon terme, els temps, com em deia el Giakoumakis, també han canviat. També necessiten fer associacions per ensenyar les danses». (Diari de camp, juliol 2018)

La majoria dels músics que he entrevistat han assenyalat la família o la seva localitat d'origen com el primer centre d'aprenentatge, encara que, segons l'edat, aquestes influències també van disminuint, i a mesura que els nostres informants són més joves, s'estableix alguna mena d'aprenentatge a les escoles de música. «Ara és fàcil aprendre. Vas al conservatori i hi ha partitures, hi ha professors; abans ho feies tu sol, t'havia d'agradar», em comentava el músic Nikos Komis, que m'explicava que el seu pare i el seu germà tocaven la mandolina i les seves germanes cantaven, i que de petit es quedava fins a la matinada per sentir com en les cantades del seu poble tocaven el violí: «Només teníem l'orella, abans no teníem cd's».

El *liraris* Dimitris Pasparakis esperava que el seu pare anés a treballar per agafar la lira que tenia guardada dins una bossa sobre un llit força alt: «Érem sis fills. Però jo, quan era petit, agafava una cadira sortint del col·legi, m'enfilava al llit i tocava la lira com podia, i després un altre cop la tornava a desar. Fins que un dia vaig ser capaç de tocar una frase, i de tan content que em vaig posar vaig llançar la lira sobre el llit i vaig sortir al carrer dient que havia après a tocar la lira. Després, quan va tornar el meu pare, va demanar-me que li ensenyés allò que feia, i va decidir ensenyar-me una altra frase, una *kondilla*, i així, a poc a poc, en vaig anar aprenent». En general els instruments que hi havien a les cases eren socialitzats i compartits pel seu aprenentatge: «Jo quan podia li agafava al meu germà, i un dia em va escoltar, va obrir la porta, a poc a poc, i em va preguntar què feia. Jo li vaig dir que res... i ell em va dir: 'Va, toca la melodia que feies?', i la vaig tocar i em va contestar: 'Mira-te'l, toca-la, però no me la trenquis!'... (riu) I així vam aprendre, junts amb el Niko». Un conjunt d'anècdotes que reflecteixen, a parer meu, com ha funcionat la transmissió de la música de Creta, amb l'oralitat com a característica principal en el seu mètode d'aprenentatge: «Així és molt millor, així agafes la teva pròpia personalitat, escoltes la melodia i la toques a la teva manera (en contraposició a les escoles de música» (Psarandonis).

El poeta Misthos Stavrakakis m'explicava com per a la seva formació de *mandinadologos* la vida al poble i amb la família havien estat clau: «Quan era petit no llegia gaire, tampoc no era un bon estudiant a l'escola. Però cada dia, a l'hivern, el seu pare llegia l'*Erotókritos* als seus vuit germans davant de la llar de foc, i el seu pare el cantava i l'interpretava d'una manera concreta. Cada dia, entre deu i vint pàgines, i a dormir. Era el conte de bona nit. Aquesta és la primera experiència amb decapentasil·labs que recorda. El poble hi vivien uns set o vuit *liraris*, bons cantants, i a la mínima s'ajuntaven per fer festa. Feien cantades. Recorda que es despertava a la nit perquè arribava el seu pare amb els seus amics de fer una cantada i bevien i menjaven alguna cosa (mataven una gallina, etc.). Era la forma de celebració, no tenien ràdio ni televisió. Sempre que podien agafaven el *mandolino* i apa-li». Aquesta experiència té paral·lelismes amb el que ens explicava el ballarí Manoli Gnari: «El meu poble té una gran tradició de ballarins; també tenia nom per tenir ballarins fets amb la pràctica, educats a la família, que aprenien veient i escoltant com la gent ballava a les festes del poble. Jo vaig aprendre a ballar amb els meus germans, principalment amb el germà gran. Ell va ser el primer en obrir l'escola. I les mares ensenyaven a ballar perquè eren les que estaven més a prop dels nens, i els germans també ensenyaven als

germans més petits, així ho feien les famílies amb vuit o deu fills. Després la seva evolució era personal; t'ensenyaven els passos i després cadascú feia el seu camí». Tal com veiem, els pobles són l'altre espai de referència en la seva transmissió: «Escoltàvem la nostra música tradicional, a Anogia. Escoltàvem la lira, el llaüt... les cançons de la nostra gent. I agafem imatges d'aquells moments i les guardem, perquè s'han de guardar. Cada tradició és un sacrament de la seva gent, i en aquest sentit, també ho és la música» (Pсарandonis).

El lligam entre la música, el territori i la seva gent s'expressava sobretot mitjançant el seu aprenentatge: «Vaig aprendre a ballar dels vells. Els mirava, i després quan sortia a la muntanya, a pasturar els animals, les 4 ovelles que teníem, agafava les branques de les oliveres com si fossin una lira i també ballava, em venia a la memòria algun vell com ho feia, i pensava: 'El Maniadakis feia això, el Christos ho feia així, l'altra aixà...', i ho feia, i aprenia sol a fer-ho. Quan vaig anar a ballar al casament del Constantino, el rei, el 1964, va quedar impressionat. I el rei em va preguntar: 'On va aprendre a ballar, senyor Stefanakis?', i jo li vaig contestar: ¡Amb les ovelles, entre les oliveres', i van riure totes les persones. Però és que era veritat!». És a dir, l'aprenentatge dels diferents elements que formen la *kritikà* tenia una clara base empírica, cosa que li donava, segons una part dels nostres informants, un caràcter molt més heterogeni: «Kritsà (el poble) m'ha influït molt. Dels avis, escoltava cançons, històries, una manera de parlar. Des de petit que cantava; amb deu anys vaig començar a tocar la lira, suposo perquè el germà gran havia començat a tocar la lira. Quan ell marxava li agafava la lira. [...] Era autodidacte, com quasi tots. Al principi vas més ràpid, després amb tretze anys vaig començar a tocar a diferents *glendia*. Primer ho aprens tal com ho fan i després vas afegint allò que és teu, així ho has de fer. El mateix passa amb les *mandinades* i els *mandinadologos*, les danses i els ballarins. Així era l'aprenentatge abans, això era el que era bonic. Ara tot és igual. És com si es cantés el mateix, fins i tot en la manera d'agafar el micròfon. Abans hi havia més diferències (D. S.).

«Els últims anys els pobles s'envelleixen, perquè marxen els joves i això vol dir que no hi ha una continuïtat cultural, i més concretament amb la música. Si no hi ha vida, no pot haver-hi música tradicional, perquè és del poble; per això, la majoria de les músiques tradicionals són anònimes», amb aquestes paraules la Maria Koti intentava resumir la seva opinió sobre la situació actual. El procés d'emigració del camp a la ciutat ha marcat una part de la història dels cretencs durant el segle passat. Des de l'emigració a més petita escala

a la capital de Creta, on en l'actualitat s'hi agrupa la meitat de tota la població de l'illa, fins a la capital del país, on els cretencs tenen des dels anys cinquanta una comunitat molt activa lligada primerament a l'activitat marítima, o arreu del món, principalment Austràlia, Canadà, Alemanya i Estats Units.¹¹⁴ La mateixa cantant, amb la família instal·lada a Heraklion, però procedent d'un poble, exemplifica prou bé aquest canvi: «A la ciutat escoltava diversa música, i al poble tenia l'oportunitat d'escoltar *kritikà*: lira, llaüt... principalment als *glendia* i als casaments. [...] Vaig aprendre a ballar amb el meu oncle, que ens ensenyava a tota la mainada del poble, allà vaig aprendre els balls principals. El malevizotis vaig aprendre'l sola, amb la gent en els *glendis*», a la vegada que la seva formació també es completava d'una altra manera: «Vaig anar al conservatori, i a casa teníem cassetes del Xylouris, l'Skordalos, Moudakis..., però no puc dir que a Heraklion tingués tanta relació amb la *kritikà*. Només als *glendia* escoltava la lira.» Encara que hi ha algun informant que a Heraklion també escoltava *kritikà* en directe: «A Heraklion també anàvem als locals que hi havia amb la família, recordo el *Kritiko Periptero*» (G. K.). Així doncs, el fet que els horaris dels locals d'Heraklion fossin més oberts que en l'actualitat també permetia, com hem vist anteriorment, l'acostament d'aquestes músiques a les noves generacions que creixien a la ciutat.

Un altre cas relacionat amb l'emigració ens l'ofereix Andonis Martzakis, violinista de Xanià, nascut a Atenes: «A Atenes anava a aprendre a casa d'un senyor de Xanià, l'únic que sabia tocar el violí, i a l'estiu, durant les vacances, aprenia amb el Mixalis Kounelis (Kissamos). [...] Des de petit i fins als disset anys només escoltava els mestres que tenia al meu barri, això ens van ensenyar els nostres pares, i nosaltres ho continuem». La *liraris* Kelly Thoma també m'explicava com anava a aprendre la lira a una associació de cretencs de la capital grega: «N'hi ha moltes on ensenyen lira, llaüt, els balls... Les classes són en grups de 20, 30 o 40, els que hi hagi, tots junts». La música i el seu aprenentatge funcionen com element identificador, de lligam entre les comunitats cretenques d'arreu del món i l'illa, tal com explica la cantant Eugenia Toly, nascuda també a la capital grega: «La memòria que tinc des de petita, son de les festes al poble. La majoria de fotografies que tinc de petita son al poble, de vacances, quan no havia d'anar a l'escola. I seguíem totes les festes amb els músics locals: des del Manolis Kounelis, al Koutsourelis (molt poc perquè era molt gran), o el Karafililis... i després els més joves que hi havien». Apart, aquest aprenentatge, també és recíproc, entre l'alumne i el professor: «Jo he fet classes de man-

114 World Council of Cretans: <http://www.pask.edc.uoc.gr/>

dolina a alguns nens a Austràlia, quan era allà. I d'aquesta experiència també vaig aprendre moltes coses. De l'alumne que comença, i no saps ben bé encara cap a on li anirà el cap, i et fa alguna cosa que tu no havies pensat, i et soluciona de cop 10 preguntes que tu tenies abans, i t'obre una nova via que no havies pensat en relació a l'instrument». (A. X.)

En l'època actual, la varietat de músiques existents al nostre abast també influeixen en els músics més joves de la *kritikà*. «Giorgos Manolakis, nascut a Heraklion (1982), el seu llinatge és de Sfakia (al sud de Xanià) i la mare de Milopotamos (Rethymno). Per una banda, el seu pare tocava el llaüt i la lira. També havia acompanyat el Moudakis, Xylouris, Skordalos i el Lagos, així de petit sentia el llaüt i la lira tot el dia» (diari de camp). D'altra banda: «Escoltava molt de llaüt, però també *micrasiàtica* (música d'Àsia Menor), alguna cosa de rebétika..., no tan sols *kritikà*, encara que bàsicament. La meua àvia era d'Àsia Menor [...] Tot això m'ha influït a l'hora de tocar. També tocava *laikà* amb el llaüt, cosa que no era gaire normal, els *puretes* no ho fan pas. Després ho vaig escoltar tot, rock, rap, hip hop...; tampoc no era un fanàtic, del rock m'agradava el Jimi Hendrix». Aquests músics són conscients d'aquestes influències, fet pel qual remarquen, molt més que els seus predecessors, el paper del *glendi* com un aspecte clau en la seva formació. Els germans Xylouris, en són un exemple paradigmàtic: «Des de petit escolto molta varietat de música, els meus pares tenen una gran col·lecció de cd's, de molta varietat, de tot el món. Durant un període escoltava molt de rock, després hip-hop. Quan escoltàvem rock, vam comprar guitarres, baixos, i bateria... i tocàvem amb els meus germans. Quan vaig anar a estudiar a Austràlia (2009), escoltava molta música electrònica, m'agradava molt perquè tot sol podia fer la música que volia» (N. X.). I el seu germà afegia: «Punxàvem dos o tres vegades a la setmana a diferents discoteques d'Austràlia, però ens avorríem, i la música tradicional no la vam deixar mai, encara que potser no era la prioritat. Amb el Nikos vam començar de forma professional a Austràlia. Tocàvem a una taverna, després per les associacions, a la facultat,...»(A. X.).

En el mateix sentit, també s'expressava, el Mixalis Bitzakis d'una generació més gran: «Des de petit escoltava molta música estrangera, molt de rock, metal, punk... mai no he estat fanàtic d'alguna música. Vaig començar als set anys amb els teclats, després vaig passar als instruments de corda: *buzuqui*, llaüt, lira... [...] A l'institut vaig fer un grup de punk, on tocava el baix, i ara continuo tocant el baix professionalment, tocant *kritikà*. Primerament vaig començar a tocar a alguns casaments amb la lira i la guitarra, i després

vaig deixar la guitarra per tocar el baix. [...] Vaig començar a tocar *kritikà* perquè m'agrada. Quan era més jove, amb catorze anys, només escoltava rock. I després vaig començar a tenir interès per la música de Creta i vaig començar a tocar als casaments i als *glendis* amb els amics. Realment, l'única manera d'aprendre» (M. B.). Amb les mateixes paraules també s'expressava Stelios Petrakis: «Entre els catorze i els quinze anys vaig començar a tocar amb els amics, amb la colla (*parea*)¹¹⁵, sense la parentela. Fent el *glendi* amb els amics. Necessites molta pràctica i fer-ho sol és molt avorrit, has d'estar bastant boig. En canvi, el *glendi* et permet tocar moltes hores i amb els amics. És la millor pràctica».

Nous models de transmissió

«Les escoles de música poden ensenyar, però millor que no. Quan algú improvisa i treu el seu propi so, i no que toqui taca-taca-taca (de forma repetitiva), la música no té final. Si a mi em poses a tocar un cançó que vaig fer, mai surt de la mateixa manera. Hi ha *trelas* (bogeries), pujades i baixades, ornaments..., i això ho ha de tenir la persona. Quan el nen que vol aprendre, escolta i fa la seves improvisacions, s'expressa, no pot ser que cadascú faci el mateix. La música és així, la persona en sap o no..., no pot ser de cap altra manera. Ha de tenir talent, la música neix, així surt la música, la improvisació, els ornaments... la música no té límits, no en té..., i això t'ho dic jo.» (Psarandonis)

«No sé notes, ni solfeig, només faig servir l'orella, imito.» (E.T.)

Tot i les afirmacions anteriors, a Creta: «La gent ha canviat de vida i només hi ha una manera d'ensenyar el ball i les cançons, sobretot als nens que viuen a la ciutat, i és mitjançant les escoles de música i dansa. Hi ha un canvi en l'aprenentatge, i no ens podem desplaçar als pobles a fer i a viure celebracions, ni tampoc els pobles estan tan vius», així de clar es mostrava el president de l'Associació Rodo de Xanià, Nikos Giakoumakis, respecte a l'ensenyament actual de la música cretenca. Com ja he esmentat, en l'últim segle hi ha un canvi en la forma de viure dels habitants de l'illa, i d'una economia agrícol i ramadera es passa a una economia liberal, on el turisme i l'explotació de la terra formen part dels ei-

115 El grup d'amics, la colla, el que en grec es coneix com a *παρέα* (*parea*), és un dels nuclis d'aprenentatge centrals en la transmissió de la música tradicional cretenca i en un gran nombre de músiques de caràcter popular, on l'oralitat és una de les seves característiques principals. Com he assenyalat en l'estat de la qüestió, l'any 2019 l'etnomusicòleg John Papadatos va presentar la seva tesi a la Universitat de Kent (2019) centrada en el paper de la colla d'amics en l'aprenentatge de la música tradicional cretenca. De la mateixa manera, l'etnomusicòleg portuguès, Rui Filipe Duarte Marques, en un article publicat a la revista *Periferia* (2015), sota el suggerent títol «Now, you are one of us», apuntava com l'única manera per poder avançar en la seva recerca i interaccionar amb els músics de la Tuna portuguesa de la zona de Coïmbra, era mitjançant la pràctica musical del seu aprenentatge transmès entre la colla d'amics o familiars. Un aspecte recurrent i característic de la transmissió de les músiques populars.

xos centrals de l'economia illenca. Aquest fet provoca el desplaçament del camp a la ciutat i, entre altres coses, modifica els trets bàsics en què s'havia basat fins llavors la música tradicional cretenca. Entre altres aspectes, l'associació de la música popular de tradició oral lligada molt més al món rural que a l'urbà es trenca¹¹⁶. D'altra banda, el procés de folklorització que l'Estat grec sotmet a la *kritikà* s'agreuja durant la dictadura dels coronels (1967-1974), que utilitza diferents elements del patrimoni cultural del país per legitimar el seu govern. Uns esdeveniments que suposaran un estancament en la creació i la continuïtat generacional en la pràctica de la música de l'illa.

La reacció davant aquest procés i trencament en la seva transmissió va venir del *liraris* Kostas Moudakis: «La passion de Moudakis pour al musique crétoise traditionnelle se renforce encore plus, après la dictature, à l'époque ou la tendance de 'folklorisation' prédomine dans toute la Grèce. Il reconnaît la nécessité de sauvegarder la tradition crétoise par tous les moyens [...]» (Kopidakis 2002: 65). L'any 1978, després d'haver realitzat un viatge a l'Índia on queda fascinat per les acadèmies de música tradicional existents en aquest país, Moudakis retorna a Creta. «Il observe l'évolution de la musique dans l'île et commence à s'inquiéter pour son avenir. Il demande le soutien des musiciens crétois, de l'université de Crète et des responsables cultruels pour préserver la musiques crétoise. Il est le premier à donner l'exemple par l'introduction des cours de lyra au conservatoire d'Heraklion en 1979» (Kopidakis 2002: 66).

L'entrada de la lira al conservatori va marcar un abans i un després dins la música tradicional de Creta i un pas important per a l'entrada gradual d'altres instruments de la *kritikà* a les escoles de música de l'illa. A més a més, Moudakis va crear el seu propi mètode d'ensenyament: «L'étape suivante est la mémorisation de la mélodie. Il leur demande de reproduire les mélodies imples qu'il leur joue. En même temps, il chante ces mélodies avec les noms des notes occidentales. La répétition du même air musical aide a l'enfant à le reproduire et à le garder en mémoire. Mais Moudakis a recours aussi à un systeme d'écriture personnelle, empirique, sans utiliser la portée. Au lieu de placer les notes sur la portée, il écrit la première lettre du nom de la note occidentale: do- D.... sol-S, la-La, si-C (C pour être distingué de sol-S) etc.» (Kopidakis 2002: 67). Aquest mètode va ser introduït des de llavors per a l'ensenyament de la *kritikà*, i jo mateix he pogut veure com s'aplica:

116 En el cas bretó, aquest canvi en les formes de transmissió i aprenentatge i el debat generat sobre la idoneïtat de l'ensenyament de la música tradicional de forma institucional ha estat estudiat per Danigo (2005).

«La setmana, doncs, començava bé i el dijous, tot seguint la dinàmica, vaig dirigir-me a l'Odeio (escola de música) Apolon, on Dimitris Pasparakis es dedica a ensenyar la lira. El professor és molt de la broma i quan vaig arribar tenia dos alumnes, després va arribar tota la tropa. Cinc alumnes adolescents: quatre lires i una mandolina. A la pissarra, just a sobre del pentagrama, hi havia escrita una cançó amb el sistema Moudakis. També, en acabar l'altra classe, vaig poder observar com transcrivia l'Erotókritos a la llibreta d'un alumne amb el sistema totalment interioritzat. El Si = C, Do = D, Re = R, Mi = M... Genial! Vam parlar del sistema Moudakis i va explicar-me que un dia va ajuntar diferents professors de la casa perquè interpretessin una peça amb el seu propi instrument i aquest sistema, i em va dir que no havien tingut problemes» (Diari de camp).

El mateix Pasparakis m'explicava que a partir de l'any 1984 havia començat a ensenyar al costat del Kostas Moudakis, per un procés que, també per a ell, va ser tot un aprenentatge: «Com puc ensenyar? No és tan fàcil anomenar-se professor, jo em vaig passar dos anys estudiant per no avergonyir-me davant dels alumnes, per saber com havia de parlar.» Segons el professor Pasparakis: «A l'hora de treure's el títol del conservatori, uns alumnes tarden sis anys i els altres vuit o nou. Fins ara se n'han donat 630. [...] Ara tinc uns 40 alumnes, però n'havia tingut fins a 90, els últims anys també hi ha més escoles.» Després de quaranta anys, el seu ensenyament consta de bona salut i el mètode Moudakis s'ha consolidat com un mitjà més per al seu ensenyament, un fet que també dota aquesta música de certa singularitat. És a dir, ja podem parlar de músics formats fora de l'àmbit familiar: «La meva relació amb la música de Creta era només a l'escola de música. Sense antecedents a la família» (St. P.).

Aquest canvi en el seu ensenyament també té els seus paral·lelismes amb les escoles de dansa: «Ara la gent aprèn molt més a les escoles com aquesta. Abans no ensenyaven a l'escola tampoc, tot i que alguns professors podíem ensenyar als nens del poble o a gent més gran. [...] Aquí ensenyem els balls de Creta. Els pancretencs i els que són més concrets d'algunes zones» (M. G.). En aquest sentit, el mateix Andonis Martzakis, professor de violí els últims quatre anys al conservatori de Xanià, també comentava aquests canvis: «Des que els últims temps han aparegut les escoles, doncs la cosa ha canviat, i segur que ens influeix, també a nosaltres. Per exemple, entens com balla una persona segons si ho ha après o no a l'escola, té unes altres formes de ballar», o en altres paraules més categòriques: «A Creta ballen diferent els de Xanià i els de Sitia, els de Rethymno i Heraklio

més o menys fan el mateix. Però els professors de ball van a tots els llocs per guanyar diners, i ensenyen als nens els balls que saben, però del seu poble! I això no és correcte, segons la meva opinió. [...] Avui no ballen el que toca la lira, ballen com si estiguessin a l'escola de ball. No escolten la lira, i trepitgen les notes conjuntament amb el *liraris*, ... no en sabem. Aquesta és la diferència». (A. S.)

Tanmateix, els darrers anys, han aparegut diferents iniciatives que intenten reproduir formes de transmissió i aprenentatge d'aquesta música amb el suport d'un mètode més vivencial: «Vaig venir a Heraklion el 2008, i com que volia relacionar-me vaig apuntar-me al Xorodion perquè volia ballar i cantar. La dansa és la llengua que puc fer servir per comunicar-me amb l'exterior, amb la gent. El Manolis Papadakis, el seu director, intenta reproduir la forma d'ensenyar les danses que es dona en un poble, amb un aprenentatge vivencial. Posarà potser algun cd, però també es posarà a tocar al centre del local amb la gent ballant al seu voltant. També al veure que jo no tenia vergonya de situar-me en el centre o cantar, i que animava a la gent, el 2014 em va proposar de fer un grup per ensenyar a cantar, i des de llavors existeix un grup consolidat que canta. L'any passat vaig començar classes amb dues altres associacions i amb el projecte *Labyrinth* a Xoudetsi». (E.T.)

Per altra banda, el centre de formació musical *Labyrinth* a Xoudetsi, fundat l'any 1982 pel músic d'origen irlandès, Ross Daly, s'ha convertit amb un referent de la difusió i l'aprenentatge de la música modal procedent de la Mediterrània oriental, amb seminaris que compten amb els millors mestres i intèrprets d'aquestes tradicions musicals, on l'oralitat i el mimetisme prevalen encara com a forma de transmissió. «Els últims anys jo també hi faig classes i busco com fer-ho bé, perquè allò que no puc fer és ensenyar només allò que canta l'Eugenia, allò que intento ensenyar als meus alumnes és la manera que cantaven abans, tal com ho feien els *Protomastores* (els primers mestres) o com ho feia la Lavrentia Bernidakis, l'Skordalos o el 'Naftis' a Xanià. Ells tenien una altra estètica, una altra mesura, enriquien allò que cantaven i sabien parar. El meu avi, per exemple, que cantava rizítika, em comentava moltes vegades quan escoltava la ràdio: 'Aquest té una bona veu, però ho exagera, en fa un gra massa'. A l'hora de cantar, pots tenir una bona cançó, fer-ho bé, però no saber quin és el límit, l'equilibri és molt delicat. Perquè s'ha d'entendre allò que dius, no només com cantes, has de saber transmetre la seva riquesa». (E.T.) Per fer-ho, l'Eugenia també va inventar-se el seu propi mètode: «Pensa que ara ja tinc centenars de

cançons al meu cap. Per poder recordar com cantaven en els discos, separo quines notes es diuen a temps i quines a la contra. Aquest sistema el vaig fer servir per primera vegada al seminari de Xoudetsi, i li vaig preguntar al Ross, 'Com ho faré ara amb les alumnes que saben música?', i el Ross em va dir: 'Ensenya això que saps i no et preocupis'. Després em van comentar que el mètode les havia ajudat.» (E.T.)

L'ensenyament virtual

Una de les coneixences més inesperades durant una de les meves estades a l'illa fou la de l'Andreas Holzappel, actualment professor del Royal Institut of Technology de Suècia i que va presentar la seva tesi doctoral a la Universitat de Creta l'any 2010 al voltant de l'anàlisi computacional de la música tradicional de Creta. «Agafa un fragment d'una cançó i intenta que automàticament en surti certa informació que t'interessa. Per exemple, l'anàlisi dels ritmes fent paral·lelismes amb els balls. Reconèixer segons el ritme de quins balls es tracta, buscar semblances entre cançons, entre fragments...» (Diari de camp, Juny 2011).

«Aquest projecte té l'objectiu següent: [...] que aquesta eina la facin servir musicòlegs, o gent interessada en la música [...] Un tema que comencem a mirar és l'aprenentatge de la música per mitjà de l'ordinador.» (A. H.) Aquesta línia de recerca s'emmarca dins l'etnomusicologia informàtica, un concepte introduït l'any 2004 pel cretenc Giorgos Yagetakis, professor de la Universitat de Victòria, al Canadà, i que té actualment una associació de diferents membres arreu del planeta.¹¹⁷

Tot i que aquest programa es troba en fase de desenvolupament, pot ser que d'aquí a uns quants anys sigui una nova eina en l'aprenentatge de la *kritikà*, que, com veiem, va adaptant-se als nous temps i va cercant noves línies d'ensenyament per mantenir la seva continuïtat.¹¹⁸

De fet, encara que no puc allargar-me en aquest punt, degut a les limitacions evidents del treball de camp, durant el procés d'escriptura d'aquesta tesi la pandèmia de la Covid ha paralitzat i modificat bona part de les nostres vides, i m'agradaria subratllar com també la

117 *The International Society for Music Information Retrieval*: <http://www.ismir.net/>

118 Si en els seus estudis precedents, els seus anàlisis se centraven en l'estudi dels instruments i les seves singularitats i repertori. D'un temps ençà les seves investigacions s'han centrat en l'anàlisi de les seves danses populars. Tal com es pot apreciar en el següent vídeo de l'any 2019: https://www.youtube.com/watch?v=ZAVPDdR4T_g

música de Creta, ha buscat camins alternatius per continuar amb el seu aprenentatge i difusió. Músics com el Giorgos Xylouris realitzen classes particulars a través de la plataforma Zoom, també sovintegen els concerts en streaming, o el centre de formació *Labyrinth* ha creat una plataforma (<https://labyrinthonline.org/>) des d'on realitzen els seus seminaris, en un procés de transmissió oral que continua a través de les xarxa, i que en aquest cas, projecten la música de l'illa més enllà de les seves fronteres geogràfiques.

En una tendència, segons el meu parer, que la tecnologia 2.0 no va fer res més que impulsar. Plataformes com el youtube, s'han convertit en autèntics bancs virtuals del patrimoni musical illenc. En aquest sentit, l'estudi de la musicòloga mallorquina Bàrbara Duran Bordoy al voltant dels cantants dels salers i els quintos durant la Pasqua illenca (2015), assenyala com apareix una primera generació nativa digital que canta i balla cançons apreses d'una tradició oral. Però a diferència de l'anterior, comença a fer present a internet les seves interpretacions, i com d'aquesta manera es va configurant, de la mateixa manera que passa amb la música de Creta, un ric banc d'arxius visuals i sonors que comença a substituir la tradició oral, però que en canvi pot acabar reforçant la seva transmissió: «Felip Munar (Munar, 2012) diu que la tradició també pot ésser allò que reinventam cada dia, el temps ho dirà... Pot ser a partir d'ara, tinguem la possibilitat també de reinventar, o millor reviure i renovar, a partir del que posseïm dins el món virtual» (Duran 2015: 141). Perquè, tal com assenyala Duran, allò significatiu és la importància de determinades músiques dins la societat: «La idea de relevancia social nos ofrece una mayor fidelidad en la tarea de conocer la vida musical de una colectividad. No es la antigüedad, por ejemplo, aquello que dictamina la pertenencia o no de una música determinada para el ámbito sociocultural, sino el hecho de que sea vivida socialmente (Martí, 1995:13)» (citada per Duran 2015:129).

Capítol 6: Música, espais i festa

Introducció

«T'obro un parèntesi: a la universitat vaig fer un treball en el qual buscava com dues músiques que són totalment diferents poden trobar-se, però realment, cap música és diferent de la resta, perquè totes són músiques o música, i vaig trobar una característica comuna entre la música de Creta i l'EDM (Electronic Dance Music): el temps és molt proper, són 130 bpm¹¹⁹, entre els 110 i els 160. A la música electrònica el tempo és pum-pum-pum, i a la *kritikà* és el mateix temps. 30 minuts de syrto se t'emporta del tot cap al trance. Del tot, és trance¹²⁰. Això també es troba en el *glendi* i a la *panigiria*» (N. X.)

El glendi: la celebració

«I have called the village 'Glendi' after the local (and standard Greek) term for a festive occasion. Few excuses are needed by the villagers for a social gathering with all the merriment, music, dancing, food, and drink that constitute a true glhendi. There is nothing flip-pant about this pseudonym: glhendia are major contexts for the structuring of social experience» (Herzfeld 1985: xvii)

Amb aquestes paraules, M. Herzfeld justificava la substitució del nom real de la comunitat cretenca on realitzà el seu treball de camp pel de 'Glendi'.¹²¹ Una elecció ni de bon tros fortuïta, perquè, tal com ens indica l'autor, per *glendi* s'entén qualsevol esdeveniment festiu o celebració, i atès el caràcter estructurant d'aquest acte i la facilitat amb la qual es porta a terme decideix utilitzar aquest nom¹²². En aquesta tesi, quan parlo de *glendi*¹²³ parlo doncs de festa o celebració, un fenomen estètic i social (Kabouras dins Xtoris 2000: 173), un esdeveniment ludicofestiu molt divers, on la música tradicional cretenca hi té un paper central.

119 BPM: Beat per minut.

120 Sobre la relació entre diverses pràctiques musical i el trànsit és ja tot un clàssic, «La musique et la transe» de Gilbert Rouget, publicat per primera vegada el 1980 amb el prefaci de Michel Leiris. Un estudi comparatiu entre diferents cultures al llarg de la història on ens mostra el paper de la música per aconseguir estats de trànsit.

121 A més d'altres motius lligats a l'ètica professional.

122 Al llarg d'aquest capítol em centraré en com es produeixen els espais en el qual es visible la pràctica de la música cretenca, seguint la premissa de Henri Lefebvre (2013), el qual remarcava la idea la qual observar l'espai, vol dir, observar les pràctiques socials que el constitueixen.

123 Glendi (γλέντι) en grec, també és sinònim d'entreteniment (ψυχαγωγία) i diversió (διασκέδαση).

El paper del *glendi* dins la música cretenca, no varia en cap cas, de les atribucions que Paulos Kabouras també l'associava en la seva recerca sobre els músics de l'illa de Lesbos, i que situava en un marc geogràfic més ampli: «La festa (*glendi*) popular grega, no és només una forma de diversió musical, sinó també una condició per a la producció i reproducció de la música entesa com expressió cultural, amb un èmfasi especial a la diversió social en el seu sentit més ampli. Com a esdeveniments col·lectius, la cançó i l'espai s'identifiquen amb la festa dins la societat tradicional grega» (ibid. 2000:173). És a dir: «La fête, élément primordial de la vie sociale de la communauté, constitue le temps et l'espace où l'acte musical trouve la plénitude de son sens. En réalité dans le contexte du village en question, les prestations du musicien-notamment celles du jouer de lyra- sont indispensables hors de la situation festive, qu'elle soit organisée (panigyri, mariage, baptême) ou improvisée (réunions dans les cafés, sans motif apparent)» (Reraki 1999: 68). Tal com afirma l'etnomusicòloga F. Reraki en la seva tesina al voltant de les festes i la música d'Anogia, la *kritikà* està estretament lligada a l'esdeveniment festiu, una afirmació que crec extrapolable a tota l'illa. Això no obstant, des de fa uns quaranta anys hi ha nous espais on aquesta música també pot ser escoltada independentment del calendari religiós o la necessitat de celebrar quelcom, locals on hi ha una programació gairebé diària d'aquesta música. Això sí, tot acte associat a la música cretenca és susceptible d'adoptar a grans trets el mateix repertori.

A Creta podem classificar les festes en tres categories (Kopidakis 2002:12):

1. Les festes religioses:

a) Les festes ortodoxes anuals, com ara Pasqua, Pentecosta, Nadal i l'Epifania.

b) Les festes patronals dedicades a un sant que protegeix els pobles (sant Jordi, sant Joan, la Mare de Déu, santa Marina...). Festes que es coneixen com a Panigiri(a).

2. Les festes familiars, organitzades per celebrar sants, casaments, prometatges o batejos.

3. Les festes espontànies, que sorgeixen sovint per una reunió d'amics per festejar l'arribada o l'anada d'algú, la fi d'un treball agrícola-ramader o l'èxit d'un negoci.

El panigiri: la festa religiosa

«Avui ens hem dirigit fins el poble d'Epanosifi, i ens hem trobat allà amb el Venios i el Markakis. Era el *panigiri* del poble i tocaven tota la família Xylouris: el patriarca al centre, acompanyat de l'Andonis, el Nikos, l'Apollonia i un jove llaütista convidat que anava de bòlit. El poble era ple, les taules allargades ocupaven la pista de l'escola que dominava un escenari un xic elevat que permetria als músics tenir una bona perspectiva de l'espai, visualitzar tota la pista de ball i tenir una posició un xic distant del seu públic per tal que no s'abraonessin sobre d'ells». (Diari de camp, agost 2018)

Panêgyris, en grec clàssic, defineix l'assemblea de tot el poble, qualsevol reunió per a una festa gran. Avui dia, el terme sobreviu i s'anomena *panigiri* la reunió de la comunitat per a una festa religiosa, una celebració que es relaciona directament amb el calendari.

Seguint la distinció proposada per F. Reraki (1999: 7), el *panigiri* a Grècia constaria de sis elements que l'identificarien com a tal:

1. *Le motif religieux (fête patronale, liée au calendrier).*
2. *La périodicité (chaque année), conséquence du premier trait.*
3. *Le grand nombre des acteurs (l'ensemble de la population de la communauté).*
4. *Le déroulement en plein air, conséquence du troisième trait.*
5. *L'espace rural.*
6. *L'entité indivisible "repas- musique – danse.*

Encara que jo afegiria que, en l'actualitat, l'últim punt no s'acompleix en tots els casos. He estat a uns quants *panigiri* on l'absència de la música ha estat total, tot i que se celebrava la cerimònia religiosa. Per exemple, durant dos anys he assistit al *panigiri* del Profeta Elies a la localitat d'Ethià, on un cop acabada la celebració litúrgica s'ha sortejat una cabra al voltant de l'ermita que porta el nom del sant, i després cadascú s'ha reunit per menjar a les seves cases, encara que en el passat sí que hi havia música: «Quan era Sant Elies, fèiem una gran festa (*panigiri*) que podia durar dos o tres dies. Tota la gent dels pobles del voltant venia. I a Xendria (el poble veí) feien la festa de Sant Dimitri. Anàvem a dormir una mica si estàvem cansats i després continuàvem. I t'agafaven d'una casa i et portaven a l'altra. Anàvem de casa en casa i ens paraven la taula»(G. B.). El fet que la majoria dels seus vilatans hagin emigrat a la capital o cap a terres més fèrtils, ha suposat la disminució

i l'envelliment de la població de la localitat i un canvi en la celebració del *panigiri*, tal com ha passat a altres indrets de l'illa amb una situació semblant.

Tot i això, els *panigiri* són durant l'estiu una de les activitats musicals lligades a la *kritikà* més esteses a tota l'illa. «Dissabte (Mare de Déu d'agost) encara vam fer un altre panigiri a Xoudetsi, on tocava en Giorgos, el Iakobos Paterakis, el Manolakis i el Babis Xylouris. Vam arribar i la plaça ja estava parada, plena de taules i de gent menjant i ballant. M'esperava el meu amic Venios i la seva amiga X. L'organització del *glendi* (festa) anava a càrrec d'una associació de Xoudetsi i era ja el segon dia de festa, tots anaven amb la samarreta taronja de l'associació, i com al poble de Gergeri servien amanides, carn (aquest cop de porc) i vi, rakí no n'hi havia» (Diari de camp. Agost 2017). En aquest cas doncs, sí que es compleixen les sis característiques proposades per Reraki. Cal destacar el paper que en l'actualitat tenen les entitats culturals en l'organització dels *panigiri* de molts municipis, ja que aporten un contingent de gent encarregada de muntar la infraestructura de l'acte i preparar el menjar. En molts casos, els diners obtinguts per la venda del menjar serveixen per pagar les despeses de l'acte i en cas de beneficis poden servir per pagar la celebració de l'any següent o per invertir-los en alguna de les necessitats del poble. ¹²⁴

Festes diverses

Els últims anys han proliferat els *glendi* relacionats amb els productes agrícoles, des de la festa del meló o de la síndria fins a diverses festes del vi: «Feien la festa de la síndria i el lloc era fantàstic. L'escenari era situat sota la muntanyeta del poble i totes les taules al seu davant; l'espai de la pista era considerable, res a veure amb el *glendi* de Xoudetsi, on gairebé no es podia ballar. Es veu que Xàrakas intenta promocionar-se com a productor d'aquest fruit i des de fa temps organitzen aquesta festa. Obsequien el personal amb un dolç de síndria, fet a partir de la seva pell; porta tant de sucre que és impossible entendre què t'estàs menjant. També ens van portar un granissat de síndria amb mel, una marranada» (Diari de camp, agost 2018).

Altrament, hi ha tota una sèrie d'activitats relacionades amb l'agricultura i la ramaderia en què fan una celebració un cop finalitzades: «L'amic Babis també va explicar-me que va anar a un *kourema*, el ritual que se celebra quan esquilen les ovelles. M'explicava que s'ajunta tota la família amb tot el ramat i les esquilen. Com no podia ser d'una altra mane-

124 Tal com també vaig observar en un viatge l'estiu del 2006 a l'illa d'Icària.

ra, l'ocasió acaba amb una festa» (Diari de camp, agost 2019). Normalment, aquell que té una gran quantitat d'ovelles abans d'arribar l'estiu demana ajuda a altres pastors per esquil·lar-les, per poder enllestir, d'aquesta manera, la feina més ràpidament; sota aquest pre-
text, aquesta trobada és aprofitada per convidar el cercle d'amistats i celebrar-ho. També l'elaboració del *rakí* (aiguardent) ajunta, ben entrada la tardor, els amics i familiars, en el que es coneix com a *kazani*. Tal com he pogut comprovar diverses vegades, és un esdeveniment en què no falta el menjar ni tampoc la música, tant sigui perquè algun dels celebrants apareix amb instruments, es convida alguns músics a tocar o perquè es recorre a un equip de música. Són celebracions, com he reiterat, on la música pot aparèixer en qualsevol moment.

Els casaments

«Weddings themselves are often considered 'folkloristic' and rather banal to be of contemporary interest. Nothing could be more misleading. Unlike other societies where weddings seem to be largely a family affair, in Cyprus they have been and still are the most important cultural celebration, something of a master symbol that encapsulates, expresses, and helps to reproduce a complex way of life, as current and vibrant as any other we know.» (Argyrou 1996: 1-2)

Encara que l'antropòloga es refereix, en aquest cas, a l'illa de Xipre, crec que la seva afirmació és totalment extrapolable a Creta. El casament és a l'illa un esdeveniment únic que expressa, al meu entendre, un complex entramat de relacions i aliances de tot tipus, amb una clara connotació econòmica.¹²⁵ És un acte en què, una vegada més, la *kritikà* és sempre¹²⁶ la que marca l'inici de la festa i la que dota l'acte amb el seu caràcter cretenc. Aquest fet ja és assenyalat per un dels nostres informants més grans, Giorgos Belegrakis, en parlar dels casaments que es realitzaven al seu poble, Ethjà. La música marcava l'inici del festeig pel casament, quan els músics es dirigien en comitiva a casa de la núvia: «Els casaments eren sempre els diumenges. Començava el dissabte. Si la núvia era d'un altre

125 Són molts els informants que s'han referit als casaments com un préstec comunitari que amb el temps vas tornant, amb la teva participació, a altres casaments. K. Dawe, en parlar dels casaments a Creta, observa (2007: 63): "In general, weddings ensure the biological and social reproduction of the group, contributing to the expansion of the symbolic capital of a family, group, or community".

126 La meua pròpia experiència em serveix per certificar que la música és un component clau en els casaments, i amb tots els estius que he passat a Creta, només he assistit a un enllaç (estiu del 2019) on els nuvis van decidir que no són cap cançó de música cretenca a l'inici de la festa, tot i que per insistència dels padrins, el punxadiscos llogat per amenitzar l'acte va punxar-ne dues peces ben entrada la nit.

poble, anàvem molta gent amb els músics i agafàvem el dot (*prokia*), tot i que la núvia no venia. El dot el posàvem al voltant de la casa (de la futura parella). I el diumenge anàvem a buscar la núvia a casa seva amb els músics i una mula. Ballàvem, cantàvem... Després, tota la festa era durant la nit. Quan començava el dia ballàvem el *prinianos* (siganos), posàvem la núvia al davant i ballàvem al voltant de tot el poble. Fèiem voltes a tot el poble. Fins a arribar a la casa del nuvi altre cop. La festa sempre es feia a casa del nuvi. Si la casa del nuvi no era prou gran, es feia a casa d'un veí». Desconec si actualment hi ha algun poble en el qual el casament es festegi d'aquesta manera, però sí que la *kritikà* hi continua tenint un paper molt significatiu, i el seu simbolisme continua sent molt evident, tal com ens mostra el següent fragment del meu diari de camp:

«Tot i ser ella de Turquia i ell ser cretenc, algunes parts de la festa sembla que seran ben tradicionals. Sento sorolls de cotxes que arriben, i em criden perquè anem a buscar a la núvia amb els músics i la comitiva del nuvi. Com que evidentment no ens podem desplaçar fins a Turquia, els nuvis han reservat diferents apartaments per a la seva comitiva, al costat del restaurant. O sigui, que em trobo enmig de la comitiva del nuvi, encapçalada per ell, un llaüt i una lira, en direcció a un dels apartaments del voltant del restaurant per anar a recollir a la núvia de Turquia. Ens esperen els familiars i ella a la porta, canten unes *mandinades* a ritme de *kondilles* dedicada a la núvia, mentre el nuvi li dóna un ram de flors. Llavors, tots junts ens dirigim al pati central del restaurant, on son col·locades les taules per a la vetllada. En una mena de pista de ball han col·locat un taula amb un centre de flors i un micròfon per tal de celebrar l'enllaç, que en aquest cas es farà pel codi civil. La vetllada s'inicia amb dues sorpreses: per una banda han convidat a una cantant turca (la Melza Buruc Ince) que viu des de fa uns mesos a Creta i que també toca el violí, i, per l'altre, que inicien la música amb el ball de la núvia¹²⁷. Una mena de *siganos* que es balla a la zona en honor a la núvia, i on cada persona que surt a ballar en el semicercle deixa la seva aportació econòmica. La gràcia es que un cop ho has fet, encapçales el ball i dones la mà a la núvia que queda en segona posició durant uns passos, per després cedir el teu lloc a una altra persona que també ha fet la seva aportació, i que també vol ballar amb la núvia, D'aquesta manera, el ball no s'acaba fins que tothom que ho vulgui hagi ballat amb ella... el ball dura força, i s'allarga quasi uns 30 minuts, en el qual tothom per la banda del nuvi, no deixa de ballar amb ella. La núvia, tot i ser forana, aguanta estoicament, i no sense cert orgull, el paper que li ha tocat tocar. Hi ha certs costums a Creta, que per molt es-

127 Exemple de ball de la núvia a la zona de Pyrgos Monofatsiou: https://www.youtube.com/watch?v=l_i1gb2u8AU

tranger que siguis no goses trencar. La música i el ball doten sense cap mena de dubte de significació el context on es desenvolupa el ritual, som a Creta, concretament a Amari, un poble de la província de Rethymno, i avui, el poble compta amb una nova parella i una nova núvia, per molt turca que sigui. El casament ha estat civil, amb la religió no ens hi hem posat (els nuvis tampoc es que siguin massa practicants), però la música del lloc no hi ha faltat. Tampoc la banda turca ha renunciat a la seva, i la cantant turca ens ha ofert també el seu repertori, en cap cas tradicional, però si molt ballable» (Diari de camp, juliol 2017).

Encara ara recordo l'impacte que em va causar el meu primer casament a l'illa el desembre del 2006, amb 1.200 convidats: «Arribem al local que han llogat el nou matrimoni per celebrar l'esdeveniment, una mena de pavelló, semblant al de la Penya de Badalona, però en petit. El pàrquing ja està ple de cotxes i els vigilants de la zona ens fan aparcar al darrere de l'edifici. A la porta ens reben els nuvis, que semblen extenuats de tantes salutacions. La sala on s'agrupen els convidats és impressionant, em sento enmig d'una pista de bàsquet. Just a l'altra punta de la porta per on he entrat hi ha un escenari immens, amb tot els instruments necessaris per acompanyar la festa. Entre la porta principal i l'escenari s'estenen a banda i banda desenes de taules amb centenars de convidats i realment tinc feina fins que no trobo la meua, just arran d'escenari, en una posició que diríem privilegiada, ja que formo part del seguici dels amics de la núvia» (Diari de camp). Al llarg de l'illa és corrent trobar-se una gran quantitat de locals preparats per a aquestes celebracions, grans restaurants, anomenats *kentros*, capacitats per acollir entre 500 i més de 1.000 persones, amb un escenari habilitat per animar la festa. La majoria d'aquests centres també tenen músics propis, encara que sempre hi ha la possibilitat de portar els músics que hagin llogat els nuvis. La *kritikà* és l'encarregada de mostrar la nova parella, un fet que ja vaig poder observar en el meu primer casament¹²⁸: «Mentre ens anem atipant de valent, comença la part musical cretenca. Ens acompanyen cinc músics; no falta la lira, el llaüt, la mandolina, la flogiera, la *askomandura* (una mena de gaita) i un *pandero*. Els primers a pujar són els nuvis amb els seus pares, germans i padrins».

Altrament, no tots els casaments són celebrats als *kentros*, els centres preparats per a aquestes ocasions. Són unes quantes les localitats on els casaments se celebren a l'aire lliure, normalment a les places dels pobles. En aquest sentit, he pogut assistir a dos casa-

128 A l'apartat dels balls ja he explicat més detalladament aquesta seqüència.

ments celebrats a la localitat d'Anogia a dues places diferents del poble. En aquests casaments hi van assistir milers de convidats i la música cretenca hi sonà durant tota la celebració. «La festa destaca per l'organització marcadament masculina: són ells els qui porten la síndria amunt i avall, qui couen el xai i el reparteixen entre taules (més aviat el tiren), i els que carreguen les garrafes de vi. Tot i que pugui semblar un tòpic, no crec que les dones fessin les coses tan barroerament, però, de fet, la presentació és el que menys compta, la qüestió és afartar-se i suar després a la pista» (Diari de camp, agost 2017). Tal com he assenyalat al llarg del treball, la masculinitat és un aspecte important en la configuració de la identitat cretenca, un element que s'expressa en el ball i la música, «and one must also note Herzfeld's remark that in Crete this is likely to be an 'androcentric localism', in which the collective identity is imbued with specifically male pride» (Ashgate 2004: 62). Del segon casament vaig apuntar el següent: «Quan vam arribar ja eren ben bé la una i la festa anava a tot drap. La gent ja anava ben borratxa, els trossos de carn de xai s'acumulaven sobre els bancs, igual que les síndries, que anaven per terra, i les ampolles de vi i de rakí. L'emplaçament era diferent que el de l'altra vegada, una plaça que es troba més avall... l'espai és més obert i també hi ha com una mena de balconada des d'on es pot seguir tota la festa. La diferència també és amb el personal que hi assisteix, fins i tot la M. em comentà que per als de dalt els de baix són més sonats. L'S. (que hi assistia per primera vegada) va batejar la festa com a ethno punk i la veritat és que no anava del tot desencaminat: els homes picant a l'escenari i, fins i tot, més d'un enfilant-se i encarant-se amb el llaütista per poder cantar cara a cara una cançó. Santa paciència».

Un dels elements característics dels casaments i dels *panigiri* són les peticions de cançons als músics, l'anomenada *parangelià*.¹²⁹ Aquestes peticions són sempre retribuïdes amb diners i en els casaments com ara els d'Anogia, amb una gran quantitat de convidats, els músics tenen una caixa al seu davant, sobre l'escenari, on aquell que vol una cançó per ballar amb els seus amics o familiars ha de dipositar els diners; si no, directament es deixen els diners a terra, als seus peus. «M'explicava també el Giannis que una nit d'una festa com aquesta ha de sortir amb els calés justos a la butxaca, si no, és segur que els acabi posant tots. El fet de poder fer el teu ball i que la gent del poble pugui comentar 'mira com balla aquest, mira com ho fa l'altre', també és un dels atractius de la festa. El carisma, també es guanya a la pista». (Diari de camp).

129 De la qual també he parlat al capítol dels balls.

Hi ha una gran varietat de propostes al voltant dels casaments: «El cap de setmana vaig tancar-lo el diumenge al vespre anant a veure què passava a Agia Irini (santa Irene). El Giorgos m'havia dit que tocava allà a un casament i vam anar a treure-hi el cap. El casament ja estava en marxa, i justament es feia fora l'ermita, amb les taules al voltant dels nuvis. Va ser la primera vegada que vaig veure que feien un casament i les taules del menjar eren al seu voltant. I el millor de tot és que mentre els casaven anaven portant menjar als convidats asseguts a les taules, encara que no menjaven. A la part del darrere de l'església anaven fent el pilafi (arròs amb sopa de xai) amb unes olles, i també hi havia uns bidons plens d'aigua i gel amb les begudes» (Diari de camp, agost 2018).

Tot i aquesta varietat, hi ha un element de molta importància en tots els casaments: la música. I, de fet, són molts els músics, sobretot aquells que tenen més renom a l'illa, que abans d'acabar l'any ja tenen gairebé plena la meitat de l'agenda de l'any següent només amb casaments. La majoria d'ells, tal com m'explicava el veterà Psarandonis, van començar la seva trajectòria tocant per primer vegada en un casament: «Va ser a Sisarxa. Nosaltres, al col·legi, fèiem cantades... quasi cada vespre, cantava... llavors un del poble, el Mavrokosta, va sentir com cantava un vers i li va agradar, i va decidir que toques en el seu casament. I va venir un dia a la plaça, corríem amb els nens i em va dir: 'Vine que et vull dir una cosa, el proper diumenge serà el meu casament a Sisarxa, vindràs a tocar la lira.' Jo pensava que se'n reia de mi, i vaig marxar a córrer amb els altres nens. I em va dir: 'Espera, que t'ho dic de veritat'. I va anar a parlar amb el meu pare, que sorprès li va contestar: 'Però per què no agafes als altres *liraris*? El Tiflo, el Manoura...? Que faci cadascú la seva feina', 'No, jo vull el noi...', 'Doncs, no en parlem més'. I vaig aparèixer jo i vaig tocar tota la nit. Després uns altres que corrien per allà em van dir: 'Vindràs el dissabte a Korfes a fer un *glendi*.' un bateig era... li pregunto al meu pare, i endavant! Va venir ell també. I allà ens vam quedar una setmana, i cada dia fèiem festa (riu...), van ser uns bons anys, em va agradar aquella època».

La mort i la música¹³⁰

130 Loring M. Danforth ha tractat els rituals funeraris en una petita localitat de la regió de Tessàlia (1982), amb un treball excel·lent del fotògraf Alexander Tsiaras. El que m'interessa destacar del llibre són les transcripcions de les *myrologia* (el destí de la paraula): cançons de lament, interpretades per les dones durant la vetlla, i que trobem a tot Grècia. A Creta, el cantant Ludovikos ton Anogion va popularitzar aquest gènere al principi dels anys vuitanta, i el va treure, d'aquesta manera, del seu context original.

Durant el treball de camp i les meves anteriors estades a Creta, més d'una vegada m'he trobat amb la suspensió d'un esdeveniment musical o fins i tot amb la impossibilitat de poder celebrar una festa de caràcter familiar o personal, a causa de la defunció d'algú de la localitat on se celebrava el festeig. El dol i el respecte pel difunt és seguit per tota la comunitat, fet pel qual el *glendi* queda totalment posposat: «Vaig anar a Dafnés, on fan la festa del vi tota la setmana (del 26 de juny al 5 de juliol), amb concerts cada dia de les primeres figures de l'illa. El cartell és ben explícit: una ampolla de vi i al costat una lira. Tot queda dit. La llàstima del concert d'ahir és que es va suspendre per la mort d'algú del poble. Un cartell mitjanet a l'entrada del poble ho deixava clar: 'el concert s'ha suspès logo penthos (per senyal de dol)'. Suposo que podria tractar-se de l'accident de cotxe que va haver-hi abans d'ahir a la nit amb quatre morts, però només són suposicions. El que em deia la Fotini és que segur que no es va suspendre perquè s'hagués mort una persona gran, vaja un vellet o una velleta, i que devia ser per algú més jove. Jo no ho tinc tan clar, encara que em toca callar perquè no sóc d'aquí. Però recordo que l'any passat, en Giorgos havia suspès algun concert a algun poblet perquè s'havia mort algú, i que, a Rotasi, aquesta Pasqua l'avi ens va dir que enguany no es ballava al poble perquè s'havia mort algú del poble. I al poble, de joventut no n'hi ha. Res, que, fins i tot amb la mort, la música té la seva importància, perquè mostra la seva absència en un context on la seva presència seria associada a la normalitat» (Diari de camp, juliol 2017).

A la localitat d'Arxanes (al centre de l'illa), hi ha una ermita dedicada al *nostre senyor Salvador* al capdamunt del Giouxtas, la muntanya més alta de la zona. Cada any, el 8 d'agost s'hi celebra un *panigiri* en honor del sant, però, pel que m'han dit, des de fa 20 anys ja no hi ha música. L'últim cop que s'hi va celebrar un *glendi*, una persona va perdre-hi la vida quan es va espenyar muntanya avall; des d'aleshores, aquest espai ha quedat exclòs de qualsevol pràctica musicofestiva. En aquest lloc ara hi ha dues creus.

Durant la meva recerca m'han explicat diferents casos de més d'un músic que ha deixat de tocar la resta de la seva vida després de la mort d'algun ésser estimat. «L'avi del Dimitri Sgouros tocava la *flogiera*, però casi no l'havia sentit perquè s'havien mort el fill i la dona, i ja no tocava» (Diari de camp, març 2019). La forma d'expressar el seu dol és l'absència de la pràctica musical, la pena per la desaparició de la persona estimada resulta incompatible amb el *glendi*.

Diferències amb el passat

«Als *glendis* (festes) d'ara, per exemple, aquells que toquen són a l'escenari i el públic és a baix mentre balla, i els que canten són només els músics. Abans tocàvem als cafès i els músics tocàvem al mig, no en un racó com ara; la gent (nens, dones) s'agafava al voltant dels músics i ballaven un *syrtó* i deien *mandinades* entre ells, d'amor, del que sigui, i la gent responia. Tampoc no hi havia glendi que no toquéssim vint vegades tango o també el fox». Amb aquestes paraules, el músic Nikos Komis m'intentava explicar les diferències entre els *glendis* que havia viscut en la seva joventut i els actuals, una opinió que coincideix amb la del pastor Giorgos Belegarakis: «Primer de tot, ara només canten els músics. Abans cantàvem tots. Els músics estaven al mig i tots ballàvem i cantàvem al seu voltant. Ells s'asseien al mig i nosaltres estàvem al seu voltant, també si es feia a dins del cafè se sentia, i si era fora tampoc passaven cotxes ni se sentia soroll». Com veiem, el músic ocupava el centre de l'espai, i al seu voltant s'agrupaven els ballarins de totes les edats per ballar i cantar conjuntament. I un cop més, se'ns assenyala que el repertori no era només de *kritikà*: «Abans els *glendis* eren als cafès. Rarament es feia a les cases. Convidàvem un o dos músics i ens reuníem al cafè per ballar tota la nit. Allà convidàvem i bevíem, el menjar es feia a les cases. Al cafè no hi havia menjar, com a màxim un dolç. I també tocaven fox i polca i tango» (G. B.). Els cafès de les localitats eren els espais, juntament amb les places, on es realitzava el festeig. També cal assenyalar que els músics també ocupaven aquesta centralitat per raons d'acústica, perquè els instruments no eren amplificats, un fet que segurament devia afavorir el desplaçament del músic, encara que, tot i això, més d'un cop resulti difícil escoltar: «Ara només toquen el *syrtó xaniotis*, *sousta* i un parell d'instruments més, vas a escoltar i no sents res. Abans la gent era al voltant i feia silenci, i escoltava tothom i no feia soroll» (N. K.). Durant el treball de camp, vaig poder percebre conscientment una vegada més aquestes diferències: «A Skalani tocava el Manolakis i vam aprofitar per anar-lo a veure, a part de conèixer una nova colla. Vam arribar i se n'havia anat la llum. L'amic Manolis ja havia arribat. En entrar a la plaça, tot estava a les fosques i les taules estaven il·luminades amb espelmes. Molt bucòlic. Era la vigília de Sant Joan Oriologos; diuen que si menges carn aquest dia et trobes malament i tot tu tremoles, que és el que vol dir el seu epítet. Total, era com un *panigiri* com els d'abans. La diferència és que la gent no estava ben bé a prop de la lira i el llaüt i no se sentien, al contrari, la *flogiera* i la percussió era el que més sonava, com devia passar abans. Tal com deia el Manolis, aquesta parella no apareix fins ben bé després de la Segona Guerra Mundial, en el passat eren uns altres instruments els que portaven la batuta. També parlant l'endemà

amb l'Agis (historiador), em comentava que ara no els fan amb el mateix so que abans, perquè ja saben que aniran amplificats. Vaja, que la plaça estava a les fosques i costava que la gent s'animés, però l'atmosfera era bona. De mica en mica, la gent també s'hi va llançar i, per sort dels músics, van trobar una burra per generar electricitat».

També durant la meua visita al centre de formació *Horodion*, que intenta a través d'un aprenentatge més vivencial difondre la música de Creta, vaig poder apreciar aquestes diferències. Apart dels diferents seminaris que s'hi imparteixen, un cop a la setmana conviden a un o dos músics perquè expliquin la seva trajectòria musical i després celebren un petit *glendi*: «Després de la introducció de l'Stefanakis sobre la seva biografia musical, ens dirigim a la planta de dalt, on les 4 tauletes que hi ha, ja son apunt amb uns quants mezedes (tapes), raki, vi i aigua. Ens col·loquem tots a les cadires, en forma de mitjà rotllana mirant al centre, on els músics, lira i llaüt s'asseuen i preparen els instruments. Comencen amb unes kondilles que donen peu a un seguit de *mandinades* que tothom va repetint, l'Eugenia seu al meu costat per cantar, una meravella. El *glendi* comença, bevem, mengem alguna cosa, i es fa una rotllana amb els músics al centre. Tothom balla amb mesura, sense estridències, sense voler destacar molt més del que pertoca, i donant espai perquè tothom pugui ballar al principi de la rotllana i pugui improvisar les figures que més els plagui. En cert moment, també m'animo jo a ballar un syrto, però quan menys m'ho espero, em trobo que m'han anat deixant espai fins que em trobo al primer de la rotllana, davant la meua sorpresa. Un servidor no es veu en cor d'improvisar res, davant certa decepció dels balladors que potser s'havien generat masses expectatives amb el foraster. Torno al final de la rotllana amb un somriure» (Diari de camp, desembre 2018).

Noves músiques, nous espais

«Després de poc de començar a tocar va aparèixer el micròfon, petits amplificadors... Al principi quan vam començar a tocar als casaments no hi havia escenari, tocàvem al centre i la gent ballava al nostre voltant. Després va arribar la resta. Els micròfons fins que no vam créixer una mica no en vam comprar, també els llogàvem». (*Psarandonis*)

Al final dels anys seixanta van començar a introduir-se a diferents sales de música en directe d'Heraklion diverses cançons del repertori de la música tradicional cretenca, gràcies als músics que, provinents d'altres localitats de l'illa, es van establir a la capital. Primerament, segons explicava el desaparegut Nikos Xylouris en un entrevista a la televisió nacio-

nal grega,¹³¹ els músics com ell anaven introduint a poc a poc diferents peces de la *kritikà* combinades amb les músiques que en aquella època estaven de moda, com per exemple el tango o el vals. Tal com també m'explicava el seu germà: «Hi havia un període que a Creta era de moda el tango, la rumba, salses... fox, i també les tocàvem. Van venir les discoteques (fa el so del buku, buku), sense cap mena d'art, només amb un compressor, a mi això mai em va agradar... Que és això que s'omple de jovent i sona un so sense cap sentit de creació? I després van obrir un *kentro* de música de Creta que és deia Erotókritos, on hi anava el Kalomiris, el Manoura, i també el Nikos, que era més petit, i després ja van anar obrint altres *kentros* i així van marxar les discoteques i el repertori europeu». (Psarandonis)

D'aquesta manera, la música cretenca va començar a consolidar-se en diverses sales de la ciutat, en un procés de difusió en el qual, com hem anat veient i veurem, també hi van tenir un paper important l'Estat, els productors i els mitjans de comunicació. La *kritikà* va multiplicar els espais en què es podia escoltar, amb la qual cosa va assumir més autonomia, és a dir, va trencar el seu lligam exclusiu amb el *glendi*.

També comença a introduir-se la *kritikà* com a espectacle per a turistes o nouvinguts, en un clar procés en el que Boltansky i Chiapello han anomenat com a «la mercantilització de lo autèntico» (2002), i que el següent fragment d'entrevista a l'Andonis Stefanakis ens il·lustra de forma fefaent :

«L'any 1958 vaig començar a ballar al primer *kentro* que hi havia a Heraklion, tocava el Giannis Kokalakis, i un Apostolakis d'Anogia. Per casualitat, érem a la platja a Heraklion amb un amic, vam escoltar la lira i hi vam anar. I era ple de soldats americans, que havien arribat als anys 50, que eren allà a la base. I vam entrar, i vam preguntar si podríem veure una cervesa. 'I tant que podeu'. Vam seure, ens va agradar el *liraris* i vam preguntar al senyor Harilao (l'amo), si podíem balla. 'I tant que podeu!'. I el meu amic, el Giorgos, ballava molt bé el syrto, i després jo li vaig demanar un malevizoti, i vaig ballar allò que sabia... vaig posar-me jo al davant, i hi havien 6, 7 o 8 taules plenes, i totes les taules van començar a convidar-nos a cervesa, ens en van dur una caixa. Després quan els americans van marxar, perquè havien d'entrar aviat a la caserna, nosaltres ens vam quedar i em va cridar al Harilos i em va dir: 'Vine aquí. On treballeu?' 'A les vinyes', 'I quan cobreu?' '30 dracmes al dia', 'Jo us donaré 100 dracmes cada dia, si feu això que heu fet avui, i podeu descan-

131 A la qual vaig tenir accés gràcies a la xarxa.

sar tranquil·lament'. 100 dracmes era el que guanyàvem tres dies treballant a les vinyes, a la terra!! Això era el que buscàvem, i així vam començar. El cap d'un temps va venir una noia a ballar, i ens van fer roba... una mica d'estar per casa, però per fer més patxoca». De fet, ens manquen estudis sobre quin impacte ha tingut el turisme en l'evolució de la música de l'illa, però sembla un fet que a partir de finals dels 50, tal com ens mostra l'entrevista, i ja de manera consolidada durant els anys 60 i 70, comencen a proliferar a l'illa, espectacles dirigits exclusivament a un públic forà. Fins i tot, es creen espais com el *Arolithos*¹³², on es reproduïxen els elements considerats representatius de la Creta rural, i on és comú l'escenificació d'espectacles dirigits en exclusiva al sector turístic, i que recorden les paraules de Frigolé: «El patrimonio convierte los lugares en destinaciones y el turismo los convierte en viables, desde el punto de vista económico, con representaciones de ellos mismos. En una economía turística, los lugares esdevienen museos de ellos mismos» (2014:34), i no només els llocs, també les danses, les músiques... El mateix Frigolé, en el mateix article, cita a Kirshemblat-Gimblet (ibid. 31), i ens recorda, com els processos de patrimonialització són produccions culturals del present que recorren al passat. Encara avui dia, sovintegen durant la temporada turística la creació d'esdeveniments dirigits al consum extern¹³³.

Si el mateix Stefanakis m'apuntava a l'entrevista com la música de Creta va començar a ser consumida per un públic merament estranger, com a espectacle merament folklòric, també la seva pròpia biografia anirà lligada a la dansa i a la creació de la companyia nacional de balls tradicionals de Grècia: «Allà, a la taverna, em va veure un dia la Dora Stratou (la directora que tenia la companyia de ball a Atenes) un vespre, i li va encantar. Em va cridar a la seva taula i em va dir: 'Un ballador com tu, és el que vull a Atenes!', 'Si agafes els meus amics i el liraris, vinc amb tu', 'Jo et vull a tu, només'. 'Et donaré els 100 dracmes que et dona aquest cada vespre, i una casa per a viure'. I vaig acceptar». Així doncs, l'Andonis Stefanakis es va convertir en la icona del que havia de ser la dansa de Creta a ulls de la coreògrafa amb més prestigi de Grècia durant el segle passat, i, per tant, un model a seguir per molts dels futurs ballarins de la *kritikà*.

132 *Arolithos* (Cretan traditional village): https://www.arolithos.com/maps_en.php?lang=en

133 La següent notícia a Euronews (<https://es.euronews.com/2015/09/09/danza-y-musica-tradicional-en-la-isla-de-creta>) amb el títol «Danza y música tradicional en la isla de Creta», el 9 de setembre del 2015, crec que es prou paradigmàtica en aquest sentit.

En parlar d'aquesta època, el productor Kostas Fragakis comenta: «Durant els anys se-tanta hi havia (locals) l'Erotókritos, l'Aretousa, Tsamania, el Delina (amb el *liraris* Basili Skoulas), el M., n'hi havia molts. Hi anaves amb la família; avui la família no pot anar a es-coltar música amb els nens, comencen a tocar tard, avui ho hem destrossat tot». En ter-mes semblants s'expressava Giorgos Xylouris, que a l'edat de tretze anys va començar a acompanyar el seu pare (Psarandonis) amb el llaüt: «Tocàvem cada nit (anys 1978-1982). Cada dia hi havia gent als locals; la majoria de gent que hi havia eren treballadors que acabaven de penjar i després s'ho gastaven amb vi i música, per això treballaven. La gent era més tranquil·la, menys coses al cap. El ritme era diferent. [...] I tots (els locals) obrien cada dia. I l'altra cosa que s'ha de destacar és que començàvem a les deu. Recor-do que els dissabtes dormia al cotxe, fins a les sis del matí, i els altres dies fins a les tres; recordo que venien famílies, amb els nens, i tots ballaven». Actualment, a la capital hi ha menys locals que en el passat, i la majoria ja no es troben al centre, sinó escampats per la perifèria. També es poden trobar per diferents localitats de l'illa, ja no es concentren no-més a la capital. Avui dia, les actuacions comencen al voltant de la mitjanit i no n'hi ha cap que estigui obert cada dia. Hi ha hagut, doncs, un canvi en el públic que consumia aques-ta música en directe, tal com també ens indiquen els nostres informants. Ara ja no hi ha famílies, no hi ha nens, i la presència masculina, pel que he pogut observar, és clarament majoritària.

Altrament, de la mateixa manera que la música començà a establir-se a diferents locals amb una programació de música en directe, també és cert que des del final dels anys cin-quanta la seva difusió va arribar a teatres i festivals, gràcies primerament a l'impuls que es va donar des de l'Estat a les demostracions folklòriques, tal com explicava el mateix Stefanakis, de tot el país. Un fet, juntament amb altres factors ja esmentats, que va propi-ciar que a poc a poc aquesta música també fos programada en diferents espais on fins aleshores no havia arribat. Així doncs, en l'actualitat trobem diferents músics de l'illa que presenten la seva música en teatres i festivals tant de Creta i Grècia com d'arreu del món. En aquest sentit, una de les diferències principals d'aquests concerts és l'absència del ball, tal com em comentava un amic anant a un concert del *liraris* Nikoforos Aerakis a l'am-fiteatre del Festival de Yakinthia (Creta)¹³⁴: «El Venios, que va venir després, em va co-mentar la diferència per a un músic entre tocar en una plaça on la gent balla i tocar en un teatre (amfiteatre) on saps que la gent només t'està escoltant».

134 Festival Yakinthia: <http://yakinthia.com/>

També, si en el seu moment es varen crear els *kentros*, per a poder programar casaments o consumir música de Creta fora del *panigiri*, l'aparició de diferents estils o subgèneres dins la *kritikà* ha comportat que la programació d'aquesta música hagi arribat a espais ben diversos:

«Concert dels *Babel Trio* al Rolling Stone d'Heraklion. Encara no he vist en acció el llaüt elèctric ideat pel Dimitri Sideris i me'n moro de ganes. El concert se celebra a un dels bars més roqueros d'Heraklion. Està ple de fans, que volen sentir el nou treball del grup, *The island of Cretal*. Una clara declaració d'intencions sobre la identitat musical del grup, el metal i la música cretenca. Baix, bateria i llaüt elèctric formen un grup que segueix la línia de les grans llegendes de la guitarra elèctrica com Jimy Hendrix o Stevie Ray Vaughn, però que al mateix temps incorpora dins el seu repertori ritmes i cançons propis de la música cretenca o fins i tot d'altres parts de Grècia, com una versió de l'*Ikariotiko* (dansa tradicional d'Ikaria). El bar es ple de fans, més d'un o d'una amb samarretes, feia temps que no tocaven a Heraklion i hi eren esperats tant pels seus *groupies*, com els curiosos com jo.» (Diari de camp, desembre del 2018)

I si la *kritikà* més roquera s'atrevia amb un bar amb el nom dels Rollins Stones, la més avantguardista s'apropava a altres espais més 'alternatius': ««Vaig al concert que ofereix el Giorgos Xylouris i el Polychronakis (baix) amb el quartet de jazz *Free Soprano Player* que cada diumenge a la tarda conviden a un artista a participar en una actuació improvisada a l'espai de coworking Coomet¹³⁵. Llaüt, baix, bateria, teclats, guitarra elèctrica i una cantant... una combinació suggerent de música cretenca i jazz que els membres d'aquest grup ja han practicat alguna altra vegada. En aquest cas amb la lira del Zaxarias Spiridakis¹³⁶ i amb un repertori gens improvisat». (Diari de camp, gener 2019)

També, a l'hora de presentar nous projectes més intimistes, músics com el Giorgis Xylouris tria horaris i dies poc freqüents, per tal de generar un ambient més distés i acollidor:

«Un cop més el Giorgos busca un horari poc concorregut per tocar sol amb el seu llaüt en el Nun ke Aien. Un dilluns feiner a les 21:30 hores. Ja fa temps que busca un ambient recollit i allunyat de grans multituds per a presentar el seu treball i la seva manera tan especial de tocar el llaüt. Arribo al local i m'assec sol en una taula, ja han començat, déu haver

135 «George Xylouris and FreeTheSopranoPlayer»: <https://www.youtube.com/watch?v=K2pY5Pzh17k>

136 «The Music of Crete Revisited»: <https://www.youtube.com/watch?v=WZccOggsvgl>

una mitja entrada, demano una cervesa i escolto amb atenció. De sobte veig que de les taules que són a primera línia s'aixeca l'Eugenia Toly i ve cap a mi. Ens saludem i em convida molt amablement a compartir taula amb ella i el seu home: «Vine a seure amb nosaltres, que cantarem una estona». Tal dit, tal fet. Tinc el privilegi de de passar una vetllada gaudint d'una de les millors veus femenines de Creta i d'un dels seus millors músics, mentre des de l'escenari i la taula on som asseguts, el Giorgos i l'Eugenia intercanvien *mandinades* sobre melodies de cançons populars. El públic present i un servidor gaudim del moment, i el qui pot s'afegeix repetint la tonada. Sóc tot orelles i només m'atreveixo amb els grans èxits. El Giorgos fa vibrar el llaüt com mai, el bagatge d'aquests anys amb el duet *Xylouris White* es nota, i si abans ja era brillant, ara em falten adjectius per descriure'l. A l'arribar la mitja part, aprofito per marxar i saludar al compare, dic adéu a l'Eugenia i al seu marit, i un cop més marxo sense pagar, m'han convidat». (Diari de Camp, febrer del 2019)

Capítol 7: Creta: territori sonor

Introducció

«Les mateixes diferències tenen les músiques de Creta que les diferències que existeixen amb el paisatge. Tots els liraris d'Heraklion toquen igual, els de Xanià són diferents, i els de Lasithi (Sitia) també. Però els de Lasithi no tenen tanta discografia. Veig les diferències per la forma de tocar, per les *mandinades*, per les paraules del dialecte, sobretot per la forma de tocar; a Rethymno, per exemple, toquen diferent el syrto de com ho fan a Xanià, que és d'on neix. A Sitia tenen violí i mandolina, sobretot toquen moltes més kondilles, més que el syrto. L'àrea de Lasithi és més seca i Xanià més verda, encara que les dues siguin muntanyoses.» (M. B.)

La configuració espacial de l'illa és molt present en les percepcions que els meus informants transmeten al voltant de la *kritikà*, un fet que també he pogut corroborar en diferents converses quotidianes. «Cada província és diferent. A l'estil, a la cançó, a la dansa... fins i tot entre pobles que tenen només dos quilòmetres de distància, pots trobar diferències, és una passada». (N.X.) Les províncies, el mar, les muntanyes, les valls..., són aspectes del territori que també doten de caràcter la música (també instruments), que canvia (o canviava) segons el seu eix espacial. De fet, és un exemple més del lligam entre aquesta música i l'illa.

La geologia de l'illa sembla que marcaria un contrast entre els ritmes i les melodies: «La zona de Xanià és més muntanyosa, per això els ritmes són més forts, i a Sitia és més semblant a la música illenca, més dolça, més lleugera» (Babis). I, en canvi, «a la zona de la vall (Mesara) no ballen tant. A la muntanya canten més, he anat a batejos a Koronas i Sfakià (són més durs) on no hi ha instruments. Hi ha autèntiques batalles dialectals» (A. M.). El *liraris* Dimitris Sgouros em deia sobre això: «El syrto de Xanià té una força en el so; quan més tires cap a orient, el so no esdevé tan fort, el caràcter esdevé més dolç, no és tan salvatge. I això es veu a la música. Aquí veus que és més dolça. Si vas a fer un cafè aquí, ho notes de seguida, allà són més seriosos». Un fet que també compartia Andonis Martzakis, violinista de Xanià. Ell mateix afegia que existeix una homogeneïtat, una semblança, entre les músiques que formen part de la música cretenca, però que segons el territori tenen el seu repertori: «A Xanià trobem la *rizítika*, syrto, rodo, rumathiani susta; a Rethym-

no, la lira, també el syrto, però més suau, el lazoti, el paromeriti; a Heraklion i Agios Nikolaos, les kondilles, som més poètics, per això hi havia més cantades». Les diferències entre les varietats dialectals que trobem al territori també tenen els seus paral·lelismes amb la música: «De poble a poble hi ha diferències, fins i tot amb la forma de parlar, jo puc entendre amb la forma de parlar si són de Xanià, Rethymno..., i el mateix amb la música» (Sb. P.). Unes diferències que repeteixen els meus informants, tant amb les músiques com amb els instruments: «A cada poble toquen diferent. A Sfakià (província de Xanià), rizitika tis tablas; a Kissamos, syrta pendozalia, que les toquen diferent que al centre de Creta; a Rethymno hi ha una altra filosofia; a Sitia, kondilles. [...] A Xanià tocaven el violí i a Sitia també, però d'una altra manera, i també la guitarra. També hi ha la *askomandoura*, el *thiamboli* i altres instruments; ara, en general, la parella és la lira i el llaüt. Un mateix tema com ara el *proto syrto* el toquen diferent a cada província» (G. M.). Tot i que aquestes diferències sembla que ja no siguin tan marcades: «En general, encara que no m'agradi, aquestes diferències s'escurcen i a cada lloc toquen més o menys el mateix. M'agrada que hi hagi una música pancretenca, però que coneguem l'idioma del nostre lloc. No m'agrada quan es converteix tot en una aminada» (G. M.). Fins i tot, tal com també m'ha semblat observar, la música de la província de Rethymno i d'algun poble és més coneguda: «En general, allò que se sent més és la música de Rethymno (província)» (Minas). I d'alguns pobles més que d'altres: «Les kondilles d'Anogeia són més conegudes, són un 90% de les que podem trobar a les discogràfiques» (St. P.).

En general, sembla que tothom coincideixi que actualment el repertori s'ha pancretenitzat, és a dir, en qualsevol esdeveniment musical de *kritikà*, tret d'algunes excepcions, es toca més o menys el mateix repertori arreu. El jove Andonis Xylouris ho explica de manera clara: «Segur que poden entendre si toco a Sitia que no sóc d'allà. El nostre repertori és de tota Creta, però hi ha un component més influent que prové d'Anogia, degut principalment a la meva família i que ha estat la música que més he escoltat. I després, segons el lloc on toques varies una mica el teu repertori. Si toco a Xanià intentaré de la millor manera possible tocar el *xaniotís* (syrto) com voldrien ells escoltar-lo, però sense perdre la nostra identitat».

Aquest fenomen sembla que apareix a partir del final dels cinquanta i durant els seixanta (Aerakis 1994, Kopidakis 2002): «[...] les estrelles de la lira van començar a tocar una

mica de tot. A Sitia hi tocava el Moudakis; tocava syrto i la gent estava contenta i ho aprenia; després passava el mateix a Xanià i tocaven kondilles».

«Finalment, un músic contemporani cretenc ha de tocar i saber de tot».(St. P.)

La província de Xanià

Per províncies, tothom sembla que estigui d'acord en una certa particularitat a la zona de Xanià, que es manté fins al dia d'avui. «Actualment, aquestes diferències han desaparegut en la seva majoria, a Xanià encara no» (A. M.). I afegia sobre això: «A tot Creta ballen el mateix. Pots venir a Xanià i veure la diferència. Aquestes diferències han anat desapareixent amb el temps, no és que sigui una cosa dolenta, és normal, també apareixen nous passos, però, en certa manera, el pendozalis, la sousta (pirixia) o el syrto han nascut (els balls) aquí; en principi es teoritza molt més autèntic» (A. M.). «La música de Xanià principalment es toca amb el violí, té un altre so, el ritme és diferent de la manera de ballar, i un estil diferent; nosaltres pensem que és més autèntic i per això ho fem. La manera de tocar la melodia, i la forma d'entrar al ball segons la melodia» (N. G.). Com veiem, es percep la província de Xanià com un dels centres difusors de tres balls que en l'actualitat són ballats a tota l'illa, una percepció que també és defensada pel mateix 'Naftis' (1989), i que corroboren molts altres músics que no són residents d'aquesta àrea geogràfica. «Ara hi ha un reconeixement que una important font de la música de Creta neix a Kissamos (província de Xanià)» (A. M.). La hipòtesi del caràcter més sorrut d'aquesta zona també se sosté mitjançant elucubracions de caràcter històric: «Els xaniòtics són dòrics,¹³⁷ grecs que van baixar des de d'alt, procedents del Peloponès, eren més a prop. Les cançons de la zona, la rizítika, s'assemblen més a la kléftika,¹³⁸ s'assemblen i tampoc no es balla». Amb aquestes paraules, D. Sgouros mostrava la seva hipòtesi sobre els orígens dels xaniòtics, que atribueix a la proximitat geogràfica entre la part del Peloponès i aquesta zona de Creta, cosa que podia haver propiciat un poblament d'aquesta població, i que els atorgaria un cert grau d'autenticitat, un fet que segons la seva teoria es pot apreciar en el ball i el cant. Una antiguitat que el mateix Martzakis constata pel fet que la seva música, concretament el syrto, té més 'pirixia'.¹³⁹ «En general, moltes coses surten de Xanià, com ara el syrto, però Sitia ens donà les kondilles, la rizítika, la zona de Sfakià... Què va passar? Que la

137 Antics pobladors de Grècia el 1200 aC.

138 Cançons monofòniques de tradició oral de la zona del Peloponès.

139 Quan parlen de la *pirixia*, els meus informants es refereixen a un ritme que procedeix de l'antiguitat, dels primers de la música. En un altre apartat tractaré més detalladament els suposats orígens de la *kritikà*.

música va viatjar dins l'illa... però Xanià ens va donar molt. No hi ha millors ni pitjors, tots hem agafat coses dels uns i dels altres» (M. S.).

La província de Rethymno

Com hem vist, hi ha la percepció general que com més a l'orient es tendeix, més s'endolceix el caràcter, més s'aigualeix: «A Rethymno tenen unes altres figures. Són profunds, però no tant com nosaltres, no són tan arrelats» (A. M.). Per al nostre informant de Xanià, a Rethymno hi ha altres figures en el ball, i la gent no té una relació tan estreta amb la terra, no tan arrelada. Les diferències continuen: «Rethymno tenia la lira i el llaüt, a part del Foustalieris. La majoria dels liraris són de Rethymno, el violí a Sitia i Xanià. El llaüt és un instrument més recent» (Babis). La lira i el llaüt, que en l'actualitat són els instruments més utilitzats dins la *kritikà*, són reconeguts com a originaris de les muntanyes de la zona, a part de l'Stelios Foustalieris, el *bulgarista* més conegut dins la *kritikà*, del qual es conserven diverses gravacions, amb un repertori que es considera molt més orientaltitzat, amb influències tant dels turcocretenecs com d'immigrants procedents d'Àsia Menor. «A Rethymno hi ha les *amanedes*, que tenen influència de l'Àsia Menor i que s'assemblen a l'*esmirnaica*. Tot i que hi ha moltes cançons que són turcocretenques, encara hi ha gent que toca aquestes cançons, com ara la *tabahaniotica*»¹⁴⁰ (Babis). Aquesta peculiaritat musical de la zona de Rethymno és clarament reconeguda: «Les amanedes són peces lentes orientaltitzades, sobretot a la zona de Rethymno», també em reconeixia la Maria Koti. Ella mateixa em va comentar que moltes d'aquestes melodies tant es troben a Creta com a l'actual Turquia i Síria. Unes melodies que, segons Stelios Petrakis, s'assemblen les unes a les altres, però no se sap exactament d'on vénen. Aquest caràcter de la ciutat de Rethymno s'atribueix al seu lligam amb el mar, com a lloc d'entrada de noves músiques: «De Rethymno són més conegudes les amanedes i els bulgaris, és al costat del mar» (St. P).

La província d'Heraklion

«Hi ha diferències dins la música cretenca, en termes generals puc entendre-les. Entre els extrems és més fàcil, en el centre és més barrejat» (K.P.). La centralitat que adopta Heraklion com a capital és vista com un punt on convergeix en general tota la *kritikà*. «A He-

¹⁴⁰ Les *amanedes* són cançons que trobem a diferents zones de la Mediterrània oriental i que expressen el sentiment de dolor dels cantants. L'*esmirnaica* és un gènere que procedeix d'Esmirna (Izmir, actual Turquia). Amb relació als turcocretenecs o cretenecs musulmans, l'any 2008 es presentà el documental «El meu llimoner cretenec» (I kritikí mou lemoniá), sobre la música i els refugiats expulsats de Creta: <https://www.youtube.com/watch?v=zSS0aSDI3v0>

raklion tradicionalment hi havia les kondillies, després hi ha una mica de tot» (St. P.). Per exemple, al poble d'Arxanes, on vaig viure durant 4 anys (2007-2011), sempre m'han comentat que hi havia molta mandolina i relació amb les kondilles. Però durant els anys que hi vaig viure no en vaig veure mai, en canvi sí que he vist alguna lira.

La província de Sitia

«Ahir vam anar amb la Fotini, el Venios i una amiga al festival de música tradicional de Creta a Arkaloxori. Un festival amb un programa d'una setmana de música de l'illa, per on han passat els músics amb més renom, o almenys això sembla. Ahir el programa era dedicat a l'Anatoli Kriti, és a dir, a la part oriental de l'illa, un petit tastet de tres músics de gran talent. Tota una novetat!» (Diari de camp, juliol 2013) .

Pel que em sembla observar i per les percepcions dels nostres informants, la zona de Lasithi-Sitia o el que podem anomenar com la part oriental de l'illa, és la zona més desconeguda pel que fa a la seva relació amb la música. En parlar del seu poble, el *liraris* Dimitri Sgouros em deia: «Abans Kritsà tenia unes tradicions i unes músiques molt vives, quan tenia 4.000 habitants. La gent tenia més relació, es trobaven i feien cantades i compartien allò que tenia, hi havia un intercanvi molt viu, jo encara ho vaig viure. Ara la cosa ha canviat. Hi viu menys gent, la meitat». Em comentava que ell havia estat dels últims a fer cantades a la seva localitat, un fet que atribuïa a la vida actual. Per a ell, a la zona tenen més el do de la paraula, per això diuen més *kondilles* i fan més cantades. Un fet que, segons ell, explicaria l'origen d'una de les obres més conegudes de la literatura cretenca: «L'Erotókritos no és per casualitat que va néixer a Sitia, perquè allà eren tots poetes». Aquest caràcter més poètic de la zona és compartit pels informants i per un altre dels *liraris* de Sitia: «La zona de Sitia és més semblant a la de Biannos, té un estil semblant, som més dolços, no parlem d'armes, ni dels 4x4, ni som tan pastorívols. A la zona oriental hi ha més kondilles, i els balls són més ràpids» (St. P.). En comentar-li les meves impressions sobre la zona, i la meva dificultat per escoltar la seva música en els mitjans o trobar discografia, afirmava: «Ara no hi ha interès per la kritikà, i el nivell és baix, són pocs, i no han agafat l'estil de la zona, toquen el mateix estil que a la zona de Rethymno». Pel que sembla, aquesta província seria la que menys continuïtat ha donat a les expressions musicals de la *kritikà* associades a aquest territori, i que aquells que toquen segueixen patrons musicals provinents sobretot de la zona de Rethymno. «La comunitat ha marxat de la música, quan toquem en aquella zona tinc vergonya, el *glendi* (la festa) és un desastre, la gent no

sap ballar... [...] Ballen tots junts, no hi ha un ordre de colles, aquell que es posa al davant no fa figures, el primer no canvia, fan tres cercles... no està gens organitzat. No fa falta que vegis cap *glendi*. No hi ha normes. Si volen parar, paren. Com si no existissin normes. A mi me n'agrada un altre tipus, que ballin pocs, no tres cercles i que no vegin els altres, i un per un, que el primer quan hagi fet la figura passi el torn a l'altre. M'agraden les festes amb unes normes».

Cal assenyalar que aquesta és una de les províncies que van quedar excloses del model de *kritikà* exportat per l'Estat, perquè cap dels seus instruments no es va promoure com a propi de l'illa. Aquest fet podria haver afavorit aquest desplaçament a què es referia el *lira-ris*, en indicar que la comunitat ha marxat de la música. Veurem més endavant com també les productores van excloure la difusió de la música d'aquesta part de l'illa, i com no hi ha cap emissora de ràdio en aquestes localitats dedicada a la música cretenca.

Capítol 8: La Creta oblidada

Introducció

Com hem pogut veure en el capítol anterior, tot i reconèixer en algun cas el paper de Xanià en la paternitat de certes danses, la província de Rethymno apareix com el patró en el qual s'ha basat durant molts anys la música tradicional cretenca, un fet en el qual l'Estat tingué, al meu entendre, un paper determinant, i que ha portat conseqüències ben diferents a banda i banda de l'illa.

La Creta occidental ¹⁴¹

«Per cert, dissabte a la nit vaig veure per primer cop tocar el violí. Era en una taverna de Xanià on sembla que programen música cada dia. Hi havia poca gent, una vintena de persones, però era interessant perquè el repertori que cantaven era totalment desconegut per a mi, fet que pot ser normal, però també ho era per a la Fotini. El violinista estava acompanyat per un parell de llaüts, i al seu costat hi havien els seus amics. El violí era bastant antic, i em va cridar molt l'atenció per la forma que agafava l'arc (*doxari*). Després, ja a Kissamos, vaig poder comprovar en unes fotos que eren exposades el carrer que la forma d'agafar-lo era aquesta, és a dir, un pèl més amunt. El fet de trobar-me aquestes fotos a Kissamos també va ser tota una sorpresa. A Kissamos també vaig veure una botiga on tenien un cartell del Martzakis (violinista) penjat a la porta, a dins també hi havia una foto antiga d'un violinista». D'aquesta manera narrava en el meu diari de camp la primera vegada que vaig veure tocar el violí, després de dos anys a l'illa i després que m'hagués desplaçat fins a la província de Xanià. Així mateix, a la localitat de Kissamos, vaig poder observar diverses fotografies de músics tocant aquest instrument i també cartells que els promocionaven al carrer, una circumstància del tot nova fins aquells moments, a part d'algun cartell esporàdic que havia vist per la capital. Una absència que també em comentava el locutor Nikos Anetakis: «Pensa que hi ha diferències dins la música de Creta, i que encara hi ha peces que són desconegudes a una part o l'altra de Creta. Per exemple, la *kissamitika* que es fa amb violí, allà sona molt a les ràdios, i aquí (Heraklio) no és normal sentir-ho. Són músiques desconegudes per a la gent, perquè no les ha pogut escoltar».

Tal com m'assenyalava el violinista Andonis Martzakis, abans no els demanaven tant perquè tocaven el violí: «Els últims quinze anys han començat a canviar les coses, ara to-

¹⁴¹ Apart de les investigacions de Renata Dalianoudi (2004), també un altre llibre, “Els músics de la música tradicional de Xanià” (1999), l'historiador local Athanasiou P. Deiktaki assenyalava la predominança del violí, en una recerca que abraça un centenar d'anys.

quem a casa, no vénen de fora. Primer vam començar nosaltres. Ara a Kissamos potser hi ha cinquanta nens que aprenen a tocar el violí, i professionals, uns deu». Concretament, remarca com des dels anys seixanta fins fa poc era difícil tocar fora de l'àrea de Xanià, perquè hi havia la percepció que el violí no era un instrument cretenc, i encara que ell forma part d'una generació més jove, també assenyala que s'han trobat amb aquesta situació. «No sóc cretenc, jo?, no toco música de cretenc?», em deia en explicar-me com encara un tant per cent de la població no ha entès que hi hagi música cretenca que es toqui amb violí. «Els joves ja han après a ser més oberts [...] primer has d'escoltar i després jutjar» (A. M.). «Si el llaüt, la mandolina, la lira, el violí, la *askomandura* són instruments cretencs des de sempre... nosaltres també som cretencs». Per a ell, el culpable d'aquesta situació és Simon Caras i les polítiques culturals de l'Estat: «Al voltant del 50, quan van voler gravar les músiques de Creta, van teoritzar que l'instrument tradicional era només la lira, a part de la *askomandura*. Baud Bovy (l'etnomusicòleg suís) ho escriu dins la seva recerca, el violí és a tot arreu però no el gravem. Perquè no. Grava-ho i posa-ho dins el teu bagul. Nosaltres vam perdre aquí». Com veiem, hi ha consciència de la pèrdua d'una part del patrimoni musical de la zona, obviat per raons ideològiques, i que s'associa clarament a una forma de ser cretenc. Una situació que s'agreujà amb la prohibició de tocar el violí. «El problema és que després, amb la prohibició, la gent va parar de tocar el violí, els uns perquè tenien por, els altres per avorriment. No hi havia un sentit per tocar. Uns altres s'angoixaven». Aquest procés provocà un salt generacional entre els violinistes, i que en l'actualitat siguin en la seva majoria o menors de quaranta anys o més grans de setanta. Durant aquest període van aprendre només amb la lira, ja que les discogràfiques tampoc no editaven aquesta música. I, tal com assenyala el mateix informant, són molts els violinistes que es passen a la lira per poder sobreviure, com és el cas de l'Aspasia Papadaki, l'única dona que tocava professionalment el violí, o el Dermitzogiannis, un músic de la banda de Sitia. De fet, diu que només van quedar tres violinistes professionals: «Naftis, Kounelis i Krapakis. I els que tocaven altres instruments van continuar la seva carrera, per això a la resta de Grècia i també a Creta només es coneix la lira: el Moudakis, el Xylouris i l'Skordalos (tots liraris de la província de Rethymno) [...] Encara que la gent, sobretot els immigrants a Atenes com ara el meu pare, volia que per les seves festes es toqués violí».

Aquest procés de patrimonialització del repertori musical de Rethymno també tingué la seva influència en els balls, tal com explica Nikos Giakoumakis, de l'Associació Cultural Roda: «Als deu anys vaig començar a ballar dins una associació que tot i ser de Xanià

ens ensenyava amb la música de Rethymno, durant un període en què l'Skordalos, el Moudakis o el Klados estaven en una època daurada, no ho feien amb la música de Kissamos». I afegeix: «Era l'any 1979, i per dir la veritat, el violí en aquell moment havia disminuït molt. Això, segons deien els vells, era causat per l'Estat, no sé per quina raó, és a dir, el Simon Karas, que en aquells moments era el director del departament de músiques populars de l'ERT¹⁴², va decidir que en lloc de promoure la parella violí-llaüt, calia promoure la parella lira-llaüt. Encara que una bona part de la música de Creta és amb violí, cas de la zona de Xanià i Sitia, i la lira és del centre de Creta. I no sé per quines raons van decidir promoure la lira, van pensar que era millor. Això va fer que durant uns quants anys a la televisió i a la ràdio només se sentís la lira, i evidentment influenciava la gent». És a dir, entre certs sectors més vinculats a la música de la zona hi ha una certa consciència a atribuir a l'Estat la difusió d'uns instruments, una música i unes danses en lloc d'unes altres, encara que no se'n sap el motiu. «Jo vaig aprendre d'aquesta manera, encara que a la família ho escoltés i anés al poble, la veritat és que com que el professor m'havia suggerit això, jo ho preferia; m'agradava més la música feta amb lira, en lloc de la música amb violí, teníem la idea al cervell que aquesta era millor, no diferent, i aquest és l'error de l'època. Perquè el professor era bo, el millor que podia tenir, però en aquest sentit també m'havia influenciat. En aquell període era molt difícil que pogués escoltar el violí, no n'hi havia a la ràdio, tampoc a la tele, pocs discos, i si hi havia algun casament a Kissamos algunes vegades hi anava i d'altres no. Si hagués viscut allà, sí que hauria tingut més records, perquè allà la comunitat va mantenir-se més tradicional» (N. G.). La localitat de Kissamos és assenyalada contínuament pels nostres informants com una de les poques on es mantingué la presència del violí, un fet que jo mateix he pogut constatar, tal com assenyalo al principi d'aquest capítol en el meu diari de camp.

Les reaccions a aquesta política prohibicionista endegada per l'Estat, tal com ja hem comentat, van generar a la zona de Xanià reaccions com la del mateix 'Naftis' al final dels anys setanta. També l'any 1980, diferents músics de la província van constituir l'Associació de Músics Harhalis, nom en record d'un violinista de la zona, i que entre altres activitats mantenen un cafè a la ciutat de Xanià, des d'on difonen el repertori de *kritikà* fet amb violí. Un altre cas significatiu és el de l'Associació Rodo,¹⁴³ de la qual també he parlat en

142 Acrònim de la ràdio televisió grega.

143 Com he indicat anteriorment, el seu nom remet a una dansa de la zona ballada només per dones que gairebé havia desaparegut i que l'associació va recuperar.

capítols anteriors. Va ser creada l'any 2002 per un conjunt d'aficionats a la música tradicional cretenca que buscaven difondre el que ells consideraven que era el caràcter propi de la província: «L'objectiu de l'associació és el ball, la música i diferents temes relacionats amb la tradició de la zona: els antics mercats, els antics cafès com a llocs de trobada (kafenio), la matança del porc... Intentem fer coses relacionades amb la tradició, no tan sols amb la música, també el menjar. La tradició té moltes coses». Una associació que «en l'actualitat disposa de cinc professors i 250 alumnes, i ensenyen sense cobrar. I això no ho veus enlloc. No conec cap altra associació que ensenyi sense cobrar, a Xanià quasi segur que no existeix, i a Heraklion ho desconec, però ho veig difícil» (N. G.).

La Creta oriental

La província de Sitia, situada a la part oriental de l'illa, és avui dia la part de l'illa amb una producció musical associada a la *kritikà* més baixa i més desconeguda. En preguntar-li sobre aquest aspecte, el *liraris* Stelios Petrakis em comentava: «De la zona de Lasithi no hi ha una producció. La primera raó és que antigament els músics no eren ben vistos com a professió. No n'hi havia gaires de professionals, feien altres feines. La comunitat no va ajudar al fet que un músic pensés que feia alguna cosa maca i que podia intentar gravar-ho; tenien vergonya, tocaven al cafè i després es dedicaven a la vinya i l'olivera». És un punt que només ell ha assenyalat, però que ens podria indicar un altre factor de la poca incidència actualment de la música d'aquesta àrea geogràfica, tot i que també afegeix: «I, finalment, els *rethymniotics* en aquella època, si no vaig equivocat, tenien algú al darrere que els portava a Atenes amb el vaixell, que els protegia. Algú tenia interès per la música de Creta i més concretament per la de Rethymno. Així, la majoria de discos van sorgir d'allà; una mica aquesta música va aguantar-se i els *liraris* coneguts són els d'aquella zona». L'etnomusicòleg cretenc E. Kopidakis explica en la seva recerca al voltant del músic de la província de Rethymno, Kostas Moudakis, com aquest músic va tenir la protecció de Sofoklis Venizelos,¹⁴⁴ com fou seleccionat per Simon Caras com a representant de la música de Creta a la ràdio nacional, i també com fou escollit per la folklorista Dora Strattou¹⁴⁵ com a representant de l'illa en els espectacles de caràcter folklòric que organitzà per

144 Sofoklis Venizelos (1894-1864), originari de Creta, va ser dues vegades primer ministre grec. El seu pare Elethérios Venizelos, també diverses vegades primer ministre, és considerat el pare de la nova Grècia. Amb referència a la seva relació amb el músic, Kopidakis diu: «En 1949, suite aux problèmes de sécurité posés par la guerre civile, Moudakis est convoqué à Hania. Là, il a fait la connaissance du responsable de la Sûreté Générale, Sofoklis Venizelos qui avait été impressionné par son talent. Venizelos lui propose donc un travail à son bureau à Athènes en tant que garde du corps» (2002: 23).

145 Al capítol sobre els espais, la música i la festa, també he assenyalat com també la mateixa folklorista, va escollir a l'Andonis Strefanakis com a ballarí representant de Creta, pels seus espectacles que organitzava a Atenens i arreu

tot el territori hel·lènic, en un procés de reafirmació de la identitat nacional després de les guerres que van assolir el país.¹⁴⁶ D'aquesta manera, no tan sols es van reforçar els instruments associats a aquesta part del territori cretenc, sinó que també es va exportar en part una forma d'entendre aquesta música en la seva totalitat¹⁴⁷.

El paper preponderant de la música de la província de Rethymno és subratllat per tots els informants. En aquest sentit, Dimitris Sgouros em comentava: «Els *liraris* de Rethymno, aquests són més coneguts perquè són els primers que van gravar, el mateix que les seves cançons, cançons tradicionals que tocaven a la seva manera. Aquí teníem el Kalogeridis, però allà hi havia una producció més gran». La producció musical va focalitzar-se en la província de Rethymno, fet que va obviar altres parts de l'illa, encara que hi hagués reconeguts violinistes com ara el Kalogeridis. «Després, els últims anys, hi ha una producció més gran d'Anogia.¹⁴⁸ Però no hi ha només la música d'allà, que aquí teníem molts músics, tant que tocaven la lira com el violí; tinc gravacions de gent que no era professional però que tocava amb molt de sentit, amb molt de valor». Per al productor de Cretaphone, l'elecció d'aquests instruments també és qüestió de gustos: «Cada lloc té la seva manera. Tenen el mateix, però amb diferències. A Xanià tenen més violí, com abans tenien a Sitia. Ara ja és més estrany a la zona de Sitia. Avui dia s'ha mantingut més la lira, és un instrument que agrada més. El violí era una mica difícil que agradés a un jove. Nosaltres també

del territori grec. En l'actualitat el museu nacional de la dansa grega i la seva companyia creada el 1953, porta el nom de la seva fundadora, Dora Stratou: <https://www.grdance.org/en/greek-dances-theatre-dora-stratou/>

146 «Il est à souligner que Moudakis a dû passer une audition pour être accepté en tant que musicien traditionnel, représentant de la Crète aux émissions radiophoniques. Parmi les membres du jury, se trouvait un chercheur et musicien spécialiste des musiques grecques: Simon Karas. Celui-ci a travaillé toute sa vie à la diffusion des musiques traditionnelles de Grèce (...) Dans les années 50, la Grèce essaie de se rétablir après les deux guerres successives, d'assurer ses institutions et d'affirmer son identité. Le travail de Simon Karas participe de cette reconnaissance. Pour présenter ces musiques, il organise des festivals partout en Grèce et demande à Moudakis d'y représenter la musique et la poésie crétoises. A la même époque, plusieurs groupes de danse crétoise font aussi des tournées dans toute la Grèce et dans les pays voisins (...) Une grande folkloriste grecque Dora Stratou, organise ce genre de spectacles avec des danseurs et des musiciens représentant plusieurs régions de Grèce. Moudakis est l'un des ceux musiciens qu'elle invite pour interpréter les mélodies des danses crétoises». (2002: 23)

147 En un context històric postcolonial tan allunyat del grec com l'africà, Linda Cimarci de la Universitat de Bolonya en el número 20 de la revista *Perifèria* (2015), assenyalà com a Uganda, un estat creat el 1962, el paradigma de l'etnicitat ha influenciat el concepte i la percepció de la seva música. I com el govern ha incentivat des dels seus inicis els festivals anuals de músiques ugandeses, en els quals se seleccionen els repertoris musicals i les danses considerades com a pròpies dels diferents territoris i ètnies del país. I com l'elecció d'aquest repertori genera contradiccions en la representació de les pròpies ètnies al voler delimitar-les dins uns patrons musicals concrets.

148 Localitat de la província de Rethymno, amb un gran planter de músics.

hem gravat el violí, però majoritàriament tenim la lira; si la majoria de la gent vol lira, doncs nosaltres fem el que vol la gent».

Un altre informant també em remarca com a la seva localitat també hi havia una gran quantitat de violinistes: «Abans, a Biannos als anys cinquanta i seixanta hi havia almenys vint violinistes bons, dels quals sis anaven a tocar als casaments pagats (professionals) i el *glendi* durava tres o quatre dies. A partir dels anys setanta va començar a desaparèixer el violí i a lluir-se la lira. Aquí, però, som uns quants que amb la lira no podem, i si volem fer *glendi* anem a buscar algú que toqui la mandolina o el violí» (M. S.), un repertori i uns instruments que difereixen de la producció musical actual. «Penso que la música d'aquí és una altra cultura, que s'assembla a la de la part oriental de Creta. I això que podem aportar són les cantades, que encara es fan. No es fan mai amb la lira. N'hi ha menys però es fan. Sobretot a l'estiu.» Les cantades són un dels elements característics de la zona que contínuament són esmentades pels nostres informants: «A la Creta oriental, però sobretot a Biannos, som coneguts per les cantades. Sortíem al carrer i cantàvem per a tothom. L'epicentre era la dona, l'amor i cantàvem durant la nit. Així, quan a la nit algun dels amics volia fer una cantada, fèiem una colla, normalment amb la mandolina o el violí, o les dues coses juntes. I cantàvem *mandinades*» (M. S.). «Les cantades¹⁴⁹ consistien a fer diferents celebracions, *glendia*, la celebració d'un sant, o anàvem a cantar sota el balcó de casa d'una noia o un noi per dir-li que l'estimàvem. Ara no hi ha tanta necessitat, però nosaltres no teníem una altra manera de trobar-nos, de relacionar-nos» (Sb. P.). Un esdeveniment musical que mostrava l'afecte o l'amor cap a un amic o una dona: «Quan et desperten a la nit per una cançó, és un fet extraordinari, perquè normalment et despertes per altres coses (terratrèmols, per anar a treballar). Quan no hi havia electricitat, la noia mostrava la seva conformitat encenent una espelma una o dues vegades. Més tard, amb l'electricitat, encenia la llum dues vegades. Quan anàvem a cantar a la nit a la finestra d'un amic, llavors s'obria la porta i bevíem rakí i fèiem unes tapetes, fins que anàvem a casa d'un altre amic, i així fins a la matinada» (M. S.). Pel que em diuen els meus informants, qualsevol excusa era bona per organitzar una cantada: «Recordo una altra nit quan érem joves en què ens vam trobar a un cafè on el noi que el tenia tocava la mandolina, i al final vam fer una cantada per tot el poble. En acabat, vam entrar al galliner de casa i vam agafar una gallina, després a casa d'un amic una altra, i així fins a agafar-ne unes deu. Fins que a les

149 Al País Valencià el *cant d'albaes* també conservaria aquest component improvisat característic de la cançó tradicional, i que a l'igual que les cantades se celebrarien durant la nit, davant de les cases on el cantaor vol homenatjar una família (Frechina: 2014: 30).

set del matí vam portar les gallines a un cafè de Keratokambos (el poble del costat) perquè les fessin, vam banyar-nos, vam veure'ns el brou i vam tornar a començar» (M. S.). El mateix més o menys ens explicava Giorgos Belegrakis, d'Ethià: «Quan érem joves fèiem cantades, ens ajuntàvem una desena amb uns liris i fèiem voltes al poble. Cada dia fèiem això. Ens ajuntàvem i passàvem per casa de les noies i els dèiem una mandinada, llavors ens convidaven a les cases, fèiem un rakí i continuàvem».

Per tant, és tota una àrea geogràfica que no tan sols es diferencia, o més aviat es diferenciava, per la presència d'altres instruments, sinó també pel seu repertori i les seves lletres. En parlar amb Nikos Komis, de Biannos, apunto al meu diari: «Diu que hi ha una gran diferència entre províncies, que a la zona de Biannos, Ierapetra i Sitia quan canten hi ha només un vers, no com a Anogia»; un cop més, les comparacions entre la localitat d'Anogia, situada a la província de Rethymno, i la resta torna a aparèixer, i anirà apareixent al llarg de la tesi. Parlant amb Sabas Petrakis, historiador local de la zona, m'explicava com l'any 1995 havien editat per iniciativa pròpia un compacte amb cantades i cançons de la zona, el primer i únic compacte existent al voltant de les cantades, i que va servir perquè el músic Nikos Komis, intèrpret de violí i mandolina, gravés també per primer cop. Aquesta iniciativa, segons Manolis Spanakis, «va agradar a la gent jove. Va despertar consciències i va servir perquè la joventut escoltés la música del lloc», un fet que jo mateix he constatat en conèixer gent originària de la zona, encara que la influència que hagi pogut tenir en contraposició amb la producció existent d'altres zones es fa difícil de valorar. En aquest sentit, el mateix Sabas Petrakis m'explicava com, un dia, a un noi del poble que tocava la lira i cantava seguint l'anomenat estil d'Anogia un amic seu li va comentar: «Cantes bé, però perquè no cantes com ho feia el teu avi o el teu pare?»; i ell va contestar: «Qui et penses que sóc, la Lefterelena?», en una clara referència a una de les cantants del poble, que va gravar el compacte de les cantades. Per a aquell jove, cantar com la Lefterelena representava el passat i la seva resposta mostrava clarament que no l'interessava. «Tots els que aprenen lira aquí en l'actualitat no tenen res a veure amb el so de la zona. Si realment no tens una relació, una continuïtat amb allò que t'és més proper, quin sentit té? És realment perjudicial per la teva comunitat. Què esperem, que ens ho portin tot amb un paquet?», s'exclamava el mateix Sabas. En la mateixa línia, el periodista Manolis Spankis em comentava: «En general podem dir que l'escola de Biannos passa per una crisi profunda, penso que la influència de la lira durarà dècades». I acabava l'entrevista amb la frase final d'un documental que realitzà al voltant de la música de la zona: «Al documental

diu, com a epíleg: 'Esperem un altre Kalogeridis perquè desperti un altre cop aquesta banda de Creta'». Una crisi que per a Stelios Petrakis comprèn tota la zona: «Ara no hi ha interès per la kritikà, o el nivell és més baix, són pocs, no han agafat l'estil de la zona, i toquen el mateix estil que a la zona de Rethymno [...] La comunitat ha marxat de la música, quan toquem a aquella zona tinc vergonya, el glendi no val res, la gent no sap ballar... [...] no hi ha violinistes, tampoc liraris, ni ballarins, ni sabem fer festa, ni dir mandinades. La comunitat ha marxat de la música del territori».

Tal com observem al llarg d'aquest capítol, als extrems orientals de l'illa, van ser els més afectats pels processos de patrimonialització endegats als anys 50 del segle passat per part de l'estat grec a l'hora d'escollir el repertori musical representatiu de Creta. Una política que tindrà les seves conseqüències directes en la seva difusió en els mitjans de comunicació i la seva producció, i que seran claus per l'evolució de la *kritikà* durant tot el segle XX i inicis de l'actual. Primerament, perquè en el cas de la província de Sítia i haurà un trencament quasi irreversible amb la seva tradició musical, i per altra banda, el qüestionament de la identitat cultural d'una part considerable de la població illenca per assumir unes pràctiques musicals allunyades dels discursos oficials.

Capítol 9: Buscant les arrels

Introducció

«De ce fait, bien qu'un grand nombre de chercheurs contemporanis ou non, appuyés sur le fait que les modes en Crète présentent de similarités et partous d'analogies ou même d'équivalences flagrantes avec les modes byzantins, arabes, turcs et grecs, recourent à une terminologie empruntée à ces derniers, soutenir que la musique crétoise est fondée sur un de systèmes modales précités, est à notre sens abusif, sinon arbitraire». (*Reraki 1999: 30*)

On és l'origen de la música tradicional cretenca? Quines són les seves arrels? Aquesta és una pregunta que al llarg del treball de camp ha sorgit moltes vegades per boca dels meus informants. La seva procedència i evolució ha estat llargament comentada, però en destaca una clara diversitat d'opinions, que sobrepassen, al meu entendre, qüestions estrictament musicològiques i que entren clarament en un debat de caràcter ideològic.¹⁵⁰

«Es plantegen diferents hipòtesis sobre l'origen de la música cretenca. Per als uns, la música sorgeix de Creta, i com a màxim la seva influència ve dels dòrics, sobretot en el cas del *syrtos* i la *rizitika*, i un cas a part és el del *pendozalis*, creat in memoriam del lluitador Daskalogiannis¹⁵¹. Encara que la seva arrel prové del *pirixios*, un ritme molt antic, que ja tenien els minoics. Per als altres, la seva arrel és profundament bizantina, fet que l'uniria amb la resta de músiques del país. Per a un tercer grup, formaria part de les músiques modals, amb un epicentre que sorgiria d'algun lloc d'Àfrica i que aniria fins a l'Índia i s'estendria fins a l'illa de Creta. Aquesta última teoria té un clar caràcter difusionista. També podríem parlar d'un altre grup de músics que passen més de tot i no entenen quina importància té la recerca d'aquestes arrels» (Diari de camp, gener 2019).

Les arrels minoiques

«Per la seva situació geogràfica i el seu ecosistema, Creta ha estat des dels temps de l'antiguitat un lloc que ha rebut diverses influències. Així, de manera màgica, tots aquest

150 Ja he assenyalat, en el capítol «La Creta oblidada», com també s'atribueixen a certes músiques un origen únicament cretenc, i com la província de Xanià es percep com el centre difusor de moltes d'aquestes músiques.

151 «**Ioannis Vlachos** ([Greek](#): Ιωάννης Βλάχος), better known as **Daskalogiannis** (Δασκαλογιάννης; 1722/30 – 17 June 1771) was a wealthy shipbuilder and shipowner who led a Cretan revolt against [Ottoman](#) rule in the 18th century.» «The war dance Pentozalis: The tradition says that before Daskalogiannis and his few men give the last battle against Ottomans danced Pentozali.» Entrada de la wikipedia.

elements van crear, des dels temps de l'antiguitat, una gran civilització: la civilització minoica. No podia ser d'una altra manera que aquesta no desemboqués també en una educació musical anàloga.» (Dalianoudi 2004: 7)

Les primeres referències històriques al voltant de la música de Creta, segons els historiadors locals Manolis Papadakis (2002) i Giorgis Xatzidakis (1958) i una part gens menyspreable dels meus informants, les trobaríem, tal com expressa el fragment del pròleg de l'Associació de Músics de Creta transcrit en l'anterior paràgraf, en l'època minoica. «La música de Creta és en teoria la música més antiga de Grècia i d'Europa (hi ha documents, no paraules, que se les emporta el vent), referència de filòsofs, que parlen de la música de Creta. L'antiga cultura de Creta havia de tenir una gran música, totes les arts havien de ser molt elevades. La música no es podia quedar enrere» (N. I.). Així doncs, la música tradicional cretenca seria la continuadora, l'hereva directa, d'aquesta civilització. «Una gran cultura com és la minoica havia d'expressar-se en totes les arts, és aquí on parlem del *pirixios*. Més tard van arribar les notes i el pentagrama, molt més tard (riu). La música bizantina també té un altre sistema» (N. I.). El *pirixios* és un ritme que segons molts dels meus informants prové de l'antiguitat, i que músiques com ara la *kritikà* conserven.¹⁵² Fins i tot, la viatgera catalana Anna Ruiz assenyala que aquest ritme, segons la llegenda, procedeix dels temps en què Zeus vivia amagat a l'illa: «Segons la llegenda, el pendozalis entronca amb el pirixios, la dansa que ballaven els curetes quan protegien Zeus infant del seu pare Kronos. Aquests personatges colpejaven els seus escuts amb les llances per esmorteir els plors de Zeus, amagat en una cova, i perquè Kronos no el sentís» (2010: 55). Una explicació que el mateix Psarandonis corroborava i m'acabà d'explicar amb més detalls: «A un festival a Alemanya vam tocar i va ser fantàstic, hi havia milers de persones... i van escriure: 'Aquesta és la música de Déu, que els minoics i els grecs ens van portar arreu del món, amb la lira que ja tocava Orfeu i la música dels curetes'. Això ens amaguen, però surt d'aquí. Els tambors dels curetes (el poble dels curetes és als Kourotos, a les afores del Psiloriti, just al davant)... I deien que els curetes, havien voltat per tot el món i ens havien portat la llum de la cultura... i allà, ho ensenyaven, ho deien i ho explicaven, i aquí ens ho amaguen... per què?». Davant la pregunta de si creia que la música de Creta prové de l'època minoica, era taxatiu: «Sí, sí... pre-minoica... després d'això, en van fer un conte i llegendes, però són bonics aquests contes. Per exemple, la llegenda diu que va baixar un home des de les muntanyes. D'una muntanya ben maca que es diu Psiloritis,

152 També s'associa la música dels *pondis*, grecs originaris de la mar Negra, amb aquest ritme.

cap a la plana on es trobava el ramat, i allà es va trobar amb el Kandoperas, el lirari. I el pastor li va dir: 'On vas Zeus, et veig pensatiu i cansat? On vas?', 'Vine amb mi al *mitato* (cabana de pedra) a descansar i a menjar, et cantaré perquè agafis forces, perquè quan canto tot agafa força, fins i tot els animals agafen forces i energia'. Li va oferir la seva hospitalitat, tot el que tenia: llet, mató, formatge..., i acte seguit va prendre la lira (l'arpa) i va cantar. Zeus es va reconfortar i li va dir: 'Et faré un instrument perquè t'escoltin els ocells i les persones'. I li va ensenyar com fer les cordes amb els budells dels animals i l'arquet amb els pèls. Zeus va continuar el seu destí, i ell va voltar tota Creta amb la lira». D'aquesta manera, tan il·lustrativa, el patriarca dels Xylouris m'intentava explicar el pas d'un instrument mitològic com la famosa lira d'Orfeu, una mena d'arpa, a l'actual lira cretenca, que tot i mantenir el mateix nom i ser cordòfons, són diferents. El mite fundacional de la lira cretenca que dotaria aquesta i la seva música d'una aurèola divina, lligada però a Creta, i més concretament a les muntanyes al voltant del Psiloritis.

Durant la meua visita al local de l'Associació de Músics de Creta, en trobar una foto del músic Stratis Kalogeridis el seu president em digué: «Stratis Kalogeridis. Va néixer a Sitia. De jove va marxar a París per estudiar química, però va preferir el conservatori, on va aprendre solfeig. Educació musical europea. Quan va tornar, va treballar com a fotògraf i també va ser director de la filharmònica. Va buscar les arrels de la música de Creta; per a ell, les kondilles i el pendozali formen part de la pirixia. La pirixia és una melodia que procedeix de les primeres músiques del món, de les meves antigues».

El número 19 de la revista de difusió pancretenca *Kritiko Panorama* (2006), presentava a la seva portada una escultura minoica datada el 1900 aC, en la qual es veuen quatre persones en rotllana, en el que es pensa que és un antic ritual funerari. En el seu interior plantejaven com certes danses de Creta conservaven encara aquests orígens minoics, tal com també es podia apreciar en el ritme de moltes cançons, perquè tenien *pirixia*. Hi ha, en aquest sentit, un procés de mitificació de certs balls, que serveix per donar continuïtat històrica entre els pobladors del passat i els de l'actualitat. És freqüent, també, que els escenaris de molts locals nocturns on es toca *kritikà* estiguin decorats amb pintures d'estil clàssic o minoic associats a la música. «Darrere l'escenari no falla la decoració, aquesta vegada la famosa estatueta minoica d'un grup ballant en cercle, la mateixa que acompanyava l'article del *Kritiko Panorama* sobre l'origen minoic de la música de l'illa» (Diari de camp, juliol 2017). De fet, aquesta estatueta minoica l'he vista repetida en diferents espais

i institucions, des de la web de l'ajuntament d'Heraklion, on s'explica la història dels balls de l'illa,¹⁵³ fins a la d'un grup de música, suposadament, de la Grècia clàssica que patrocina el Ministeri de Cultura.

Les arrels bizantines

«La nostra música procedeix de la música bizantina, la nostra església és l'arbre, i la nostra música popular és una gran branca» (N. I.). La religió cristiana ortodoxa és un dels elements significatius de la identitat grega. El seu paper dins la història recent del territori hel·lènic ha estat clau per a la configuració del país.¹⁵⁴ «La música tradicional grega és la mateixa cosa que la música bizantina, el so que hi ha a la música bizantina és el mateix que hi ha a la música popular. Aquesta és la nostra música. La música bizantina i la cretenca és la mateixa, la funció és diferent; l'una es dirigeix a Déu, sense instruments, és vocal, hi ha *psaltes* (cantants); la música popular (*dimotikà*) és més senzilla. Hi ha petits detalls que les diferencien, però les melodies s'assemblen, hi ha un intercanvi molt gran» (D. S.). Així, la música bizantina és la que atorgaria a la música cretenca un origen comú amb les músiques populars de la resta del país i que aniria més enllà de les seves fronteres, una paternitat amb la qual s'identificaria també aquest territori: «Les illes gregues, Tràcia, Àsia Menor i Constantinoble tenen unes semblances, una homogeneïtat; la Grècia peninsular té unes altres semblances, molt més balcàniques. Però, igualment, a tot el país hi ha una gran homogeneïtat i a mi m'agrada, hem passat moltes dificultats, però això existeix» (D. S.). «Les cançons cretenques tenen en la seva estructura la mesura de la música bizantina»

153 Ajuntament d'Heraklion (Història): <http://history.heraklion.gr/>

154 És normal veure a les esglésies la bandera de Grècia i la de Bizanci, un fet que evidencia de manera simbòlica el lligam entre l'Estat i la religió. La constitució grega actual, ja en el preludi, ho deixa clar:

THE CONSTITUTION OF GREECE

A. In the name of the Holy and Consubstantial and Indivisible Trinity

THE FIFTH REVISIONARY PARLIAMENT OF THE HELLENES RESOLVES..."

I afegeix, respecte a les relacions entre l'Església ortodoxa i l'Estat, el següent:

Article 3

1. The prevailing religion in Greece is that of the Eastern Orthodox Church of Christ. The Orthodox Church of Greece, acknowledging our Lord Jesus Christ as its head, is inseparably united in doctrine with the Great Church of Christ in Constantinople and with every other Church of Christ of the same doctrine, observing unwaveringly, as they do, the holy apostolic and synodal canons and sacred traditions. It is autocephalous and is administered by the Holy Synod of serving Bishops and the Permanent Holy Synod originating thereof and assembled as specified by the Statutory Charter of the Church in compliance with the provisions of the Patriarchal Tome of June 29, 1850 and the Synodal Act of September 4, 1928.

(N. I.). La música bizantina té una tradició musical de centenars d'anys, i té un sistema de notació propi conegut com a saltèrica, que segons els experts deriva del sistema d'accentuació del grec antic, un fet que dota aquesta música d'una certa singularitat i que la diferencia d'un sistema com ara l'uropeu: «Nosaltres també tenim grans compositors, com a occident, igual que els europeus tenen Beethoven, Bach..., però els europeus no els coneixen. Jo vaig començar ja gran amb la música bizantina a Rethymno. Llavors vaig entendre que era el nostre sistema, de petits havíem après el sistema occidental, però no és el nostre. Em vaig trobar a mi mateix» (D. S.). Com veiem, també hi ha una separació entre Europa i Grècia, amb la qual la música bizantina i el seu sistema de notació també ajudaria a remarcar la seva diferència.¹⁵⁵

Durant la commemoració del 30è aniversari de l'Associació de Músics de Creta, el festeig que serví per proclamar el patró dels músics de Creta: «Per a la celebració proclamarem com a patró dels artistes cretencs sant Andreu 'el cretenc', que fou arquebisbe de Creta el 610 dC. [...] Vam preguntar-li a l'Irineu (el patriarca de Creta) i ens va recomanar aquest sant. [...] Ho fem perquè totes les professions tenen un protector. D'altra banda, per la celebració que fem cada any farem una missa funeral en memòria dels músics que ens han deixat; què millor podem fer per a ells que dir a Déu que els protegeixi? I així també tindrem una imatge del protector aquí, al local» (N. I.).

La identificació entre l'Església ortodoxa i Grècia també es transmet en les impressions que una part dels meus informants tenen de la música tradicional cretenca, en la qual la influència de la música bizantina donaria aquest component de religiositat amb la qual s'identifica la grecitat.¹⁵⁶

Les arrels otomanes

«Jo penso que moltes influències venen de l'Orient, sobretot per la influència del període otomà, molts instruments provenen de Turquia i l'Orient. La lira, el *bulgari*, el llaüt, venen d'allà i s'han creat coses noves. La mandolina va arribar d'Itàlia i després la van adaptar a

155 És recurrent, entre els grecs, aquesta expressió: "He anat de viatge a Europa", un fet que remarca la percepció entre dues entitats diferenciades, en la qual Grècia no estaria inclosa dins d'aquest espai supranacional.

156 Tal com remarca en l'apartat dos de l'article 16 de la Constitució: «Education constitutes a basic mission for the State and shall aim at the moral, intellectual, professional and physical training of Greeks, the development of national and religious consciousness and at their formation as free and responsible citizens».

l'escala i els modes que els hi eren més propicis. Però no ho he buscat gaire. De Turquia tenim melodies que son idèntiques, com a la *tabahaniotica*». (A. X.)

El debat sobre la influència otomana en la *kritikà* és molt obert, i gairebé ningú no s'hi posa d'acord, fins on arriba o si realment existeix. Una de les expressions musicals que més controvèrsia generen són les *amanedes*.¹⁵⁷ Es tracta d'un seguit de cançons de lament —'la plasmació del dolor a través de la música', en paraules de Solon Lekkas, cantant i picapedrer de l'illa de Lesbos— que trobem al llarg de la Mediterrània oriental, i que a Creta també gaudeixen d'una forta tradició, sobretot a les ciutats portuàries de Rethymno i Xanià. «Les *amanedes* no són nostres, som lladres, i ben fet que vam fer», em deia el músic Dimitris Pasparakis, que d'aquesta manera assenyalava el seu origen forà, encara que els cretencs, ara ja, se n'haguessin també apoderat. Per al liraris Dimitris Sgouros, la *kritikà* i les *amanedes* no tenen res a veure: «La nostra música no són *amanedes*, podem dir *aman*, perquè ens ha restat aquesta paraula, però la nostra música és senzilla i es caracteritza per la mesura. La música otomana, la turca, és oriental amb molt d'espai, immensa, que comença amb el *taksim* (l'escala-melodia) i no acaba fins l'endemà. Els últims anys tenen uns grans músics, la nostra música no és això. Nosaltres tenim la mesura i la substància. [...] A Grècia hi ha homogeneïtat des del passat, tal com passa amb la llengua i amb la música, amb els costums i les tradicions, no és que van venir els turcs, els otomans, i van fer que tinguéssim homogeneïtat».

«Les *amanedes* són una expressió oriental, que a Creta, per exemple, també es canta amb el *syrtos*. [...] Hi ha *amanedes* que tenen la mateixa melodia des de Creta fins a Egipte i Turquia». I per mostrar-me aquesta afirmació, la cantant Maria Koti em va cantar una mateixa cançó *Dakryzo me parapono* (Ploro amb dolor) de dues maneres, per mostrar-me'n la varietat. «Hi ha aquesta tradició perquè hi ha aquest intercanvi» (M. K.). En el mateix sentit, el llautista Giorgis Manolakis, en parlar-me del *bulgarista* Stelios Fostalieris (conegut per interpretar cançons de tradició oriental), deia: «*Tabahaniotica*, que tocava el Foustalieris, li va posar el toc cretenc; el Foustalieris va tocar molta *rebétika* i *esmirnaica*, això segur. El que passa és que va fer de pont entre dues tradicions». En canvi, durant

157 Ja he comentat a l'apartat dels instruments com la dictadura de Metaxas va perseguir les expressions musicals considerades d'influència anatòlica. Són molt pocs encara els estudis centrats en aquestes relacions. Aquest és el cas de l'estudi de Chris Tylor (a Tzióvas 2003: 208-220) sobre quina era la relació que s'establia a través de la pràctica musical entre els turcocretenes o cretencs musulmans i la resta de la comunitat de l'illa abans de la seva expulsió el 1923. S'hi assenyalava breument que aquestes pràctiques eren les mateixes.

l'entrevista, Nikos Iliakis deia que hi ha relació amb Orient, perquè l'imperi Bizantí també s'havia expandit per aquell territori. O sigui, que si hi ha similituds és perquè els grecs van expandir-se cap a altres territoris, no al revès.

Les arrels mediterrànies

«Primer de tot aquesta música et porta cap Orient, encara que té influència de tot el que tenim al voltant» (N. X.)

«Penso que la segona llengua és la música, i a la Mediterrània, sobretot, això és dins la sang. Si parlem de Creta, que tot al seu voltant té aigua i tenia relació amb molts pobles, no podem parlar de puresa, ni de la música ni d'altres detalls» (M. S.). El mar és vist com un canal d'aïllament, però també de comunicació entre diferents pobles, un fet que li donaria un caràcter més heterogeni.

En aquest sentit, durant la meva primera estada a l'illa es va presentar un espectacle produït per l'Institut Cervantes d'Atenes en el qual es mesclaven la música cretenca i la flamenca¹⁵⁸ i mostrava la Mediterrània com a espai geogràfic comú. «El diumenge vaig anar a veure un espectacle que combinava la música flamenca i la cretenca, amb danses incloses: precioses. El públic estava entusiasmada, sobretot quan van començar a ballar els cinc mascles de l'illa, tots vestits de negre i picant fort a terra. Un dels moments més macos va ser la combinació d'una cançó cretenca i una de flamenc, cantada magistralment per un cretenc. En Ross D. va dir-me que, tot i el seu respecte pels músics que feien l'espectacle, creia que no era adient perquè eren músiques diferents amb orígens diferents». Aquest músic situa la *kritikà* dins un grup de músiques que s'estendrien fins a l'Índia i algun lloc d'Àfrica, i pensa que no és possible combinar-les amb altres músiques procedents de fora d'aquest àmbit geogràfic, en el que anomena *música modal*. «Un tema controvertit, ja que darrerament ha proposat diferents teoritzacions per tal de delimitar el concepte de música cretenca a partir de criteris exclusivament musicològics. L'any 2014 en el Ier Congrés al voltant de la música de Creta, aquest ja proposava certes delimitacions, entre d'altres, com aquesta música per ser anomenada cretenca havia de conservar la modalitat que ell percep com element característic d'aquesta música tradicional, dins un àmbit geogràfic molt més ampli que arriba fins a l'Índia i Mongòlia per Àsia i s'estén fins a Mauritània. Una delimitació que l'ha conduït als darrers anys a fer diferents seminaris centrat en aquest tema» (Dirari de camp, agost 2017). «El Ross deia que havia marcat uns límits, almenys

158 Andalusia-Creta: <http://www.andaluciaretina.gr>

des del punt de vista musicològic. Per exemple, una música amb *buzuqui*, no és música cretenca. És només el *malevizoti*, el *syрто*, Per exemple, *ta astika* (música feta a les ciutats) és nostre, o el *kalamatianos*, o el *balos*,... però no et puc dir quins són els límits. Però penso que això és fa gran». (K. P.)

La darrera dècada, amb la proliferació de festivals de música de la Mediterrània, i revistes de música al voltant d'aquest mar, no deixa de ser interessant la crítica que el mateix Ross Daly oferiria al concepte de música mediterrània, construït, al seu entendre, per legitimar uns interessos polítics i econòmics i no pas basat en criteris musicològics. «La necessitat de construir un discurs al voltant de la mediterraneïtat comporta tota una sèrie de components ideològics que no deixen d'utilitzar, en aquest cas, la música per distanciar-se d'altres possibles influències. Parlar de l'existència d'una música mediterrània és com parlar d'una sola cultura al voltant d'aquest mar¹⁵⁹» (Diari de camp, març 2013).

Per al músic i productor Mixalis Boutzakis, aquestes diferències són variades: «Penso que la música de Creta s'assembla a la *nisiotika*,¹⁶⁰ algunes vegades tenen la mateixa melodia i els mateixos ritmes. Penso, un altre cop, que la diferència torna a ser amb relació a la natura. A Creta és més salvatge». Un cop més, la geologia del territori condicionaria la producció musical, com també seria clau la seva posició geogràfica: «Penso que la música de Creta té influència dels àrabs i els hindús, és a dir, d'Orient, dels otomans, també d'Àsia Menor. La *rizítika* és pentatònica i s'assembla a l'epiriòtica,¹⁶¹ pot ser que tinguin influències. Pot ser que sigui la muntanya. Hi ha la teoria que les harmonies que es creen a les muntanyes són més antigues, són pentatòniques, la música hindú i la xinesa són pentatòniques. La *rizítika* ve de riza, que vol dir 'arrel', és a dir, que pot ser que vingui de ben antic.¹⁶² Per a mi, la diferència principal és que Creta ha tingut relació i influències amb diferents territoris, tant d'Orient com d'Occident, com també amb Egipte».

159 És paradigmàtic el cas de la música *klapa* de Croàcia, i l'ús que des del nou estat croata s'ha fet d'aquesta música per despendre's d'una imatge balcànica i associar-se a la Mediterrània: «The 'Mediterranean turn' in contemporary Croatia can be seen as a set of discursive claims – speech acts in Austin's (1982) terms – indicative of what Herzfeld (2005) has dubbed 'practical Mediterraneanism'. Not synonymous with the elusive geographical 'Mediterranean', this symbolic construct of the Mediterranean is rather a 'civilizational ideal', albeit kept alive by its 'stereotypical permutations' (Herzfeld 2005: 48). A 'practical' claim for a Mediterranean identity, it follows, is thus a claim for/of Europeanness. As a cultural form carrying strong (positive) Mediterranean connotations, heritagized and popularized (neo)klapa possesses suitable affordances to become the representable heritage of not only a region (Dalmatia) but also a nation (Croatia).» (Buljubašić i Lähdesmäki 2019: 133)

160 *Nisi*: illa. La *nisiotika* és com es coneix la música de les illes.

161 Música de la zona de l'Epir i que es caracteritza per l'ús de l'escala pentatònica, és a dir, de cinc notes per octava.

162 Dins els corrents evolucionistes que lligarien aquesta escala a les zones muntanyoses on primerament es crea la música.

L'antigor de la *rizítika* és defensada per molts dels meus informants: «Però algunes cançons, per exemple la *rizitika tis tablas*, penso que és molt antiga, ho sento dins meu. Alguns investigador parlen de la memòria genètica, no ho sé... però, realment algunes cançons em porten molt lluny, no sé on em porten. No ho sé. He llegit que algunes melodies com la *rizítika*, sembla que vingui de molt antic, de quan el parlar fos quasi com cantat. Com a l'època de Bizanci, que primer tenim el salm i després amb el ritme de la llengua algunes van donar cos a la música bizantina. Jo sento que la *rizítika*, em produeix aquests sentiments i ja en tinc prou [...] Com que no puc analitzar la melodia per dir que abans era així o d'una altra manera, penso que allò que volien era reforçar les paraules, i la melodia va venir justament per això, per transmetre aquest missatge [...] Abans que vingués la ràdio o la televisió, penso que la nostra música era neta, no tenien moltes influències, i això ho pots comprovar al veure que hi ha un melodia de *syrto* que pots trobar a Xanià, una altra a Lassithi. La distància era immensa, però encara que l'estil sigui diferent, la melodia és la mateixa. I llavors la mateixa melodia l'escoltes a Kassos, Karpathos i Rodes. Això mostra que les arrels són molt endins, i que la música, abans que apareguessin als mitjans de comunicació era molt difícil que canviés. En canvi, a les societats urbanes era diferent, perquè la gent viatjava, en canvi als pobles de muntanya no crec que fos tan forta... però de tota la Mediterrània segur que hi havien influències» (E.T.).

Per al liraris Giorgos Kalogiannakis, el millor senyal de l'intercanvi que hi ha hagut a l'illa «és la *tabahaniotica*, que són músiques que sorgeixen dels intercanvis amb l'*esmirnaica*, la música bizantina i la cretenca. A partir del 20, quan arriben tants refugiats, hi ha un intercanvi musical que es veu reflectit en aquest sentit». Encara que les reaccions al voltant dels orígens dels balls i les cançons no sempre siguin tranquil·les: «Hi ha gent que s'enfada per discutir la potestat de les cançons, que si el pendozalis era per la revolta, que si el *syrto* (que sembla més clar) és de Xanià, el *malevizoti* de Malavi (Heraklion)...; d'acord, però si n'hi ha d'altres que no sabem, que és confús, millor deixar-ho».

Seguint les reflexions de l'etnomusicòleg italià Paolo Scarnechia i el camí traçat en la meva investigació fins el present capítol de la tesi, penso que podem situar la *kritikà* dins el gran grup de músiques populars de la Mediterrània que durant el segle XX fan eclosió en el món urbà, més enllà de concomitàncies que delimiten l'explicació d'un fenomen social i cultural als seus orígens pretèrits:

Duende, tarab, saudade, passione, aman, ya rai, son palabras convencionales, y sin embargo intraducibles, que pertenecen al léxico de la tradición urbana moderna, pero que expresan la prolongación en el presente de un conjunto de caracteres hereditarios del pasado que determinan un identidad musical que no se puede resumir en pocas palabras.

El origen ambiguo de estas canciones es ya de por sí motivo de especulación: como emblema de condición mediterránea, éstas se configuran como metáfora del sincretismo cultural y social que las caracteriza.

Si es lícito hablar de una musicalidad mediterránea, lo es a través de las formas inter y transculturales de nuestro siglo en las que hoy se manifiesta y define: un sentir común que se advierte y se manifiesta en las opiniones de los músicos y de los oyentes como un juego de afinidades congeniales e inasible que incita a que se perciba la unidad en la diversidad de voces, sentimientos, estados de ánimo y timbres instrumentales.

En la tradición urbana moderna se manifiestan plenamente tensiones y las contradicciones entre comunidad y cambio que atraviesan todas las músicas de tradición oral. En los diferentes procesos de innovación, aculturación y transformación se pueden percibir los rasgos comunes de estilos y géneros diversos.

Una específica dimensión teatral de la vocalidad ha alimentado la vocación de estas músicas a convertirse en portavoces de caracteres nacionales, mezcladas por un pathos que exalta los aspectos destacables del conjunto de honor y vergüenza en el cual la antropología ha sintetizado la especificidad del mundo mediterráneo.

Su nacimiento se sitúa frecuentemente entre finales del siglo XIX y principios del XX, basado en raíces étnicas fuertemente caracterizadas, y su desarrollo parece fuertemente condicionado por la demanda de nuevas formas de entretenimiento, por la creación de nuevos espacios para la interpretación musical y por la invención de los medios de difusión y de reproducción sonora (disco, radio, cine y televisión).

El encuentro entre repertorios rurales y músicas urbanas ha generado formas de sincretismo musical dentro de dinámicas culturales y sociales más generales ligadas a fenómenos de movilidad, como la emigración y la inmigración, y a la relación entre metrópoli continental y país, campo, pueblo, isla, etc. La interacción entre el progreso nacional y supranacional y la tradición local ha generado nuevos modelos de producción y de consumo musicales que han determinado los cambios profundos de la vida musical de nuestro siglo. (Paolo Scarnecchia 1998: 87-88)

Crec que la *kritikà* també s'adequaria a grans trets a la definició que proposa Scarnecchia, tot i que aquesta, al ser pròpia d'una illa, desenvoluparia el trets plantejats per l'etnomusicòleg italià durant tota la segona meitat del segle XX, un xic més tard que la resta. Uns aspectes que em proposo acabar de desenvolupar al llarg dels propers capítols de la tesi.

Capítol 10: La política i la kritikà

Introducció

Durant el meu treball de camp a Creta els darrers anys, he pogut constatar fins a quin punt la cultura popular és menystinguda pel poder polític de torn, i com les queixes dels meus informants són constants. Des de la incapacitat de l'ajuntament d'Heraklion per assegurar un lloc estable a l'Associació de Músics de Creta, a la inoperància del govern autònom en dignificar el seu patrimoni musical, o l'oblit total per part de l'Estat de la seva existència sinó és per fer acte de presència per algun concert de l'armada naval, o ja fa uns quants anys portar-los a les Olimpíades. El centre de formació musical *Labyrinth* ha estat apunt de tancar diverses vegades per manca de finançament, i és habitual entre els membres de les associacions haver de fer aportacions d'urgència per tal de poder donar continuïtat a les seves activitats. Si en un passat, existia una voluntat expressa per part del poder polític per dinamitzar i fins i tot controlar aquestes expressions musicals de caràcter popular, en l'actualitat aquesta voluntat és inexistent.

On són els polítics?

Una de les dificultats que he tingut a l'elaborar aquesta tesi, ha estat localitzar un polític amb el qual pogués parlar. Trobar algun membre d'alguna organització política que tingués relació amb la cultura no ha estat possible, i, tot i que he establert contacte amb un parell d'alcaldes, l'entrevista final sempre s'ha acabat suspenent per qüestions d'agenda. En mirar els programes electorals, l'absència de referències a la cultura era gairebé total, testimonial. I les referències a les músiques populars i tradicionals del país (*dimotikà*) i de l'illa (*kritikà*), inexistents.

En parlar amb els meus informants sobre la necessitat de buscar algun interlocutor polític, ningú mai no sabia a qui adreçar-me: «També vam parlar de la política, literalment va dir-me que els haurien de tallar el coll, que no fan res. De fet, van intentar trobar algun polític amb el qual pogués parlar i tots eren descartats, i això que buscaven dins la seva òrbita socialista, i no hi havia manera. [...] Tot i que el més preocupant és que hi hagi un buit en política cultural; fins i tot la Maria de Biannos no m'ha sabut assenyalar ningú del seu partit que es dediqui exclusivament a aquesta qüestió. El Pasparakis tampoc no va poder assenyalar-me ningú. [...] Penso, i cada vegada em sembla més clar, que Grècia en general té una clara deficiència en polítiques culturals; en aquest sentit, l'Estat, com en tantes al-

tres coses, fa aigües. De fet, la Maria ahir va dir-me que des del període de la Melina Mercouri (que curiosament era actriu) no hi havia hagut política cultural a Grècia. [...] Parlo amb el Basili i la Labrini per parlar amb algú del seu partit (Partit Comunista), encara espero resposta» (Diari de camp, agost 2018).

La cultura d'Estat, l'estat de la cultura

«L'Estat no fa res, amb el tema cultura no existeix. A Grècia, en general, la cultura viu gràcies a la gent, l'Estat fa poquíssimes coses. Ja t'he dit abans que el Simon Karas, que era un personatge molt important per a la música tradicional, va fer això, en nom de l'Estat, com un instrument de l'Estat, des d'una posició de poder. Què en pots esperar?» (N. G.)

«La major part del suport ve de part dels ciutadans, de la gent... d'algú que li agrada la cultura i la tradició» (A. X.)

«L'estat no ajuda, no tenim les persones que en saben en el lloc que els hi pertoca, això a Grècia és un problema, no tenim 'axiokratia' (govern dels que valen), amb la cultura no hi ha gent.... ni a la cultura popular, ni a la cultura en general» (E.T.)

Podria dir, que la percepció que tenen els meus informants al voltant dels polítics i l'Estat grec és nefasta: «L'Estat i els polítics es mereixen un zero. La música, per a l'Estat, no té sentit; per exemple, els músics no tenim seguretat social». Un zero, aquesta era la nota que rebia l'Estat i els polítics segons la Kelly Thoma, que reclamava abans que res el reconeixement dels seus drets laborals, que en comparació dels músics d'altres països com ara el noruecs (amb qui comparteix un grup de música) no tenen res a veure.¹⁶³

En el mateix sentit s'expressava Giorgis Xylouris: «Els polítics no tenen cap relació amb nosaltres. Ajuden algun compositor que està als seus peus contínuament, que ha creat una escola de música i llegeix música, i alguns altres, però potser són cinc o deu, amb els músics de música tradicional res de res». Són pocs aquells que reben el favor de l'Estat, músics que parteixen d'una altra formació (la clàssica) i que no provenen del camp de la música popular o tradicional (*dimotiki*): «El Ministeri de Cultura reparteix els diners a aquests mateixos, que també tenen relació amb els mitjans de comunicació; aquesta s'ha convertit en la seva feina, són professionals d'això, d'estar col·locats. Els *rebetes*, els músics de música popular, els cretencs, els de les illes, qui els ha ajudat? De quina manera? Res, no han donat mai res. I parlem de músiques que es canten a tot Grècia. Per exem-

163 En aquest sentit, m'explicava que els músics noruecs disposaven de seguretat social i el govern es feia càrrec dels seus viatges.

ple, la Sotiria Bellou, abans de morir, portava una bossa de plàstic i venia compactes a les cafeteries del Kolonaki (barri de luxe d'Atenes)" (G. X.). Com veiem, a part dels drets laborals dels músics, també l'exclusió social per la manca d'aquests drets és una de les seves preocupacions: «El Mofloseris el van trobar al cap de dies mort sol a casa, i, un cop mort, el DEI (la companyia elèctrica estatal) encara li reclamava una factura de l'electricitat. Van fer escoles de música i el Psarogioanis (Ilaütista) va fer la sol·licitud per entrar de professor i no el van agafar perquè no tenia la primària. Ell, que ha tocat per tots els grecs d'arreu, i no tindrà res, ni la jubilació; tampoc jo». D'una banda s'assenyala que els músics són importants per a la difusió de la cultura grega, però després aquesta feina no es veu reconeguda com es mereix, ja que es troben amb dificultats, sobretot en l'etapa final de la seva vida.

Un comentari, un malestar i una situació de precarietat que l'aparició de la Covid-19 no ha fet més que agreujar des del març del 2020. Des d'aquesta data, la majoria dels músics de la *kritikà* ha vist com es reduïen de forma dràstica les seves actuacions i els seus ingressos: «Ha estat un desastre, i les ajudes no ens han arribat» (G. X). La majoria de *panigiris* han estat prohibits o limitat la part més festiva, les actuacions musicals restringides a espais tancats on es pogués controlar el seu aforament, i els casaments han estat ajornats en la seva majoria sine die, en espera de poder congregar el màxim de persones possibles i fer una gran celebració. Tot i que el treball de camp per a la tesi va finalitzar a l'acabar el 2019, el meu contacte directe amb l'illa fins el dia d'avui, m'ha permès copsar fins a quin punt la música ha estat durant el 2020 i 2021 l'ase dels cops on el govern grec ha volgut mostrar el seu control sobre la situació pandèmica, i al llarg d'aquests mesos ha estat literalment prohibida en diferents moments, tant la feta en directe com en la seva reproducció en tavernes, cafès o espais similars, per tal d'evitar interaccions en nom del manteniment de la distància social. Un fet, que afegit a la nul·la recepció d'ajudes per part de l'Estat¹⁶⁴, ha conduit a molts músics a situacions dramàtiques¹⁶⁵.

Per tant, hi ha una percepció general que els polítics i l'Estat no fan res per la cultura, ni tampoc per la música de l'illa. El poeta Mitshos Stavrakakis ho deia amb aquestes paraules:

164 Una situació que contrasta amb la de països com França, que des dels primers mesos de la pandèmia va bolcar-se en donar suport al sector cultural del país, músics inclosos: <https://www.france24.com/es/20200506-francia-macron-rescate-sector-cultural>

165 El maig del 2021, el músic i lutier Ioannis Rombogiannakis va treure's malauradament la vida: <https://www.candiadoc.gr/2021/05/14/efyge-ti-zoi-o-moysikos-giannis-rom/>

les: «No penso que els polítics hagin fet res, com a màxim potser han llogat algun músic per fer un concert, però de manera seriosa, pensant en la cultura i en la música de Creta, ningú». En el mateix sentit, però amb idees diferents, el productor i músic Mixalis Bitzakis assenyalava: «Els polítics i la música de Creta no tenen cap relació. No penso que hi hagi cap partit a qui interessi, només els pot interessar si hi ha algun concert en concret i per fer-se propaganda. Tampoc no es preocupen per la cultura, aquí no existeix». Així mateix, la inversió que pot fer l'Estat amb els seus diners és totalment errònia, segons el ballarí Manoli Gnari: «Pel que sé, l'Estat no ajuda. Alguna vegada dóna diners sense saber on van, sense estar ben invertits, no sap ajudar. Penso que tenim una riquesa que no és aprofitada tal com es mereix. Si s'ha d'ajudar, has de saber on vas, no sense sentit, i s'ha d'ajudar del tot, i no tan sols una mica». No obstant això, en el cas dels ajuntaments sembla que hi hagi alguna excepció: «Els ajuntaments escolten molt més la base. Són més a prop. Però al 99% dels polítics no els interessa, només quan s'ha de presentar alguna cosa, perquè interessa i punt». Nikos Giakoumakis, de l'associació Rodo, veu algunes diferències entre ajuntaments: «Els ajuntaments, en general a Grècia, no es preocupen per la cultura, no pensen que hagin de preocupar-se per la cultura i donar diners per ensenyar balls, música..., i penso que és un error. [...] En canvi, als pobles de muntanya, els ajuntaments (que són més pobres) es preocupen molts més per la cultura, el problema és que no tenen diners, un problema que és molt semblant a tot Creta i en general a tot Grècia». Pel que sembla, hi ha un interès molt més gran en els pobles de l'interior de l'illa o més petits, ja que intenten potenciar l'aprenentatge, un fet que he pogut constatar al llarg de la investigació. En canvi, pel que fa als músics, no perceben en general cap diferència entre administracions: «Els polítics de Creta tampoc ens ajuden, no ens ajuda ningú. Els ajuntaments perquè estan obligats a fer concerts. D'acord, ens lloguen, però què han de fer? Qui ajuda qui, els hi fas la seva feina, allò que han de fer» (G. X.).

Al meu entendre, un cas paradigmàtic ens l'ofereix l'Associació de Músics de Creta, el president de la qual vaig anar a visitar durant el treball de camp, a la seva seu social situada a Heraklion. No disposen de cap mena de subvenció, i la major entrada de diners de la qual disposen, vénen de concert que fan, un fet que el mateix president reconeix com un problema: «Hauria d'haver-hi, ara que som a Europa, una paga des del Ministeri de Cultura, una subvenció amb relació a allò que fa cada associació, per ajudar-nos a fer més feina». A més, no tenen un local fix, un fet que ha ocasionat que canviessin de lloc dues vegades en deu anys, i ara, quan ja fa tres anys que just s'havien instal·lat en un local cedit

per l'ajuntament, l'han d'abandonar sense que l'espai que tenen emparaulat amb el govern municipal s'hagi acabat. Es tracta d'un centre cívic que des de fa anys s'està fent a la capital i que el 2015 havia de posar-se en funcionament, cosa que, ara com ara, no ha succeït.

Només m'he trobat un músic, Stelios Petrakis, que es mostra una mica més comprensiu amb la situació que viuen els músics d'aquest gènere envers l'Administració: «L'Estat no té diners, no tants diners per poder-los dedicar a allò que necessita la gent. L'ajuntament, per exemple, ha de treure la brossa, ha d'arreglar els carrers, ara tindran a les seves mans les escoles... Malauradament, la música no és el got d'aigua que ha de prendre la gent al matí. La música ve després de moltes coses. Els ajuntaments normalment ens cedeixen l'espai, el que no m'agrada és que et reclami un lloguer per l'espai». Allò que demana als municipis és poder fer els seus espectacles sense haver de posar-hi diners, un fet que personalment desconec a Creta, una denúncia que suposo que se centra en la capital del país, i concretament en els festivals que s'hi organitzen durant l'estiu: «Et demanen si vols tocar entre el juny i el setembre, 33.000 euros per dia, si ho omplis aniràs bé, si no, aniràs a la presó. Només poden anar-hi els que tenen diners, els músics que són rics». En parlar del país, afirma: «L'Estat no té diners i els que dona, els donarà al Markopoulo i algú més perquè vagin a l'estranger i mostrin l'esperit grec. D'acord, però això ho fa cada estat per cada número u i dos del seu país, no és dolent i ho ha de fer. [...] Cada estat ha de fer propaganda del seu país, el nostre fa propaganda de la cultura grega, és una forma. I si toquen allà on hi ha grecs, és com si dones els diners per als grecs que es troben a l'estranger. Per què l'Estat no ens hi envia a nosaltres? Aquí hi ha la bajanada (riu). L'Estat segueix un criteri de qualitat i també que sigui conegut. Nosaltres escoltem el Psarandonis,¹⁶⁶ però som un 10%, i en canvi al Dalaras¹⁶⁷ l'escolta tot Grècia, un 40%». És a dir, un *liraris* no pot expressar l'esperit nacional grec, perquè només representa Creta.

166 El *liraris* cretenc de la localitat d'Anogia, és un dels músics més internacionals de l'illa, dels pocs, o gairebé l'únic, capaços d'omplir estadis o teatres i compartir escenaris amb músics com ara Nick Cave a Austràlia.

167 Nascut al Pireu, és un dels músics més coneguts del país i amb més projecció internacional. Ha col·laborat amb músics com Bruce Springsteen o Paco de Lucía.

La folklorització¹⁶⁸ de la música

«De fet, a l'Estat només sembla que l'interessi allò relacionat amb el que és purament folk-lòric, allò que simbolitza la creticitat oficial, la resta no els importa» (Diari de camp)

Durant la meua visita al local de l'Associació de Músics de Creta, el president em féu una visita guiada pel seu petit local, per on s'acumulen fotografies, llibres, instruments, una col·lecció de discs antics, diplomes i també premis: «Hi ha molts premis atorgats per la marina grega. Cada dos o tres anys celebrem la setmana de la marina, la celebració de la festa del mar i dels mariners, i fem concerts. En general, Grècia és a dins del mar. Som al costat de la marina mercant i militar i amb ells ajudem a organitzar aquestes festes. Ens han donat molts diplomes i la medalla de plata de la marina grega. [...] Això és un premi de l'arxidiòcesi, perquè el 6 d'octubre del 2008 van reunir-se els caps principals de l'Església ortodoxa per celebrar l'arribada de sant Pau. Vam fer la benvinguda a tots els episcopats ortodoxos que es van reunir a Creta, amb la presència del patriarca Bartolomeu de Constantinoble i tot. Els vam rebre 40 músics, vestits de cretencs i amb els instruments».

Ja he assenyalat que l'ús del folklorisme ha estat una constant dins la història de Grècia, un ús que es repeteix en voler mostrar unes expressions musicals de caràcter popular delimitades per paràmetres ideològics¹⁶⁹. Stelios Petrakis m'explicava que molta gent que ell coneixia rebutjava aquestes manifestacions de cultura popular, com ara la *kritikà*, per la seva associació amb la dictadura. L'historiador local Sabas Petrakis¹⁷⁰ es mostrava molt més clar en aquest sentit, i afirmava que des de l'esquerra ideològica no s'havia fet suficient en favor de les expressions musicals pròpies de l'illa i del país, per considerar-les patrimoni de la dreta i del nacionalisme: «Els mateixos polítics no tenen ni coneixements, ni entenen el valor, ni els interessa el que és la cultura. Cas d'algun alcalde de Creta en alguna època a Anogia i a Heraklion, i de la Melina Mercouri, que feia el que li deixava el partit. [...] Penso que l'esquerra en general i els comunistes en particular no han fet el que havien d'haver fet per ajudar la música popular de Creta, no hi ha hagut cap mena d'ajuda

168 Pel terme folklorització em remeto al concepte introduït per Josep Martí (1996), del qual ja he parlat a la part introductòria de la tesi.

169 Un estudi paradigmàtic sobre els processos de folklorització en aquest a Portugal, ens l'ofereix el llibre «Voces do povo. A Folclorização em Portugal», una obra col·lectiva amb 42 capítols, centrada en els processos de folklorització del país lusità i la diàspora portuguesa pel món durant el segle XX. Un llibre on s'analitzen entre d'altres aspectes la instrumentalització que les polítiques culturals han fet de les pràctiques folklòriques i el seus discursos, amb l'objectiu de crear representacions de comunitats simbòliques tant en l'àmbit local, el regional, com el nacional.

170 Ell mateix ens explicava que, després de tres expedients, havia estat expulsat del Partit Comunista Grec (KKE), per discrepàncies en la seva política.

des d'aquest partit. [...] S'enfadaven quan escoltaven música popular perquè el Papadopoulos ballava amb el clarinet». ¹⁷¹

La música i el turisme

El turisme és assenyalat com una de les preocupacions màximes dels polítics a Grècia i a Creta, un interès que ha potenciat, segons els nostres informants, un procés de folklorització de les músiques de l'illa, un trencament amb les formes de vida existents abans d'aquest fenomen i la supeditació d'una política cultural als interessos concrets del sector turístic.

Aquesta dinàmica suposà la transformació d'una bona part del litoral nord de l'illa, que va patir una forta urbanització amb la construcció d'hotels, apartaments i restaurants que poguessin adaptar-se a la demanda existent. També dues de les principals ciutats de l'illa, Rethymno i Xanià, varen sotmetre's a rigorosos plans urbanístics, que s'adequaven a la imatge que es volia vendre sobre el passat de l'illa: «The Venetian glories and the folklore traditions merge in the collective representation of a single Cretan past, grandly European in its architectural culture but folksily small-town in the intimacy of domestic space» (Herzfeld 1991: 46). Un moment, tal com assenyala Herzfeld, en què no tan sols era important l'exaltació en aquestes ciutats de les glòries venecianes mitjançant l'arquitectura, sinó també l'ús de les tradicions folklòriques de l'illa, per mostrar una imatge concreta de Creta. «Penso que és un període (els anys setanta) en què es van començar a folkloritzar la música i les danses amb una lògica turística. La música i la dansa van fugir d'allò autèntic i van començar a folkloritzar-se per vendre. Es presenten a l'estranger amb la lògica del ballet, tots vestits iguals els homes i les dones, ben macos, una imatge que aquí, en les danses tradicionals, no té sentit» (N. G.). El turisme va suposar una variant en allò que fins aquell moment havia estat la representació de la *kritikà*, amb la creació d'uns estereotips que s'emmotllessin a la imatge que els estrangers tenien de Creta¹⁷². Al mateix temps, es passa d'una economia agrícola i ramadera en la majoria del seu territori a la introducció del turisme com el sector més important per a l'economia de l'illa, un fet que també modificà la funció que la música tradicional de Creta havia tingut en moltes poblacions i la forma

171 Fou el cap de la dictadura militar que governà Grècia entre el 1967 i el 1973. Es refereix al clarinet per ser un instrument associat a la música de la regió de l'Epir.

172 L'etnomusicòleg Martin Stokes ja parlava en un article l'any 1999 a la revista *The World of Music* d'un autèntic desafiament per l'etnomusicologia el fet d'apropar-se a l'estudi del turisme en la seva relació amb la música i la seves representacions.

d'organitzar els *glendi*: «Al meu poble ara tots els joves només tenen relació amb el turisme. Abans, el casament es feia a la plaça del poble, ara ja no. I van al *kentro*, al restaurant. Abans no. [...] Ara, un cop a la setmana fan un *glendi* per als turistes, no ho fan per al poble, ho fan per a ells, per fer diners; llavors això es trenca, ja no hi ha intercanvi. Sobre tot a la costa nord de Creta no els importa, als pobles de muntanya encara dura. A la costa nord només els importa fer diners, els vells ja són morts i als altres no els importa. Als altres pobles et conviden, es preocupen que estiguis bé. Tenen altres preocupacions» (M. K.). La *kritikà* es percep en certes zones de l'illa on el turisme té una gran presència durant la temporada d'estiu com un producte turístic més per vendre a l'estranger, al mateix temps que els governs municipals prioritzen les seves inversions en aquest sector: «Ells es preocupen molt més de les botigues, dels hotels, del turisme, de les obres que han de fer i que no acaben mai. El nostre municipi és turístic, moltes botigues, molts hotels, això els preocupa; en canvi, a nosaltres no ens ajuden com haurien de fer-ho, malgrat que tenen diners, però els dediquen a altres coses». Aquesta va ser la resposta de Nikos Giakoumakis en preguntar-li si l'associació sense ànim de lucre que ell presidia i amb més de 200 membres, rebia algun ajut per part del govern del seu municipi. És a dir, l'Estat i els ajuntaments d'una bona part de l'illa inverteixen en la cultura segons la seva rendibilitat econòmica, la seva projecció en el sector turístic. «Per a l'Estat grec, la cultura és tot allò que tingui relació amb el turisme.¹⁷³ [...] Per a l'Estat, la cultura, per alguna raó, és només el nostre passat¹⁷⁴ i es tracta de treure profit d'aquest passat amb el turisme, per desgràcia» (K. T.). És a dir, el passat ja no és només una font de legitimació de l'Estat, sinó també una font d'ingressos, un producte turístic.

Tanmateix, tal com assenyala Palou i Mancinelli (2014), al reflexionar sobre les relacions de l'estudi entre l'antropologia i el turisme, tot citant una de les seves obres referencials, el turisme no deixa de formar part d'un procés de modernització molt més complex:

Tan solo un año después de la publicación, Smith sugiere al conjunto de autores la revisión de los textos y la edición de la obra al cabo de diez años, de modo que a finales de los ochenta Anfitriones e invitados reaparece actualizada, incorporando un cambio de paradigma que no es insignificante, ya que la mayoría de autores deter-

173 No és casual que els ministeris de Cultura i Turisme a Grècia estiguessin unificats fins l'any 2012.

174 Això sí, el Ministeri subvenciona el Centre de Formació i Aprenentatge de la Música de la Grècia Antiga (<http://www.lyravlos.gr>).

mina que el turismo no constituye un elemento importante en los procesos de cambio cultural que se dan en la mayor parte de las sociedades con las que entra en contacto, sino que constituye un elemento más en las exigencias de modernización y materialismo que penetran en las poblaciones receptoras (Smith 1992). El cambio de paradigma no es menor, puesto que el turismo deja de ser concebido como sujeto casi contaminante a ser comprendido como un fenómeno más en los procesos de modernización de las sociedades receptoras, hecho que lo descarga de cierta culpabilidad –una actitud que predominaba y continua prevaleciendo en los análisis antropológicos. (2014: 6)

Un canvi de paradigma que ha vingut acompanyat al mateix temps, d'una reconceptualització del què entenem per patrimoni i el seu ús:

El Patrimonio Cultural Inmaterial se ha convertido en una especie de capital simbólico en forma similar al que ya lo era el Patrimonio arquitectónico, artístico, histórico..., permitiendo a numerosos pueblos y Estados disfrutar de reconocimientos similares a los que éste ha proporcionado. Sin embargo, conlleva un compromiso mayor pues los elementos para mantenerse vivos necesitan de la implicación como portadores de las comunidades y los grupos sociales. Guardarlos meramente en archivos no sería suficiente. Y reproducirlos simplemente como espectáculo sería desvirtuarlos. Es la caracterización de patrimonio 'vivo' lo que ha emergido como un valor en sí mismo. Inapreciable valor que en realidad se sitúa en el núcleo del concepto de cultura mientras que mitiga los efectos reduccionistas que casi siempre se traslucen en el concepto de 'patrimonio'. Y en todo caso pone en evidencia esa tensión incómoda que subyace a la cultura entendida como patrimonio, al Patrimonio Cultural. Una etiqueta, un valor de éxito en la modernidad, pero insuficiente –o tal vez injusto- en su concepción pues ha exigido el que se haya llegado a tener que reconocer explícitamente que incluía lo 'inmaterial'. (Honorio Velasco 2012)

És evident que en la modernitat tardana, el patrimoni immaterial s'ha convertit tot utilitzant les paraules de Velasco, en valor d'èxit, i que el turisme no sempre es vist com un element culpable de la seva perversió, sinó també una oportunitat econòmica i de revalorització segons el seu ús. Els exemples citats anteriorment pels meus informants sobre l'ús de certs elements patrimonials relacionats amb la música de Creta com a font d'entreteni-

ment per a turistes, així com altres exemples presentats en altres capítols, ens mostrarien fins a quin punt, la relació entre música i turisme no sempre és vista de forma problemàtica.

És rellevant com el consum de la música tradicional cretenca, també pels turistes, pot erigir-se en marcador identitari diferenciador, de la mateixa manera que a Malta, tal com apuntava l'estudi de Billiard (2006), la descoberta de la seva cuina tradicional va convertir-se en moda: «Identity is always a matter of opposition. Lévi-Strauss (1983) declared (following the structuralist linguistic school analysis) that opposition is the main principle of reality's categorisation. Concerning identity, which is a way of categorising mankind between the 'self' and the 'other', Barth (1969) analyses the identity process as a building of semantic oppositions. Food can be used to express a social boundary» (ibid. 119). Perquè tal com assenyala l'autora, la societat contemporània maltesa, de la mateixa manera que en altres societats Mediterrànies, la modernitat cada vegada més s'explora mitjançant la celebració d'allò que és tradicional (ibid. 122), o en altres paraules, d'allò que forma part del seu patrimoni immaterial i que serveix per expressar la seva etnicitat simbòlica, tal com apuntava Josep Martí (2000) en el seu text sobre música i etnicitat citat a la introducció d'aquesta tesi.

Capítol 11: La producció

Introducció

«Un productor dels Estats Units ens va fer un curs i ens va dir que actualment a tot el món hi ha dos fenòmens al voltant de la música tradicional: les vuit productores de country que existeixen a Amèrica i les vuit de kritikà a Creta» (M. B.)

A l'hora d'elaborar aquest capítol no he pogut, entrevistar totes les productores de Creta, però sí que he intentat escollir aquelles que m'han semblat més representatives i que més ràpidament m'han facilitat el contacte.

Els productors

· Kostas Fragakis, propietari de Cretaphone¹⁷⁵: «El 1973 vaig començar a fer gravacions amb un aparell de bobines i dos micròfons.

«Quan creixes dins un lloc i escoltes la música d'aquest lloc, la coneixes. També tenia primer la botiga (1969), i així vaig escollir entrar dins la nostra música. [...] Nosaltres no som productors com a la resta de Grècia, nosaltres fem gravacions, som pocs... no com els altres. [...] Hem escoltat molta música cretenca».

· Andreas Aerakis, responsable de *Sistron*¹⁷⁶: «El pare i l'oncle van obrir la primera botiga de música el 1975 a Atenes, i l'any 1980 van obrir la botiga a Heraklion i després la van convertir en una botiga de música cretenca i van crear la productora [...] Abans, la gent gravava a Atenes, ara ja hi ha estudis aquí, que lloguem nosaltres o els artistes. Nosaltres no tenim estudi».¹⁷⁷

· Mixalis Bitzakis, propietari de Notias: «Feia temps que ho pensava, perquè ja tenia l'estudi i ja feia tota la feina de preparació, només em faltava presentar-ho, fer l'acabat. Principalment pensava que a Creta no hi ha productors que sàpiguen fer la seva feina. Tenen relació amb la música només per veure si ven o no ven».

Diferències d'estil

«Aquells que escolten la música ara són els joves, aquells que es mouen són els joves, i has de fer el que els agrada. Els joves, quan fan festes, encara ho celebren amb música de Creta (prometatges, sants, casaments...). Dins la música de Creta hi ha diferents cate-

175 Cretaphone: <http://www.cretaphone.gr/>

176 Sistron: <http://www.aerakis.net/>

177 Després de deu anys de separació entre germans, que ocasionà la creació de la productora *Sistron*, fruit de l'escissió amb la productora Aerakis, en l'actualitat han iniciat un procés de fusió per crear una nova companyia que ha de dirigir l'Andreas.

gories” (K. F.). La música tradicional de Creta, com ja hem pogut anar veient en els capítols anteriors, gaudeix d’una varietat de subgèneres agrupats dins la mateixa etiqueta, una tendència que també origina l’especialització de les productores, en un procés de diferenciació entre si pel que poden oferir al mercat¹⁷⁸.

«Encara hi ha gent que té una estima per aquesta música i la compra. Volen comprar aquesta música, perquè tenen el llibret que hi ha dins, volen tenir la caixeta, saber qui ha fet la música, la lletra. Ens movem en una franja d’edat que va dels vints als cinquanta anys». A diferència del que ens diu Kostas Fragakis, la productora Sistron centra el seu públic en una franja d’edat més adulta, i amb un disseny molt més acurat dels seus productes, encara que els dos tenen uns clients majoritàriament masculins: «Sobretot és una música que compren els homes» (A. A.). Musicalment, les diferències entre si són importants: «Nosaltres venem la música tradicional cretenca, la més clàssica, però tampoc no ens volen quedar aquí, com si fos folklore, i intentem donar sortida a nous creadors que tenen la *kritikà* com a base. En comparació de les altres músiques tradicionals del món, la cretenca és una música viva que aporta noves creacions. Aire fresc. [...] També hem produït discos de gent de Creta en col·laboració amb altres músics d’Orient, perquè la música de Creta té molta influència anatòlica». I un punt bàsic: «[...] a la botiga venem *skilokritikà*, però no el produïm. A mi m’interessa un compacte que es vengui tota la vida, no un més i després ja està”. Com observem, l’*skilokritikà* és una de les etiquetes de diferenciació entre productores: «Això passa, és qüestió de modes, i l’altre es queda» (A. A.). Una opinió compartida pel músic Nikos Iliakis, que es queixava de la impossibilitat de crear al mateix ritme que demana el mercat: «Avui demanen coses noves per vendre. Una bona cançó queda per sempre. Però a poc a poc la gent es queda amb aquestes altres cançons més pobres». I Giorgos Xylouris ho matisava amb aquestes paraules: «El que va bé al mercat ven. Hi ha productores com ara Cretaphone que han creat fins i tot un estil de tocar la mandolina i de cantar les *mandinades*. Van agafar dos pastors i van portar-los a un estudi

178 Tanmateix, tal com assenyala Panayotis League, la prevalença de la lira com instrument representatiu de la música tradicional cretenca ha estat una constant a totes les productores illenques des de 1960: «This overwhelming dominance of the lyra on Cretan radio and television is easily explained by the fact that the promotion of the lyra during the ban of the violin resulted in at least two generations of Cretans who grew up with essentially no exposure to the latter instrument in a traditional context. Older carriers of the violin tradition stopped playing because of age and restricted opportunities, and few young musicians stepped up to take their place, as prestige and demand had been transferred to the lyra. The explosion of the postwar recording industry in Greece coincided with the first full decade of the ban (the 1960s), and naturally the lyra played the dominant, if not to say exclusive, role in the commercialization of Cretan music. This state of affairs continued over the next four decades, with the violin receding ever farther to the periphery. A casual browsing through the catalogs of the main Cretan record labels – Aerakis Seistron, Cretaphon, Faistos, and others – demonstrates near exclusivity of recordings by lyra players over the last several decades» (2015: 18).

i van gravar-los. Van treure dos compactes, i als altres llocs van començar a copiar-ho. A Arxanes mateix hi havia una manera concreta de tocar la mandolina i la gent va copiar l'altra manera de tocar, cosa que va fer que es perdés un idioma concret».

El paper de les productores a l'hora de crear modes també dins la *kritikà* ha estat àmpliament comentat al llarg de la investigació per diferents informants, no tan sols en el cas de l'*skilokritikà*. En una conversa informal amb l'etnomusicòleg cretenc Manolis Kopidakis, comentàvem: «També parlem del paper de la producció musical i com productores com els d'Aerakis¹⁷⁹ es fixen molt més en creacions musicals fetes a Anogia i no en treuen d'altres. Cas de Melades, on afirma que existeix gent jove que està produint noves melodies i cançons». Ja he mostrat també al llarg de la present tesi com són contínues les referències a aquesta localitat i a certs elements del patrimoni musical de la província de Rethymno en la creació d'un model pancretenc. Un fet que no és negat per Giorgis Xylouris, originari d'Anogia, però que diferencia respecte de la moda actual: «Estic d'acord que la forma de tocar de Rethymno pot haver influït també en altres parts de l'illa a l'hora de tocar la lira, per exemple, però aquesta vegada amb la mandolina és més fàcil perquè només aprenen vint o trenta mandinades, unes cançonetes i després una cosa porta a l'altra, i arribem als 4x4, l'Ekam..., que no és el mateix que saber tocar el protosyrto». ¹⁸⁰

Enmig d'aquest panorama, va aparèixer l'any 2010 una nova productora, *Notias*, que en l'actualitat disposa de diferents de títols a les botigues¹⁸¹: «A m'interessava obrir-ho, amb altres músiques, amb coses més arriscades, enfocades cap a nous creadors. D'una banda, pot haver-hi la música de Creta i, d'altra banda, altres músiques. M'interessen bons músics que facin coses interessants i que siguin de Creta, els antics productors això no els interessa» (M. B.). És a dir, se centra en músics que siguin de Creta, aquesta és la premissa principal amb la qual s'edifica aquesta productora, que pretén produir tant *kritikà* com altres músiques que no hi tinguin relació, un fet inusual a l'illa, perquè tota la resta de productores es dediquen únicament i exclusivament a la música cretenca. Per al seu propietari, «els productors han de ser oberts i no han d'estar pensant només en el passat, han de canviar la relació que també tenen amb els músics, han de tenir coneixements de música i de producció. El productor, per una banda, ha de saber de música i també hauria de tenir un estudi».

179 Cal destacar que el seu llinatge és originari d'aquesta localitat.

180 El *Protosyrto* és una cançó clàssica dins el repertori de la *kritikà*.

181 L'un de *kritikà* i l'altre de música d'Àsia Menor.

Les noves tecnologies

«Una de les coses que han de canviar és que jo pugui fer el meu treball, això ajudarà que la cosa continuï, i que el meu fill també el pugui fer». Així expressava Kostas Fragakis la seva preocupació per la caiguda de les vendes, causada per l'augment de la pirateria. «Per això tenim problemes amb la tecnologia i tanquen tantes discogràfiques i els productors tenen tants problemes, ho baixen tot per Internet», s'exclamava el *liraris* Nikos Iliakis. Aquesta preocupació per la caiguda de les vendes en el moment actual és compartida per tots els nostres informants, encara que les respostes a l'hora de trobar-hi solucions són ben variades.

«L'Estat no fa res per evitar això, com en tantes altres coses. No els importa. En tots els anys que sóc en aquesta feina, l'Estat no m'ha ajudat mai en res. En allò que he fet no m'han ajudat mai, no és que vulgui diners, però com a mínim que facilitin la meva feina. Per què no fan una llei contra la pirateria? Amb la resta de músiques de Grècia passa el mateix, i encara pitjor perquè no són músiques tan vives; llavors, aquell que s'hi dedica es desencanta. [...] És com el músic, quantes hores, dies o mesos s'ha de passar per crear alguna cosa? Per a què? Perquè el dia següent ja sigui a la xarxa?» (K. F.). Com veiem, l'Estat és assenyalat, com en tantes altres coses a Grècia, com el culpable de no saber aturar la pirateria.

En preguntar-los de quines dades estem parlant, els productors es mostren clars: «Això s'acabarà. He fet un estudi, he fet una inversió, com recuperaré aquests diners? Si no puc ni vendre 300 o 400 còpies. S'han de vendre unes 1.000 còpies per pagar tots els costos, la resta és per a nosaltres. Abans els cassets o els discos es venien, hi havia un interès tant pel productor com pel músic» (K. F.). Les comparacions amb el passat encara són més òbvies: «Abans, els discos els veníem amb bosses, a pes, arribava un camió ple de discos i l'endemà havia de tornar perquè s'acabaven. El disc d'or eren 200.000 còpies, perquè et facis una idea, el disc de platí abans eren 100.000 còpies i ara són 5.000. Els anys noranta encara van ser bons, però a partir d'Internet va venir el canvi» (A. A.). Internet és, per als productors, el principal responsable del problema: «Abans del compacte trèiem unes 20-25 produccions l'any, de la meua productora. Després dels discos, amb el compacte al principi va caure una mica; fins al 2000 el compacte encara es va vendre bé, però a partir del 2002, més o menys, va començar la pirateria, i els últims anys amb Internet ha estat el desastre» (K. F.). Unes opinions que contrasten amb el que pensa la gent

més jove: «Ara, quasi tots aquells que toquen una mica de forma professional fan un disc. Moltíssims. Ara és fàcil fer un compacte. La tecnologia està més a l'abast de la gent» (M. B.). Un fet que confirmava el músic Stelios Petrakis, que des de fa deu anys compte amb el seu propi estudi: «L'estudi va començar només amb una pista, un ordinador i un disc extern. Després vaig agafar-m'ho seriosament i vaig demanar un préstec (riu). L'estudi de moment no dóna, pel tema de la crisi i perquè els costos de les tecnologies necessàries per gravar un compacte s'han abaratit, i llavors podem fer un compacte amb 3.000 o 5.000 euros des de casa. La tecnologia ajuda el músic i, d'altra banda, proporciona les eines suficients per copiar».

D'aquesta manera, la tecnologia es presenta al mateix temps com el problema i la solució al moment actual, que ha beneficiat els músics novells perquè han pogut editar la seva música a uns costos bastant baixos, però, d'altra banda, ha originat una caiguda de les vendes, un fet que requereix altres estratègies: «Moure'l és fàcil, l'únic problema és que han caigut les vendes, però és un problema mundial, la gent no compra. Per això ha de sortir una altra forma de vendre, penso que Internet és bàsic; així mateix, també s'ha de vendre allà on toca el músic. [...] Amb Internet s'abaixen els costos. Encara és aviat a Creta. Hem d'estar a les dues bandes» (M. B.). Una opinió compartida per Andrea Aerakis: «La xarxa pot ser un mitjà perquè viatgi la música. Internet pot ajudar en aquest sentit. Ens interessa obrir mercat. Alguns veuen que la música només es vendrà a través de la xarxa. Una bona manera és vendre quan fas un concert o una presentació».

De fet, les discogràfiques més importants de Creta disposen de pàgines web pròpies, des d'on es poden comprar els seus productes.

A Creta no hi ha productors

Durant les entrevistes han estat molts els músics que han mostrat el seu descontentament pel tracte rebut per les productores de l'illa. Les explicacions del poeta Mitshos Stavrakakis intenten explicar-nos el perquè: «Aquí els productors són els que tenen les botigues, quan més petita és la botiga més gran és el desastre que fan. Són persones que no tenien feina i van fer una botiga per vendre discos. No tenen, en general, una cultura musical, i el que fan és llançar idees, idees per fer negoci; 'ei, Mistho, tinc una idea, farem unes cançonetes, i escriuràs unes mandinades, i el compacte serà d'aquesta manera, amb un disseny tal', tenen opinions sobretot. La majoria no tenen una educació que els ajudi a fer bé la feina; alguns tenen instint musical, que encara els ha ajudat a fer alguna cosa bé». Les

percepcions al voltant d'aquesta figura es repeteixen de manera reiterada: «A Creta, els productors són un zero a l'esquerra, si ens ajudessin, pagarien els músics que els fan la feina que venen. No és que cap d'ells no tingui talent com a productor, però en una gran majoria tot el que tenen és perquè seuen en una cadira i la gent els porta la feina» (G. X.). En general, les demandes dels músics es dirigeixen a la manca de salaris o de retribucions per la seva feina, que ells consideren justes, i, d'altra banda, per la manca de professionalització dels productors: «No existeixen productors a Creta, fan d'executius. No estan a l'estudi per dir què volen o no volen del músic, què somien d'ell, què pot fer l'artista o què no, per escoltar el so de l'estudi...; per a mi, això és un productor. Ha de ser al costat del músic en cada esglaió del procés de producció. No tan sols al despatx, per demanar el compacte i perquè després et digui que no et dona diners, perquè no en té. O perquè el produeixi i que et digui que t'has de quedar 500 còpies, no és això un productor. Això és el botiguer» (St. P.).

En preguntar a l'Andreas Aerakis què m'aconsellaria en l'hipotètic cas que volgués gravar un compacte, i quines serien les condicions, em va respondre: «Si vols gravar un disc, has de tenir una qualitat. Jo et donaré uns consells, què has de fer, com has de fer-ho. [...] Abans encara podíem pagar unes hores d'estudi, ara ja no, per la situació de crisi. El músic ha de portar el treball fet, el màster, és a dir, el compacte fet a l'estudi. I nosaltres fem tota la promoció, la caixa, el disseny, una qualitat..., i del que es ven, el músic s'emporta un tant per cent».

L'autoproducció

Es percep, una situació de canvi en la producció i també en la difusió de la música de l'illa, en la qual els músics demanen un paper molt més actiu: «En general, jo penso que acabaran desapareixent (els productors), espero que al final només farem nosaltres la producció i que una empresa s'encarregarà de fer la propaganda. Penso que vendrem només a través d'Internet i que hi haurà compactes de la mateixa manera que ara existeixen discs. Tindràs la teva web i allà tindràs les teves cançons que la gent amb la targeta podrà comprar. [...] Avui dia, el músic fa un compacte per presentar-se i fer publicitat, no pas per fer diners» (G. M.).

En el cas dels músics més joves, com els germans Xylouris, aquesta pràctica ja és ben present en el seu projecte musical: «Després de l'entrevista a l'Andonis i al Nikos Xylouris aprofito per quedar-me amb ells i l'Apollonia (la seva germana) una estona dins l'estudi de

gravació que han muntat a la caseta de fora de casa als seus pares, on el Giorgos i té tots els instruments. L'autoproducció és un element central del canvi dins el món de la música, el problema més important el tenen amb la distribució i la publicitat, però avui, les xarxes són un aliat en aquest sentit. Tal com em remarquen, el cd o nou àlbum va bé per poder presentar un nou treball, però no per fer diners» (Diari de camp, desembre del 2018). En aquest sentit, el cas del seu primer treball és ben paradigmàtic: «Tenim ara mateix un treball realitzat fa 4 anys, el qual anava per cd, però al final el vam penjar a la xarxa, perquè vam marxar a fer el servei militar, no teníem diners ni temps per buscar discogràfiques, no ho havíem fet mai i vam decidir fer-ho així. Diríem doncs que tenim un disc... més o menys. El tenim penjat només al youtube¹⁸². [...] Havíem pensat editar-ho ara, conjuntament amb el que estem preparant, perquè existeixi. A mi, per altra banda, el format cd no m'acaba d'encaixar, jo ja fa anys que no poso un cd, i molta gent fa el mateix. Ara mateix ha tornat el vinil a nivell mundial, però a Grècia no veig que tingui la mateixa importància que a fora. O sigui que el format vinil tampoc ens lligava, també pensàvem de posar-ho en un USB, perquè ara, a tot arreu hi ha una entrada de USB: cotxe, pub, casa... Hem parlat amb gent sobre això, i no acabem de treure'n una idea clara, estem pensant com podríem presentar-ho: àlbum més USB, USB més àlbum... Penso que és una bona idea i és fàcil, i el pots tenir on vulguis, sobretot al cotxe, que és on escolta molta gent música» (N. X.). Les noves generacions de músics tenen al seu abast altres maneres de produir i presentar les seves obres en el mercat musical, un canvi que també il·lustrava la cantant Eugenia Toly arrel del seu primer treball: «No tenia relació amb productors. No, no... quedàvem amb el Giannis (Paximadakis) a gravar a un estudi d'un amic, i tocàvem, sense assajar, sense res. Ell tocava el *bulgari* i cantàvem, va ser molt amistós, entre amics, molt bonic¹⁸³». (E. T.) En el cas de la tercera generació dels Xylouris, aquest canvi també parteix d'un coneixement de l'entremat musical, marcat per les experiències familiars: «Nosaltres volem fer-ho sols, perquè ens agrada la filosofia del 'do it your self'. Si segueixes tota la història de la música, no són totes relacions amb les discogràfiques correctes, respectuoses,... Senzillament, si podem fer-ho sols, millor fer-ho així. Estàs més tranquil amb tu mateix». (N.X.) Quan els plantejo la possibilitat de buscar un productor, la seva referència era clara: «No sé què dir-te, però amb això que veig i escolto del meu pare, que sí que en

182 Nikos i Andonis Xylouris «Meraklina»: <https://www.youtube.com/watch?v=FNIPdl8qn0k>

183 Giannis Paximadakis i Eugenia Toly «Stafidianos skopos»: https://www.youtube.com/watch?v=kj0_fCpDu5o

té (ell i el Jim White)¹⁸⁴, primer el que s'ha de fer és compartir com si fóssiu un grup d'amics, com si fóssiu una colla, i després el productor i els músics anar a la una».

Les primeres experiències amb els productors del patriarca de la família, Psarandonis, també mostren els canvis que aquesta figura ha tingut dins la música de Creta: «No, noi, no va ser fàcil. Ens van agafar a mi i el Nikos (el germà gran) per anar a la *Colombia* per gravar un disc petit, ell ja n'havia gravat tres. Ens van portar a l'estudi un dia, i vam tocar la melodia, i quan el vam gravar, el productor que era un músic d'Atenes, ens diu: 'amb un horeta haurem acabat', el vam tocar dues o tres vegades, i així vam gravar el primer. Després vaig anar raure a la companyia *Lyra*, on en vaig gravar molts, després el de la *Lyra* va tancar perquè tenia deutes. [...] El de la *Lyra* va fer la producció només per mi, i ara aquests discos es venen arreu i jo no veig ni un duro» (Psarandonis).

En l'actualitat doncs, podria concloure que la situació de la producció dins l'àmbit de la música cretenca es troba en un moment d'impàs, en el qual sembla que la producció recau cada cop més en les mans dels propis músics, perquè tenen a l'abast de la mà tot un seguit d'artefactes i coneixements tecnològics que en un passat no tenien. Tot i que la funció del productor continua ben present, i són encara molts els músics que depenen de la seva tasca per editar un compacte. Altrament, les productores més importants de l'illa també controlen la distribució, mitjançant les seves botigues i pàgines web, fet que també les dota d'una posició dominant en aquest mercat.

184 En clara referència al duet Xylouris-White, que compten amb el Guy Picciotto com a productor. El guitarrista i vocalista del grup *Fugazi*, referent de l'escena posthardcore dels Estats Units.

Capítol 12: Els mitjans de comunicació

Introducció

«Crec que han ajudat molt a que existeixi un públic que escolti aquesta música. Els anys 80 a l'escola, dels meus companys ningú escoltava música de Creta, i, fins i tot, feia vergonya... ningú no tocava instruments cretencs. Després a partir dels 90, que la televisió va començar a fer programes sobre la música de Creta, van començar a sorgir programes només amb música cretenca. I a les emissores de ràdio, també. La gent va començar a veure que es deien *mandinades*, que la gent trucava per telèfon i en deia. Emissores de ràdio amb programació de 24 hores diàries. Molta gent va entrar en contacte amb aquesta música, i va entrar aquesta música a la ciutat» (K. P.)

Els mitjans de comunicació a Creta són un dels difusors principals d'aquesta música. Es tracta d'una quantitat important de canals gràfics, audiovisuals i sonors que exporten diferents discursos al voltant de la *kritikà*, diferents matisos en parlar d'un mateix fenomen, que tal com assenyala a l'inici d'aquest capítol un dels nostres informants, té a l'igual que altres músiques populars de la Mediterrània (el flamenc, la tarantella, la *rebétika* o el fado (Scarnecchia 1998)), un eminent caràcter urbà en el moment de la seva eclosió¹⁸⁵. Els orígens però d'aquest procés, els situaríem, tal com plantejava en una de les meves hipòtesis a l'inici d'aquesta tesi, a mitjans del segle passat, després de la Segona Guerra Mundial i la Guerra Civil que assolà el país hel·lènic, quan la música popular fou un dels elements patrimonials utilitzats pels nous governs, per erigir nous discursos al voltant de la grecitat, i justificar en aquest procés, quin havia de ser l'encaix de Creta i el seu patrimoni musical, tal com he anat presentant en capítols anteriors.

Sobre el sentit i la voluntat de l'estat grec, en la difusió i selecció d'aquest patrimoni musical per tal d'elaborar-ne un discurs identitari oficial, l'etnomusicòleg Panayotis League (2015) remarcava com també en els grans mitjans s'havia obviat el repertori musical procedent de la província de Chanià:

The average modern Cretan has grown up for generations now with at least as much (and in most cases a great deal more) exposure to traditional music through commercial recordings, radio, and television, precisely the media from which the violin was conspicuously absent for three decades. Therefore the idea of what "Cre-

185 Tal com també he assenyalat en el capítol 9.

tan music” is in the minds of most consumers has very little to do with the idiosyncratic, complex, unhurried music of the old Haniot violinists. On the contrary, it has everything to do with the media-promoted sound and image of the lyra, which has ceased to be simply a regional musical instrument played primarily in the mountain villages of central Crete and has become a nationalist symbol, an identity marker representing everything the modern-day Cretan wishes to believe about himself and his culture. This state of affairs has progressed to the point that many Cretans aren’t even aware that somewhere on their island, the violin is the dominant instrument. Manolis Manioudakis of Hania relates many stories of being invited to perform at Cretan cultural events elsewhere in Greece and, upon producing his violin, being asked, “Where’s your lyra?”. Furthermore, the attempt to reject and remove the Haniot violin tradition from the public consciousness constitutes an ironic erasure of a vital part of the history of modern Cretan music as a whole, not merely that of Hania. As we have seen, the dominant dance and music form of the island, the syrto, and another of the most popular dances, the pentozali, were created and developed in Hania by violinists over the last several centuries before spreading to the rest of the island relatively recently.

Nowhere is the post-World War II triumph of the lyra more obvious – and for more obvious reasons - than on Cretan radio and television. There are numerous radio stations based in Crete that are dedicated to broadcasting traditional and modern Cretan music, many of them 24 hours a day. In addition to large stations with the funding to support non-stop programming, there are countless smaller stations that play mostly Cretan music and Cretan music programs on stations of more general interest. Nearly all the music played on these stations features the lyra, with violin music comprising a miniscule percentage of airtime, even on stations based in Hania.

Tal com comenta League, l’absència del violí a les produccions discogràfiques de les darreres dècades fou clarament aclaparadora, en detriment a la volguda promoció de la lira com a símbol indiscutible de la música cretenca en els mitjans de comunicació. La seva difusió (com instrument representatiu de la *kritikà*) alimentà el consum d’aquesta música només amb aquest cordòfon i el llaüt com acompanyant. Tot i que en l’actualitat, aquesta situació ha canviat notablement, la presència del violí continua sent minoritària.

Les ràdios

Segons les províncies, la quantitat d'emissores de ràdio dedicades exclusivament a la programació de la *kritikà* varia. «A Heraklion hi ha: Kritorama, Kritikos, Kriti Fm, Erotókritos, Mega Kreta. Si penses que són cinc estacions, són poques per a una població de quasi 300.000 habitants», a la província amb més població de l'illa són cinc les estacions amb una programació exclusiva d'aquesta música, una quantitat que per a Nikos Anetakis, locutor de *Kritikos*, és vista com a insuficient. «A Xanià n'hi ha menys, però la població és més petita. A Rethymno segur que n'hi ha una. I a Lasithi-Sitia no n'hi ha cap»¹⁸⁶ (N. A.). El nombre d'emissores disminueix a les altres províncies, i destaca altre cop la província de Lasithi per l'absència total de qualsevol emissora dedicada a aquest estil, en un senyal més de la situació de la *kritikà* en aquesta àrea. «A Lassithi això està mort, potser una estació de ràdio els acostaria a la música altre cop» (St. P.).

Segons Mixalis Bitzakis: «Les emissores, en general, no tenen gaires diferències. Algunes posen més música antiga, com per exemple Kritikos (88,7) i Kritorama (97,9), i d'altres de més modernes, com ara Mega Creta (103,1), posen més *skiladiko*; de fet, posen *skilokritikà* durant el dia i *skiladikà* durant la nit». Una afirmació que puc constatar, encara que totes, en la seva majoria, apel·len a la tradició o a les qualitats excepcionals de l'illa en les falques de promoció de les seves respectives ràdios.¹⁸⁷

Durant el treball de camp, vaig tenir l'oportunitat de visitar l'estació de ràdio *Kritikos*,¹⁸⁸ que ens ofereix un exemple molt més clar d'una ràdio de música tradicional cretenca que intenta crear un perfil propi per diferenciar-se de la resta. El mateix locutor Nikos Anetakis, conductor del programa matinal, 'Creta avui', m'explicava com quan va entrar a l'emissora, hi havia 4.000 cançons en el fons de la ràdio, i va fer 'neteja' fins a deixar-ne només 1.400. El mateix Anetakis ens explica aquest procés: «A la nostra programació hi ha uns músics concrets que a mi m'agraden i els nostres oients saben que hi ha un tipus de música que aquí no escoltaràs, hi ha un criteri, que ens dóna una identitat concreta. Aquí escoltaràs música de tot Creta, des de Sitia fins a Xanià, no pots dir què és correcte i què no. Has de veure tot el paquet complet, escoltaràs *kissamitika*, *tabahaniotica*, molt de violí,

186 Kritikos: <http://www.kritikosfm.gr/>

187 L'emissora Kritorama proclama: «Perquè més amunt de Creta no hi ha res»; Kriti FM: «Nosaltres protegim la tradició».

188 Cal també destacar que el símbol de l'emissora (Kritikos) és una lira; és obvi que si una cosa s'ha aconseguit durant aquests anys és instituir aquest instrument com a símbol definidor d'aquesta música.

askomandura, artistes més moderns, més antics. Algunes músiques que són difícils d'escoltar en general. [...] Les altres emissores només pensen a portar gent com sigui; en canvi, nosaltres pensem que la gent pot venir d'un altre cantó». De fet, és de les poques emissores que no parteix d'uns criteris exclusivament comercials a l'hora de difondre la seva música, és a dir, que no es regeix en la novetat per fer la seva programació musical. I tampoc, en el programa matinal de l'Anetakis, no es reben trucades dels oients, un fet poc usual a Creta: «En el meu programa de ràdio no hi ha gent que truqui dient *mandinades*, ni gent que demani cançons. Perquè la gent demana o diu coses que a mi no m'agraden. [...] Veig el programa com un regal que faig als oients». El que crec que és important destacar és que ofereix un discurs que inclou tots els instruments i les manifestacions musicals que es consideren pròpies de l'illa, i que hi ha la consciència i la voluntat de difondre un model que podríem anomenar *pancretenc*. La celebració del 30^è aniversari d'aquesta emissora, a la qual vaig assistir, també anava en aquest sentit.

En general, les opinions al voltant d'aquests mitjans són divergents entre els nostres informants. Per al llautista Giorgos Xylouris, aquestes emissores no tenen sentit: «Penso que posar només música cretenca no va enlloc, haurien de posar altres músiques que tinguessin relació amb la música tradicional, per exemple un *malevizoti* i després un ball de Romania, i no sentir un cop rere l'altre un *malevizoti* del Psarandonis i després l'Skoulas, per exemple». Un altre músic es lamenta de la seva poca qualitat: «En el cas de la música, només ensenyen allò que ven, senzillament perquè ven. Com ara el cas de l'*skiladiko*. [...] Hi ha tantes ràdios perquè la gent escolta *kritikà*. Les ràdios de música de Creta, en general, no les escolto, perquè si he d'esperar a sentir alguna cosa que m'agradi, abans n'he d'aguantar d'altres que no» (Minas). Dins d'aquestes crítiques, el productor Kostas Fragakis és el que es mostra més bel·ligerant, pel que considera competència directa: «Per què les ràdios toquen tot el dia *kritikà*? Tenen les 24 hores del dia aquesta música, que no veuen que perjudiquen el músic i el productor? Als anys setanta i vuitanta gairebé no hi havia ràdios i veníem molt més, no ens fan propaganda. Per què has de comprar si ja ho escoltes a la ràdio o a Internet? Tens set o vuit ràdios de música de Creta, i a Internet hi ha centenars de xarxes (nerviós). I mira, vam anar ara al Canadà amb la meva dona, on hi ha una gran comunitat de cretencs, i ens van dir que ells no compraven compactes perquè no calia; és clar, si poden fer el que vulguin».¹⁸⁹ Aquests arguments es contraposen a les

189 Tot i que no he inclòs les ràdios de *kritikà* presents només *online*, la proliferació de canals a Internet especialitzats en aquesta música és força nombrosa. Fet que també indica la seva vitalitat i adaptació a nous contextos.

crítiques plantejades pel locutor Nikos Anetakis: «Els productors no cuiden les ràdios tal com haurien de fer-ho, no pot ser que jo hagi d'estar al cas de quan un artista treu un compacte, i demanar-li que vingui a la ràdio per fer-li una entrevista de manera gratuïta. Hauria de ser al contrari, ells ens haurien d'avisar i trucar, informar del compacte i tal... i això no passa en cap d'ells. M'he d'espavilar a la meva manera. Cap productor mai no ha trucat a aquesta emissora per presentar un compacte o informar. El compacte l'envien. D'altres l'envien quan ja fa temps que ha sortit, i hi ha productores que ni això, la majoria de fora de Creta. I aquí no som tantes emissores de ràdio, només cinc. Nosaltres els fem feina, els fem propaganda, nosaltres no en traiem diners, d'això; jo poso un músic perquè m'agrada».

Premsa escrita

Fins l'any 2013, a les llibreries de Creta hi havia tres revistes dedicades exclusivament a aquesta música: *Ta Kritikà*, *Xatheri* i *Kondilles*. La crisi que assolà el país i els nous canals de comunicació a la xarxa, podrien ser, segons alguns informants, els motius de la seva desaparició. La primera era de periodicitat mensual i les altres dues, bimensuals. Fent el buidatge d'aquestes tres revistes durant els darrers tres anys de publicació, podria dir que *Ta Kritikà* centrava la seva informació al voltant dels músics que gaudien d'un índex de comercialitat més alta, és a dir, aquells músics que podem englobar dins el subgènere de l'*skilokritikà* i que, en general, és fàcil sentir-los en emissores de la resta del país o veure'ls a la televisió estatal i que durant l'any actuen amb regularitat a la capital grega. Les altres dues eren més o menys semblants i s'hi combinaven articles de divulgació sobre Creta amb espais dedicats exclusivament a la música, amb reportatges i dossiers especials sobre artistes ja desapareguts, i entrevistes a músics actuals, que tenien bàsicament el seu espai d'actuació dins l'illa. Aquestes dues revistes també regalaven un compacte en comprar-les, relacionat normalment amb els seus continguts centrals, és a dir, cançons del músic que s'entrevista o d'aquell del qual es fa un reportatge.

Altrament, els dos diaris de màxima difusió a l'illa, el *Patris*¹⁹⁰ i el *Neakriti*,¹⁹¹ tal com m'indicava un dels meus informants (M. B.), seleccionen la seva informació segons altres criteris, prioritzant la notícia, la novetat. En aquest sentit, la informació que podem trobar en aquests diaris dedicada a la *kritikà* al llarg del 2019 té relació amb cròniques de concerts

190 <http://www.patris.gr>

191 <http://www.neakriti.gr>

de gran format programats per l'ajuntament de la capital de l'illa o d'algun festival, presentacions que hagi pogut fer una productora d'un nou compacte, o concerts de músics cretencs fora de l'illa, tant siguin dins del país com a l'estranger. Cal destacar que el diari *Patris* té un apartat dedicat a les *mandinades*, on els lectors, a través d'Internet, poden enviar les seves composicions poètiques.

La fixació dels mitjans cretencs a centrar la seva informació en la seva capital i les principals ciutats de l'illa, que de fet agrupen la majoria de la població de Creta, també es veu reflectida en les notícies relacionades amb la música. Aquesta centralitat també ha suposat que algunes zones hagin tirat endavant projectes de difusió més locals. «He fet un diari de la zona, per parlar de la cultura, de la música que tenim, les mandinades, la nostra història, les notícies ...», així començava l'entrevista amb Manolis Spanakis, editor de la revista *La Veu de Biannos*, una localitat situada al centre-sud de Creta i, per tant, allunyada de la capital, que acapara la majoria de la informació de l'illa. Es tracta d'una revista mensual que va començar a editar fa cinc anys, amb una tirada de 2.500 exemplars, i amb la qual la gent del territori se sent més identificada: «La gent la guarda, la llegeix tota la família», així m'expressava com el rotatiu centrat en les notícies i la informació del territori havia generat un gran interès, motiu pel qual, m'assegurava, a totes les cases on arriba el guarden.

La televisió

Avui en dia, a Creta hi ha tres televisions que emeten per tota l'illa: *Creta Channel*, *Kydon TV* i *Kriti TV*: «*Creta Channel*¹⁹² i *Kydon TV*¹⁹³ tenen una programació estable de música cretenca, penso que més o menys del mateix estil, la diferència és que la primera es troba a Heraklion i l'altra a Xanià. I suposem que hi deuen donar més preferència en l'una que en l'altra. A *Kriti TV*¹⁹⁴ no fan cap programa concret» (M. B.). Fent una ullada a la graella de programació d'aquestes cadenes televisives, podem veure que a *Creta Channel* només el dissabte no hi ha cap programa relacionat amb la música cretenca, la resta de dies sempre n'hi ha un, d'una durada aproximada d'una hora, excepte el divendres i el diumenge, que dura dues hores. Si la durada de l'emissió d'aquesta cadena és de mitjana de dotze hores, excepte el diumenge, que és de divuit, és fàcil deduir que la programació de *kri-*

192 <http://www.tvcreta.gr>

193 <http://www.kydon.gr>

194 <http://www.cretetv.gr>

tikà d'aquesta televisió és una mica inferior al 10%. Un percentatge que més o menys també es manté a *Kydon TV*, i que només es trenca a *Kriti TV*, on no hi ha cap programa dedicat a aquesta música. Tanmateix, hi són habituals els documentals o programes especials relacionats amb la música tradicional cretenca.

Considero, doncs, que les quotes de pantalla de què disposa la *kritikà* dins els mitjans audiovisuals no són gens marginals, i que, en comparació de televisions com podria ser la catalana, són realment elevades, però, per al periodista Nikos Anetakis, continuen essent insuficients: «Penso que a la televisió, a la música i la cultura cretenques no se'ls dedica el temps necessari. Tant a la ràdio com a la televisió, és poc. Per exemple, la televisió més important a Creta en aquests moments no té cap programa amb relació a la *kritikà*, abans sí».

La qualitat, la quantitat o la conveniència d'aquests programes genera tota mena d'opinions entre els nostres informants: «Ara hi ha molta gent que treballa al voltant de la *mandinada*. Hi ha hagut un presentador de televisió i ràdio que ha potenciat això, però no de la manera correcta, segons la meva opinió. Principalment el Vitoros, que ha creat escola; ell tenia un programa de televisió que es deia 'Contacte en directe amb la gent' ('Zondani epafi me to kosmo'), un programa on la gent trucava i deia *mandinades*, i cada vegada que algú trucava deia 'bravo, bona mandinada', i encara ho fa al programa que té ara. Però no totes les que li envien són bones i, d'aquesta manera, aquell que fa *mandinades* que són un desastre en continua fent. I s'ha creat una nova fornada de *mandinadologos*: cada dona que és a casa preparant el menjar, remenant la cassola, està pensant a fer *mandinades*. El rol dels mitjans de comunicació podria ser molt bo, i presentar coses que valen la pena de veritat, creatives, tant de la gent jove com de la més gran» (M. St.). Les *mandinades* són un dels elements de participació més corrents dins els mitjans de comunicació cretencs. Un dels atractius d'aquests programes és la participació en directe de la gent per via telefònica per dir *mandinades*, cosa que, al meu entendre, ha possibilitat la popularització d'aquestes creacions poètiques i que una varietat de persones les puguin mostrar, independentment de la seva qualitat estètica, fet del qual es queixava l'informant i poeta. En general, però, les percepcions al voltant d'aquests programes són positives, ja que per als artistes són una bona plataforma: «Quan fas alguna cosa nova és important que ho presentis» (St. P.). Tot i que la qualitat dels programes no siguin sempre del gust de tot-

hom: «Encara que molt sovint no m'agradi això que toquen, m'agrada que existeixin» (St. P.).

A la televisió també he observat que es continuen prioritzant unes províncies més que les altres, i que és difícil que es difonguin altres balls o músiques fora dels models més estandarditzats durant els darrers cinquanta anys: «Today there are six channels broadcasting from Hania alone, some of which (particularly TV Kissamou) regularly show historical footage of local violinists (much of it in the form of amateur home movies from the time when the ban was in practice) as well as live performances of contemporary violinists. Local radio stations, particularly those based in and around Kissamos, also play Haniot violin music, but the overall programming is heavily weighted towards lyra music» (Panyotis League 2015: 14). «La majoria de l'associació som de Kissamos i intentem ensenyar allò que és típic de la zona de Xanià, com ara les danses, que no són aquestes que es veuen a la televisió» (N. G.).

Capítol 13: Ser músic a Creta

Introducció

Durant el meu treball de camp a Creta, he hagut de tractar amb una gran quantitat de músics i observar-los durant hores mentre cantaven, tocaven o interactuaven amb un públic ben divers, ells han estat en gran part aquells que han teixit el fil central per on s'ha desenvolupat la meva tesi i els qui dec bona part de la informació obtinguda, són també els actors centrals de la *kritikà*, quin és per això el seu rol?

«L'objectiu de cada músic es poder-se comunicar amb la seva comunitat. No només pels músics cretencs, si no tots en general. [...] Quan parlem de músics cretencs, parlem de moltes coses. Hi ha aquells que són «tradicionals durs», que et diuen 'així tocava al 1920 aquest, i així ho continuo fent jo'. Hi ha d'altres que et diuen, 'jo vull tocar temes antics però els hi vull posar alguna cosa diferent'. Uns altres que volen posar més innovacions, penso que aquests són els que ho tenen més difícil. Per exemple, als anteriors, que representen que són més purs, més fanàtics, això no és tan complicat. Copiar alguna cosa és més fàcil. [...] No penso que el músic de Creta hagi de ser un apòstol, que porti la música, la llum a algú. Si toques t'ha d'escoltar algú, si no ho fa ningú, això vol dir que ha caducat. Ja t'ha passat el temps». (K. P.)

D'aquesta manera, el meu informant resumia segons el seu criteri les diferents tipologies de músics que podem trobar a la música tradicional de Creta i que al meu entendre, reflexa la seva varietat de matisos.

Els guardians de la creticitat

«But musicians might also be seen as cultural ambassadors for Crete and upholders of most Cretan core values ('tradition') in their work». (Dawe 2007: 22)

Els músics són els actors principals de la *kritikà*, sense ells no hi ha música, sense ells no hi ha *glendi*. Són els que mantenen el dialecte en les seves cançons, els que expressen en diferents matisos una forma d'entendre la relació amb l'illa, els que canten a la seva terra i a la seva gent. Són els guardians de l'illa, el que Kevin Dawe (2007) ha anomenat 'the keepers of tradition' i que jo prefereixo anomenar 'els guardians de la *creticitat*', perquè crec que expressen una varietat de discursos al voltant de Creta, i el que és ser cretenc, una pluralitat que té en la música l'element comú.

Ser músic de *kritikà* a Creta et dota d'un rang, una categoria social, un prestigi gràcies a la seva tasca difusora del patrimoni musical cretenc. Un dels meus informants, Giorgos Xylouris, m'explicava que a Austràlia, país en el qual va viure durant vuit anys, quan anava a fer diferents gestions administratives estatals i li preguntaven quina professió feia, contestava, orgullós, que era músic; aleshores, el funcionari de torn se'l mirava com si no valgués per res. En canvi, el seu tracte a l'illa de Creta, era totalment a la inversa.

En acabar els concerts o en els moments en què el músic aprofita per descansar una estona, una de les imatges més recurrents és la quantitat de gent que vol anar a saludar-lo. A tall d'exemple, aquesta és una imatge recollida infinitat de vegades en el meu diari de camp: «I vaig poder veure com, al cap d'un moment, molta gent se li acostava per pràcticament adorar-lo. El paper del músic en aquesta societat és impressionant, no sé si realment el capellà té tanta importància».

En una conversa informal, la dona d'un dels músics em deia: «Parlant de la figura del músic i de la seva importància o significat dins la societat cretenca, me'n recordo de les paraules de la H., quan em deia que el músic porta el pes de la tradició (*kratai i paradosi*) de Creta, i aquest fet marca de manera substancial la seva manera de fer i el seu tarannà. Suposo que els uns més que no pas els altres, però no deixa de tenir molta importància».

Fins i tot, jo mateix he estat convidat amb la meva parella i dues amigues més a un casament pel músic que hi tocava, sense que ningú de nosaltres no tingués cap vinculació amb els nuvis. És a dir, el músic té la facultat de convidar-te a allà on toca, el dret de fer-ho sense que ningú no ho posi en dubte. El seu carisma¹⁹⁵ dins la societat cretenca el dota d'aquesta potestat. L'explicació de l'Andonis Xylouris, crec que és prou paradigmàtic per entendre quines són les dinàmiques que acompanyen a la pràctica musical de la *kritikà*, quina és la percepció que es genera al voltant del músic i què s'espera d'un *glendi*. «Penso que el músic tradicional és molt respectat per un illenc, encara que no l'hagis escoltat mai, l'has vist en algun cartell alguna vegada. Hi ha un respecte i un aprecí molt gran per això que fan, els tenen en un pedestal, també és una porta de fugida, per passar-ho bé... Ara, també tens una responsabilitat, també té relació entre el donar i el rebre. Et posaré un exemple de la setmana passada a Xanià, el local no estava ple, però hi havia

¹⁹⁵ El terme carisma és utilitzat aquí amb les seves connotacions weberianes, per tal d'explicar el magnetisme, la influència, fins i tot, la capacitat de lideratge que pot tenir el músic dins la societat cretenca.

gent, bona gent, i estàvem tocant al principi amb el Nikos com si estiguéssim assajant, ens ho passàvem bé, perquè era una oportunitat de tocar altres coses. Va venir una colla a dins, vam tocar unes cançons que sabem que els hi agraden, ells van començar a picar de mans, ens van donar d'aquesta manera una cosa, els hi vam dedicar una *mandinada*, es van aixecar els uns, també els altres, i de cop, tot el local va esdevenir una colla ... i és així, tu dones, reps, tu dones, reps, i va creixent... va ser una gran nit¹⁹⁶. De les més tranquil·les i de les que millor ho hem passat» (A. X.).

La mort del músic

La mort i els enterraments dels músics de *kritikà* es converteixen en moments de dol 'nacional' i de reconeixement com els ambaixadors més preuats de l'illa. La mort prematura del *liraris* i cantant Nikos Xylouris (1936-1980), conegut com 'l'Arcàngel de Creta', va consternar tota l'illa, i la seva figura elevada dins els grans homes de la història cretenca. «Encara recordo com la meva família plorava quan es va morir el Psaronikos» (M. K.). Actualment, és habitual que la seva fotografia ocupi un lloc privilegiat en algun cafè o restaurant d'alguna localitat de l'illa, que el seu nom bategi un carrer o plaça, tingui monuments i doni nom a algun teatre. El mateix podria dir de músics com ara Kostas Moudakis (1926-1991) i Thanassis Skordalos (1920-1998), considerats dos mestres de la música cretenca i reconeguts per la seva tasca difusora, i que gaudeixen dels seus respectius homenatges arreu de l'illa.

Durant el meu treball de camp a l'illa vaig poder assistir a l'enterrament d'un dels *liraris* més reconeguts de la localitat d'Anogia, el Giorgos Kalomiris. Després que el seu cos fos exposat durant un dia a la capelleta d'Agios Minas a Heraklion, el patró de la ciutat, i l'arquebisbe de l'illa oficiés una missa en el seu record, el seu cos va ser transportat per carretera fins a la seva població natal.¹⁹⁷ De l'experiència em permeto reproduir les següents notes del diari de camp, que crec representatives per entendre el significat de l'esdeveniment:

«També apareix un grup de nois amb lires i llaüts que es preparen per quan surti el nínxol i acompanyar-lo. Vaig entrant i sortint del cafè, faig un parell de rakis i finalment m'espero amb el meu compare per entrar a l'església a donar el pesem a la família. El cos del

196 En la seva explicació l'Andonis Xylouris també fa un joc de paraules, tot fent referència al significat de tradició en grec. Etimològicament *παράδοση*, està format per dos verbs, *πέπνω* (donar) i *δίνω* (rebre).

197 Com he comentat anteriorment, és destacable el treball de la Loring M. Danford (1982) al voltant dels rituals funeraris a la Grècia rural.

Kalomiris jau recobert de flors, just davant de l'altar, al seu davant un micro encara penjada del sostre, fins uns minuts abans encara era obert als parlaments de tots aquells familiars i amics que volien dir un últim adéu al mestre. Recordo sobretot el plany d'un amic seu i com li demanava que des del cel protegís als més joves i els encaminés en el camí correcte a l'hora d'interpretar la música de Creta. Faig el passadís, dono el condol a la família i de seguida veig que treuen el taüt, i amb l'ajuda d'una escala se'l carreguen a l'esquena els nois més forts per dur-lo a peu fins al cementiri. La caixa del nínxol va al davant sostinguda per dos nois abillats amb el vestit tradicional cretenc, al darrera la caixa amb el Kalomiris a dintre, i després el de grup de lires i llaüts que l'acompanyen. Ens enfilem cap el cementiri, travessem tota Anogia, la gent que anem trobant al nostre pas, fa el senyal de la creu i s'acomia del mort, la música no para, i les campanes de les esglesioles que anem trobant sonen al tirar la corda per algun dels membres que dirigeix la comitiva. Caminem per la carretera principal, i els cotxes han d'anar parant la circulació davant el nostre periple. Els locals no se sorprenden, però un cotxe de turistes amb una parella a dins queda en estat de xoc a l'observar l'escena. Els portants del cos van rellevant-se, el trajecte és molt llarg i fa un sol de justícia, finalment arribem al cementiri, on el nínxol és finalment enterrat abans que els poetes locals li dediquin els últims versos¹⁹⁸». (Diari de camp, març 2019)

Amb aquest apunt, allò que intento fer palès un cop més, és la rellevància i la significació que té el músic de la *kritikà* dins la societat illenca. Per altra banda, també m'agradaria remarcar el seu elevat volum, un fet que va originar que l'any 1981 «un grup d'artistes cretencs tingués la idea de crear una associació de músics, per donar també missatges al lloc on viuen, com, per exemple, acostar la música allà on és més difícil fer-la arribar, fer algun concert a un orfenat, a un geriàtric o a gent que no té famílies. I, en el cas dels músics, buscar solucions per ajudar-los, si hi ha algú que ho necessita» (N. I.). Aquesta associació sense ànim de lucre té actualment, segons el seu president, 600 membres, entre músics i cantants.

Una cosa d'homes

«El comentari de la nit va ser de la L., va flipar de com n'estaven, d'alliberats, els homes, agafant-se i celebrant la festa. La masculinitat és un tret característic d'aquesta societat,

198 Podeu consultar la seva traducció a l'Annex V. Adjunto també la notícia sobre el seu enterrament a la web de la ràdio *Erotókritos*: http://www.erotokritos.gr/6695/oi-mantinades-poy-apochairetisan-ton-daskalo-giorgi-kalomoiri-vinteo/?fbclid=IwAR1iuzg3RL3iU2e00R5I5QpZ6f9PhY-MnP6_HmhNwm4FDjXS81M2pz9QeE

almenys es fa molt més evident en certs *glendis*, on la dona és un personatge secundari; davant dels músics només hi són ells: cantant, agafant-se, cridant, bevent...» (Diari de camp, agost 2017).

El comentari de la nit era d'una amiga que venia de vacances a l'illa i que per primer cop veia un *glendi*. Un comentari que reflectia el que passava a la pista, però també el que passa sobre l'escenari. I que els nostres informants també han confirmat. «Creta ha estat sempre androcèntrica, encara que a casa manen les dones. Respectem les dones, no és que les tinguem en un racó, però la comunitat és androcèntrica. Fins fa pocs anys, les dones no podien sortir de casa a les nits, estava prohibit. Llavors és normal que no hi hagi dones. Penso que és un fenomen social i no pas musical» (G. M.). Una divisió dels rols masculí i femení, en la qual l'església també hauria influït: «A Creta, els homes i les dones tenen diferents papers, com a altres llocs, on les comunitats són tancades. Per influència també de la religió. Crec que a poc a poc canviarà, però encara existeix aquesta diferència; jo encara ho escolto, 'és una dona i ha de ser a casa i cuidar els nens, l'iraris serà!'» (G. X.). I la liraris Kelly Thoma¹⁹⁹ afegeix: «Per alguna raó hi ha més compositors que són homes. Com a imatge, a Europa em sembla que la quantitat de músics en l'actualitat és més o menys igual. A partir que vas cap a orient, bàsicament són homes, tant músics com compositors. Crec que és un tema de la societat, que has de ser dona, has de ser mare, i és difícil fer-ho compatible amb el *glendi* a Creta. Hi ha teories que diuen que Déu va donar a les dones la possibilitat de crear vida, per això va donar als homes la possibilitat, la gràcia, de crear música. Això ho he escoltat».

És difícil, al llarg de la història de la *kritikà* dels últims cent anys, trobar alguna gravació d'alguna dona que toqui un instrument, un xic més fàcil és trobar-ne que cantin. En el cas de Biannos, l'historiador Sabas Petrakis m'assenyalava que hi havia dones que cantaven, encara que el seu àmbit d'actuació era estretament limitat: «A Biannos hi havia moltes dones que cantaven. El mandolino no el tocaven, i a la cantada no venien, només hi havia homes. Les dones cantaven amb el grup». La Maria Koti, en parlar de la seva àvia pagesa, em deia: «A Creta, abans, les dones podien cantar i dir alguna *mandinada*, a la resta de Grècia una dona podia fer carrera professional, a Creta no, era tabú». Sembla, però, que a poc a poc això està canviant: «Sempre hi havia dones, però poques, tenia un altre rol la dona: cuinar, tenir fills...; és el rol de la dona dins de la societat cretenca. Penso, però, que aquest rol està canviant, hi ha dones que toquen, i més que en tocaran

199 La liraris Kelly Thoma: <https://www.kellythoma.com/>

en el futur» (Minas). Això també es confirma en el cas mateix de la *rizítika*: «Si vas a un poble, la cançó (*rizítika*) no comença fins que no porten el menjar. Comença un i contesta tot el grup; les dones no hi formen part, no hi ha tradició, hi ha dones que canten, poden fer-ho bé, però no hi ha tradició. Hi ha dones que canten *kritikà* a Xanià, però de forma amateur, a casa seva, amb amics, però no de forma professional. Hi ha una dona de l'associació que canta, i fins i tot pot dir alguna *rizítika*; abans era impossible, ni a la taula s'asseia. Elles preparaven el menjar; ara no vivim al 1930, però és un fenomen molt masculí» (N. G.).

El meu informant més jove, davant la pregunta sobre una menor presència femenina, em responia. «Diria que ve d'èpoques passades, on la dona era en una posició més baixa dins la societat. No tenien la possibilitat d'expressar-se com volien, i no podien dir 'vull aprendre música' ni les ajudaven, era un període en el qual tocava fer el que et deien. Però veig que això també s'acaba. Hi ha canvis, els homes van crear aquesta música, però sembla que això també va canviant²⁰⁰» (A. X.).

Segons l'antic alcalde de la localitat d'Anogia, en una conferència seva on vaig poder assistir, el paper de les dones lligat a l'àmbit domèstic i limitat a la reproducció seria un dels altres motius d'aquesta separació, condicionada per al desenvolupament de l'economia agrícola i ramadera. D'altra banda, el fet que la música també estigui estretament lligada al *glendi* també ha comportat un límit per a la incorporació de la dona dins aquest gènere musical. «Abans la música de Creta es tocava en general als pobles i penso que llavors, a les trobades: cantades, *parea*, es trobaven els homes, i les dones es quedaven a casa. Com a forma de vida, era molt masculina. La dona feia vida a casa. I la música també era així. Les dones no es trobaven per cantar. Després quan va arribar a la ciutat, va arribar amb aquesta forma. Expressa la forma de relacionar-se en els pobles. Tot i que hi ha dones que canten» (K. P.).

Una reflexió que també trobaria el seus paral·lelismes dins l'estat espanyol, tal com remarca l'informe elaborat l'any 2020 sobre les desigualtats de gènere i patrimoni: «Para comprender las resistencias a los cambios en el orden simbólico cuando se han aceptado

200 Tot i ser minoritària la seva presència, sembla que hi ha un augment de dones dins la *kritikà*. Una participació que també es veu reflectit en diferents reportatges que apareixen en diferents mitjans. Tal com mostra aquest documental de KritiTV (la Televisió de Creta) de l'any 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=k5AOGUZGmAU>

en el orden social y algunos de los efectos de los procesos de patrimonialización en relación al género, es imprescindible comprender el funcionamiento de los sistemas de género y su imbricación con la estructura social en un sentido amplio. La pregunta central de nuestra reflexión sería: ¿qué tienen los rituales que impide no solo la consecución de la igualdad, sino que ni siquiera se percibe la discriminación, en este caso concreto, la de género? Nuestra hipótesis sería doble: por un lado, que el modelo hegemónico y heteronormativo de la fiesta refleja y reproduce los sistemas de género dicotómicos de nuestra sociedad y, por otro, que los procesos de patrimonialización de la cultura que no incorporan una perspectiva de género contribuyen a fomentar la desigualdad» (2020: 20).

Perquè tal i com remarca Lídia Montesinos en el mateix informe: «La revisión de la literatura sobre patrimonio desde perspectivas feministas revela cómo el patrimonio no es un elemento neutral, sino que, como fiel reflejo de la sociedad en la que se inserta, tiene género, y es esencialmente masculino (Smith, 2006; Bullen y Díez, 2011; Blake, 2014; Reading, 2015, Jiménez-Esquinas, 2017). Pero además, el patrimonio no solo 'relata' una historia centrada predominantemente en el hombre, promoviendo una visión masculina del pasado y del presente, sino que proporciona un espacio donde las identidades de género se construyen y se naturalizan de diversas formas, como ha sido estudiado por Smith (2008)» (2018: 43). És evident, que el conjunt de les pràctiques que giren al voltant de la *kritikà* parteixen d'una visió clarament androcèntrica, tal com han comentat alguns dels meus informants i he mostrat al llarg de la tesi, i com el conjunt d'aquestes pràctiques i també discursos continuen perpetuant en part, aquesta visió. Tot i que els seus espais de representació continuen naturalitzant aquesta visió, aquests comencen a qüestionar-se lentament, tant amb una major visualització de la dona sobre els escenaris, com també a través de la seva pràctica mitjançant el ball.

Les dones de la kritikà: el cas de l'Eugenia Tolly-Damavoliti²⁰¹

Filla de pares cretencs emigrats a Atenes, la trajectòria vital de l'Eugenia Tolly com a cantant penso que ens ofereix un bon exemple de la situació de les dones dins la *kritikà* en l'actualitat, així com quina ha estat la seva evolució les darreres dècades²⁰²: «No sóc

201 Damavoliti és el cognom del seu marit. A Creta era molt comú que les dones un cop casades adoptessin el cognom del marit, tot i que avui dia aquesta pràctica sembla que es vagi perdent, encara continua sent habitual en algunes àrees. L'Eugenia utilitza els dos.

202 Una primera aproximació a altres músiques populars de la Mediterrània al darrer tombant de segle, ens mostrarà com també la dona ha tingut una posició de subordinació en aquesta riba, per aquest motiu son escasses les instrumentistes que podem trobar en les seves discografies respectives. Només algunes han aconseguit traspasar un

professional. Vaig casar-me el 2008 i vaig venir a viure a Heraklion. I aquí vaig conèixer al Giannis Paximadakis un dia que tocava, i vaig anar amb el Costa (marit) a escoltar-lo. Jo he après de la meva família a formar part del *glendi*. [...] Aquella nit, cantarem i ballarem, ens hi vam posar a dintre... això he après de la meva mare, pare, avis, ties. Llavors, el dia que va tocar el Giannis vaig cantar i ballar, i ho va veure i escoltar, i a partir d'aquell dia, em va empènyer a cantar. Em convidava a cantar, i un dia em va dir, vine que et gravarem. Ell em va portar fins aquí, jo cantava entre grups d'amics (*parea*), mai de forma professional, sempre a casa.

«Així que vaig començar a cantar amb el Giannis per presentar el cd. [...] Vam presentar el cd en algun lloc concret que el Giannis creia que podia anar bé, jo cantava i ell venia amb el *bulgari*. Després vaig anar a un seminari que feia el Ross Daly a Arxanes. [...] El 2012 va sortir el primer cd, i el 2014 vaig anar al Ross per seguir un seminari, era sobre música modal, un nivell bastant alt i no podia entendre gaires coses, però quan el Ross tocava algunes melodies o cançons jo intentava de cantar, i a partir d'aquí va començar la col·laboració amb el Ross. Ell tenia alguns temes que vam provar, i d'allà va sortir el cd 'Pos kelaidoun ta poulla' (Com refilen els ocells)...

«Perquè a més a més, no sóc cantant professional i no ho faig perquè em paguin i em donin diners, no vaig darrere de les grans festes. M'han dit de participar en casaments, festes, però he dit que no. Per què haig d'anar a cantar per algú que no conec? No vull que sigui la meva feina. Si son amics meus els qui es casen, hi aniré, amb molta alegria. I puc cantar tota la nit, i podem cantar a la núvia... Però per algú desconegut? Des del moment que no sóc professional i m'és igual els diners que en trauré.

«Fa molta gràcia perquè jo no em sento cantant. [...] Res, jo sóc mare a l'atur, tot i que m'agrada cantar, i canto quan en tinc l'oportunitat, perquè hi ha una col·laboració amb algú, em trobo sola,... els altres, per exemple, sí que em veuen com a professional. I això ho vaig entendre el diumenge al *Ploumi* (taverna), perquè va venir el Paximadakis i l'Sgouros, ells van portar els instruments i la taula, però no em van portar micròfon per mi, i jo els vaig dir 'sí no en tinc...'. I llavors vaig tenir un xoc, i vaig pensar que potser hauria

model hegemònic patriarcal gràcies a les seves qualitats com a vocalistes o ballarines i una personalitat transgressora. La Carmen Amaya en el flamenc, l'Amàlia Rodríguez en el fado, la Rosa Eskenazi en el rebético, la Keita Remitti en el rai, o la Umm Kouthloun en el tarab han estat clares exponents d'aquestes realitats (Alsina 2020).

d'anar a comprar un micròfon (riu). El Giannis sempre me'l portava quan ens trobàvem. [...] Vaig estudiar fisiologia a Londres, la meva feina era valorar els cossos dels atletes. Fins el 2010 encara tenia feina amb els clients d'Atenes, que conservava tot i marxar a viure a Creta el 2008. Després començo a fer de mare».

Tot i el seu paper encara amateur com a cantant, la seva percepció sobre la presència de les dones dins el fenomen musical cretenc també concorda amb la de la majoria dels meus informants que asseguren que els darrers anys ha guanyat més visibilitat i protagonisme: «A la música tradicional de Creta, ara hi ha més dones perquè ha canviat la societat i la manera que aquesta funciona dins la societat. Això també ha canviat a la dansa, fa 30 anys no es ballava així. Però les dones cantaven, almenys això és el que em diuen quan pregunto. Quan va sortir el meu primer cd amb el Paximadakis, tenia molta por de com ho veuria la gent, sobretot a Xanià, que són més estrictes. Tenia una àvia que era *mandinadologos* (poetesa) i era molt espavilada, la meva mare també hi participava, les germanes del meu pare, també. Però participaven en un *glendi* tancat, en un cercle tancat.

«Als inicis, dalt de l'escenari, quan van aparèixer els músics professionals, amb els micros, no era correcte que una dona fes al mateix, això ara canvia. Abans no, els músics puguen a l'escenari perquè ens ho passem bé, llavors que una dona ho fes, no era viable. I la Laurentia (als anys 30 del segle passat) sempre cantava amb la presència del seu germà, el Baxevanis. La meva mare com que cantava molt bé, l'havia agafat el Koutsourelis (llaütista), era de Kissamos, i aquest l'havia agafat per poder gravar, però quan ho va saber la meva àvia, no li va donar permís per fer-ho. Li va dir 'si ho graves i el disco circula, com et casaràs? Serà una vergonya, no et voldrà ningú. Una cantant voldran?' La manera de fer era aquesta.

«Ara canvia. I m'agrada, però hi ha d'haver mesura, perquè les dones també exagerem algunes coses, t'has de conèixer bé per poder expressar, perquè la música de Creta no és només nostra, d'ara, és l'ahir i també és el demà, has de tenir un coneixement molt gran per saber què uses, com cantes i balles. Sobretot si ho fas de forma professional, perquè tens influència sobre els altres, perquè tragines una història, una societat, i d'un moment per l'altre, no pots canviar-ho tot tu perquè et ve de gust, has de posar-te a dins, però dins el camp que l'expressa. Els que cantem no podem pretendre que això sigui

nostre, no ho és, i per tant, no podem fer el que ens doni la gana».

Com veiem, la visibilitat i representació de la dona dins la *kritikà* ha anat canviant amb els anys, l'estigma per cantar o ballar no és el mateix que fa 50 o 60 anys. Per altra banda, per la cantant, cal un coneixement del que representa la música de Creta, perquè hi ha un sentit clar de continuïtat, de rebre l'herència col·lectiva d'un patrimoni musical viu, que no pot canviar o modificar-se un dia per l'altre de forma individual, perquè és amb la seva pràctica quan es visibilitza la història de la societat illenca.

Excloses del glendi

Tal com he anat mostrant i han assenyalat els meus informants, en el passat no hi havia gairebé dones que cantessin de manera pública, ni tampoc que es dediquessin de forma professional a la música. Un fet que el locutor Nikos Anetakis corrobora: «A la discografia hi ha poques dones, jo també m'he preguntat per què n'hi ha tan poques. Potser és el corrent, la moda..., la gent no està acostumada a veure dones que canten i toquen». De fet, només he trobat una *liraris* abans dels anys vuitanta, l'Aspasia Papadakis.²⁰³ En parlar del seu últim disc publicat (1988), Kevin Dawe comentava les diferències respecte al món masculí: «Aspasía Papadakis adopts a submissive attitude on her record. She treads carefully in a male domain (and she does not appear to play at weddings). Titled Ta Monopátia tu Pónu ('The Paths of Pain'), the record is a celebration of her devotion to a man» (2007: 74). És a dir, les dones, quan tocaven, adoptaven un rol submís o diferenciat de la manera com ho fan els homes.

Per a Stelios Petrakis, l'aclaparadora majoria d'homes en la música de l'illa és un fenomen que s'accentua des dels anys cinquanta del segle passat fins a l'actualitat: «Des del Moudakis fins ara, l'estil de la música de Creta ha estat més masculí. A l'època dels *Protomastores*, hi havia alguna dona que cantava. Penso que la música abans era més oberta a les dones, com ara les gravacions del Samuel Baud-Bovy». Aquesta afirmació, segons el meu parer, cal matisar-la, primerament perquè a les gravacions de l'etnomusicòleg suís les dones canten cançons relacionades amb les tasques diàries, cançons de lament (*myrologia*) i de bressol, i no n'hi ha cap que toqui un instrument. I durant l'època dels anomenats *Protomastores* («Els primers mestres»), tal com em

203 Durant el treball de camp vaig intentar contactar amb ella, però la seva avançada edat i una malaltia que la feia estar convalescent al llit van impedir-ho.

recordava l'Eugenia i el llautista Giorgos Manolakis, hi havia la Laurentia Bernidaki, que havia gravat alguna cançó, però anava acompanyada del seu germà Giannis Baxevannis, que també cantava i tocava el llaut. O les filles del *liraris* Alekos Karavitis, les quals també havien gravat alguna cançó amb el seu pare. És a dir, la dona queda exclosa pràcticament com a intèrpret de la *kritikà* i el seu paper, en el *glendi*, es redueix bàsicament al ball: «Ara, la música és més dinàmica i més muntanyenca, més pastoral (és pica el pit fent el Tarzan). Els pèls a fora, 4x4, pistola, això exclou molt les dones, però sí que els dona molt d'espai en el ball, perquè tots volen una dona» (St. P.). És a dir, els espais entre els gèneres continuen estant molt definits, a part que alguns informants també atribueixen a limitacions biològiques el fet que les dones no toquin en el *glendi*: «Professionalment no hi ha dones que toquin. Les dones no poden aguantar tocar tota la nit, no poden estar dos dies sense gairebé no dormir, arribar tard a casa i fer amistats amb els homes. El *glendi* és molt masculí²⁰⁴» (A. M.).

L'associació entre el *glendi* i la *kritikà* és estreta, però, amb els anys, la música també va separant-se de la festa, i s'obre també a diferents espais, cosa que també afavoreix que hi hagi més dones intèrprets d'aquesta música: «El *glendi*, penso, és el que configura la música cretenca; aleshores, si el paper de les dones és ballar i el dels homes és tocar, és difícil que toquin dones. En el moment en què la música se separa del *glendi* (pot ser el moment actual), comencen a sortir més dones que toquen» (M. B.).

A la resposta de l'Eugenia de si cantava en els *glendis*, també es fa palesa aquesta separació: «No, perquè es difícil per una dona, perquè ha canviat la manera de fer i l'ètica de les persones, si fos diferent... Puc fer una representació en un espai, on les persones tenen mesura. Una dona quan surt a l'escenari pot cantar i pot ballar, però si per aquest que ho veu començar a ser dionisiac i va ple d'alcohol... La dona en aquesta situació pot trencar l'equilibri. Jo perquè sóc una dona casada i no vull ni ofendre al meu home ni a la meva família, per aquest motiu em demano encara una mica més de responsabilitat, i no puc cantar en un *panigiri*, perquè a més a més, poso en risc, en una situació complicada les persones amb les quals col·laboro, segons com reaccionin les persones o el públic que hi ha. [...] I com que en els últims anys, al públic se li en va bastant l'olla... Per això vaig a llocs on son més més petits, on el *glendi* no dura fins tard. Perquè allà la situació és

204 En aquest sentit, ja he citat anteriorment els treballs de Herzfeld (1985) i Magrini (2001), respectivament, sobre el paper de la masculinitat en la configuració de la societat illenca i el seu influx també en la música.

més fàcil de controlar».

De fet, son poques les dones la darrera dècada que toquin en els *glendis*, personalment només en coneixo, la 'Tasoula' i la Maria Skoula. Les dues toquen la lira, però es dóna la circumstància, tal com m'han fet saber els meus informants, que la primera toca acompanyada del seu marit al llaüt, i la segona amb el seu germà, tot i que aquesta última «no toca gaire a la nit» (Minas). És a dir, no van soles i sempre hi ha un home de la família al seu costat, com antigament també passava amb la Laurentia.

Tot i això, cada cop hi ha més dones que tenen més relació amb aquesta música, sense haver de passar pel *glendi*: «A Creta, la música és clarament un esport masculí (riu). Hi ha poques dones que toquin, per exemple, la 'Tasoula', però suposo que toca perquè el marit toca el llaüt, i abans hi havia l'Aspasia. Ara al *Labyrinthos* hi ha moltes dones que toquen» (K. T.). També trobem, a Atenes, la Georgia Dagaki, que toca la lira amb una formació de rock, i que havia acompanyat en la seves gires l'antic cantant del grup britànic *The Animals*, Eric Burdon. El músic i professor de conservatori Dimitris Pasparakis disposa de l'ajuda d'una assistent, la Maria, que es dedica a ensenyar la lira i que mai no ha fet un *glendi*, i que en una conversa mantinguda va confirmar-me que tampoc no en tenia cap intenció. «La Kelly Thoma també va comentar-me que, per a ella, la música bàsicament és per escoltar (no per ballar); per aquesta raó prefereix llocs tancats o teatres per actuar, preferentment llocs on no faci falta una instal·lació de so. De fet, tota l'entrevista va anar encaminada a dibuixar un recorregut, el que fa ella, totalment diferent del que pugui tenir un músic que faci *kritikà*; l'únic element en comú és l'instrument i la música cretenca que estimen, tot i que la prefereix escoltar amb els auriculars» (Diari de camp).

En el context cretenç podem observar com preval l'arquetip de la masculinitat hegemònica on l'home representa el poder i l'autoritat, davant uns models de feminitat encarnats per la figura de la mare, la dona, la filla, la germana i que se situen en l'ideal de la dona transmissora de valors, cuidadora de la llar, de l'home i la família, de la dona objecte. Uns estereotips que han verbalitzats tant els meus informants com les meves informants, i que són el reflex d'uns models de gènere establerts socialment, i que serveixen per naturalitzar desigualtats socials i defensar certes normes de gènere. Uns estereotips que serveixen per deslegitimar el dret de la dona a participar de ple dret i de la manera que li

plagui en el *glendi* o com intèrpret de la *kritikà* i en canvi justifiquen la posició privilegiada de l'home per la seva suposada capacitat natural d'adaptar-se, en contraposició a la poca o nul·la capacitat femenina per fer-ho. Però tal com recordava Lúdia Montesinos en l'esmentat informe sobre el context festiu espanyol i les desigualtats de gènere: «De hecho, los sistemas de género no son estables, se construyen socialmente a través del conflicto, aunque la fuerza de la costumbre, el conservadurismo y el poder del orden jerárquico patriarcal resisten fuertemente al cambio (Farapi, 2009; Díez y Bullen, 2012). (Montesinos 2020:75)».

La professionalització

És durant el període d'entreguerres (Reraki 1999: 64) que es constata l'emergència de músics professionals a Creta, principalment dins la província de Rethymno i la part central de l'illa. En concret, és l'època dels primers enregistraments, fet que fa que la pràctica musical esdevingui sistemàtica, no tan sols per a la participació a les festes, sinó també per a la producció discogràfica²⁰⁵. Al mateix temps, un nombre considerable de cançons i danses del repertori tradicional adquireixen una 'identitat' emparentada amb el nom del músic que per primera vegada l'ha enregistrat. És el cas del 'Syrto de Rodinos', on s'interpreta una versió de la dansa del syrto, gravada per un *liraris* de renom durant aquesta època.

Així doncs, apareix una categoria de músics que es distingeixen per la seva fama fins i tot fora de les fronteres de l'illa, i perquè les seves gravacions entren a formar part de la memòria col·lectiva dels illencs. S'introdueix la pràctica semiprofessional, i la majoria de músics combinen la música amb altres activitats. És a dir, es crea al voltant de certs

205 Tal com assenyalava en un article aparegut a la revista de l'AIBR, l'etnomusicòleg Israel V. Márquez i he anat exposant al llarg d'aquesta investigació: «El que la música fuera una parte tan importante e inseparable de la vida de las sociedades premodernas tiene mucho que ver con el “anclaje” (Giddens, 1993) de las actividades sociales y artísticas a contextos *locales* o *territoriales* de interacción, los cuales conforman comunidades basadas en la interacción efectiva entre personas con fuertes vínculos afectivos y culturales (Abril, 2005: 50). De ahí que el origen de la música, como señalábamos al principio, está ligado a la interacción social. Con la llegada del mundo moderno, numerosas actividades (la propia música entre ellas) y formas de relación social se fueron desarraigando, “desanclando”, de estos contextos locales o territoriales de interacción cara a cara, para reconstituirse en espacios distanciados, no presenciales. Surge entonces el cambio de la *Gemeinschaft* a la *Gesseilschaft* (Tönnies) o, si se prefiere, de las “solidaridades mecánicas” a las “solidaridades orgánicas” (Durkheim), que privan al individuo de un apoyo colectivo y afectivo (de padres, amigos o vecinos) y le dejan en su soledad íntima frente al resto de personas, que son ahora completos desconocidos.

En este sentido, acierta Storr al señalar que el oyente de música en solitario es un personaje moderno, nacido a raíz de este paso de las sociedades tradicionales basadas en el “anclaje” espaciotemporal, en la experiencia inmediata, cara a cara, a las sociedades modernas del “desanclaje”. Y acierta también al recordarnos que este *oyente solitario* se vale de la tecnología moderna y, por lo tanto, “es un recién llegado en términos históricos” (Storr: 2007:179)».
(2011:196)

músics un reconeixement social, una reputació, un carisma. A poc a poc, les retribucions que reben aquests músics són més importants, i a més de tocar en els *glendi* també apareixen altres espais de difusió d'aquesta música, els *kendros*. Al mateix temps, les comunitats cretenques establertes fora de les fronteres de l'illa demanen el servei dels músics en les seves celebracions.²⁰⁶

Perquè el valor de la música, pel seu valor identificador amb un territori, en aquest cas la *kritikà* i l'illa de Creta, traspasa fronteres. Tal com assenyalava Fernando Ruiz Morales (2011) en el seu estudi sobre el flamenc entre la comunitat espanyola resident a Bèlgica i les aportacions que aquesta també havia fet en l'àmbit musical, i com també remarca l'antropòleg Iñigo Sánchez Fuarros en el seu estudi sobre la diàspora cubana a Barcelona (2018):

La música constituye un importante espacio material y simbólico de encuentro e identificación en situaciones de desplazamiento producto de la migración (Baily y Collyer, 2006; Toynbee y Dueck, 2011; Hemelek y Reyes, 2007; Clausen et al., 2009). Mientras algunos autores destacan la importancia de la música para la existencia misma de los grupos diaspóricos como formaciones sociales (Turino y Lea, 2004), otros, por su parte, subrayan la capacidad de esta como 'tejido conectivo' (Whiteley, Bennet y Hawkins, 2004: 4). Tal como el etnomusicólogo Mark Slobin (1994: 243) observó en un texto ya clásico para los estudios sobre el tema, «la música vincula el lugar de origen y el nuevo hogar a través de una tupida red de sonidos», y esta circulación de músicas y sonoridades 'de ida y vuelta' permite a los grupos desplazados establecer una conexión instantánea con tiempos y lugares dejados atrás. (Sánchez Fuarros 2018: 60)

En el cas de la música tradicional cretenca, la pel·lícula *A Family Affair*²⁰⁷ (2015) de la

206 «Un cop acaba la temporada d'estiu, els emigrants aprofiten per fer les seves festes, cosa que ha propiciat que el Giorgos no hagi parat». (diari de camp) En el cas de tots els informants nascuts a Atenes (Kelly Thoma, Andonis Martzakís i Eugenia Damvioloti-Toly) van aprendre les seves primeres nocions musicals cretenques a les associacions establertes a Atenes. Les associacions de cretencs tenen un dinamisme gens menyspreable arreu dels territoris on des de fa més d'un segle s'han establert diferents comunitats procedents de l'illa més gran de Grècia. La «Pancretan association of America» (<https://www.pancretan.org/>) o la Pancretan Association of Australia amb una important comunitat a Melbourne (<https://pancretan.com.au/members/cretan-music-school>) són un clar exemple d'aquest dinamisme i del lligam que mantenen amb l'illa gràcies a la seva música, i que ha propiciat que la *kritikà* també compti amb els seus propis intèrprets en aquests territoris, en un fenomen estès també a altres músiques amb un clar component etnicitari.

207 *A Family Affair first trailer* (2015): https://www.youtube.com/watch?v=vmcRA_w0vBA
Web de la pel·lícula: <http://www.afamilyaffair.gr/>

directora grega Aggeliki Aristomenopoulou, també en seria un bon exemple, tant pel poder de la música per expressar uns orígens, com per observar els canvis que han succeït a la *kritikà* els darrers 70 anys: «És molt interessant el documental centrat en l'anar i venir de la família Xylouris Hannan, rodat entre Creta i Austràlia.²⁰⁸ I com és tot un esdeveniment el concert que hauran de realitzar tota la família Xylouris conjuntament amb el Psarandonis (el patriarca del llinatge) a Austràlia. La pel·lícula seria un bon exemple per explicar que és i el que ha passat amb la música de Creta o amb altres músiques amb unes clares arrels populars. D'Anogia a Creta, de Grècia a Austràlia, i d'aquí al món. De la localitat a la globalitat. Els Xylouris expressen de manera clara, amb les seves tres generacions, els canvis successius que ha viscut la música de Creta, i quin és el paper que ha tingut aquesta, i encara té pels seus protagonistes i per la gent de Creta en general. Tot i que la pel·lícula té una trama argumental relacionada amb el concert que ha de fer el patriarca de la família a Austràlia, i com els més joves de la família han de tocar amb ell per primer cop, tot el film és un conjunt de referències al paper de la música com a punt d'unió familiar i també amb l'illa. Tal com diu el propi Giorgos Xylouris: 'Siguin on siguin, els meus fills han après la música de Creta, i això sempre serà el nostre punt de connexió amb l'illa'» (Diari de camp, setembre 2018).

Aquesta evolució de la *kritikà* des de mitjans de segle passat, tal com he anat exposant fins aquí, comporta la professionalització i la dedicació completa de l'activitat musical d'un contingent important de músics. Encara que aquest fet no exclou l'existència d'un elevat nombre de músics semiprofessionals i amateurs. Unes divisions que generen tota mena de comentaris entre els meus informants. «Amb la professionalització comença la barbaritat (amb referència a la utilització dels aparells de so). Quan marxés d'un casament, et xiulen les orelles durant quatre dies i això és un desastre. A Creta, si toques una mica la lira i trobes un amic que toca el llaüt i actueu a un *glendi*, ja sou anomenats artistes. I no pot ser, si aquests són artistes, com hem d'anomenar el Moudakis? La nostra vida va pel camí de l'error. [...] Quan els homes tocaven de forma amateur hi havia més cultura» (M. S.). Una situació que s'atribueix a la quantitat de diners que es mouen al voltant d'aquestes festes: «Ara, als *glendis*, hi ha un gran negoci, no és com abans; de seguida donen la lira a un xaval amb un cercle important de coneguts i ja l'anomenen artista» (N. A.). Aquest fet provoca qüestionaments al voltant d'una gran quantitat de

208 Giorgos Xylouris 'Psarogiorgis' es casà el 1988 amb Shelagh Hannah a Austràlia, on van residir durant 8 anys i van néixer dos dels seus fills. També durant aquesta època varen crear el grup *Xylouris Ensemble*, del qual ja he parlat al capítol dedicat als instruments.

música que es fa actualment: «Això que passa amb els *mandinadologos* també passa amb els *liraris*. No sé si el tema és la necessitat del nen per aprendre a tocar la lira o és la necessitat de la família perquè el nen sigui *liraris*, perquè hi ha diners; en una nit a Anogia pots recollir milers d'euros», en paraules del poeta Mitshos Stavrakakis. De la mateixa manera que hi ha una gran proliferació de *mandinadologos*, també n'hi ha de *liraris*, encara que la diferència és que els segons ho fan per diners. «La majoria de coses avui estan condicionades pel consum. Fins als quinze anys poden tocar com una persona gran, madura, però de seguida que comencen a tocar als casaments i comencen a dependre dels diners, tots acaben fent el mateix i no és casualitat. Això que diuen que a Creta hi ha mil nens que toquen la lira, i què? Si tots toquen el mateix» (Sb. P.).

Tal com he plantejat al llarg de la tesi, la música tradicional cretenca ha anat canviant segons les èpoques i d'una manera o d'una altra ha anat expressant els canvis que ha patit la societat illenca, un fet, que també condiona la música actual i que genera percepcions contradictòries: «Aquesta exageració, el creure que pots tenir-ho tot, pots veure-ho tant a les cançons com en les formes de ballar, com ballen els joves i les joves, la forma d'ensenyar. La forma de viure es transmet a la música. Abans, la gent, havia patit dificultats, fam, guerres, els homes eren més humans, i aquesta manera es transmet al ball, a les cançons, a la música. Aquesta forma que existia abans era així durant segles, i passava dels uns als altres; evidentment, el nivell on volies arribar era alt» (D. S.). Uns canvis que no sempre són acceptats de bon grat i que el president de l'Associació de Músics de Creta em plantejava durant la visita que vaig fer a la seva seu: «Aquí tens una fotografia del 1918. Una festa on hi ha un grup de gent amb molts instruments: lira i violí, la mandolina i el llaüt. El leralis toca el violí. [...] Veiem una fotografia molt maca, d'una comunitat molt maca que a poc a poc es perd, i que hem de mirar que no es perdi, mitjançant la cultura i la tradició».

Unes apel·lacions al passat i a la tradició que són refutades pel productor Kostas Fragkakis: «La música no acaba enlloc. No podem durant el nou mil·lenni està igual que l'any 1960, escoltant una lira i un llaüt, ja que, aleshores, nosaltres també hauríem d'anar amb burro en lloc d'anar amb un Mercedes o un BMW; per què no guardem la tradició també en aquest cas? Si volem estar al costat de la tradició, estem-hi, però amb tot. Si vols tenir aquella escolta tradicional també fes la vida de llavors». De forma semblant també s'expressa la Maria Koti: «Cadascú, segons l'època que passa, ha d'agafar allò que

escolta. La gent que creu que ha de continuar la tradició penso que s'equivoca». Una visió de la música com un ésser en moviment, com un continu, sense raure estancada en el passat: «Així penso que ha de ser la música, sense normes, sense policia. Agafant des de les arrels però deixant créixer l'arbre» (Minas).

En el fons són unes discussions que, al meu parer, demostren fins a quin punt la *kritikà* és un fenomen musical dinàmic amb una varietat de matisos molt àmplia i lligat al territori de Creta, fet que difereix del que passa en gran part del país: «Aquí hi ha molt més moviment. Vas a Heraklion i veus tots els anuncis bigoti-lira,²⁰⁹ bigoti-lira; cada dia surten moltes coses, el que passa és que de tot això se'n pot aprofitar ben poca cosa. Suposo, però, que el sentit és positiu, que la cosa estigui tan viva; a Kefalonia (una altra illa grega) no hi ha cap tradició. Aquí, a cada casa hi ha un liris; a Kefalonia fan les cantades amb la mandolina, però no hi ha noves produccions. A les illes hi ha una mena de *skiladiko* illenc, però no hi ha coses noves» (K.T.).

209 En referència a la quantitat de cartells que promocionen un *liris*, ja sigui perquè ha editat un nou compacte o perquè fa alguna actuació. El bigoti és un signe de la identitat masculina cretenca, característic també en molts músics (Herzfeld 1985).

Chapter 14: Conclusions

Introduction

«And the tradition remained because the tradition is always present, the tradition is art... other music comes and goes, but that tradition remains, because it speaks of creation, of art, of the people... It is in the likeness of the people, and so it remains» (Psarandonis)

The aim of this thesis has been to explore the processes, discourses and practices with which the Cretan identity is constructed through the practices of *kritiká*²¹⁰, emphasising its ethnic and patrimonialising ideological uses. My fieldwork involved attending significant musical events in which the people of the island participate (the islanders, along with the musicians, being the subject of my research). I conducted direct, in-depth interviews with prominent performers who are central to this identity construction and drew on various media sources linked to the genre, in order to critique the discourse surrounding it. Resulting from these methods, I have presented data about the music's production, its practice, its ambiguous ideological components, and finally, I have focused on the role of the musician.

This ethnography has served to contextualise traditional Cretan music in all its complexity and does not fit within the parameters of a traditional ethnography. The variety of viewpoints expressed by the subjects, most of them musicians; that is to say, artists who, by virtue of being creators, could offer multiple shades of nuance to the topics under discussion, as well as the research accumulated over the years, have informed the presentation of this thesis. This being the case, I thought it appropriate to interpret and offer brief inferences where necessary to facilitate understanding.²¹¹

210 It is music understood as a total social fact, as also indicated by the Cretan anthropologist Giorgos Nikolakakis in his chapter in the book on the music of the Aegean, which he dedicated to the musicians of the island of Lesbos (2000: 244), paraphrasing the concept of Marcel Mauss in his famous essay on the gift.

211 “Ethnography - iconically but misleadingly associated with sociocultural anthropology's ventures into remote foreign fields - is a mode of inquiry now in wide circulation across human science. Broadly speaking, it is a science of contextualisation - context construed through personal relationships bound by self-knowledge, expectation, and commitment, and by language, memory, and imagination to registers and relatives of experience beyond the present here and now, including the felt import (whether by adherence or coercion or something in between) of collective institutions”. (Greenhouse 2010: 2)

Ta kritiká: The music of the Cretans

As a general conclusion, I think that Cretan music, *kritiká*, is one mechanism by which the people of the island express their identity, because it is “music that comes from the Cretans” (MB), and “music born of its place” (Sb. P.). It is “music, in short, that does not die, because it breathes and changes forms” (M.K.).

Although in recent decades ethnic minorities have seen how the characteristics that differentiated them from other groups have been disappearing as much by their structural integration into the State as by the homogenising process of globalisation, the expressive practices, which constitute one of the ways in which ethnic identity is constructed, have manifested themselves with increasing vigour, and not only as the product of interethnic relations but also in what I consider to be a reaction against the loss of differentiating cultural identifiers, by what can be defined as a clear process of acculturation.²¹² In the case at hand, I observe how, for example, Cretan music is one of the few spaces of expression where the dialect is maintained, as a diacritical element. And not only that but as I have argued throughout this thesis, it also exhibits a series of elements that are perceived as differentiators that identify the music as belonging to a specific place and society: Crete and Cretans.

As Josep Martí points out: “a society is the result of interacting individuals, and individuals are also the result of this interaction. And this interaction occurs by many other means through what we understand as music” (2015: 5). And music, in this case, *kritiká*, as I have stated throughout this research, plays a particularly important role in the task of society-building, especially in relation to three basic parameters of social logic: identity, social order and the need for exchange. It is not just that the Cretans, as individuals, perform *kritiká*, but also that as individuals, and as a society, they perform practices associated with this music (Josep Martí 2015).

The subjects of this traditional music and the Cretans who perform it are one and the same. Therefore it is not just an inheritance, a heritage, but also an identity marker, because, for them, tradition is synonymous with continuity, with a connection between the island's history and its people. In addition, I observed two interrelated phenomena. On the

212 “Because globalisation means, above all, a growing immediate interdependence of all elements of social life within and beyond any frontier, with a resurgence everywhere of collective identities of consciousness as a counterweight.” (Pérez de Guzmán 1997: 3)

one hand, a greater empowerment of civil society, as found elsewhere in the Western world since the 1970s; and on the other, a growing globalisation of the media and the economy, which entails a re-valorisation of the local as the basis of identity in the face of a weaker model of the nation-state (Dormaels 2012: 12). At the same time, as Francesc Vincens (2016) points out, referring to the theorist of hybridisation: “Garcia Canclini argues that there are socioeconomic reasons why the global cannot dispense with the local, nor can the local expand or survive, disconnected from globalising movements (Canclini 1999: 52)” (ibid. 54). Its commerciality must fit in with global trends, as is the paradigmatic case of *Xylouris White*, the Cretan lute and drums duo, formed by Giorgos Xylouris and Jim White, with a repertoire based on traditional Cretan music infused with Cretan symbolism that can also be performed at festivals and on stages around the world. And not only the aforementioned duo, but the variety of styles present within Cretan music that I have presented throughout this thesis have also adapted to this new global framework. This is because “in an increasingly homogenised world, in the struggle for survival among stereotyped models of global consumption, representing individuality is a priority. That is why it is necessary to personify production, whether it is a drink, food, or a festival, with the ideational references that assume the essence of identity” (ibid. 54). Does the variety of musical nuances found in *Cretan music* not epitomise the musical production of Crete in the sense expressed by Francesc Vicens? I think so. That is, traditional Cretan music goes from being used by the state as a legitimator of the past to being reread and reclaimed by its community, driven by the media and an incipient local culture industry. Whereas for the State it is folklorism (Martí 1996), a return to a past (which never existed), for Cretan society it is a tradition, understood as continuity, a link to the island and its society, but one which is still expressed today. Kostas Panteris, a computer science professor at a Heraklion institute and coordinator of the first congress on Cretan music, makes this clear in this interview excerpt: “Before the 1980s, anyone who listened to Cretan music was seen as provincial; however, now, many people listen to it. For example, in the school where I teach, many students listen to *kritiká*, they play it on their mobile phones, some play an instrument, and at the high school parties, they play the lyre and dance. And no one makes derogatory comments, it’s considered to be normal. I think that the media were very influential in getting us to this point. Since the 90’s they have played a very important role in expanding the audience for Cretan music. It remains unclear whether it was solely the result of the media’s influence or if there were other factors at work. Further research is required. What else could have helped? Music schools? Nowadays there are many *kritiká*

teachers. In addition, about 50% of *kritiká* students get private lessons, outside the setting of a music school. There is a continuous output” (K.P.). If three decades ago, Cretan music was seen as old-fashioned, provincial, “old people’s” music, now thanks to its teaching, its dissemination in the media and its production, this perception has been reversed, especially in a global context, where particularities also demand their spaces for expression.

Singer Eugenia Toly recalls observing this change in Cretans' perception of their music when she spent the summer in her village in the late 1980s: “It was a time when people wanted to hear the *bouzouki* and not traditional music, and there was nobody who could teach it orally” (E. T).

Likewise, this excerpt from an interview with Kostas Panteris about his experience organising the Congress of Cretan Music illustrates the newfound appreciation of the island's musical heritage among many Cretans: “It was held twice, in 2014 and 2016. There was also a festival in Athens. The experience was very good, we learned many things, discovered certain things, we discovered the singing of Biannos, the songs sung by women as they dressed brides on their wedding days, we discovered a lot... [...] But the politicians were not as helpful as they should have been. The first time they gave us some money from the *Periphery* (the autonomous government), and I had to raise money among the people in the village cafe. Which is remarkable because we brought people interested in Cretan music from abroad, from Athens, from all over Crete... and they gave us almost nothing. They didn't even make an appearance at the congress. From an ethical standpoint, they should have done. Politicians are motivated by the number of votes you can bring in. You can come from Harvard or wherever.”

Despite the disappointment expressed by Kostas Panteris, we can still discern a re-valorisation of Cretan musical heritage, as I have demonstrated throughout the research, by the level of interest in the congress, and the number of *glendis* and *panigiris* that are organised mainly during the summer by local associations, where Cretan music and its musicians take centre stage.

What I find remarkable is this change in the stewardship and perception of the island's musical heritage. It is no longer the State that defines its identity value, it is the Cretans

who decide which elements of their musical heritage symbolise their identity. “Heritage changes, and so do those who have the power to change with it” (Dormaeles 2012: 18). There is therefore a movement by Cretans to (re)appropriate and attempt to (re)learn the variety of nuances present in *kritiká*, by learning it, listening to it, dancing to it, and consuming it; in short, practicing it.

Cretan traditional music as an identity marker

According to Bauman, one of the consequences of globalisation has been the consolidation of individualism, which at the same time means a weakening of human ties and solidarity (Bauman 2006: 39). This destabilisation reinforced the community, the locality, the culturally specific while weakening the nation-state. In this way, cultural heritage stands, according to Bauman, as a fundamental condition of identity (Arrieta 2018: 15). I pointed out during the research how the cultural practices associated with *kritiká* are often associated with bygone eras, when human and community bonds were stronger, and how they have ended up becoming, again, the generators of new bonds. As such, these local Cretan songs can become anthems against global economic policy. A case in point is the song 'Na staththo sta podia mou' (Stand on my feet) - a singular reaction to the imposition of a new model of life, driven by the cuts imposed by the *troika* in 2013. I have also shown how music is established as a point of union between communities of Cretans living abroad, a way of expressing their origins, their ethnicity, even if it is only symbolic (Josep Martí 1999).

In this process, where identities become more flexible, so do the symbols that represent them, as I outlined in the chapter on instruments. However, identities present a certain degree of persistence. For this reason, some authors characterise the cultural heritage today as being in a semi-fluid state (Arrieta 2018: 16). This is in contrast to what took place during the second half of the twentieth century when the Greek state implemented a patrimonial approach to popular music in the country, which involved the selection of a series of elements of the Cretan musical repertoire as symbols of the island's identity and Hellenic identity in general. As I suggested in the theoretical outline of the thesis, this is not a conflict-free choice, involving as it does the contradictions between what Ignasi Terradas (2004) called the lived identity (understood as the life experience of the individual), cultural identity (the sharing of lived experiences and identities) and legal-political identifications (coming from state political power). Because, as we have seen, the Greek state tried to

classify and impose on a part of Cretan society parameters that did not correspond to its lived and cultural identity. And what I find most remarkable was the clear ideological intent. In this sense, Cretan music would help to express this differentiated identity, open a discussion about *Cretanness* that would help to conceive through its folklorisation (Josep Martí 1996), its invention and recreation in the name of tradition (Hobsbawm and Rangers 1988), in order to legitimise the identity-building project of a country that had lived through a decade of war. This was an ideal of modern Greece, an imagined community of citizens, as proposed by Anderson (2005), with the imprimatur of political power on the creation of mass culture and the expansion of public education. Laurajane Smith (2014) has pointed out how heritage processes are not free from conflict, especially between those who maintain the authorised discourse on heritage and those who oppose or resist it. Throughout the thesis, I have tried to point out how this latent conflict plays out in the instrumentalisation of traditional Cretan music to launch ethnicist discourses, and how the change of context in the late twentieth century favoured the emergence of new actors in the creation of this discourse and the (re)valorisation and subsequent diffusion of different musical elements that until then had been deliberately overlooked.

I myself, for example, was persuaded by a Greek colleague not to take this path in my research, due to having to devalue or question the work of musicologist Simon Karas as head of popular music broadcasting and archives on Greek national radio (which was not my goal). Also, I have often met with a deliberately obtuse response to the question of why some music is better known than others, “it’s because the musicians are better”, I have been told. Also, while carrying out research, the interviewees who came from musical traditions that have been disparaged for decades have thanked me for approaching them and including excerpts of their interviews in the thesis. Still, I think events like the Congress of Cretan Music show the extent to which there is an interest in learning about and acknowledging the Cretan musical heritage in all its diversity among an important part of the island’s society. This is also borne out by the amount of air time it receives in the media, the number of concerts being put on, the teaching space being made available to it...in short, the growing interest in musical traditions associated with *kritiká*. Because it is in their music that the Cretans have found an instrument to express their uniqueness to the world, to those who live beyond their maritime border (Doñate and Romero 2008), no longer only to Greeks like themselves, but to the whole world.

“Ethnicity is based on difference, not on differences resulting from easily objectifiable elements, but on the social perception of otherness.” (J. Martí 1996: 20)

Although modernism predicted its end, ethnicity remains a frame of reference for the individual, as do other cultural institutions such as the family and religion. And although globalisation has tended to eliminate the more instrumental aspect of ethnicity, in no way can it eliminate the need for social expression, one of the basic elements of group identification and affiliation.

Therefore, drawing on the work of the anthropologist J. Martí (1996: 21), we can say that just as the secularisation of society has meant a change in the conception of religion but not its disappearance — because rational and scientific thought has not been able to eliminate this component of identification from our society, meaning we no longer speak of theocratic societies but of a variety of religious forms — at present, although in our society we do not speak of ethnocratic societies, the expression of ethnicity has not disappeared, despite the globalising currents.

For this reason, the relationship between music and ethnicity, or between *kritiká* and Cretan identity²¹³ is very close, a relationship, in my opinion, that the socioeconomic context only serves to accentuate. If ethnicity differentiates us, and as is the case in modern societies, these differences are minor or almost non-existent, the social reproduction of identity is represented above all in its expressive dimension. And this is the role I attribute to Cretan traditional music.

213 Clifford’s definition of identity: “All human identities, no matter how deeply felt, are from a historical point of view mixed, relational, and conjectural” (Clifford 1988 11:12). “Neither identities nor traditions are static; both change with changing circumstances and with the continuous interaction of peoples” (Frith 1998: 311).

Annex I: Mapes

- Situació de Creta dins la Mediterrània²¹⁴:



- Retrat geològic de Creta:



214 Font: La Nasa http://rst.gsfc.nasa.gov/Sect6/Crete_Nasa.jpg

- Divisió territorial de Grècia²¹⁵:



- Mapa de Creta:



215 Font: <http://www.guide-to-greece.net/greeceinfo.asp>

Annex II: Entrevistes

Informants:

- Andonis Martzakis (A. M). Violinista. Souda (Xania) 37 anys.
- Andreas Aerakis (A. A). Productor. Anogeia-Heraklion 35.
- Andrea Holzapfel (A. H). Professor universitat. Dresden. 38 anys.
- Andonis Stefanakis (A. S). Lutier. 80 anys.
- Andonis Xylouris (A. X). Llaütista. Melbourne. 24 anys.
- Andonis Xylouris 'Psarandonis' (Psarandonis). Liraris. 78 anys.
- Charalampos Kydonakis (Babis). Arquitecte. Rethymno. 40 anys.
- Dimitris Pasparakis (D. P). Liraris. Armanogia. 75 anys.
- Dimitris Sgouros (D. S). Liraris i professor. Kritsa. 48 anys.
- Eugenia Tolly (E. T). Cantant. Atenes. 39 anys.
- Giorgios Belagrakis (G. B). Pastor-agricultor. Ethia. 86 anys.
- Giorgios Kaologiannakis (G. K). Liraris. Heraklion. 28 anys.
- Giorgios Manolakis (G. M). Llaütista. Heraklion. 35 anys.
- Giorgios Xylouris 'Psarogiorgis' (G. X). Llaütista. Anogia. 52 anys.
- Kelly Thoma (K. T). Liraris. Atenes. 38 anys.
- Kostas Fragkakis (K. F). Productor. Heraklion. 60 anys.
- Kostas Panteris (K. P). Professor de secundària. 42 anys.
- Leonidas Lainakis (L. L). Bulgarista. Xania. 35 anys.
- Manolis Gnari (M. G). Professor de dansa. Livadia. 55 anys.
- Manolis Spanakis (M. S). Periodista i botiguer. Biannos. 55 anys.
- Maria Koti (M. K). Cantant. Heraklion. 42 anys.
- Minas (Minas). Percussionista i sabater. 55 anys.
- Mitshos Stavrakakis (M. St) Poeta i transportista. Armanogia. 63 anys.
- Mixalis Bitzakis (M. B). Productor i baixista. Merambelo. 38 anys.
- Nikos Anetakis (N. A). Locutor. Heraklion. 29 anys.
- Nikos Giakoumakis (N. G). Advocat. Kissamos. 45 anys.
- Nikos Iliakis (N.I). Liraris. Heraklion. 50 anys.
- Nikos Komis (N. K) Mandolina i violí. 79 anys.
- Nikos Xylouris (N. X). Liraris. 26 anys. Merlbourne.
- Sabas Petrakis (Sb. P). Historiador. Biannos. 60 anys.
- Stelios Petrakis (St. P). Liraris. Sitia. 41 anys.

Model d'entrevista:

a. Entrevistes. Tot i focalitzar alguns temes més que no pas altres segons els informants en funció del seu paper dins de la *kritikà*, m'he cenyit a un mateix model d'entrevista, perquè penso que tots ells estan interrelacionats amb el mateix fenomen. Així les entrevistes han versat sobre aquests temes:

- **Dades sobre la producció musical:** Instruments, balls i cançons, atributs i relació amb el territori. Percepció al voltant de les mitjans de comunicació; com es defineixen. La producció, característiques i relació entre els diferents actors.
- **Pràctica musical:** Quan apareix la música, per a qui, com. Espais de difusió. Percepcions i discursos al voltant de la música tradicional cretenca.
- **Música i ideologia:** Rols de gènere. Definició respecte la música de la resta del país. Quins orígens se li atribueixen. Influències. Relació entre poder polític i la pràctica musical.
- **Músics i creadors:** Inici, la primera escolta. Vida i música (*mandinades* i dansa). Aprenentatge. Com es defineix i defineixen. Relació amb l'illa i el país.

Annex III : Organologia²¹⁶

a) Cordòfons

- La lira. Tot i que aquest terme ha esdevingut sinònim de la lira cretenca, podem trobar aquest instrument de tipus piriforme també a les illes del Dodecanès, a la Tràcia i a la Macedònia grega. Hi ha tres tipus de lira: la lira petita o *liraki*, la lira cretenca i la *vrantolyra*. Formades per tres cordes metàl·liques. Es diferencien entre si per la mida i el so. També existeix un altre instrument a cavall d'aquesta i el violí, l'anomenada *viololira*. Totes es toquen amb arc, que també pot estar format per picarols, la *gerakokoudouna*, que quan l'arc es mou produeix un so que acompanya la lira. Està afinada en intervals de quintes justes (sol, re, la), encara que també pot variar a quartes justes (la, re, sol) .
- El violí. És el mateix violí conegut a Occident. Utilitzat com a instrument de música popular a tot Grècia. A Creta, el trobem a l'est i a l'oest de l'illa. Pel seu rol, igual que la lira, és conegut com a *primadóros*, és a dir, que fa de solista. La seva afinació més coneguda és amb quintes (sol, re, la, mi), tot i que també podem trobar altres afinacions (la, re, sol, do).
- El llaüt. De mida considerable, amb el mànec allargat, i format per quatre cordes parelles, avui en dia metàl·liques. Normalment fa d'acompanyant de la lira i el violí. També és utilitzat com a solista. La seva introducció després de la Segona Guerra Mundial va portar a la marginació del *daúli* i de la *gerakokoudouna*. La seva afinació és amb quintes justes (sol, re, la, mi).
- La mandolina i la guitarra. La mandolina és utilitzada principalment al centre de l'illa (i menys a l'est) com a instrument melòdic i d'acompanyament (*basadóro*) de la lira i el violí, i segueix la mateixa afinació que el llaüt. La guitarra és utilitzada als mateixos llocs només com a companyant del violí, amb l'afinació següent: mi, la, re, sol, si, mi.
- El *bulgari*. Forma part de la família dels *tambouras*. El seu ús en l'actualitat és limitat. S'utilitza com a instrument melòdic i també acompanya la lira. Normalment la seva afinació és: sol, re, la. Pot variar també a: sol, re, sol.

216 Segons : Reraki (1999: 38-44), Dalianoudi (2004), Kopidakis (2002: 31-33)

b) Aeròfons

- *Thiambouli*. És una flauta feta de canya o de fusta. Té un bec per on surt l'aire, i sis orificis que són utilitzats per fer la melodia. Associat al món pastoral, algunes vegades pot acompanyar la lira. En general, els instruments de vent són en to de LA.
- *Mandoura*. És una espècie de clarinet amb un bec a la part superior de la canya. Disposa de quatre o sis orificis i es fa de diferents mides. Té diverses variants.
- *Askomandura*. També coneguda com a *askavlos*, de la mateixa família que la gaita o sac de gemecs. Es tracta d'una bossa de cuir que s'utilitza per a emmagatzematge d'aire, amb una embocadura de fusta per on bufa el músic. Es toca generalment a l'aire lliure, com a solista o acompanyat del llaüt o *daúlaki*. Els darrers anys, aquest instrument ha experimentat una certa revifalla.

c) Membranòfon

- *Daúli*. És un petit tambor tocat amb dues baquetes (*dauloksila*) que acompanya la lira i el violí, força conegut a l'est de Creta.

Annex IV: Danses²¹⁷

Segons les dades, existeixen documentats al voltant de 23 danses amb les seves variants segons la localitat, encara que en l'actualitat molts d'ells quasi ja hagin desaparegut o només es ballin ocasionalment per algun festivitat un cop l'any. En l'actualitat són 5 els balls més coneguts que es ballen indistintament a tota l'illa, són aquells balls que es coneixen com a pancretencs. La majoria d'aquests balls són acompanyats de cançons on la temàtica general és l'amor i les passions. Es divideixen en dues categories: els 'guerrers' pidiktos o els 'tranquils' syrto.

a) Syrto:

1. Syrto Xaniotikos

No existeixen criteris per definir les diferents melodies que acompanyen aquesta dansa. Aquesta dansa és originària de la regió de Xanià, ciutat d'on prové el seu nom. Segons les zones la seva interpretació canvia.

A la província de Rethymno, a diferència de la zona de Xanià els músics solen acompanyar les melodies del syrto segons la seva pròpia estètica. El syrto d'aquesta província es caracteritza per un tempo més lent que el de Xanià, on els valors rítmics són més llargs.

2. Siganos

Siganos en grec vol dir lent. És una dansa lenta amb bastants diferències al Xaniotikos. Aquesta dansa es balla a tota l'illa, amb un tempo que permet la improvisació de madinades (poemes d'improvització oral), mentre els cretencs ballen. Els seus versos són diferents segons la regió i són coneguts com a kondilles.

b. Pidiktos:

Utilitza el mateix acompanyament rítmic del siganos, però molt més accelerada, amb accentuacions rítmiques diferents.

1. Kastrinos o malevizotis

És una dansa de la regió d'Heraklion, el seu nom prové de les muralles que envolten la ciutat, coneguda antigament com a «Kastro», en aquesta dansa els ballarins destaquen

217 Tot i que s'han comptabilitzat 23 balls dins l'illa de Creta, segons les dades proporcionades pel Museu d'Història i Etnografia de Creta (<http://www.historical-museum.gr>), faré una breu descripció dels balls que actualment es ballen amb més regularitat, partint de la meva experiència en el camp, les dades del museu i la classificació proposada per l'etnomusicòleg cretenc E. Kopidakis (2002: 81-82) i Stelios Aerakis (Aerakis 1994 31-37).

per la seva virtuositat i rapidesa. Les seves frases tenen un ordre determinat, sense relació amb els passos que realitzen els ballarins.

2. Pendozalis

El seu nom prové etimològicament de *pendo - zalis*, és a dir, cinc-passes. És una dansa procedent de la part central de Creta. El seu ritme i melodia són més lliures que el “kastri-nos”, fet que facilita la improvisació. La majoria de les vegades s'enllaça amb el syganos, amb la mateixa fórmula rítmica d'acompanyament. El tempo és molt més ràpid, i va augmentant la seva intensitat. Aquesta dansa també és interpretada a les illes veïnes, on es va introduir a principis del segle XX.

3. Sousta

És l'únic ball de l'illa que es balla en parelles. El seu desenvolupament melòdic és sobre un sol mode que es manté fins al final, que és acompanyat per unes frases lentes que són accentuades amb un temps fort.

Annex V: Recull de cançons

Rizítika del llibre del STAMATIS APOSTOLAKIS

RIZITIKA 707

“Λάλει, βοσκέ, τά πρόβατα, λάλει τα ως παρέχει,
να βρουν αέρα και δροσια και καλαμιά νά φανε,
νά βρεις και σύ, καλέ βοσκέ πράμα νά μας φιλέψεις;”
“Σαν είδα πράμα να σας βρώ; Κλειψιμιο κρέας τροτε;”

“Condueix, pastor, el ramat, condueix-lo més enllà,
perquè trobi aire fresc i canyissars per menjar,
pots trobar-nos, bon pastor alguna cosa per donar-nos?”
“Si puc trobar-vos alguna cosa? Mengeu carn robada?”

RIZITIKA 710

“Σήκο σύ, μπάρμπα γέρο,
νά πάμε στήν κλεψιά”.
“Δέν ήμπορώ, παιδί μου,
από τα γεραθειά,
μόνο πάρτε το γιό μου
τό μεγαλύτερο,
πού κείνος το γνωρίζει
ποιό ν`τό παχύτερο”.

“Aixeca't, avi,
I anem a robar.”
No puc, noiet meu,
a causa de la vellesa,
però agafa el meu fill
el més gran,
que ell sap
quin és el més gras”.

ΞΑΣΤΕΡΙΑ

Πότε θα κάμει ξαστεριά,
πότε θα φλεβαρίσει,
να πάρω το ντουφέκι μου,
την έμορφη πατρόνα,
να κατεβώ στον Ομαλό,
στη στράτα του Μουσούρου,
να κάμω μάνες δίχως γιους,
γυναίκες δίχως άντρες,
να κάμω και μωρά παιδιά,
να κλαιν' δίχως μανάδες,
να κλαιν' τη νύχτα για νερό,
και την αυγή για γάλα,
και τ' αποδιαφωτίσματα
τη δόλια τους τη μάνα...

QUAN FACI EL CEL ESTRELLAT

Quan faci el cel estrellat,²¹⁹
quan arribi el febrer,
agafaré la meva escopeta,
i la bònica bandolera,
per baixar a l'Omaló,²²⁰
al camí de Mousourou,
per deixar les mares sense fills,
les dones sense homes,
faré que els nens petits,
plorin sense les mares,
plorin a la nit per aigua,
i a la matinada per llet,
i a l'albada
per la seva pobre mare...

218 Interpretació de la cançó per part de Nikos Xylouris: <https://www.youtube.com/watch?v=nzSjGLAVQpY>

219 La foscor i el mes de febrer que ja no fa tant de fred, són moments idonis per atacar i baixar de les muntanyes.

220 Nom de l'altiplà de la zona de Xanià on comença el barranc de Samarià.

ΝΑ ΣΤΑΘΩ ΣΤΑ ΠΟΔΙΑ ΜΟΥ²²¹

Μοιάζω με βομβαρδισμένο τοπίο
με ένα στιχάκι που είναι μουτζουρωμένο
στης ζωής το τελευταίο θρανίο
και με πουλί ξενιτεμένο...

Έχω πείσμα και γερό το στομάχι
σαν το Παύλο με την κάλπικη λύρα
την αγάπη που έχω δώσει δε πήρα
έτσι το θέλησε η μοίρα....

Άντε να σταθώ στα πόδια μου
μετά από τόσα χτυπήματα
έχω ξεχάσει τα βήματα
μα δε με παίρνει να πώ δε μπορώ
πρέπει να μπώ στο χορό...

Μες τον κόσμο μεγαλώνω τον άπονο
ποιός σ' αλήθεια πέρνει αυτό που του αξίζει
δε το θέλω μα μου βγαίνει παράπονο
γιατι η ρόδα δε γυρίζει...

221 L'any 2015 aquesta cançó és convertí en emblema contra les mesures d'austeritat i la corrupció política al país hel·lènic. Actualment, té més de 9 milions de visites al youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=AufQINNTbNc>

STAND ON MY FEET

I'm like a bombarded land
With a verse smeared across,
Life's last school desk
And (I'm like) an immigrant bird

I'm stubborn and my stomach can handle it
Just like Paul and his phony pound
I never received the love I gave
Fate wanted it that way

How will I be able to stand on my feet,
After so many blows?
I've forgotten the steps
But I can't say, "I can't"
I have to start dancing

In this enormous, cruel world,
Who really gets what they deserve?
I don't want to but I have this grievance
Because the wheels aren't turning

How will I be able to stand on my feet,
After so many blows?
I've forgotten the steps
But I can't say, "I can't"
I have to start dancing.

BENTETA

Μια ιστορία θα σας πω κι ανοίξετε τ' αυτιά σας
Μαζώχτε όλο το σόι σας τον μπάρμπα και τη θειά σας
Εγνώρισα μια κοπελιά σκέτο βάσανο
Και περιμένω το φιλάκι της για βάλσαμο
Ταχυκαρδία μου 'φερε και πονοκέφαλο
Εχτύπησε μου την καρδιά και τον εγκέφαλο

Φέρτε κοπέλια μία κούπα ρακή
Απ' το πολύ μου το σεβντά
Δεν τηνε βγάλω καθαρή
Θα σε πάρω, θα σε πάρω
Με παπά και με κουμπάρο
Θα κρατώ και την μπερέτα
Ετσά γίνεται στην Κρήτη η βεντέτα

Βεντέτα θ' ανοίξω, καρδιά μου
Αν δε γίνεις γυναίκα δικιά μου
Βεντέτα τρελή δίχως τέλος
Αφού με χτύπησε
Του έρωτα σου το βέλος

Είναι ταρχάς βαρύς και έρωτας απ' τσι λίγους
Ίδια όπως έφαγα στην κεφαλή μου πλίθους
Και κατ' αρχάς σε σκέφτομαι στον ύπνο μου, μωρό μου
Πλακώνομαι στσι προσευχές και κάνω το σταυρό μου

Έκανα τάμα σ' έναν άγιο θαρρώ το Γιάννη
Και θα σε κλέψω κοπελιά παρέα με το Ζανη
Πήτερ κράτα τ' άρματα και κρητικέ μπερέτα
Απόψε μέντορα θα κλέψω τη Μαριέττα

222 Vídeo clip de la cançó: <https://www.youtube.com/watch?v=UCM9TQSN1hs>

VENDETA

Una història us explicaré obriu bé les orelles
Reuniu tot el vostre llinatge, el vostre oncle i la vostra tia
Vaig conèixer una noia, una noia formidable
Espero el seu petó com si fos una medicina

Caquicàrdia i maldecap em va portar
I el cor i el cap em va tocar

Porta noia un got de rakí
Degut al meu fort amor
No puc calmar-me

Et prendré, et prendré
Amb un capellà i un compare
I portaré la bereta²²³
Així es fa a Creta la vendetta

Una vendetta començaré, amor meu
Si no et converteixes amb la meva dona

Una vendetta boja sense final
Perquè estava tocat
Per les fletxes de l'amor

És una forta passió, per un amor dels pocs
Com si un grapat de pedres m'omplissin el meu cap
I el principi somniava amb tu, nena meva
I començo a resar amb devoció i a senyar-me

I vaig fer una promesa, em sembla que a sant Joan
Robaré la noieta amb l'ajuda del Zani
Peter porta les armes i la cretenca bereta
Avui mentor robaré a la Marieta

223 Pistola italiana, molt comuna a Creta.

Mandinades cantades en el funeral de Giorgos Kalomiris

**Η κρητική παράδοση θα σου βαστά χατήρι
γιατί εφηκες κληρονομιά μεγάλη Καλομοίρη**

La tradició cretenca et recordarà

perquè has deixat herència / patrimoni gran Kalomiri

σαν το πελέκι το παλιό που ο χρόνος δεν το φθείρει

θα στέκεις στις παράδοσης το χτήρι Καλομοιρη

Com la vella destrat que el temps no desgasta

mantindràs dret l'edifici de la tradició Kalomiri

Αν έχει δεύτερη ζωή έυχομαι ναχεις μοίρα

γιατί στην πρώτη αμοναχός ήσουνα με την λύρα

Si hi ha una segona vida desitjo que tinguis un bon destí

perquè a la primera has estat sol amb la lira

η λύρα σου ε σίγησε μετά από εξήντα χρόνια

μα η μουσική σου Γιωργαντό θα ακούγετε αιώνια

La teva lira calla després de seixanta anys

però la teva música "Giorgando" s'escoltarà durant segles

την λύρα κούρδισε καλά ανε τσι συναντήσεις

τσι μερακλήδες του χωριού να τσι ξαναγλεντήσεις

Afina bé la lira perquè si trobes

els amics del poble torneu a festejar

στον κάτω κόσμο απου θα πας ήσυχος να κοιμάσαι

μα έργο μεγάλο έφηκες για πάντα να θυμάσαι

A sota terra aniràs a dormir tranquil

perquè una gran obra has creat per recordar sempre

κάνετε ενός λεπτού σιγή στον τάφο εδά που μπαίνει

για τον λυράρη πού φυγε και δεν ξαναγιαγέρνει

Feu un minut de silenci ara que entra la tomba

pel *liraris* que marxa i no tornarà

εξέχασες την λύρα σου να πάρεις η στον Άδη

ο Ψαρονίκος θα ναι εκιά και θα σου δώσει άλλη

Has oblidat agafar la teva lira però a l'Hades

el Psaronikos serà allà i te'n donarà una altra

φεύγεις με το παράπονο πως ήσουν μοναχός σου

κι άνθρωπος δεν σ αγκάλιασε στον απομισεμό σου

Marxes amb la pena que t'han deixat sol i

que en els teus últims moments ningú t'abraçava

Nota: La funció de la cançó no és purament estètica, tal com vaig observar amb les *mandinades* que es cantaven per acomiadar al *liraris*, tant per parlar de les seves virtuts com a persona i músic, com per allixonar a la família pel fet d'haver-lo deixat sol al final de la seva vida. El músic se'n va, però la seva música queda, dóna vida a la tradició musical illenca.

Annex VII: Fotografies



Imatge 1: Andonis Stefanakis sobre una ampolla i una copa, en una exhibició per turistes, anys 60. Andonis Xylouris 'Psarandonis' a la lira. Arxiu Giorgos Xylouris.



Imatge 2: Casament a Anogia, els veïns porten el dot a casa dels nuvis. Andonis Xylouris 'Psarandonis' a la lira. Arxiu Giorgos Xylouris.



Imatge 5: Festa a Gergeri. Agost del 2017. D'esquerra a dreta: A. Stavrakakis, B. Stavrakakis, Z. Spiridakis, G. Xylouris, G. Rombogiannakis. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 6: Actuació del liris Nikos Zoidakis al Kentro Labyrinth de Peza. Maig del 2018. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 7: Casament a Etiò. Fotografia: Xaralambos Kydonakis.



Imatge 8: Cartell del liris Nikos Kyriakakis. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 9: 'Deixa't anar al so de la música...'. Anunci de la Coca-Cola. Centre d'Heraklion. Fotografia: Jordi Alsina



*Imatge 10: Nikos Komis violinista de Biannos.
Fotografia: Jordi Alsina*



*Imatge 11: Festa del Primer de Maig a Gonies.
Fotografia: Jordi Alsina*



Imatge 12: Demostració de balls tradicionals cretencs. Davant la Basilica de Sant Marc a Heraklion. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 13: Festa de l'Òs a Gergeri. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 14: Casament de la Maria i el Manos. Kentro Kourites. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 15: Festa de la Mare de Déu d'Agost a Xoudetsi. Fotografia: Jordi Alsina



*Imatge 16: Classes de dansa a l'escola del Manolis Gnarakis Heraklion.
Fotografia: Jordi Alsina*



*Imatge 17: Classes a l'escola de música Apollon. Professor Dimitris Pasparakis.
Fotografia: Jordi Alsina*



*Imatge 18: Giorgos Zaxarioudakis al thiamboli, kazani a Agies Paraskies.
Fotografia: Jordi Alsina*



Imatge 19: Eugenia Tolly al pandero cuadrado de Peñaparda. Fotografia: Kelly Thoma.



Imatge 20: Família Xylouris: Psarandonis i els seus fills: Giorgis, Lambis i Niki a Nova York. Arxiu Giorgos Xylouris.



Imatge 21: Nikos Anetakis a la ràdio Kritikofm. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 22: Giorgos Belegakis, antic pastor d'Ethià. Fotografia: Jordi Alsina.



Imatge 23: La liraris Kelly Thoma. Arxiu Kelly Thoma.



Imatge 24: Altiplà de Lassithi nevat. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 25: Festa de la kourema (l'esquilada) a les muntanyes del Psiloritis.



Imatge 26: Taula d'un casament a Anogia a la plaça del poble. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 27: Cartell foradat per bales en direcció a Tsoutsouros. Fotografia: Jordi Alsina



Imatge 28: Recollida d'olives a Rotasi. Fotografia: Jordi Alsina

ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

1^Η ΠΑΓΚΡΗΤΙΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ

ΗΡΑΚΛΕΙΟ | 7-10 ΙΟΥΛΙΟΥ 2014

ΔΙΟΡΓΑΝΩΣΗ



**ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ
ΣΥΛΛΟΓΟΣ
ΓΩΝΙΩΝ
ΜΑΛΕΒΙΖΙΟΥ**

**ΕΙΣΟΔΟΣ
ΕΛΕΥΘΕΡΗ**

ΟΜΙΛΙΕΣ

7-8-9-10 Ιουλίου 2014
Αίθουσα Ανδρόγεω
(2ος όροφος)
Ώρες: 17:30 – 20:00

ΣΥΝΑΥΛΙΕΣ

7-8-9 Ιουλίου 2014
Πύλη Βιτούρι
Ώρες: 21:00 – 00:30



ΜΕ ΤΗ ΣΤΗΡΙΞΗ



Περιφέρεια Κρήτης

Αναλυτικό
πρόγραμμα ομιλιών
και μουσικής στο
www.musicofcrete.gr

Imatge 29: Cartell del 1er Congrés al voltant de la música de Creta.

Bibliografia

- Aerakis, Stelios** (1994). *Oi protomastores (Els primers mestres)*. Heraklion: Aerakis.
- Alsina, Jordi; Ràfols, Lluís (il.)** (2020). *La Mediterrània: una mar de músiques*. Berga: El Dimoni Pelut Edicions.
- Anderson, Benedict R. O'G** (2005). *Comunitats imaginades: reflexions sobre l'origen i la propagació del nacionalisme*. Catarroja: Afers. Universitat de València. València.
- Apostolakis, Stamatis** (1993). *Rzitika, ta dimotika tragoudia ths Kritis (La Rizitika, cançons populars de Creta)*. Gnossi. Atenes. Grècia
- Ardévol, E.** (2004). *L'adaptabilitat del mètode etnogràfic i la recerca sobre Internet*. Quaderns de l'ICA. Vol 4. Barcelona.
- Aretz, Isabel** (1991). *Historia de la Etnomusicologia en America Latina (Desde la época precolombina hasta nuestros días)*. Ediciones FUNDEF – CONAC – OEA. Caracas.
- Argyrou, V** (1996). *Tradition and Modernity in the Mediterranean: The Wedding as symbolic Struggle*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Arrieta, Iñaki ed.** (2018). *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas*. Bilbao: Universidad del País Vasco. DOI: https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/32212/arrieta_2018_liquido.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Barth, F.** (1976). *Los grupos étnicos y sus fronteras*. FCE. México.
- Baud Body, Samuel** (2006). *Mousíki katagráfi stin Kríti 1953-1954 (Enregistrament musical a Creta 1953-1954)*. Kentro Mikrasiatikon spoudon (Centre d'estudis d'Àsia Menor). Atenes.
- Bauman, Zygmunt** (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bendix, R.** (1997). *In search of Authenticity. The formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin. The University of Wisconsin Press.
- Billiard, Elise** (2006). *When tradition becomes trendy: social distinction in Maltese food culture*. Anthropological Notebooks. 12 (1) :113-126.
- Boltansky, Luc i Chiapello, Eva** (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Buljubašić, E., & Lähdesmäki, T.** (2019). «Becoming Mediterranean : The Intangible Cultural Heritage of Klapa Singing in Identity-Building and Nation-Branding». In T. Lähdesmäki, S. Thomas, & Y. Zhu (Eds.), *Politics of Scale : New Directions in Critical Heritage Studies* (pp. 126-139). Explorations in Heritage Studies, 1. Berghahn Books.

Carbonell, Eliseu (2010): «'Exactly what I had been looking for': the Anthropology of the Mediterranean 1950-1970», con(textos). *Revista d'antropologia i investigació social*, 4:5-22

- (2021) «La transmissió de la jota en la modernitat tardana: el cas de Jotacampus». Dins: Espuny Arasa, Elena (coord.) *La Jota als Territoris de Parla Catalana*. 1er Congrés de la Jota als Territoris de Parla Catalana. Catarroja: Ed. Afers.

Castelo-Branco Salwa, El-Shawan, i Freitas Branco, Jorge (eds.), (2003). *Voices do Povo. A Folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.

Cimarci, Linda (2015): «From 'tribes' to 'regions'; Ethnicity and musical identity in Western Uganda». *Revista Perifèria*. Núm 20 (2): 44-59 . DOI: <https://dx.doi.org/10.5565/rev/periferia>

Clifford, J. (1988). «On Ethnographic Authority». *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, (eds) Clifford, J i Marcus, G. E. Berkeley: University of California Press. Pp 21-54.

Clogg, Richard (1998). *Historia de Grecia*. Cambridge: Cambridge University.

- (2002): *Minorities in Greece. Aspects of a plural society*. London: C. Hurst & Co (Publishers) Ltd .

Constitució grega: 27 de maig del 2008. VIII th Revisionay Parliament. A <http://www.parliament.gr/english/pdf/001-156%20aggliko.pdf>

Dalianoudi, Renata (2004). *To bioli kai i kizara os paradosiaki zygia stin anatoliki Kriti. (El violí i la guitarra, la parella tradicional de la Creta oriental)*. Heraklion: Pagkrhtikos Syllogos Kallitexnon Mousikhs (Associació de músics de Creta).

- (2004): *To Bioli kai to lagouto os paradosiaki zygia stin dytikh Kriti. (El violí i el llaüt, la parella tradicional de la Creta occidental)*. Heraklion: Pagkrhtikos Syllogos Kallitexnon Mousikhs (Associació de músics de Creta).

Danigo, Luc (2005). «La transmission de la musique traditionnelle, de la société rurale aux écoles de musique : le traditionnel est-il soluble dans l'institution ? ». Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, Villeurbanne. Online: https://www.cmtra.org/avec/lib/elfinder-2.0-rc1/files/NOS%20ACTIONS/Publications/Dossiers%20documentaires/Transmission/Enseignement%20et%20formation/LucDanigo_rural%20ecoles%20de%20musiques.pdf

- Dawe, Kevin** (ed). (2004). *Island Musics*. Oxford·New York: Berg.
- (2007): *Music and musicians in Crete. (Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society)*. Toronto: The Scarecrow Press, Inc.
- Deiktaki, Athanasiou P.** (1999). *Xaniotes laïkoi mousíkoí, pou den uparexoun pia (Músics populars de Xanià, que ja no existeixen)*. Kasteli-Kissamou: Ekdosi A.
- DeSilvey, Catlin i Harrison, Rodbey** (2019). «Anticipating Loss: Rethinking Endangerment in Heritage Futures». *International Journal of Heritage Studies*, 26, 1-7.
- Detoraki, Theoxari** (1990). *Istoria tis Kritis (Historia de Creta)*. Heraklion. Edit. Theoxari Detoraki.
- Doñate, Miguel i Romero, Pablo** (2008). «El mar, una frontera infranquejable? L'experiència de corsos i sards, dues poblacions històricament d'esquena al mar». *Drassana: revista del Museu Marítim*. Núm. 16: 85-96.
- Dormaels, Mathieu** (2012). «Identidad, comunidades y patrimonio local: una nueva legitimidad social». *Alteridades*, 22 (43): Págs. 9-19.
- Duarte Marques, Rui Felipe** (2015). «Now, you are one of us». *Perifèria*. Núm. 20 (2): 60-71.
- Duran, Barbara** (2015): *Voleu sales? Pervivència i recuperació del cant de salers i quintos al Llevant, Migjorn i Pla de Mallorca*. Mallorca: Lleonard Muntaner.
- Escribano del Moral, María** (2018). *Txalaparta y construcción nacional: construyendo música*. *Ankúlegui*, 22: pàgines 43-58.
- Frenchina, Josep Vicent** (2014). *Pensar en vers. La cançó improvisada als països de la Mediterrània*. 1ª edició. Els llibres de la Caramella.
- Frigolé, Joan** (1999). «Llevarse la novia. Estudio comparativo de matrimonios consuetudinarios en Murcia y Andalucía». *Publicacions d'Antropologia Cultural*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2014). «Patrimonialización y mercantilización de lo auténtico» a *Construyendo el patrimonio cultural y natural: parques, museos y patrimonio rural* / coord. por Xavier Roigé, Joan Frigolé, Camila del Mármol, págs. 31-45.
- Frith, S.** (1998). *Performing Rites: On the value of popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

- Garcia Canclini, Néstor** (1999). «Los usos sociales del patrimonio cultural». En Aguilar Criado, Encarnación. Cuadernos Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. Pàgines: 16-33.
- Gellner, E.** (2003). *Cultura, identidad y política. El nacionalismo y los nuevos cambios sociales*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Gramsci, Antonio** (2001). *¿Què és la cultura popular?*. PUV. Universitat de València.
- Greenhouse, Carol J.** (2010). *Ethnographies of neoliberalism*. Pennsylvania. University of Pennsylvania.
- Grebe Vicuña, María Ester** (1976). «Objeto, Métodos y Técnicas de Investigación en Etnomusicología: Algunos Problemas Básicos». *Revista Musical Chilena*, 133: pp. 5-27.
- (1981). «Antropología de la Música: Nuevas Orientaciones y Aportes teóricos en la Investigación Musical», «*Revista Musical Chilena*», 153-155, pp. 52-74
- Hagleitner, Michael i Holzapfel, Andre** (eds.) (2017): *Music on Crete. Traditions of a Mediterranean Island*. Vienna Series in Ethnomusicology. Institut für Musikwissenschaft. Universität Wien. Musical Editions Seistrans. Aerakis Cretan Musical Workshop.
- Herzfeld, Michael** (1985). *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton. NJ: Princeton University Press.
- (1986). *Ours once more: folklore, ideology and the making of modern Greek*. California. Pella Publishing.
- (1991). *A Place in a Hystory. Social and Monumental Time in a Cretan Town*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Hirschon, Renée** (1989). *Heirs of the Greek Catastrophe: The Social Life of Asia Minor Refugees in Piraeus*. New York: Berghahn.
- Hnaraki, M.** (2007): *Cretan Music: Unravelling Ariadne's Thread*. Athens: Ed.Kerkyra.
- Hobsbawn, Eric** (1991): *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Hobsbawn, Eric. J; Rangers, Terence** (1988). *L'Invent de la tradició*. Vic: Eumo.
- King, Christopher C.** (2018). '*Hperotiko Moiroloi*' (*Lament from Epirus: An Odyssey into Europe's Oldest Surviving Folk Music*). Atenes: Doma.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara** (1995). «Theorizing heritage». *Ethnomusicology*, Vol. 39, No. 3 , pàgines. 367-380.

- Kopidákis, Emmanoil** (2002). *Kostas Moudákis et La Musique Festive Cretoise*. Mémoire de maîtrise d'ethnomusicologie. Département musique. Université de Paris VIII.
- League, Panayotis** (2012). «Rewriting Unwritten History: Nationalism, Folklore, and the Ban of the Cretan Violin,» in *Plasmatic Narratives: Essays in Honor of Lily Macrakis*, eds. Stamatia Dova and Nikolaos Pouloupoulos, Classics @, Harvard University Center for Hellenic Studies, Washington D.C. Online: <https://classics-at.chs.harvard.edu/classics10-panayotis-league-rewriting-unwritten-history-folklore-nationalism-and-the-ban-of-the-cretan-violin/>
- Lefebvre, Henri** (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lévi-Strauss, Cl.** et al. (1981). *La identidad*. Barcelona: Petrel.
- López Bargados, Alberto i Carbonell Camós, Eliseu** coord. (2005). *Reprement l'objecte i les seves mediacions: antropologia, art i artefacte*. Quaderns de l'ICA. Número 5.
- Machuca Téllez, Daniel; Vallés, Mónica; Blas Pérez, Joaquín** (2019). «Consideraciones entorno a la categoría Música Popular». Argentina: JIMUS. Pàgines 64-71.
- Magrini, Tullia** (1997). «Repertoires and Identities of a musician from Crete». *Ethnomusicology Online* 3: <http://www.umbc.edu/eol/3/magrini/index.html>
- (2000). «Music and Manhood in Western Crete: Contemplating Death». *Ethnomusicology* 44, No 3.: 429-60.
- (2003). ed. «Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean». Chicago and London. University of Chicago Press.
- M. Danforth, Loring** (1982). *The death rituals of rural Greece*. Princeton, NJ: Princeton University.
- Mármol, Camila; Frigolé, Joan; Narotzky, Susana** eds. (2010). *Los lindes del patrimonio*. Barcelona. Editorial Icaria.
- Márquez, Israel V.** (2011). «Música y experiencia». *Revista de Antropología Iberoamericana*. 6 (2). p. 193-214.
- Martí, Josep** (1996). *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Editorial Ronsel.
- «Musica y etnicidad». *Revista transcultural de música*. Núm 2: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/marti.htm>
- (2000). *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.

- (2015) «No sense la meva música: la música com a fet social». *Periferia*. Número 20(2). Pg. 4-21.

Martzakis, Andonis (2019). *Ta mousiká patímata tis Kritis (Els passos musicals a Creta)*. Heraklion. Sistron.

Merriam, Alan P. (1980). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Mpaltatzi, Aggeliki (2003): «Synenteuxi tou Ross Daly» (Entrevista a Ross Daly). Departament d'Antropologia. Universitat de Lesbos (Grècia).

Montesinos Linares, Lidia (2020). *Patrimonio inmaterial y desigualdades de género*. Fundación Gabeiras para el derecho y la cultura. La Cultivada Ediciones.

Papadakis, Kostas (1989). *Kritikí lýra: énas mýthos (La lira cretenca: un mite)*. Xanià: Tip. Pelekanakis.

Papadakis, Manolis (2002). *H istoria ths krhthkhs mousikhs ston eikosto aiona (La història de la música cretenca del segle XX)*. Thessaloniki: Ekdoseis Zhth.

Palou, Saida i Mancienelli, Paola (2016). «El turismo como refractor». *Quaderns de l'ICA*. 32. pp. 5-28.

Papadatos, Ioannis (2019). *The Paréa: Participatory Musical Performances in the Island of Crete*. Doctor of Philosophy (PhD) thesis, University of Kent.

Pavlopoulou, Argyrou (2011). *Musical tradition and change on the island of Crete*. Doctor of Ethnomusicology (PhD) thesis, Goldsmith University of London.

Pérez de Guzmán, Torcuato (1997). «Dialecto e identidad colectiva: los casos del País Valenciano y Andalucía». *Dins de la Revista de Antropología Social*, núm. 6. pp. 139-163. Servicio de Publicaciones UCM, Madrid.

Persinakis, Paris (2016). *I mousikí tis Kritis (La música de Creta)*. Heraklion. Voukino.

Peristiany, J. G. (1966). *Honour and shame: The Values of Mediterranean Society*. University of Chicago Press.

Pia di Bella, Maria (2011). *Dire o tacere in Sicilia. Viaggio alle radici dell'omertà*. *Antropologia Culturale-Nuova Serie*. Armando editore.

Politis, Alexis (2010). *To dimotiko tragoudi (La cançó popular)*. Panepistimiakes Ekdoseis Kritis & Alexis Politis.

Price, Sally (2005). «¿Son los antropólogos ciegos frente al arte?». *Quadern de l'ICA*. 21.

- Reraki, Fotini** (1999). *Le musical dans le panigyri à Anoya, un village de montagne crétois*. D.E.A en Esthétiques, Technologies et création artistiques, Paris VIII.
- Reynoso, Carlos** (2006). «Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen I. Teorías de la simplicidad.» Buenos Aires: SB.
- Roque, Maria Àngels ed.** (2000). *Nueva antropología de las sociedades mediterráneas: Viejas culturas, nuevas visiones*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Rouget, Marcel** (1990). *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris: Gallimard.
- Rowe, N.** (2011). «Dance and Political Credibility: The Appropriation of Dabkeh by Zionism, Pan-Arabism, and Palestinian Nationalism». *Middle East Journal*, 65(3), 363-380.
- Ruiz i Barceló, Anna** (2010). *De pell d'oliva*. Barcelona: Aspius.
- Ruiz Morales, F.C.** (2014). «El trabajo del flamenco en un entorno cosmopolita. Dinámicas y concepciones». *Gazeta de Antropología*, 30(1): artículo 12 (2014). DOI: <http://hdl.handle.net/10481/31435>
- Sánchez Fuarros, I.** (2018). «Celebrar la nostalgia cantando: música, memoria y la producción de un sentido de pertenencia en la diáspora cubana de Barcelona». *Ankulegi* 22, pàg. 59-74.
- Scarnechia, Paolo** (1998). *Música popular y música culta*. Enciclopedia del Mediterráneo. Cidob Edicions. Barcelona: Icaria Editorial.
- Simonett, Helena** (2001). «Narcocorridos: An Emerging Micromusic of Nuevo L.A». *Ethnomusicology* 45/2, pp. 315-337.
- Smith, Laurajane** (2014). «Patrimoni immaterial: un repte per al discurs de patrimoni autoritzat?». *Revista d'etnologia de Catalunya*, [en línia], 2014, Núm. 39, p. 12-22 . DOI: <https://raco.cat/index.php/RevistaEtnologia/article/view/279975/367669>
- Spyridakis, Manos** (2013). *The liminal worker. An ethnography of work, unemployment and precariousness in contemporary Greece*. Farnham: Ashgate.
- Stravrakakis, Mitshos** (2003). *Ilie mou kosmogiyrevti (mandinades)*. Heraklio: Sistron.
- Stokes, Martin** (1994). «Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place». Oxford and Providence: Berg.
- (1999): « Music, Travel and Tourism: An Afterword». *The World of Music*. 41 (3), p. 141-157.
- Terradas, I.** (2004): «La contradicción entre la identidad vivida e identificación jurídico-política», a “Quaderns de l’Institut Català d’Antropologia”, num. 20, Barcelona.

- (2008). *Justicia Vindicatoria*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Tuson Jesus** (1992). *Mal de llengües*. Editorial Empúries.
- Tsantiropoulos, Aris** (2010). *H benteta sti sigxroni kentriki oreini Kriti (La vendeta contemporània a les muntanyes centrals de Creta)*. Plethron.
- Tsirigotakis, Antonis** (2008). *Thisavrós tis Kritikis dialektou (Diccionari del dialecte cretenc)*. Heraklio: Markakis, Iatriko Kritis, Pagkritia Trapeza, Dimos Asterousion.
- Tziovas, Dimitris** (2003). *Greece and the Balkans: identities, perceptions and cultural encounters since the Enlightenment*. Ashgate Publishing, Ltd
- Valenzuela Arce, José M.** (2014). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. Tijuana. El Colegio de la Frontera Norte.
- Vardakis, Baggelis** (2014). *O paradosiakos xorós stis anatolikes perioxés tis Kritis (Les danses tradicionals de la zona oriental de Creta)*. Ierápetra. 21os Aion.
- Velasco, Honorio** (2012). «De patrimonios culturales y sus categorías» *Gazeta de Antropología*, 28 (3), artículo 13,
- Urrieta Uritzberrea, Iñaki** ed. (2018). *El patrimonio cultural en las sociedades líquidas*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Vicenç, Francesc** (2016). «Cultura de proximitat contra la crisi de la globalització». I Jornades de Cultura Popular i Tradicional de les Illes Balears. Mallorca. Aspectes conceptuals.
- Vives Riera, Antoni** (2009). *Les festes de Sant Antoni a Manacor. Ritual, identitat i mobilització al segle XX*. Lleonard Muntaner, Editor.
- Xaralampaki, Basili** (2003). *Ithi kai ethima tis Kritis (Costums i tradicions de Creta)*. Heraklion: Sminiotakis.
- Xatzidaki, G. I.** (1958). *Krhthkh moysikh. Istoría, mousika systimata tragoudia kai xoroi (La música cretenca. Història, sistemes musicals, cants i balls)*. Athinai Koultoura.
- Xtoris, Sotiris** ed. (2000). *Mousika strayrodromia sto Aigaio (Lesbos 19os-20os aiwnas) (Encreuament musical a l'Egeu (Lesbos s.XIX-XX))*. Athina: Ekdoseis Exantas.
- Zaimakis, Ioannis** (1999). *Katagogia Akmazonda. Parékklisi kai Politismiki dimiourgia sto Lákko Irakleio (1900/1940)*. Atenas: Plethron.

Filmografia

Aristomenopoulou, Aggeliki (2015): «A Family Affair». Anemon Productions. Australian Broadcasting Corporation (ABC). Greek Film Center.

Ferris, Costas (1983): «Rembetiko». Greek Film Center. Rembetiko Ltd. Hellenic Radio Television.

Nancy Videanaki, Nancy (2009): «Otan akou Kriti (Quan escolto Creta)». CI Productions Pal system. Sistron.

Nikolakakis, Giorgos (1990): «To mistiko (el secret)». Facultat de Ciències Socials. Universitat de Creta.

DISCOGRAFIA

Andonis Martzakis. «Kai to kero kai panta...». 2007. Sistron.

Giannis Aggelakas, Giorgis Xylouris 'Psarogiorgis', Giagkos Xairetis, Nikos Beliotis. «Oso kai an dernei o anemos». 2012. Alltogethernow.

Giannis Xylouris. «Erotokritos». 2002. Sistron.

Giorgos Manolakis. «Kokkines plakes». 2015. Autoeditat.

Giorgis Xylouris and Xylouris Ensemble. «Live in Melbourne, 2010». 2010. Xylouris Ensemble.

Kostas Moudakis. «Ta rizítika». 2006. Sistron.

Kostas Papadakis (Naftis) y Stelios Lainakis. «Naftis. Mousikes parakatathikes n. 1 (Naftis. L'herencia musical)». Cretaphone.

Ludovico Anogion. Myrologia

Nikos Xylouris. «Ta kritikà». 2007. Sistron.

Psarandonis. «Idaion Andron». 1999. Lyra.

Ross Daly, Eugenia Diamaboliti-Toly. «Pos kelaidoun ta poulia». 2016.

«Oi protomastores (1920-1955) (Els primers mestres (1920-1955))». 1994. Aerakis records.

Thanassis Skordaklos. «Ixografiseis arxeio Thanasis Skordalos 1972-1974». Aerakis.

Xylouris White: «The Sisyphians». 2019. Drag City.