



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Präsenz der Lyra
in der kretischen Musikkultur“

Verfasserin

Lisa Punz, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

Univ.- Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann

Inhalt

Vorwort.....	5
1 Einleitung	8
2 Darlegung des Forschungsstrategischen Vorgehens	15
2.1 Empirische Datenerhebung.....	15
2.2 Der Stand der Wissenschaft	18
3 Musikinstrumente der Mittelmeerinsel Kreta	22
3.1 Chordophone	22
3.1.1 Die Lyra	22
3.1.2 Die Violine	23
3.1.3 Die Laouto	26
3.1.4 Die Mandolino.....	28
3.1.5 Die Boulgari	29
3.2 Aerophone.....	30
3.2.1 Die Sfyrohabiolo	30
3.2.2 Die Madoura	30
3.2.3 Die Askomandoura	31
3.3 Membranophone	33
3.3.1 Die Daoulaki	33
4 Die Lyra.....	34
4.1 Name und Herkunft der Lyra	34
4.2 Der Auf(Bau) der Lyra	35
4.3 Die Spielhaltung und –technik der Lyra	40
4.4 Die Entwicklung der modernen Lyra	42
5 Texte und Kontexte	47
5.1 Texte: Mantinades.....	47
5.2 Kontexte	51
5.2.1 Das Gléndi.....	51
5.2.2 Die Paréa.....	53
5.2.3 Die Kantada.....	53
5.2.4 Außertraditionelle Kontexte	54

6	Schlüsselfiguren der kretischen Musik	56
6.1	Andreas Rodinós - Ανδρέας Ροδινός (1912 – 1934).....	56
6.2	Stratis Kalogeridis - Στρατής Καλογερίδης (1883-1960)	57
6.3	Alekos Karavitis - Αλέκος Καραβίτης (1904-1975).....	58
6.4	Giannis Bernidakis - Γιάννης Μπερνιδάκης (Μπαξεβάνης) (1910-1972).....	59
6.5	Manolis Lagos - Μανώλης Λαγός (1910-1981)	60
6.6	Thanassis Skordalos - Θανάσης Σκορδαλός (1920-1998).....	61
6.7	Kostas Moundakis - Κώστας Μουντάκης (1926 – 1991).....	62
6.8	Nikos Xylouris - Νίκος Ξυλούρης (1936-1980).....	63
6.9	Fazit	67
7	Das Repertoire der kretischen Musik	68
7.1	Nicht-Tanzmusik	68
7.1.1	Rizitika tragoudia	68
7.1.2	Tabachaniotika Lieder	70
7.1.3	Erotokritos	71
7.2	Tanzmusik.....	71
7.2.1	Der Siganos.....	74
7.2.2	Der Pentozalis	75
7.2.3	Der Maleviziotis	77
7.2.4	Die Sousta	78
7.2.5	Der Syrtos.....	81
7.3	Fazit	95
8	Die Präsenz der Lyra in der kretischen Kultur.....	98
9	Ausblick.....	107
10	Bibliographie.....	108
10.1	Literatur	108
10.2	Interviews und persönliche Mitteilungen	111
10.3	Onlinequellen	112
10.4	Tonträger.....	113
11	Abbildungsverzeichnis	114
12	Abstract	115
13	Lebenslauf.....	116

Vorwort

Eine Diplomarbeit zu schreiben ist vergleichbar mit dem Zusammenbauen eines Spezialpuzzles. Speziell ist es deswegen, weil man sich keine Schachtel kaufen kann, auf welcher das Endprodukt als Vorlage abgebildet ist und in welcher alle benötigten Puzzleteile, fertig für die Zusammensetzung, enthalten sind.

Die Puzzleteile für meine Diplomarbeit, die sich mit der Präsenz der Lyra, einem Streichinstrument, in der kretischen Musikkultur beschäftigt, sind nicht nur auf ganz Kreta, sondern eigentlich sogar auf der ganzen Welt verteilt. Sie finden sich in materiellen Objekten, Dokumenten, Büchern, Monumenten, Orten, Tonaufnahmen, Liedern und Musikstücken, Mythen und Legenden, Festen, MusikerInnen, in jeder Person, die Teil der kretischen Musikkultur ist oder sich mit dieser beschäftigt hat. So sehe ich die Aufgabe des Forschers/der Forscherin darin, Puzzlesteine einerseits zu finden und zu sammeln, andererseits so gut wie möglich zusammenzusetzen.

Ein Puzzle zusammenzubauen erfordert viel Ausdauer und Geduld. Manche Abschnitte lassen sich relativ rasch zusammenbauen, andere sind schon etwas mühsamer. Denken Sie an ein Puzzle mit einer großen einfarbigen Fläche – beispielsweise dem Himmel. Umso schöner, wenn dieser komplett erscheint, ein Kapitel abgeschlossen ist. Doch manchmal „steht man einfach an“ und versinkt im Chaos der vielen Steine. Gerade dann ist es wichtig Personen zu haben, die neuen Mut schenken, Anstöße für die Weiterarbeit geben oder einen durch andere Aktivitäten ablenken und für das Allgemeinwohl sorgen, um sich gestärkt erneut der Herausforderung stellen zu können. So möchte ich an dieser Stelle ein paar Worte des Dankes verlieren.

Ein großer Dank gilt meiner Betreuerin Frau Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann. Sie hat am Anfang meines Studiums das Interesse für die Ethnomusikologie in mir geweckt, mir in Lehrveranstaltungen und Seminaren gezeigt, wie man „Puzzles“ bauen kann und mich bei meinem eigenen unterstützt.

Zum Motiv meines Puzzles, dem Thema meiner Arbeit, bin ich durch Mag. Michael Hagleitner gekommen. Durch die von ihm ins Leben gerufene und geleitete Exkursion nach Kreta, an welcher ich teilnehmen durfte, löste er in mir die Begeisterung für kretische Musik aus. Auch bei der Entstehung meiner Diplomarbeit stand er mir stets mit hilfreichen, fachlichen Hinweisen, Literaturtipps und konstruktiver Kritik zur Seite. Ein herzliches Dankschön dafür. Bedanken möchte ich mich bei den weiteren Exkursionsleitern, Mag. Michael Hecht und Dr. Andre Holzapfel und allen ExkursionsteilnehmerInnen. Schließlich sind viele Quellen meiner Arbeit Produkte dieser Reise und somit aller Beteiligten, zumal durch die Archivierung, Protokollierung, durch Transkriptionen und Übersetzungen der Interviews etc. wesentliche Vorarbeiten für meine Diplomarbeit geleistet wurden.

Ein besonderer Dank gilt meiner lieben Kollegin, Marie-Theres Himmler, mit welcher ich gemeinsam ein zweites Mal aus Forschungsgründen 2012 nach Kreta reiste und mich auf Puzzlesteinsuche begab. Vielen Dank für die schöne Zeit, den regen Austausch und die produktive Zusammenarbeit.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei all jenen Menschen bedanken, die mir auf Kreta begegnet sind und die zu der Entstehung der Arbeit, sei es durch Gastfreundlichkeit, die Bereitschaft Auskünfte zu geben oder durch die Veranstaltung diverser Feste usw. beigetragen haben.

Beim Puzzlebauen schleichen sich Fehler ein, die man selbst nicht mehr sieht. An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei meiner Schwester Angelika für stilistische Tipps, konstruktive Kritik und das Korrekturlesen meiner Arbeit bedanken.

Außerdem bedanke ich mich bei Matthias, Betti, Karina, Bettina und Cynthia und allen FreundInnen die hier nicht namentlich erwähnt werden, aber mir in verschiedenster Weise im Entstehungsprozess meiner Arbeit zur Seite standen. Selbstverständlich gebührt auch meinen Eltern, die mich auf meinem Bildungsweg stets unterstützten, förderten und bestärkten und mir das Studium überhaupt ermöglichten, besonders großer Dank.

Aus wie vielen Teilen mein Spezialpuzzle tatsächlich besteht, wurde mir klarer, je mehr ich mich mit der Thematik beschäftigte: aus unendlich vielen. Es scheint, als würde das Puzzle (das Feld) immer größer und größer werden. Kein Mensch wird es jemals schaffen, eine „Musikkultur“ vollständig, ganzheitlich zu erfassen. So verstehe ich die vorliegende Diplomarbeit als meinen persönlichen momentanen Zwischenstand. Ich habe versucht das Wissen, welches ich mir bis jetzt zur kretischen Musik ansammeln konnte, in strukturierter Form aufzubereiten und hoffe in weiterer Folge darauf aufbauen zu können.

1 Einleitung

*„Crete, my beautiful island, island of paradise,
on your right, you hold an anchor, and on your left, another,
you play the líra to them, so that they can once more dance¹.“*

Beginnen wir mit einem kleinen Experiment: Lehnen Sie sich zurück, schließen Sie die Augen und denken Sie an die Mittelmeerinsel Kreta. Welche Assoziationen haben Sie? Sehen Sie sich vielleicht mit einem guten Buch am Strand liegen? Hören Sie das Meer rauschen und die Wellen an die felsigen Küsten schlagen? Spüren Sie die wärmende Sonne auf Ihrer Haut? Kurzum, erwachen in Ihnen Urlaubsgefühle? So sind Sie mit Ihren Bildern nicht alleine, denn die Insel ist aufgrund ihrer landschaftlichen Schönheit, ihrer südlichen Lage und – um an die einführende Mantinada anzuschließen – wegen ihres paradiesischen Charakters eine sehr beliebte Touristendestination geworden.

Führen wir das Experiment weiter. Schließen sie noch einmal die Augen, reisen Sie ein weiteres Mal gedanklich nach Kreta und versuchen Sie sich die dortige Musik vorzustellen. Was vermögen Sie zu hören?

Kretische Musik hat generationsübergreifend unter den InsulanerInnen einen hohen Stellenwert, sie ist an allen möglichen Plätzen präsent.

„Du gehst am Abend spazieren in den Gassen von Heraklion und du siehst: Dort in dem Laden spielen sie kretische Musik, in diesem Hof oder jener Wohnung spielen die Studenten kretische Musik. Mit Mandolino, mit Lyra, überall. Also sogar in der Stadt und noch mehr in den Dörfern. (...) Dort beschäftigen sich die jungen Leute mit der Musik, mit der Mantinada, mit dem Tanz“ (Panagiotakis: 11.08.2011).

Dennoch – und hier stoßen wir auf ein Paradoxon – bleibt kretische Musik vielen TouristInnen verschlossen. Ziel meiner Arbeit ist nicht zu analysieren, warum vielen UrlauberInnen kretische Musik unbekannt ist, aber ich möchte unter anderem einen Zugang zu dieser Musik schaffen, einen Einblick in die

¹ Mantinada eines berühmten Liedes von *Yiannis Markopoulos* zit. nach *Hnaraki 2007: 45*

stark präsente Musikkultur der Insel geben und auf ein Instrument – die Lyra – fokussieren.

Sie stellen sich nun womöglich die Frage, wieso ich ausgerechnet meine Abschlussarbeit zu diesem Thema verfasse. Mit kretischer Musik setze ich mich seit März 2011 auseinander. Ausschlaggebend für die Beschäftigung damit war eine dreiwöchige universitäre Exkursion nach Kreta², die im August desselben Jahres stattfinden sollte und an welcher ich gemeinsam mit zwölf weiteren Studierenden und drei Leitern – Michael Hagleitner, Michael Hecht und Andre Holzapfel – teilnehmen durfte. Um Instrumente, Repertoire und die Musiker³ vorab kennen zu lernen und die Zusammenhänge in der Musik ein bisschen besser zu verstehen, haben wir uns in einer Lehrveranstaltung, geleitet von Michael Hagleitner, der sich schon Jahre lang wissenschaftlich mit kretischer Musik auseinandersetzt und die Exkursion ins Leben gerufen hat, ein Semester lang mehrdimensional vorbereitet. In dieser Phase der Vorbereitung betrat ich ein gänzlich neues Feld, alles war spannend, faszinierend aber doch völlig fremd und schwierig zu begreifen. Mir all die neuen Musikernamen sowie die griechischen Fachausdrücke für Instrumente, Tänze oder Veranstaltungen zu merken, schien mir anfangs ein Ding der Unmöglichkeit zu sein. Unterschiede im Repertoire und in den Interpretationen der Stücke hörte ich damals schwer heraus. Alles klang für mich irgendwie sehr ähnlich, zudem Arabisch oder Türkisch. Dann auch wieder Griechisch, aber alles in allem auch wieder nicht. Es war einfach etwas Neues, Eigenes.

Wagen Sie an dieser Stelle mit mir einen kleinen Exkurs, eine kurze Reise in die Vergangenheit Kretas, um meine Assoziationen nachvollziehen zu können. Denn die Vergangenheit formt das Hier und Jetzt, ohne sie gäbe es keine Gegenwart. Die Mittelmeerinsel Kreta liegt zwischen drei Kontinenten: Afrika,

² Der Titel der Exkursion lautete „Musiktraditionen der Mittelmeerinsel Kreta“.

³ Der Beruf als Musiker ist auf Kreta eine Domäne der Männer. Instrumentalistinnen auf der Bühne sind eine Rarität, weshalb ich – obwohl es mir prinzipiell ein großes Anliegen ist – in dieser Arbeit davon absehe, zu „gendern“, sofern ich von Musikern spreche. Auf die Thematik der männlichen Dominanz in der kretischen Musik soll in dieser Arbeit kein Fokus gelegt werden. (Näheres dazu siehe Kevin Dawe 2005; 2007).

Asien und Europa. Aufgrund ihrer Lage stand die Insel über Jahrhunderte unter Fremdherrschaft und war Schauplatz vieler Kämpfe. Vom ersten Jahrhundert v. Chr. bis zum 5. Jahrhundert n. Chr. war Kreta Teil des Römischen Reichs, etwa um 826 n. Chr. eroberten die aus Andalusien kommenden Araber die Insel. 961 n. Chr. wurde diese jedoch wieder mit dem Byzantinischen Reich für weitere 250 Jahre vereint. 1204 fanden die Venezianer Gefallen an Kreta und so folgte eine venezianische Herrschaft. Sie sollte ca. 450 Jahre andauern. Später kämpfte die Insel für Freiheit, indem sie sich gegen die Türken auflehnten, welche 1669 Kreta einnahmen und bis 1898 – mit einer Unterbrechung von 10 Jahren (1830-1840), als Kreta unter ägyptischer Herrschaft stand – kontrollierten. 1898 konnte sich Kreta, nach blutigen Schlachten, vom Osmanischen Reich lösen und wurde ein unabhängiger Staat, bis die Insel 1913 zu Griechenland unter dem kretischen Premierminister Eleftherios Venizelos übergang⁴. Doch auch im 20. Jahrhundert folgte ein politisches Ereignis dem anderen. 1923, nach dem Türkisch-Griechischen Krieg, fand ein erzwungener Bevölkerungsaustausch zwischen diesen Ländern statt. 1941 bis 1944 kämpften die KreterInnen gegen die Deutschen⁵ (vgl. Hnaraki 2007: 46ff.). Aufgrund ihrer Geographie und ihrer Geschichte ist die Mittelmeerinsel Kreta somit ein kultureller Kreuzungspunkt, ihre Musik ein Produkt vieler Einflüsse, konkret arabischer, türkischer, venezianischer, generell nahöstlicher und mediterraner (vgl. Hnaraki 2007: 32).

Ende Juli 2011 – in Kreta angekommen – konnte ich schließlich eintauchen in diese völlig neue Musikkultur. Ich lernte kretische Musik und ihre Kontexte, in denen sie gespielt wird, kennen. Gewisse Tänze und Musikstücke ließen sich nach und nach identifizieren und Interpretationen zunehmend differenzieren. Mein Interesse und meine Begeisterung für kretische Musik wurden entfacht.

⁴ Seit 1913, also erst seit ca. 100 Jahren, gehört Kreta zu Griechenland. Musikalisch bzw. kulturell gesehen ist Kreta jedoch nicht mit Griechenland gleichzusetzen. Generell identifizieren sich die BewohnerInnen der größten griechischen Insel nicht als GriechInnen, sondern als KreterInnen.

⁵ Seit 1913 ist Kreta zwar bei Griechenland geblieben, war jedoch auch von den politischen Ereignissen dieses Landes betroffen; so beispielsweise von kontinuierlicher, politischer Instabilität, welche in der Militärdiktatur (1967-1974) gipfelte.

Ganz besonders faszinierte mich ein Instrument – die Lyra. Diese kleine gestrichene Kurzhalslaute spielt eine zentrale Rolle in der kretischen Musikkultur und ist besonders präsent und beliebt bei Jung und Alt. Auf jedem Fest steht die Lyra im Mittelpunkt des Geschehens. Viele Kinder und Jugendliche finden Gefallen an dem Instrument und lernen in Musikschulen oder autodidaktisch darauf zu spielen. An den Wänden der Kafeneions⁶ hängen Lyras, dreht man das Radio auf ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch kretische (Lyra)Musik zu hören. Allein in Heraklion gibt es fünf Radiostationen, welche „traditionell“ kretische Musik senden⁷. Sogar der Eisverkäufer bewirbt in entlegenen Bergdörfern seine Ware mit kretischer (Lyra)Musik. In einer Musikgruppe, ist der Lyrari sozusagen der Kapitän, der Bandleader (oftmals auch der Sänger) und auf Posters abgebildet, welche als Konzertankündigungen fungieren. Fragt man irgendwo auf Kreta Leute nach Musikern – sei es im Kafeneion eines Dorfes, im Einkaufsladen, der Tankstelle oder im Olivenhain – alle kennen irgendeinen Lyraspieler. Die Lyra wird von der Gesellschaft zweifelsohne als DAS „traditionell kretische“ Instrument und sogar als Symbol der Insel gesehen.

Diese starke Präsenz beeindruckte und verwunderte mich gleichzeitig. Zumal ich erfuhr, dass die Lyra, wie sie heute gespielt wird, noch ein relativ junges Instrument ist und in der Mitte des 20. Jahrhunderts die Violine aus den Massenmedien verbannt wurde, um eine etwaige Verdrängung der Lyra durch die Violine zu vermeiden⁸.

Nach der Exkursion war ich entschlossen, an der Thematik weiterzuarbeiten und so entschied ich mich meine Diplomarbeit über die Lyra zu verfassen. Da meine Studienkollegin Marie-Theres Himmler ihre Bachelorarbeit über die Askomandoura, den kretischen Dudelsack schreiben wollte (und dies auch in die Tat umsetzte), fassten wir im Sommer 2012 den Entschluss noch einmal zu zweit auf die Insel zu fahren, um weiter zu recherchieren. So kam es, dass ich meine Zeit von Mitte August bis Mitte September 2012 wieder auf Kreta

⁶ Ein Kafeneion ist ein griechisches Kaffeehaus.

⁷ vgl. Panagiotakis: 11.08.2011

⁸ Näheres dazu wird in Kapitel 3.2.1 behandelt.

verbrachte, Material sammelte und mir Motivation und Inspiration für meine Arbeit holte. Diesmal war ich geleitet von einem Thema, von Fragen, auf welche ich in meiner Diplomarbeit Antworten finden möchte: Warum sind kretische Musik und vor allem die Lyra so präsent auf der Insel und generationsunabhängig beliebt? Welche Rolle hat die Lyra in der kretischen Musikkultur und warum ist ausgerechnet die Lyra DAS Instrument der Insel? Was zeichnet sie aus bzw. was hat sie, was andere Instrumente nicht haben?

Um die Fragen adäquat beantworten zu können, möchte ich in der vorliegenden Arbeit einen groben Überblick über die kretische Musik(kultur) geben und die besonderen Aspekte der Lyra herausarbeiten.

Bevor ich mich inhaltlich mit der Thematik auseinandersetze, möchte ich in Kapitel 2 Aufschluss über die Quellenlage, die Methoden der empirischen Datenerhebung und den aktuellen Stand der Wissenschaft geben, um somit meine forschungsstrategische Vorgehensweise möglichst transparent zu gestalten.

Kapitel 3 stellt die zentralen Musikinstrumente der Mittelmeerinsel Kreta vor. Ich musste hierbei eine Auswahl treffen und entscheiden, welche Instrumente behandelt werden sollen. Auch elektronisch verstärkte Instrumente und Musikgruppen mit einer E-Gitarre, E-Bass, Schlagzeug Besetzung (oft in Kombination mit der Lyra) finden zunehmend Anklang bei der jungen kretischen Bevölkerung. Hundertprozentige Einigkeit darüber, was unter „traditionell kretischen“ Instrumenten zu verstehen ist und vor allem seit wann diese auf der Insel verbreitet sind, herrscht zudem keine vor. Dies liegt vermutlich daran, dass Kreta von regionalspezifischen Unterschieden geprägt ist, was sich wiederum in der Musik selbst, in der Interpretation des Repertoires und der Vorkommnis bestimmter Instrumente widerspiegelt. Ich stelle daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit. So behandle ich keinesfalls alle auf der Insel vorkommenden Instrumente, sondern nur jene, welche meine befragten

InterviewpartnerInnen als „traditionell kretisch“ verstanden oder jene, welche vorrangig auf Gléndi bzw. Paréas⁹ Verwendung finden.

DAS Instrument der Insel ist, wie erwähnt, zweifelsohne die Lyra. Um sie dreht sich auch diese Arbeit, weswegen ich ihr ein eigenes Kapitel widme. Kapitel 4 befasst sich mit der Organologie des Streichinstruments, mit der Lyra als materiellem Objekt. Nachdem Sie dieses Kapitel gelesen haben, sollten Sie Bescheid wissen über den Aufbau, die Spielweise des Instruments und erfahren haben, welchen morphologischen Transformationsprozess die Lyra, beeinflusst von der Violine, v.a. im letzten Jahrhundert durchlaufen hat.

Doch Musikinstrumente sind nicht nur materielle Objekte, sie übernehmen ebenso Funktionen, sind Bedeutungsträger, kulturelle, soziale, identitätsstiftende Objekte. Gespielt von Menschen finden sie in verschiedenen Kontexten Verwendung. Kapitel 5 handelt von den Anlässen, zu welchen KreterInnen musizieren und tanzen, sowie von den Texten – den Mantinades – die hierbei vorgetragen werden.

Ohne Personen, welche Musikinstrumente in die Hand nehmen, um darauf zu spielen, wären diese tot. Sie würden schlicht und einfach materielle Objekte, vielleicht ansehnlich, aber dennoch leblose Gegenstände bleiben. Kapitel 6 stellt daher Schlüsselfiguren der kretischen Musik vor. Es sind Musiker – meist Lyraris –, welche einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung der kretischen Musik lieferten, sei es durch Tonaufnahmen oder internationale Konzerttourneen. Zudem ist jenes Repertoire, welches heute als „traditionell kretisch“ verstanden wird, weitgehend von eben diesen Personen beeinflusst.

In dieses Repertoire möchte ich in Kapitel 7 eintauchen und einen Überblick über die Lieder und Tänze der Insel geben. Transkriptionen veranschaulichen mögliche Spiel- und Variationstechniken der Lyra.

Kapitel 8 schließlich setzt die Puzzleteile zusammen und gibt Antworten auf die Forschungsfragen. Einerseits wird resümierend gezeigt, welche Rolle die Lyra

⁹ Ein Gléndi ist ein Fest bei welchem Musik und Tanz im Vordergrund stehen, eine Paréa ist eine Gemeinschaft, die zusammensitzt, isst und musiziert. Näheres dazu siehe auch Kapitel 5.2.

in der kretischen Musikkultur spielt, andererseits fasse ich die Gründe für die starke Präsenz des Instruments auf der Insel zusammen.

2 Darlegung des Forschungsstrategischen Vorgehens

2.1 Empirische Datenerhebung

Die Hauptquellen meiner Arbeit bilden empirische Daten, Produkte zweier recht unterschiedlicher Forschungsreisen in den Jahren 2011 und 2012, ohne die, wie schon erwähnt, meine Diplomarbeit zum Thema „Die Präsenz der Lyra in der kretischen Musikkultur“ nie entstanden wäre.

Das Forschungsfeld der Exkursion im Jahr 2011 bildeten Veranstaltungen mit Musik, wie Gléndi, Paréas oder Konzerte, welche meist fern von Tourismusgebieten stattfanden und von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang dauerten. Da Kreta eine sehr große Insel ist – sie ist politisch in vier Verwaltungsbezirke, nämlich Chania, Rethymnon, Heraklion und Lassithi geteilt – und jede Region, sogar jedes kleine Dorf, seine eigenen kulturellen Besonderheiten hat, legten wir unser Hauptaugenmerk auf Zentral- und Ostkreta. Alle besuchten Events nahmen wir in Ton und Bild auf, dokumentierten und protokollierten das Geschehen, holten Kontaktdaten von Musikern und potentiellen InterviewpartnerInnen ein und versuchten durch das Mitfeiern- und tanzen teilnehmend zu beobachten. Indem wir unsere Exkursionsgruppe aufsplitteten, war es uns möglich mehrere Veranstaltungen parallel zu besuchen bzw. mehrere Interviewtermine gleichzeitig wahrzunehmen.

Zwar eigneten wir uns in Wien das griechische Alphabet, sowie die wichtigsten Phrasen für eine Grundkommunikation an, jedoch reichten unsere Griechischkenntnisse selbstverständlich nicht aus, um Interviews zu führen. Dies übernahmen daher Griechisch sprechenden KollegInnen, wobei die gestellten Fragen mehrere Studierende zusammentrugen. Anschließend folgte eine Paraphrasierung oder Transkription der aufgenommenen Interviews in Englisch oder Deutsch.

In der Nachbereitungsphase versuchten wir das umfangreich erhobene Datenmaterial sinnvoll aufzuarbeiten. Michael Hagleitner erstellte hierfür eine Datenbank, in welche wir alle wichtigen Informationen zu den jeweiligen Aufnahmen eintrugen, Interviewtranskriptionen ergänzten und besonders interessant erscheinende Sequenzen vermerkten. Weiters archivierten wir Teile unseres Materials im Österreichischen Phonogrammarchiv, bereiteten Konzertaufnahmen für Musiker auf und konzipierten und schnitten in der Lehrveranstaltung „Arbeiten mit multimedialen Technologien in der Musikwissenschaft“ unter der Leitung von Michael Hecht mehrere Kurzfilme über kretische Musik, welche im Mai 2012 am Institut für Musikwissenschaft präsentiert wurden.

Die Forschungsreise mit meiner Kollegin Marie-Theres Himmler im Jahr 2012 gestaltete sich natürlich völlig anders. Hielten wir uns im Vorjahr schon ab Ende Juli auf der Insel auf, so betraten wir heuer erst am 18. August – also nach Maria Himmelfahrt, dem höchsten Feiertag auf Kreta – unser Forschungsfeld, welches sich vom Bezirk Rethymnon bis Pachia Ammos, einem Ort im östlichsten Bezirks namens Lassithi erstreckte. Unseren Schwerpunkt legten wir diesmal weniger auf das tägliche (besser gesagt nächtliche) Besuchen von Dorffesten, sondern vielmehr auf das Führen von Interviews – schließlich war diese Reise von relativ konkreten Forschungsfragen bzw. einem eingegrenzten Thema geleitet. Doch ebenso schöpften wir aus informellen Gesprächen, beobachteten teilnehmend auf Gléndi, besuchten Konzerte und nahmen selbst am Seminar für kretische Musik in Houdetsi teil.

Insgesamt führten wir acht halbstrukturierte Leitfadeninterviews¹⁰ – mit Musikern und Instrumentenbauern – welche zwischen 45 Minuten und 3 Stunden dauerten. Leider sind wir der griechischen Sprache nicht mächtig und konnten daher unsere Interviewpartner nicht in ihrer Erstsprache interviewen¹¹. Wenn es die Sprachkenntnisse unserer Informanten erlaubten, befragten wir

¹⁰ Der Leitfaden wurde dem jeweiligen Interviewpartner angepasst, die Reihenfolge der Fragen ergab sich situationsbedingt.

¹¹ Eine Ausnahme bildet das Interview mit dem Musiker Ross Daly, welcher gebürtiger Ire ist und somit Englisch als Erstsprache spricht.

diese entweder auf Englisch oder Deutsch. Andernfalls fungierte ein Freund bzw. ein Verwandter/eine Verwandte des Interviewpartners als hilfsbereiter Dolmetscher/hilfsbereite Dolmetscherin. Mit dem Output der Interviews bin ich zwar nicht unzufrieden, dennoch bin ich davon überzeugt, dass die Gespräche inhaltsreicher ausgefallen wären, wenn diese auf Griechisch geführt worden wären¹².

Bis auf zwei Interviews, welche ich alleine führte, passierten alle in Kooperation mit meiner Kollegin Marie-Theres Himmler, wobei sie sich auf Fragen zum Thema „Askomandoura“ spezialisierte und ich mein Hauptaugenmerk auf die Lyra legte. Alle Interviews nahmen wir mit einem H2 Zoom digital auf und transkribierten diese anschließend vollständig. Teilweise ergänzten wir das Datenmaterial mit Fotografien oder Videosequenzen.

Wichtiger Informationspool bildete außerdem der Labyrinth Musical Workshop¹³ in Houdetsi. Im Zeitraum vom 03.09.2012 bis 08.09.2012 nahm ich hier am Lyraseminar, geleitet von Zacharis Spyridakis, teil. Parallel fanden ein Laoutoseminar mit Georgios Xylouris, ein Mandolinoseminar mit Michalis Stavrakakis und ein Kompositionsseminar für modale Musik unter der Leitung von Ross Daly statt. Diese Woche stand also vorwiegend im Zeichen der kretischen Musik, die internationalen wie auch griechischen WorkshopteilnehmerInnen waren allesamt aus Interesse und Leidenschaft an der Musik der Insel nach Houdetsi gereist. Da sich viele dieser Personen schon über einen längeren Zeitraum hinweg intensiv mit kretischer Musik auseinandergesetzt hatten – es waren auch viele ausübende (kretische) Musiker, Lehrer oder gut informierte „Stammgäste“ darunter – konnte ich von ihnen bzw. ihrem Wissen profitieren. Ich hatte hier also Zugang zu vielen

¹² Auch durch den Schreibprozess ergeben sich natürlich immer wieder neue, tiefer gehende Fragen bzw. würde ich heute gewisse Interviewfragen anders stellen, als ich es tat.

¹³ In Houdetsi, einem Bergdorf Zentralkretas, nahe der Hauptstadt Heraklion, finden jährlich Musikseminare und Konzerte statt. Gegründet und geleitet wird das Worldmusic-Seminarzentrum von Ross Daly. 1952 in Irland geboren, in Japan, Kanada und den USA aufgewachsen, gelangte der Kosmopolit schließlich am Weg nach Indien nach Kreta, wo er nun auch lebt und ein berühmter Musiker (u.a. Lyraspieler) ist. (Näheres dazu siehe auch Hagleitner 2009)

Experten auf geballtem Raum, erhielt in informellen Gesprächen und Interviews neue Informationen, Referenzen und Kontaktadressen, welche mir ermöglichten, mich auch von Wien aus mit kretischen Musikern beispielsweise via E-Mail über das Thema meiner Diplomarbeit zu unterhalten.

Über ein Instrument zu schreiben ohne es jemals selbst gespielt zu haben, ist wie ein Kochbuch herauszugeben ohne die Gerichte je selbst zubereitet und gekostet zu haben. So lag mein Hauptaugenmerk in Houdetsi natürlich am praktischen Zugang zur Musik. Zweimal täglich nahm ich in je dreistündigen Einheiten in einer Gruppe Lyraunterricht und erhielt dadurch einen völlig neuen Blickwinkel auf die Musik. Ich begann diese von innen heraus, anstatt nur von oben herab zu erfassen, lernte die Struktur, das Funktionieren der kretischen Musik besser verstehen, bekam Einblicke in das kretische Repertoire und lernte Namen und Kompositionen der wichtigsten Lyraspieler des letzten Jahrhunderts kennen. Zwischen praktischen Einheiten gab der Lehrer und Lyrari Zacharis Spyridakis ebenso Raum für Frage- und Diskussionsrunden, welche sich inhaltlich natürlich mit kretischer Musik, im Speziellen der Lyra, beschäftigten. Um die reichhaltigen Informationen des Seminars festzuhalten und im Nachhinein wieder aufrufen zu können, machten Michael Hagleitner, welcher ebenfalls am Lyraseminar teilnahm, und ich Audio- und Videoaufnahmen von allen Einheiten.

2.2 Der Stand der Wissenschaft

Ergänzt wurde das empirische Material mit einschlägiger Literatur. Meine Recherchen führten mir sehr rasch vor Augen, dass der Kreis jener WissenschaftlerInnen, die sich mit kretischer Musik befassen oder befassten, ein sehr kleiner ist. Die, meines Erachtens nach, wichtigsten englischsprachigen Publikationen, auf welche ich mich in meiner Arbeit stütze, möchte ich im Folgenden kurz vorstellen¹⁴.

¹⁴ Griechische Literatur blieb mir für diese Arbeit leider verschlossen. Auch die Arbeiten des Schweizer Ethnomusikologen Samuel Baud-Bovy werden in Kapitel 2.2 nicht genau vorgestellt. Es sei jedoch erwähnt, dass von ihm

Fivos Anoyanakis liefert in seinem Buch „Greek Popular Musical Instruments“ (1979) eine sehr gute Beschreibung jener Instrumente, die auf Griechenland – sei es am Festland oder auf einer Insel, wie zum Beispiel Kreta – im „traditionellen“ Kontext gespielt werden. Strukturiert in Idiophone, Membranophone, Chordophone und Aerophone erklärt er Name, Herkunft, Aufbau, Spielweise und Verbreitung jedes Griechischen Instruments. Trotz seines Alters scheint dieses Buch momentan das beste über die Instrumente Griechenlands zu sein und wurde auch von manchen Interviewpartnern lobend erwähnt.

In einer Onlinequelle der italienischen Ethnomusikologin Tullia Magrini mit dem Titel „Repertoires and identities of a musician from Crete“¹⁵ zeigt die Autorin exemplarisch, wie der persönliche Hintergrund eines Musikers, sowie die sozialen und historischen Gegebenheiten des Landes, in welchem er sich aufhält, die Entstehung eines „Genres“ oder eines „Repertoires“ beeinflusst. Hierfür rollt Magrini die Lebensgeschichte des aus Chania stammenden Violinspielers Kostas Papadakis (1920-2003) auf und führt die LeserInnen von Kreta, nach Athen und über die USA wieder zurück auf die Insel. Mithilfe der Reise durch das Leben des Geigers gibt sie Einblick in das kretische Repertoire, welches ein Produkt vieler kultureller Strömungen ist. Außerdem umreißt Magrini die in den 1950er Jahren entfachte Diskussion, welche sich um die Originalität kretischer Musik dreht – darum, ob die Violine oder die Lyra ein traditionelles Instrument der Insel ist – und zeigt, inwiefern die Geige die Lyra bzw. die darauf gespielte Musik beeinflusste.

wichtige Forschungsergebnisse publiziert wurden. So verzeichnet er beispielsweise in einer Kartografie die Vorkommnisse der Musikinstrumente (siehe dazu Baud-Bovy 2006) und widmete sich in Westkreta den Rizitika (siehe dazu Baud-Bovy 1972).

¹⁵ URL 1: Magrini, Tullia. o.A. "Repertoires and identities of a musician from Crete," *Ethnomusicology OnLine Symposium on Mediterranean Musicians*. <http://www.research.umbc.edu/eol/3/magrini/index.html> (01.12.2012).

Mit der symbolischen Kraft und der Bedeutung der Lyra auf Kreta, setzt sich Kevin Dawe in seinem Buch „Music and Musicians in Crete: Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society“ (2007) auseinander. Indem er sich den Musikern an sich widmet, versucht Dawe zu beschreiben, was es bedeutet Musiker auf Kreta zu sein. Besonders hebt der englische Ethnomusikologe den Genderaspekt hervor. Er betont, dass die Lyra eine Domäne der Männer ist und sieht eine Widerspiegelung der patriarchalischen Gesellschaftsstruktur in der musikalischen Praxis. Weiters erklärt Dawe Konzepte von „Tradition“ und „Moderne“ in Relation zur Lyra und zeigt, wie sich Globalisierung auf die kretische Musikkultur in verschiedenen Bereichen auswirkt.

Der Schwerpunkt des Buches „Cretan Music: Unraveling Ariadne's Thread“ (2007) von Maria Hnarakis, einer in Amerika lebenden Kreterin, liegt nicht auf der Musik an sich. Stattdessen beschäftigt sich die Ethnomusikologin und Kulturanthropologin in ihren Forschungen mit dem Ausdruck kultureller Identität auf beispielsweise kretischen Musik- und Tanzevents, Orten in welchen viele kulturelle Elemente – wie arabische, türkische und venezianische – aufgrund der Geschichte der Insel zusammengefloßen sind. Besonderes Augenmerk legt Hnarakis auf das Bergdorf Anogia, welches der Geburtsort vieler berühmter Lyraris und zudem für seine ausgeprägte und stark gelebte Musikkultur bekannt ist, sowie auf die Biographien der Musiker Ross Daly, Vasilis Stavrakakis und Laodikis.

Die finnische Wissenschaftlerin Venla Sykäri beschäftigt sich wiederum mit einem anderen, größtenteils außermusikalischen Teilbereich kretischer Kultur. In ihrem Artikel „Dialogues in Rhyme: The Performative Contexts of Cretan Mantinádes“ (2009) gibt sie Aufschluss darüber, worum es sich bei Mantinádes handelt, wann und in welchen Kontexten diese poetische Reimform von wem dargebracht wird und inwiefern mithilfe dieser Verse KreterInnen miteinander in Dialog treten können.

Summa summarum setzen sich die Quellen meiner Arbeit aus einschlägiger Literatur, die sich leider nur marginal mit der kretischen Musik an sich beschäftigt, sowie empirischem Datenmaterial aus den Jahren 2011 und 2012 zusammen. Alle Daten, welche aus der Exkursion resultierten, sind auf mehreren Festplatten gespeichert, größtenteils über eine Datenbank zugänglich (und hier auch dokumentiert) und teilweise auch im Wiener Phonogrammarchiv archiviert. Das Datenmaterial der Forschungsreise aus dem Jahr 2012, also Ton- und Bildmaterial, sowie Interviewtranskriptionen und Tagebucheinträge, befinden sich in meinem Privatbesitz.

3 Musikinstrumente der Mittelmeerinsel Kreta

Stürzen wir uns nun in die eigentliche Thematik. Um über kretische Musik schreiben zu können, bedarf es natürlich einer Einführung in die Musikinstrumente der Mittelmeerinsel Kreta.

In Anlehnung an Hornbostel und Sachs (1914) stelle ich kretische Instrumente kategorisiert in Chordophone, Aerophone und Membranophone vor. Die Gruppe der Idiophone fällt hierbei weg, da diese nicht Teil der kretischen Musikkultur ist¹⁶. So sehe ich von der Reihenfolge, wie wir sie in der Systematik der Musikinstrumente finden, ab und ordne die Instrumentengruppen nach ihrer Relevanz in der kretischen Musik.

3.1 Chordophone

Die Gruppe der Chordophone bildet die größte Instrumentengruppe Kretas. Besonders präsent sind heute die Lyra, beziehungsweise in anderen Regionen die Violine, die Laouto und die Mandolino.

3.1.1 Die Lyra

Der folgende Abschnitt gibt einen allgemeinen Überblick über die Lyra. Da die vorliegende Diplomarbeit auf dieses Instrument fokussiert, soll ihm im Anschluss an die Einführung in die Musikinstrumente der Mittelmeerinsel ein eigenes Kapitel gewidmet werden, in welchem Organologie und Spielweise der Lyra näher erläutert werden.

¹⁶ Als Ausnahme könnte man den Glöckchenbogen der Lyra sehen, da man diesen als eigenes Instrument, welches den Rhythmus hält, sehen kann. Auch Löffel dienten angeblich als Percussionsinstrumente (vgl. Spyridakis: 07.09.2012), wobei diese Tradition nicht wirklich populär war. Das Komboloi in Verbindung mit einem Rakiglas als Rhythmusinstrument zu verwenden, wie es angeblich früher manchmal üblich war, hat sich auch nicht durchgesetzt (vgl. Papatzanis: 20.08.2011).

Die Lyra ist mindestens seit dem 18. Jahrhundert auf Kreta verbreitet (vgl. Sykäri 2009: 99). Heute ist sie DAS populäre Melodieinstrument der Insel. In Kafeneions hängen Lyras an der Wand, zahlreiche Kinder und Jugendliche nehmen Unterricht (bzw. bringen sich das Lyraspielen selbst bei), und auf beinahe allen Veranstaltungen mit Musik steht dieses Chordophon im Zentrum des Geschehens und begleitet die Feiernden beim Tanz.

Mit drei über einen Sattel und einen Steg geführte Saiten, gestimmt in den Quinten G-D-A, ist die birnenförmige Kurzhalslaute bespannt. Die Tonerzeugung erfolgt durch das Streichen mit einem Bogen über die Saiten, wodurch diese in Schwingung versetzt werden. Im Gegensatz zu den herkömmlichen Streichinstrumenten wird die Tonhöhe nicht durch das Niederdrücken der Saiten, sondern durch das Anlegen der Fingernägel an die Saite bestimmt. Der Lyraspieler (Lyrari) ist meist, in der „klassischen“ Konstellation begleitet von zwei Laoutos, der Sänger der Band. Gesang und Lyraspiel wechseln sich ab, wobei dieselben Melodien gespielt und gesungen und bei jeder Wiederholung in einer neuen Art variiert und verziert werden.

3.1.2 Die Violine

Auch die Geige (Violí) ist, neben der Lyra, ein wichtiges Melodieinstrument der Insel. Laut Magrini (URL 1) und Sykäri (2009: 99) wurde sie vermutlich in der Venezianischen Periode eingeführt. Während sich die Violine in der Region Rethymnon nie durchgesetzt hatte (und auch heute nicht gespielt wird), fungierte sie bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhundert im äußersten Westen und Osten der Insel als Hauptinstrument der Tanzmusik. Auch heute noch wird die Violinentradition in Chania und Lassithi fortgesetzt¹⁷.

Wie sieht die Violine auf Kreta aus? Am stärksten verbreitet ist der italienische Violinentypus, wie wir ihn aus der klassischen Musik kennen, doch vereinzelt

¹⁷ Im Osten wurde die Violine zusammen mit der Gitarre oder der Mandolino sowie einer kleinen doppelseitig bespannten Trommel namens Daouláki gespielt. Hingegen im Westen fungiert die Laouto als Begleitinstrument der Violine (vgl. Sykäri 2009: 99; Hagleitner, informelles Gespräch: Uni Wien: 19.12.2012).

findet man auch so genannte kretische Violinen, welche, so wie die Lyra, aus nur einem Stück Holz gebaut sind (vgl. Christoforakis: 31.08.2012).

Gestimmt wird das Streichinstrument konventionell in den Quinten G-D-A-E, wobei früher auch die alla turca Stimmung G-D-A-D gebräuchlich gewesen sein soll. Außerdem brachte man zusätzlich, laut Anoyanakis, manchmal zwei bis vier mitschwingende Saiten an. Heute wird die Violine meist in Kinnhaltung, aber auch wie eine Lyra in Kniehaltung gespielt (Anoyanakis 1979: 279).

Zwischen Lyra und Violine ist ein ideologisch behaftetes Konkurrenzdenken entstanden. Meinungen darüber, ob zuerst die Violine oder die Lyra auf Kreta war, divergieren. Wenn es stimmt, dass die Violine in der Venezianischen Periode und die Lyra erst im 18. Jahrhundert auf der Insel eingeführt wurde, so wäre dies ein Beweis für das frühere Auftreten der Violine auf Kreta. Jedoch darf nicht unbeachtet bleiben, dass die kretische Musikkultur viele regionale Unterschiede aufweist und die Violine beispielsweise nie Teil der Musikkultur des Bezirks Rethymnon war.¹⁸

Die Violine war ein sehr teures Instrument, sie musste von Professionellen gebaut bzw. von Italien bestellt und importiert werden. Diese Umstände begünstigten das Fußfassen eines neuen Instrumentes auf Kreta, nämlich der Lyra. Die gestrichene Kurzhalslaute wurde, laut Sykäri, vermutlich im 18. Jahrhundert von Kleinasien eingeführt¹⁹ und erlangte vor allem in Zentralkreta rasch Popularität. Sie konnte billig aus lokalem Holz und von der kretischen Bevölkerung selbst hergestellt werden (vgl. Sykäri 2009: 99).

Zwischen den 1950ern und 1970ern erlebte die kretische Musik – im Speziellen die Lyra - eine Hochblüte und wurde mit großen Musikern der Insel, wie Skordalos, Moundakis und Xylouris, sowohl national als auch international bekannt. Die Violine jedoch fiel den ideologisch motivierten Handlungen einflussreicher Personen zum Opfer und wurde weitgehend verdrängt. Simon

¹⁸ Der Geiger Kostas Papadakis (Naftis) publizierte 1989 das Buch „Cretan lyre: a Myth“ und propagierte, dass die Violine eine ältere Tradition als die Lyra auf Kreta habe (vgl. Magrini URL1).

¹⁹ Dass die Lyra bereits im Erotokritos, einem Epos aus dem 17. Jahrhundert, erwähnt wird, würde dafür sprechen, dass dieses Instrument bereits weitaus länger auf Kreta zum Einsatz kommt (vgl. Hagleitner, informelles Gespräch, Uni Wien: 19.12.2012).

Karas – er war sowohl Musikwissenschaftler als auch Direktor des Volksmusikprogramms des Nationalen Griechischen Radios – deklarierte die Violine zu einem „fremden“ Instrument, da sie in der Venezianischen Periode eingeführt worden sein soll. Karas wollte Kretas Musikkultur von allen „fremden“ Einflüssen „reinigen“ und verbannte daher 1955 die Geige aus Radio und Fernsehen. Aufstrebende Lyraspieler wurden von ihm gefördert und ließen, unterstützt durch die Massenmedien, die Lyra zum Symbol der Insel erstarken und die Violine weitgehend verschwinden. Zwar soll Karas im Nachhinein seinen Fehler bekannt haben, jedoch wurde das „Verbot“ nie offiziell aufgehoben (vgl. Magrini URL1; Sykäri 2009: 100).

Die Violine fungiert, wie auch die Lyra, als wichtiges Melodieinstrument. Sie diente und dient nicht nur der Interpretation kretischer Musik, sondern wurde im frühen 20. Jahrhundert auch zum Spiel von Walzern, Tangos etc. eingesetzt (vgl. Christoforakis V.: 31.08.2012).

„We didn't play only Cretan songs with Violin. We also used to play Tango, Vals, Fox, Kalamatina... Everything. You couldn't go to a ball and only play Cretan music for the whole night. We played many things. We also played European music“ (Kalitakis: 12.08.2011).

Neben eben erwähnter „westlicher“ Tanzmusik schufen Geiger einen wesentlichen Grundstock jener Musik, die heute als traditionell kretisch verstanden wird. So komponierten Violinspieler im Westen ein großes Repertoire an Syrta und im Osten an Kontilies²⁰.

„It must be stressed that the action of remodelling the musical history of Crete begun in the 1950s underrated the very important role that the violin and violin-players had had in working out an important repertoire of Cretan dances and fostered the artificial revival of the lyra that took place after 1955“ (Magrini URL1).

²⁰ „They had no violins in Rethymnon. (...) In western Crete and in eastern Crete and also south-eastern Heraklion they used to play violin. (...) The violin players in Western Crete (...) used to play, the majority of the tunes they played was Syrta and (...) in Eastern Crete the majority of the tunes they used to play was Kontilies“ (Spyridakis: 07.09.2012).

Zusammengefasst spielte die Violine in einigen Regionen Kretas eine zentrale Rolle in der Musikkultur, wurde jedoch in den 1950ern als fremdes Instrument stigmatisiert. Bis auf den äußersten Osten und Westen wich die Violine der Lyra. Überbleibsel von der ehemals ausgeprägten Geigentradition zeigen sich im Repertoire, welches heute größtenteils von der Lyra gespielt wird – den Syrta und den Kontilies²¹, in der Organologie der modernen Lyra und in Spieltechniken dieser Kurzhalslaute, mithilfe welcher der Klang der Violine imitiert wird.

3.1.3 Die Laouto

Die Laouto bildet heute fixen Bestandteil eines kretischen Ensembles. Sie unterscheidet sich in Stimmung und Form von den restlichen Lauten in Griechenland (und vielen anderen Ländern). So handelt es sich bei der kretischen Laouto um eine in E-A-D-G gestimmte Halslaute, welche doppelchörig bespannt ist und aufgrund des großen Körpers über einen ausgeprägten Bassklang verfügt. Die vier Saitenpaare werden mit einem länglichen Kunststoffplektrum je als eine Einheit angeschlagen.²²

Da Perkussionsinstrumente auf Kreta kaum Verwendung finden, fungiert die Laouto als wichtigstes Begleit- und Rhythmusinstrument²³. Die Saiten sind sehr nahe über der Instrumentendecke gespannt. Um den Beat deutlich für alle Musiker hörbar zu machen, spielt der Laoutospieler die Saiten so an, dass das Plektrum auf die Instrumentendecke schlägt und damit einen perkussiven Charakter erzeugt (vgl. Petrakis URL3).

Neben dem perkussiven Teil übernimmt die Laouto noch weitere Rollen im Ensemble. So hält die kretische Laouto nicht nur den Rhythmus und den Bordun²⁴, sondern spielt ebenso die Melodie. Melodische Phrasen werden also

²¹ näheres zum Repertoire siehe Kapitel 7

²² Dem Laoutospieler Dimitris Sideris nach, diente früher eine Feder als Plektrum (vgl. Sideris: 18.08.2011).

²³ Sie wird jedoch ebenso als Soloinstrument gespielt.

²⁴ Mit dem Bordun, seinen Formen und Aufgaben hat sich Rudolf Brandl gewidmet. Er erstellte auch eine Systematik der Bordunformen (vgl. Brandl

sowohl von der Lyra, als auch von der Laouto gespielt. Zwar versucht sich der Laoutospieler am Lyrari zu orientieren, dennoch können beide die Melodie auf ihre Art und Weise variieren (vgl. Sideris: 18.08.2011). Zu sagen, dass beide Stimmen miteinander konkurrieren, wäre ein Trugschluss, denn auch wenn der Lyrari pausiert bzw. singt, trägt die Laouto die Melodie weiter²⁵.

Informationen darüber, seit wann die Laouto auf Kreta ist, gehen nicht miteinander konform. Laouto und Violine waren, laut Sykäri, die ältesten melodischen Instrumente und wurden während der Venezianischen Herrschaft (1211-1669) in den urbanen Gebieten der Insel eingeführt. Die erste schriftliche Erwähnung der Renaissancelaute auf Kreta, also des Vorläufers der kretischen Laouto, soll aus dem 16. Jahrhundert stammen. Es handelt sich hierbei um die Zeit des berühmten kretischen Dichters und Verfassers des Epos *Erotokritos* namens Kornaros²⁶ (vgl. Sykäri 2009: 97; Aerakis 1994: 26).

Dem Soziologen und Laoutospieler Dimitris Sideris zufolge ist die Laouto seit Ende des 19. Jahrhunderts auf der Insel, jedoch vorerst nur in Chania gespielt worden. In Rethymnon verbreitete sich die Laouto in den 1930ern, im restlichen

1976; 1981; 1995). Brandl unterscheidet grob zwischen einem abgeleiteten und dem eigentlichen Bordun:

„1. Der abgeleitete Bordun ist ein Bezugston oder Bezugsklang, der zum Zweck der Mehrstimmigkeit aus dem Melos entwickelt, zu einer längeren Tonfolge permanent gespielt oder gesungen wird. Er kann ohne Substanzverlust der Melodie (...) weggelassen werden.

2. Der eigentliche Bordun ist ein für die Dauer eines abgeschlossenen größeren melischen Ablaufs (...) durchgehaltenes oder andauernd wiederholtes klangliches oder/und tonales Bezugssystem (gelegentlich auch ein Geräusch), das mit dem Melos eine untrennbare Einheit bildet.“ (Brandl 1981: 25).

Bezogen auf seine Forschungen auf den Dodekanes gliederte Brandl die Bordunarten weiters in einen „freischwebenden“ und einen „rhythmischen“ Bordun, wobei der zweite vor allem bei Tänzen verwendet wird (vgl. Brandl 1981: 25). Auch in der kretischen Musik, welche modal ist, kommen dem Bordun wichtige Funktionen zu. So dient er einerseits in der Begleitung als Orientierung, andererseits kann der Bordun ein wichtiges Ornament für Variantenbildungen sein, wie sie in Kapitel 6 vorgestellt werden. Auf der Laouto wird ein rhythmischer, abgeleiteter Bordun gespielt. Innerhalb eines Stücks kann sich der Bordun aber mehrmals ändern, was jedoch nicht mit einem Harmoniewechsel gleichzusetzen ist.

²⁵ vgl. Hagleitner: Vorlesungsskript: 28.03.2011, Uni Wien

²⁶ Die Laouto wird im Text des *Erotokritos* erwähnt, es ist jedoch unklar, um welchen Laoutotypus es sich konkret handelt.

Kreta wurde die Laouto in den 1950ern und 1960ern gebräuchlich. Als die Laouto sich auf Kreta verbreitet hatte, durchlief diese, wie auch die Lyra, einen morphologischen Transformationsprozess. Der Resonanzkörper wurde vergrößert, der Klang tiefer und der Hals wurde verlängert, sodass die Saitenlänge heutzutage üblicherweise ca. 74cm beträgt (vgl. Sideris: 18.08.2011).

Die moderne kretische Laouto, wie sie heute gespielt wird, scheint noch ein recht junges Instrument zu sein und vor allem erst im letzten Jahrhundert ein wichtiges Begleitinstrument und somit essentieller Bestandteil der kretischen Musikkultur geworden zu sein. Ein möglicher Grund, warum sich die Laouto relativ spät über die gesamte Insel verbreitet hat, könnte der hohe Preis sein, um welchen das Chordophon aufgrund der Größe und aufwendigen Herstellung erwerbbar war und ist. In ländlichen und somit ärmeren Gebieten, war die Laouto für viele nicht leistbar und setzte sich daher erst etwas verspätet durch (vgl. Christoforakis: 31.08.2012).

3.1.4 Die Mandolino

Auch Mandolinen finden in der kretischen Musik Verwendung. Die auf Griechisch so genannte Mandolino ist ein verwandtes Instrument der Laouto, jedoch kleiner in der Form und höher im Klang. Das Melodieinstrument kann sowohl solistisch, als auch im Ensemble gespielt werden und fungiert als wichtiges Melodie- und Begleitinstrument der Lyra²⁷ in Zentralkreta und der Violine im Osten (vgl. Tsouchlarakis URL2). Eine weitere Aufgabe des Chordophons ist es, den Gesang zu begleiten. Aufgrund ihrer handlichen Größe ist sie ein beliebtes Kantadainstrument²⁸, da sie leicht im Gehen gespielt

²⁷ Dem Instrumentenbauer Tzagkarakis aus Rethymnon zufolge war die Mandolino das erste Begleitinstrument der Lyra. Sie ersetzte den Glöckchenbogen, welcher dem Rhythmus der solistisch gespielten Lyra folgte. „Dann haben sie die Gerakokoudouna (Glöckchen) heruntergenommen und spielten die Mandolino mit der Lyra. Paréa: Lyra mit Mandolino. Dann haben sie die Mandolino durch die Laouto ersetzt. Jetzt ist es die Laouto“ (Tzagkarakis: 16.08.2011).

²⁸ Was unter „Kantada“ zu verstehen ist, wird in Kapitel 5.2.3 erklärt.

werden kann und dem Musiker die optimale Möglichkeit bietet sich selbst beim Mantinadesgesang zu begleiten.²⁹ Auch heute noch ist die Mandolino Instrument sehr berühmter kretischer Sänger, wie Vasilis und Michalis Stavrakakis.

Vorkommende Mandolinoarten auf Kreta sind die Griechische sowie die Italienische, welche sich in Form und Klang voneinander unterscheiden. Die griechische Mandolino hat einen flachen, anstatt eines bauchigen Resonanzkörpers und verfügt über einen größeren Anteil tiefer Frequenzen³⁰. Gestimmt wird die Mandolino wie die Laouto in den Quinten E-A-D-G und ist ebenfalls doppelchörig bespannt (vgl. Christoforakis: 31.08.2012).

3.1.5 Die Boulgari

Bevor die Laouto auf Kreta gespielt wurde, fand die so genannte Boulgari, eine Langhalslaute, welche sehr stark der türkischen Saz gleicht, vermutlich seit Mitte 18. Jahrhundert in der Musikkultur der Insel Verwendung. Ihr kleiner, tiefer, birnenförmiger Resonanzkörper ist im Gegensatz zur Saz etwas zugespitzt, der Hals ist schmal und lang. Die Boulgari galt (und gilt) als wichtigstes Instrument zur Interpretation von Tabachaniotikalieder in den urbanen Zentren Kretas, wie Chania, Rethymnon und Heraklion (vgl. Tsouchlarakis URL2). Das städtische Instrument ist auch als „kretische Bouzouki“ bekannt (Lainakis 2012: 51). Foustalierakis (1911-1992) galt als der berühmteste Boulgarispieler von Rethymnon³¹. Er kaufte seine erste Boulgari

²⁹ Zudem soll die Mandolino von Lehrern für den Musikunterricht verwendet worden sein, da sie transportabel ist (vgl. Hagleitner: E-Mail: 24.10.2012).

³⁰ Eine Zwischenform zwischen Laouto und Mandolino bildet die so genannte Mandola. Dieses Instrument gibt es in verschiedenen Varianten. Sie kann wie eine Miniatur einer Laouto aussehen, aber auch einer Kontragitarre ähneln, wobei nur ein Hals mit Saiten bespannt ist. Eine Abbildung dieser optisch besonders beeindruckenden Form befindet sich im Buch „Asterousia: Musikes Fotografies“ (Petrakis 2009: 29). Diese Mandolaart konnten wir auch auf unserer Exkursion in Mochos, am 09.08.2011 dokumentieren.

³¹ Foustalierakis begleitete viele Jahre den Lyrari Antonis Kareklás auf Festen und Hochzeiten. Später setzte er die Boulgari als Melodieinstrument ein. Die Funktion der Begleitung übernahm eine Gitarre oder eine Mandolino. Ebenso musizierte Foustalierakis zusammen mit Oud und Sandouri spielenden

im Jahr 1924. In den 1920ern soll dieses Instrument auf Kreta weit verbreitet gewesen sein. In jeder Taverne befand sich eine Boulgari und sie war, laut Foustalierakis, neben der Mandola ein Hauptbegleitinstrument der Lyra (vgl. Magrini URL1). In den 1930ern verbreitete sich, wie schon erwähnt, die Laouto in Rethymnon und verdrängte die Boulgari (vgl. Hnarakis 2007: 100).

3.2 Aerophone

Zwar ist die kretische Musik vorwiegend von Lauteninstrumenten geprägt, dennoch findet man auch Aerophone in der Musikkultur der Insel. Sie sind vor allem in den Bergregionen verbreitet, wobei es sowohl Aerophone gibt, welche zu den Flöten gehören, als auch jene, welche der Gruppe der Rohrblasinstrumente zuzuordnen sind.

3.2.1 Die Sfyrohabiolo

Die Sfyrohabiolo ist eine Flöte, welche auch unter den Namen Habioli, Thiabioli, Babioli, Peirohabiolo und Glossohaboulo bekannt (vgl. Tsouchlarakis URL 2). Diese Kernspaltflöte gibt es, laut Aerakis, seit dem 3. Jahrhundert nach Christus auf Kreta, gilt als typisches Hirteninstrument und wird aber heute nur noch sehr selten gespielt (vgl. Aerakis 1994: 29).

3.2.2 Die Madoura

Mandouras oder Madouras sind aus Kalami³² angefertigte Rohrblattinstrumente mit fünf Grifflöchern. Die Stimmung des Instruments ist meist G-A-H-C-D-E³³.

Flüchtlingsen aus Kleinasien. Von 1933-1937 lebte Foustalierakis in Piräus und kooperierte dort mit berühmten Rebetes, wie Markos Vamvarakis. Aufgrund all dieser grenzüberschreitenden musikalischen Interaktionen wird Foustalierakis als Musiker betrachtet, der die Musik von Kreta mit jener von Kleinasien und Piräus verschmelzen ließ (vgl. Magrini URL1). Foustalierakis gilt außerdem als wichtiger Tabahaniotikainterpret. Siehe dazu Kapitel 6.

³² „Kalami“ ist das griechische Wort für das heimische „Schilfsrohr“, welches umgangssprachlich auch „Bambus“ genannt wird.

³³ Wenn alle Löcher geöffnet sind, erklingt meistens G, wobei das Instrument nicht unbedingt genormt ist oder war (vgl. Stefanakis: 20.08.2012).

War dieses Rohrblattinstrument früher ein beliebtes Instrument der Hirten, findet es – wie auch die Flöte – heute auf Kreta nur noch sehr selten Verwendung. Laut Stefanakis ist es sehr anstrengend dieses Instrument zu blasen. Es erfordert viel Luft und man sollte die Zirkularatmung beherrschen. Eine Erleichterung bei der Tonerzeugung bietet ein Sack, in welchem Luft gespeichert und langsam abgegeben werden kann, wie bei der Askomandoura, dem kretischen Dudelsack (vgl. Stefanakis: 20.08.2012).

3.2.3 Die Askomandoura

„Askomandoura“ ist die Bezeichnung für die kretische Sackpfeife. Dieser Dudelsacktypus ist auch auf anderen Griechischen Inseln unter dem Namen „Tsambouna“ verbreitet.

Die älteste Referenz für die Askomandoura auf Kreta soll, laut Aussagen mehrerer interviewter Askomandouraspieler, ein Fresko in einer Kirche nahe Gérgeri sein. Gemeinsam mit meiner Studienkollegin Marie-Theres Himmler, welche ihren Forschungsschwerpunkt auf diese Sackpfeife legte, konnte ich heuer das Kloster, welches sich in Agios Fanourios befindet, aufsuchen und die aus dem 15./16. Jahrhundert stammenden Fresken besichtigen. Die gesamte Kirche ist mit biblischen Szenen ausgemalt, ein Sackpfeifenspieler musiziert für das neugeborene Christuskind. Er ist also Teil der Weihnachtsszene in Bethlehem. Zwar mag dieses Fresko die älteste Quelle einer Askomandoura auf Kreta sein, es ist jedoch anzunehmen, dass sein Ursprung noch sehr viel weiter zurückliegt. Neben der Madoura gehört der Dudelsack zu den ältesten Instrumenten der Insel.³⁴

„Askos“ bedeutet Sack und besteht aus Ziegen- oder Schafshaut. An den Enden, an welchen ursprünglich die Vorderbeine des Tiers gewachsen waren, sind die „ma(n)doura“, also die Doppelpfeifen aus Kalami, sowie ein Mundstück befestigt. Die Hinterbeine, sowie alle weiteren Öffnungen, werden an der Innenseite des Sacks verknotet oder zugebunden. Die Madouras entsprechen demselben Prinzip wie die in Kapitel 3.2.2 vorgestellten Mandouras, sie sind

³⁴ Bis vor 50 Jahren soll das Instrument sehr präsent gewesen sein, verschwand danach weitgehend von der Bildfläche und erlangt langsam wieder an Popularität (vgl. Vasilakis: 09.08.2011).

gleich gebaut und gestimmt. Bei der Askomandoura jedoch werden zwei idente Madouras in eine Holzhöhle mit Grifföffnungen angebracht. Obwohl der Dudelsack über zwei Pfeifen verfügt, spielt man diesen auf Kreta niemals polyphon. Das Fell der Ziege bzw. des Schafes ist spieltechnisch vorteilhaft der Innenseite zugewandt, da die Haare die Feuchtigkeit, die im Atem liegt, aufnehmen sollen. In manchen Fällen ist das Tierfell aber auch aus optischen, ästhetischen Gründen auf der Außenseite der Askomandoura sichtbar. Damit die Luft nicht sofort wieder dem Sack entweicht, wird das Mundstück entweder auf traditionelle Weise mit der Zunge verschlossen oder ein aus Holz und Leder gebautes Ventil verhindert das ungewollte Austreten der Luft aus dem Askos³⁵. So wie die Madoura ist auch die Askomandoura ein Instrument der Schäfer gewesen. Besonders präsent ist das Instrument daher im Gebiet des Psiloritismassives bzw. der Nida-Hochebene.

Im Ensemble kommt die Askomandoura meistens zusammen mit Laoutos, die den Rhythmus halten und den Bordun schlagen, zum Einsatz. Setzt die Askomandoura ein, pausiert normalerweise die Lyra, Lyra und Askomandoura wechseln sich ab. Dies ist und war jedoch nicht immer der Fall. In einem informellen Gespräch mit Zacharis Spyridakis sprach dieser über die Ensembleentwicklung auf Kreta und meinte, dass die älteste Musik auf Kreta mit Flöte und Daouli gespielt wurde. Von hier kommen auch die Melodien der kretischen Musik (heute hauptsächlich von der Lyra gespielt), welche nur aus vier bis fünf Tönen aufgebaut werden. Danach etablierten sich die mit einem Glöckchenbogen gestrichene Lyra und später ein Ensemble aus Lyra und Askomandoura. Während sich Lyra und Askomandoura heute in ihrer Performance abwechseln, spielten sie damals auch gleichzeitig³⁶.

³⁵ vgl. Vasilakis: 09.08.2011; Papadakis: 17.08.2011; Stefanakis: 20.08.2012

³⁶ vgl. Spyridakis, informelles Gespräch: Houdetsi: 08.09.2012

3.3 Membranophone

3.3.1 Die Daoulaki

Neben den Flöten zählen auch Trommeln zu den ältesten Instrumenten der Insel. Sie wurden von den Griechisch Orthodoxen Priestern bereits Anfang des 15. Jahrhundert in kretischer Literatur um 1600 erwähnt. Heute sind kaum Membranophone auf Kreta vorzufinden, die Laouto übernimmt stattdessen, wie bereits erwähnt, den perkussiven Teil im Ensemble. Dennoch wird ab und zu vor allem in Lassithi eine Trommel gespielt. Sie ist unter der Bezeichnung „Daoulaki“ bekannt, auf beiden Seiten mit Fellen bespannt, wird mit zwei Sticks (toumboxila) geschlagen und begleitet mindestens ein Melodieinstrument: die Madoura, die Askomanodura, die Lyra oder die Violine (vgl. Tsouchlarakis URL2).

Auffassungen darüber, welche Instrumente traditionell, welche die ältesten Instrumente der Insel sind und wie sich Ensemblekonstellationen etabliert und verändert haben, divergieren sehr stark, da es keine einheitliche pankretische Musikkultur gibt, sondern die Insel von regionalen Besonderheiten geprägt ist. Konsens findet man jedoch in der Auffassung, dass die Lyra DAS traditionelle Instrument – wenn auch nicht das älteste - der Insel ist. Dieses Instrument ist auch jenes, welches am Häufigsten auf der Insel vorzufinden ist.

4 Die Lyra

4.1 Name und Herkunft der Lyra

Unter dem Namen „Lyra“ fallen zwei Instrumententypen, welche in Griechenland verbreitet sind und sich baulich voneinander unterscheiden. Einerseits versteht man darunter eine birnenförmige Fidel, die vorwiegend auf den Dodekanes-Inseln und auf Kreta, sowie in den Regionen Thrakien und Makedonien vorzufinden ist. Andererseits fällt unter den Namen auch eine Kastenlaute, die hauptsächlich an der Griechisch-Türkischen Grenze gespielt wird. Sie ist auch unter dem Namen „pontische Lyra“ bekannt und wurde vermutlich aus der Türkei im Zuge des Bevölkerungsaustausches in den 1920ern von Flüchtlingen nach Griechenland gebracht (vgl. Mayer Brown/Downie 1984: 576).³⁷

Die erste Erwähnung der Lyra als gestrichenes Instrument stammt, laut Anoyanakis, aus dem 10. Jahrhundert. In den Berichten des persischen Chronisten Ibn Kurdadhibi wird das Instrument, welches zu dieser Zeit in Nordgriechenland, der Türkei und Bulgarien verbreitet war, als hölzern, fünfsaitig und der arabischen Rebab ähnelnd beschrieben³⁸ (vgl. Anoyanakis 1979: 274). Die erste Referenz für die Lyra auf Kreta stammt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. *Im Museum of Folk Greek Musical Instruments* in Athen ist eine Lyra ausgestellt, welche 1743 in Kreta gebaut wurde. Die Datierung dieses Instruments ist in den Instrumentenkopf eingearbeitet³⁹ (Daly 06.09.2012). Seit wann die Lyra ein Instrument der Mittelmeerinsel Kreta ist, bleibt dennoch umstritten.

³⁷ Mit der Lyra des antiken Griechenlands – einer Leier, die gezupft wird – hat die kretische Lyra nur den Namen gemein.

³⁸ Ross Daly geht in seinem Interview mit Anoyanakis konform (vgl. Daly: 06.09.2012). Auch der Lyraspieler Alexandros Papadakis meinte, die Lyra sei von Sri Lanka über Indien, die Mongolei und Persien in die Musikkultur der Griechisch sprechenden Bevölkerung des mittleren Ostens und schließlich nach Kreta gebracht worden (vgl. Papadakis: 26.08.2012).

³⁹ Ein Foto dieser Lyra befindet sich auch in Anoyanakis 1979: 265.

4.2 Der Auf(Bau) der Lyra

An dieser Stelle möchte ich die Organologie der kretischen Lyra beschreiben.⁴⁰ Informationen zu der Bauweise und den Bestandteile der Lyra stammen größtenteils von kretischen Instrumentenbauern, welche in den Jahren 2011 und 2012 besucht und interviewt wurden. Sie sollen kurz vorgestellt werden, ehe ich mit der Beschreibung der Lyra beginne.

Georgios B. Tzagkarakis

Georgios B. Tzagkarakis wurde 1932 im Bezirk Rethymnon geboren. In Kissos Kambos, in der Nähe von Spili, entdeckten wir im Sommer 2011 seine Werkstatt. Herr Tzagkarakis besuchte lediglich die Grundschule und brachte sich den Lyrabau selbst bei. Seit 30 Jahren baut er nun schon Instrumente, über 1000 Lyras vollendete er in dieser Zeit bereits und verkaufte diese an berühmte Musiker, wie Thanasis Skordalos, Kostas Mountakis, Leonidas Klados, Spiros Sifogiorgakis und Nikos Zoidakis. 40 Jahre lang trat er selbst als professioneller Lyraspieler auf. Heute bessert er seine kleine Pension mit weiterem Bau und Verkauf von Lyras auf und ist außerdem als Bauer tätig.

Antonius Stefanakis

Antonius Stefanakis, 75 Jahre alt, stammt aus Gergeri, einem Bergdorf im Bezirk Heraklion. Als Kind war er Schäfer und lernte in den Bergen tanzen und Askomandoura spielen, um sich damit die Zeit zu vertreiben. In Athen trat er als Volkstänzer im Volkstheater auf. Während der Militärdiktatur lebte Antonius Stefanakis in Deutschland und lernte bei Helmut Buchsteiner Instrumentenbau. 1978 kehrte er zurück nach Athen und eröffnete seine erste Werkstatt. Als er im Zuge eines Urlaubaufenthalts in Zaros (ca. 7 km westlich von Gergeri) vorbeikam, beschloss er dorthin zu übersiedeln. Wie er heute meint, war dies eine sehr gute Idee, denn zufällig stießen Journalisten auf seine Werkstatt und er wurde relativ schnell bekannt. Seit 2006 ist Antonius Stefanakis Rentner,

⁴⁰ Falls nicht anders angegeben, handeln die Ausführungen immer von der modernen kretischen Lyra.

baut und repariert aber nach wie vor Flöten, Askomandouras, Lyras, Laoutos, Geigen, Gitarren, Mandolinos und Bouzoukis und tritt selbst als professioneller Flöten- und Askomandouraspieler auf.

Erikos Christoforakis

Erikos Christoforakis wurde 1950 in Mires, einer Stadt in der Messara-Ebene, geboren und ist mit 18 Jahren in den östlichen Bezirk Lasithi, konkret in den Ort Pachia Ammos gezogen, wo ich ihn in seiner Werkstatt besuchen durfte. Mit dem Instrumentenbau begann Erikos Christoforakis, welcher eigentlich hauptberuflich als Volksschullehrer tätig ist, vor 23 Jahren, weil seine Tochter Lyra lernen wollte und er mit dem Angebot in den Musikläden nicht zufrieden war. Nach dem Motto „learning by doing“ brachte auch er sich das Handwerk selbst bei und baut heute alle kretischen Chordophone.

Die kretische Lyra

Nach der Systematik der Musikinstrumente von Hornbostel und Sachs handelt es sich bei der kretischen Lyra um eine gestrichene Halslaute⁴¹. Der Boden, der kurze Hals sowie der Kopf des Instruments sind aus einem Stück Holz hergestellt, die flache Decke, in welche zwei halbkreisförmige Schalllöcher geschnitten werden⁴², aus einem anderen⁴³ (vgl. Mayer Brown/Downie 1984: 576). Informationen darüber, welche Hölzer am Besten geeignet sind divergieren stark. Dem Instrumentenbauer Antonius Stefanakis zufolge liefert – und damit teilt er die allgemeine Meinung – der Maulbeerbaum⁴⁴ (*muria*) das beste Holz für den Korpus (vgl. Stefanakis: 20.08.2012). Es ist jedoch keinesfalls das einzige woraus man gute Lyras bauen kann, sofern man ein

⁴¹ In der Systematik nach Hornbostel und Sachs findet man die Halslauten unter der Nummer 321.32. Diese Kategorie zeichnet sich durch folgendes Merkmal aus: „Der Stiel ist halsartig an den Resonanzkörper angesetzt oder angeschnitzt“ (Hornbostel/Sachs 1914: 579).

⁴² „In the past, one or more holes (...) were occasionally opened; these small holes resembled those made in the soundbox“ (Anoyanakis 1979: 260).

⁴³ Ausnahmen bestimmen die Regel. Mir wurde auch eine Lyra gezeigt, die nur aus einem Stück Holz angefertigt wurde (vgl. Christoforakis: 31.08.2012).

⁴⁴ „„Mulberry’, it is said, ,doesn’t readily absorb moisture’. The soundboard of the líra is usually made of coniferous wood, such as pinie“ (Anoyanakis 1979: 260).

kompetenter Instrumentenbauer ist und weiß, wie man mit dem jeweiligen Holz umgeht, so Georgios B. Tzagkarakis (vgl. Tzagkarakis: 16.08.2011). Erikos Christoforakis sammelt qualitativvolles Holz aus der ganzen Welt und baut beispielsweise Lyras aus österreichischen Fichten und Ahorn (vgl. Christoforakis: 31.08.2012). Der boots- oder birnenförmige Boden wird im ersten Arbeitsschritt zugeschnitten und so stark ausgehöhlt, dass der Resonanzkörper möglichst dünn (ca. 1,5-2mm) und damit flexibel wird. Laut Tzagkarakis gibt es drei Methoden mit denen man testen kann, ob der Lyraboden bereits fertig ist. Erstens: Wenn man den Instrumentenboden gegen die Sonne hält, soll das Licht durchscheinen. Zweitens: Wenn man dagegen drückt soll sich das Holz leicht biegen. Drittens: Mit einem Werkzeug kann die Dicke gemessen werden. Dort wo Stimmstock und Steg montiert werden, muss der Boden etwas dicker sein als am Rand⁴⁵ (vgl. Tzagkarakis 16.08.2011/17.08.2011). Für die Decke – sie ist besonders ausschlaggebend für die Qualität des Instruments - eignet sich am besten Libanon Zeder (*finiki*). Diese Holzart wurde vor ca. 300 - 500 Jahren von den Türken nach Kreta gebracht. Aufgrund seines aromatischen Dufts hält es Würmer fern und ist besonders langlebig (vgl. Stefanakis: 20.08.2012). Heute wird dieses Holz nicht am Markt gekauft, sondern für den Lyrabau alten Haus-, Dach- und Türbalken, Balkonen, Holzböden etc. entnommen. An der Struktur des Holzes kann man die Qualität dessen erkennen. Je enger die Linien der Maserung verlaufen, desto besser ist das Holz, beziehungsweise desto besser ist der Klang des Instruments (vgl. Christoforakis: 31.08.2012).⁴⁶ Qualität und Verarbeitung des Holzes sind also der Schlüssel zu einem hochwertigen Instrument.

„Wenn ich ein Gléndi spiele und Leute kommen und berühren die Lyra, glauben sie manchmal, dass Strom in ihr fließt. Das Holz muss sehr gut verarbeitet sein. Das Holz ist das Wichtigste für die Lyra und somit ist das auch die wichtigste Arbeit, die ich zu erledigen habe, sodass die Lyra gut klingt. Diese Arbeit verlangt sehr viel Geduld“ (Tzagkarakis: 17.08.2011).

⁴⁵ „In the past, one or more openings would be cut in the base of the soundbox ,for the voice’. Old lira-players continue to maintain that such holes (...) enable the instrument ,to sing better“ (Anoyanakis 1979: 260).

⁴⁶ In Christoforakis Werkstatt zeigte er mir auch eine Lyra, eine Mandolino und eine Laouto, welche einen Kürbiskorpus hatten.

Ist der Korpus fertig gestellt beginnen die Detailarbeiten, wie beispielsweise die Platzierung des Stegs. Hierfür verwendet der Instrumentenbauer wiederum ein spezielles Holz und passt jeden Steg genau an das jeweilige Instrument an. Es wäre daher nicht möglich, den Steg von einer beliebigen Lyra abzumontieren und anschließend auf eine andere zu setzen. Das Geheimnis für einen guten Klang ist auch hier wiederum die Qualität des Holzes, so Tzagkarakis. Er wählt deshalb immer eines aus 15 verschiedenen Hölzern aus, welches für sein neu gebautes Instrument am Besten passt (vgl. Tzagkarakis: 17.08.2011). Der Steg liegt auf einer Seite am Instrument auf, auf der anderen – der Diskantseite - am Stimmstock. Für den Klang des Instruments ist die Positionierung des zylinderförmigen Stimmstockes, welcher zwischen Instrumentenboden und Steg klemmt und die Schwingungen überträgt, besonders relevant⁴⁷ (vgl. Tzagkarakis: 16.08.2011).

Griffbrett und Saitenhalter der bundlosen Kurzhalslaute können aus Palisanderholz angefertigt werden (vgl. Tzagkarakis: 16.08.2011). Manchmal sind Punkte aus Perlmutter auf dem Griffbrett angebracht. Entweder fungieren diese rein als Dekoration oder die Punkte werden so positioniert, dass sie dem Musiker – dann meist einem Lyraschüler - als Orientierungshilfe dienen und eine saubere Intonation unterstützen (vgl. Tzagkarakis: 17.08.2011).

Figuren, wie beispielsweise ein Stier, ein Vogel, ein Delphin oder eine Frau dekorieren oftmals den Lyraboden. Das Instrument kann aber auch mit kleinen, unterschiedlichfärbigen Holzplättchen (z.B: Maulbeer- und Zitronenholz) verziert werden.

⁴⁷ “A unique feature of the pear-shaped lyra is the use of a soundpost (stylos: ‘pillar’, or psachi: soul) placed through the soundhole directly beneath the side of the bridge and wedged between the bridge and the back, with supports and lifts the left side of the bridge slightly off the belly. The Greek and Dalmatian pyriform lyras and the Bulgarian gadulka appear to be the only bowed string instruments that use this specific bridge/soundpost arrangement” (Mayer Brown/Downie 1984: 577).

Bespannt wird die Lyra mit drei in den Quinten G (sol) – D (re) – A (la) gestimmte⁴⁸ Saiten, welche über einen Sattel und einen Steg verlaufen. Die höchste Saite wird auch *cantí*, *cantíni* oder *téli*, die mittlere Saite *messakí* und die tiefste *vurgara* genannt, was so viel wie Bass heißt (vgl. Anoyanakis 1979: 259ff.). Alexandros Papadakis bezeichnet die A-Saite außerdem als *daktilokorda*. Wörtlich lässt sich dieser Begriff mit „Fingersaite“ übersetzen, was darauf hinweist, dass in der alten Spielweise die Melodie vorwiegend auf der höchsten Saite gespielt wurde.⁴⁹

Obwohl die Lyra (meist) mit drei Saiten bespannt ist, hat sie im Normalfall vier Wirbel. Dies mag einerseits aus ästhetischen Gründen resultieren, andererseits kann es auch daran liegen, dass heutzutage auch maschinell angefertigte Mandolinenköpfe angebracht werden. Die neuen Wirbel erleichtern das Stimmen (vgl. Dawe 2007: 122). Verwendete man früher Darmsaiten, wird die Lyra heutzutage vorwiegend mit handelsüblichen Metallsaiten bespannt. Einerseits eignen sich hierfür Violasaiten, andererseits bevorzugen viele Lyrari E-Gitarrensaiten, seltener auch Violinsaiten oder Cellosaiten. Im Handel erhält man dezidiert Lyrasaiten, doch sobald man das Außencover öffnet, welches mit der Aufschrift „Cretan Lyra Strings“ wirbt, finden sich darin drei E-Gitarrensaiten, die auch als solche beschriftet sind. Die E-Gitarrensaiten G-H-E entsprechen – so auch auf der Verpackung vermerkt – einer klassischen G-D-A Stimmung auf der Lyra, mit einer Saitenlänge von 29,2 cm⁵⁰. Generell kann die Saitenlänge etwa zwischen 28 cm und 29 cm variieren, wobei hierfür der Abstand zwischen Sattel und Steg gemessen wird (vgl. Tzagkarakis: 17.08.2011).

⁴⁸ Laut Anoyanakis galt in früheren Zeiten auch die *alla turca* Stimmung D-A-D als konventionell. Außerdem wurde das A ein bisschen tiefer als 440 Hz gestimmt, vor allem wenn die Lyra solistisch oder in Kombination mit einer *Daouli* gespielt wurde (vgl. Anoyanakis 1979: 262).

⁴⁹ Diese Information stammt aus einem informellen Gespräch mit Alexandros Papadakis, welches am 27.08.2012 in Ardaktos geführt wurde.

⁵⁰ siehe Lyrasaiten-Verpackung der Firma D’addario

4.3 Die Spielhaltung und –technik der Lyra

Besonderes Augenmerk soll auch auf die Spielweise gelegt werden, ist sie doch bei der Lyra etwas ungewöhnlich. Beginnen wir mit der Haltung des Instruments. Im Normalfall wird diese Kurzhalslaute im Sitzen gespielt und hierfür in senkrechter Position am linken Oberschenkel aufgestellt. Eine andere Möglichkeit ist, die Lyra wie eine Kemenche zwischen den geschlossenen Beinen zu halten.⁵¹

Was besonders an der Spielweise der Lyra erscheinen mag, ist die Art des Saitengreifens. Um die Tonhöhen zu verändern drückt man nicht, wie beispielsweise bei der Violine, die Saiten nieder, sondern legt die Fingernägel an die Saite an. Diese Spieltechnik finden wir auch in anderen Regionen bei weiteren Instrumenten, wie beispielsweise der türkischen Kemenche, der bulgarischen Gadulka, bei der mongolischen Murinhur, der nordindischen Sarangi, der Igil aus der russischen Republik Tuwa usw. (vgl. Daly: 06.09.2012).

Im Gegensatz zur Violine ist es üblich auf der Lyra in der ersten Lage zu spielen, ohne leere Saiten zu vermeiden. Doch auch wenn weder hohe Lagen noch Doppelgriffe oder expressive Vibrati auf der kretischen Kurzhalslaute gespielt werden, können Lyrari zweifelsohne Virtuosen auf ihrem Instrument sein.

Wie es für das Lyraspiel typisch ist, verzieren und variieren Musiker die Grundmelodien eines Tanzes mit den unterschiedlichsten Methoden. Diese Ornamente können von verschiedenen Trillerarten, über gezielt gesetzte Vibrati

⁵¹ Bei Hochzeiten oder Kantadas streicht der Musiker sein Instrument im Gehen und muss daher eine andere Haltung wählen. Die moderne Lyra liegt aufgrund der nach hinten gewundenen Schnecke relativ angenehm in der Hand, ohne sie auf dem Schoß aufzustellen, lässt sich an der Brust abstützen und kann zudem unter dem Kinn eingezwängt werden. Den alten Lyras fehlt diese Art des Wirbelkastens. Lediglich ein an der Hinterseite angebrachter Holzvorsprung am unteren Ende des Kopfes ermöglicht das Tragen und gleichzeitige Spielen der Lyra (vgl. Stefanakis: 20.08.2012).

bis hin zu Glissandi⁵² reichen. Triller werden vor allem mit dem kleinen Finger gespielt, wobei es mehrere Varianten und Möglichkeiten zu ornamentieren gibt. So sind beispielsweise zwei Vibratotechniken üblich. Entweder wird das Handgelenk bei konstanter Fingerposition gedreht oder mit dem Finger gerutscht, wobei die erste Technik die sauberere ist⁵³. Für ein ungehindertes Gleiten am Griffbrett ist es von Vorteil, wenn man etwas längere Fingernägel hat (vgl. Stefanakis D.: 20.08.2012).

Gestrichen wurde die Lyra bis zur Zeit des zweiten Weltkrieges mit einem konvex gewölbten Bogen (*doxari*), an welchem Glöckchen (*yerakokoúdhouna* oder *lirarokoúdhouna*) montiert waren (vgl. Mayer Brown/Downie 1984: 577). „Mit der Bewegung des Bogens läuten die Glocken, wie beim Pfarrer in der Kirche“ (Tzagkarakis: 16.08.2011). Zur damaligen Zeit spielte man die Lyra solistisch. Die Glöckchen bewegten sich bzw. erklangen mit der Bewegung des Bogens und dienten somit einer perkussiven Begleitung. Wesentlich für den Rhythmus war daher auch der Bogenstrich und selbst heute noch – obwohl man meist, wenn auch nicht ausschließlich, mit einem Violinbogen spielt – spiegelt sich bei einigen Tänzen der Rhythmus im Bogenstrich wider.⁵⁴ Vor allem für die Sousta und den Pentozalis eignen sich bestimmte Muster, wobei das Pattern bloß dominiert, jedoch nicht strikt durchgehalten wird. Der Pentozalis wird im Prinzip mit einem Wechselbogen in folgendem Rhythmus gespielt: |: lang kurz kurz lang kurz kurz :| was dieser Bogenführung entspricht: |: ab auf ab auf ab auf :|⁵⁵.

Für den Saitenwechsel ist nicht nur die rechte Bogenhand zuständig, sondern auch die linke Hand kann diesen durch ein leichtes Drehen des Instruments

⁵² Mittels Glissandi rutschen die Lyrari von unten in den Ton hinein (vgl. Hagleitner: Vorlesungsskript: 28.03.2011, Uni Wien).

⁵³ vgl. Hagleitner: Vorlesungsskript: 28.03.2011, Uni Wien

⁵⁴ Grundsätzlich wird die Lyra auf Kreta mit verschiedenen Bogenarten gestrichen, die mit Pferdehaaren bespannt sind und in der Länge zwischen 45 und 60 cm variieren. Für einen guten Saitenkontakt wird der Bogen mit Kolophonium oder Weihrauch eingerieben (vgl. Anoyanakis 1979: 262).

⁵⁵ vgl. Zacharis: Seminaraufnahmen: 05.09.2012

Abstrich wird mit „ab“, Aufstrich mit „auf“ abgekürzt.

unterstützen. Ist das Instrument am Oberschenkel abgestützt, so lässt sich die Lyra flexibler bewegen, als in der Haltung zwischen den geschlossenen Beinen.

4.4 Die Entwicklung der modernen Lyra

Mit der Zeit hat sich die Morphologie der Lyra verändert. Rückblickend lässt sich daher die Lyra in verschiedene Kategorien einteilen, wobei nicht unerwähnt bleiben darf, dass diese Klassifizierungen erst retrospektiv von Wissenschaftlern vorgenommen wurden. Die kretische Lyra in genormter Form so zu bauen, wie sie heute auf allen Festen zum Einsatz kommt, ist erst seit den 1960ern üblich. Manolis Stagakis⁵⁶ – er gilt wohl als der wichtigste kretische Instrumentenbauer des 20. Jahrhunderts – standardisierte die Form, die Größe, die Saitenlängen sowie die Stimmung der Lyra. Davor gab es diesbezüglich viele Abweichungen, viele Musiker bauten sich ihre Lyra selbst und passten sie an ihre Bedürfnisse an. Stagakis Lyras waren qualitativ so hochwertig, dass sich andere Instrumentenbauer an seinen Lyras orientierten (vgl. Daly: 06.09.2012; Petrakis URL3).

Obwohl eine Kategorisierung der verschiedenen Lyraarten fragwürdig ist, möchte ich jene, welche von mehreren Autoren erwähnt werden, kurz vorstellen, da dadurch auch die optischen, baulichen Entwicklungen und damit einhergehend die Veränderungen des Klangs der kretischen Lyra beschrieben werden können.

Als älteste Variante wird die Lyráki („kleine Lyra“) angeführt. Durch ihren kleinen Korpus und ihren hohen durchdringenden Klang eignete sie sich gut für Tanzmelodien. Gestimmt war diese alte Lyra ebenfalls in G-D-A⁵⁷, wobei die G-

⁵⁶ Stelios Petrakis bewundert die Arbeit von Manolis Stagakis und orientiert sich im Bau seiner Lyras an jenen des berühmten Instrumentenbauers: „Deep in construction, they have a wide acoustic range (bass and simultaneously bright on the high notes). I believe that these lyras played a major part in forming modern Cretan music“ (Petrakis URL3).

⁵⁷ In der Literatur findet man einen Verweis auf diese Stimmung (u.a. Magrini URL1), jedoch war die Stimmung zur damaligen Zeit nicht genormt. Ausschlaggebend waren daher die Intervallabstände zwischen den Saiten. Die exakte Tonhöhe wurde der Stimme des Lyraris, welcher auch sang, angepasst.

Saite die höchste Saite, die mittlere die tiefste war. Die Melodie wurde auf der ersten und letzten Saite gespielt, wobei die Melodiesaite immer gemeinsam mit der mittleren gestrichen wurde. Somit fungierte die zweite Saite als Bordun. Es konnten auch die zweite und dritte Saite gemeinsam – beide als offene Saiten – gestrichen werden. Lediglich an die höchste Saite legte der Musiker seine Fingernägel an, um die Tonhöhen für die Gestaltung einer Melodie zu verändern. Der Tonumfang einer Lyraki-Melodie kann sechs Töne umfassen: Ein Ton ergibt sich durch die leere hohe Melodiesaite, vier Töne durch das Greifen der ersten Saite – mit jedem Finger kann durch das Anlegen der Fingernägel eine Tonhöhe bestimmt werden, wobei der Daumen nicht benutzt wird –, sowie der Ton der offenen dritten Saite. Die Art der 6-tönigen Melodien gespielt mit dem Bordun erinnern sehr stark an die Melodien, wie wir sie von der Askomandoura kennen⁵⁸.

Neben der kleinen Lyraki soll es auch eine größere Lyra gegeben haben, welche man vor allem für die Liedbegleitung einsetzte. Sie wird heute Vrontólyra bezeichnet. Für den Lyraspieler war es wesentlich angenehmer zu dem tieferen Klang zu singen, seine Stimme hielt in dieser komfortableren Stimmlage Stunden lange Beanspruchung aus (vgl. Anoyanakis 1979: 263).

Die Lyra verbreitete sich vor allem in den 1930ern auf der gesamten Insel. Bis zu dieser Zeit wurde das Streichinstrument häufig solistisch eingesetzt und mit einem Bogen, auf welchen Schellen angebracht waren, begleitet. Aber auch heute noch wird die Lyraki von verschiedenen kretischen Interpreten mit oder ohne Glöckchenbogen im Ensemble oder solistisch gespielt.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchschritt die Lyra einen Transformationsprozess und orientierte sich hierbei an der Violine. Laut Kostas Papadakis, einem kretischen Violinspieler, war im 19. Jahrhundert und auch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts die Violine das Hauptinstrument Chaniás⁵⁹, wohingegen die Lyra hauptsächlich in dem Bezirk Rethymnon gespielt wurde.

⁵⁸ vgl. Magrini URL1; Sarris/Kolydas/Kostakis 2010: 102

⁵⁹ Kostas Papadakis erstellte eine Liste von Musikern, welche im 19. und 20. Jahrhundert in Chaniá aktiv waren und erfasste 115 Violinspieler, 23 Lyraspieler, ein paar Laouto- und Klarinettenspieler, sowie Informationen zu Komponisten kretischer Tanzmusik (vgl. Magrini URL1).

Die Violine beeinflusste die Lyra in zweierlei Hinsicht: einerseits wirkte sie sich auf organologische, andererseits auf musikalische Aspekte aus (vgl. Magrini URL1), welche im Anschluss kurz erklärt werden sollen.

Der alten Lyra wurden ein Saitenhalter, Feinstimmer sowie ein Griffbrett hinzugefügt. Anstelle des mit Holzwirbeln ausgestatteten Lyrakopfes, trat ein Wirbelkasten, also einer Schnecke⁶⁰ wie wir sie von der Violine kennen, mit Wirbeln einer Geige oder einer Mandoline. Weiters baute man den Resonanzkasten breiter und tiefer, das Holz schliﬀ man dünner (vgl. Anoyanakis 1979: 264). Die moderne Lyra ist, wie die Violine, in Quinten gestimmt. Alle drei Saiten – sowohl die G, als auch die D und A Saite - werden gegriffen, sprich, alle Saiten fungieren als Melodiesaiten, eine explizite Bordunsaite gibt es nicht mehr. Um alte Tanzmelodien auf der modernen Lyra zu spielen, werden die ersten beiden Saiten (anstatt der ersten und dritten Saite) für die Melodie verwendet, als Ersatz für den Bordun dient die Laouto⁶¹(vgl. Magrini URL1).

Mit der Transformation der Lyra in organologischer Hinsicht erweiterten sich auch die musikalischen Möglichkeiten, das Lyrarepertoire vergrößerte sich deutlich, denn nun konnte man auf der Lyra das gesamte Syrtosrepertoire, welches normalerweise Violinisten spielten, zum Erklingen bringen. Heute ist der aus Chaniá stammende Tanz auf der ganzen Insel verbreitet und unterscheidet sich musikalisch deutlich von der Sousta, dem traditionellen Tanz aus der Region Rethymnon, sowie vom aus Heraklion stammenden Maleviziotis (vgl. Magrini URL1).

War bisher die Rede von der Entwicklung der modernen „klassischen“ kretischen Lyra die Rede, so darf nicht unerwähnt bleiben, dass man auf Kreta zwei weitere Lyraformen findet, welche in dem einen Fall in der Form, im

⁶⁰ Laut Stefanakis erleichtert die Schnecke die Haltung der Lyra. Im Sitzen kann sie angenehm an die Brust angelegt werden, auch bei Kantadas, wenn der Lyraspieler gehen muss, liegt das Instrument gut in der Hand (vgl. Stefanakis: 20.08.2012).

⁶¹ Dies bedeutet natürlich nicht, dass auf der Lyra heute kein Bordun mehr gespielt wird. Er hat nach wie vor wesentliche Funktion, vor allem als Verzierungselement, wird aber nicht mehr durchgehend gestrichen.

anderen Fall in der Stimmung noch stärker von der Violine beeinflusst sind: Die Violólyra und die viersaitige Lyra.

Die Violólyra wurde um 1925 entwickelt und war von der Zwischenkriegszeit bis Mitte des 20. Jahrhunderts ein sehr populäres Instrument. Ihr Korpus ähnelt in der Form der Violine, sie hat drei, manchmal auch vier Saiten und wird in Kniehaltung gespielt (vgl. Anoyanakis 1979: 264). Mit der Veränderung der Form ging auch eine Klangveränderung einher, da der birnenförmige Korpus andere Frequenzen als der geigenförmige resoniert (vgl. Tzagkarakis: 16.08.2011).

Gespielt scheint dieser violinennahe Lyratypus generell nicht mehr zu werden. Dennoch präsentierte mir jeder besuchte Lyrabauer eine solche und auch in Interviews fiel immer wieder der Begriff „Viololyra“ ohne dezidiert danach gefragt zu haben. Mag sie also auch weniger gespielt werden, ist sie dennoch nicht in Vergessenheit geraten und noch stark im Bewusstsein der Kreter und Kreterinnen verankert.⁶²

Neben der herkömmlichen dreisaitigen Lyra wird ab und zu auch eine viersaitige Lyra (Tetrachordi) gespielt.⁶³ Sie hat ein breiteres Griffbrett und ist in den Quinten G-D-A-E gestimmt. Zwar werden die Tonhöhen ebenfalls mittels der Fingernageltechnik variiert, doch ähnelt sie im Klang durch die vierte Saite

⁶² Im Buch „Asterousia: Musikes Fotografies“, in welchem Musikerbiographien und alte Fotos aus der Gegend Asterousia gesammelt sind, zeugen Bilder aus den 50ern und 60ern von der damaligen starken Präsenz der Viololyra auf Kreta. Sie wurde wie die normale Lyra begleitet von einer Laouto, einer Mandolino oder einer Mandola auf Festen, Paréas und Kantadas gespielt (vgl. Petrakis 2009).

⁶³ Erikos Christoforakis berichtete mir auch von 5-saitigen Lyras, die es auf Kreta geben soll und die er auch selbst schon baute. Diese sind in Mi-La-Re-Sol-Do (E-A-D-G-C) gestimmt. Außerdem entwickelte er vor 15 Jahren für den Musiker Paris Perisinakis – er wollte damals ein besonderes Instrument, welches sonst niemand besitzt – eine Lyra, die in der Größe einem Cello ähnelt und auch dementsprechend gehalten wird. Allerdings verfügt sie nicht wie das Cello über einen Stachel, sondern wird stattdessen auf einem kleinen Holzpodest abgestützt. Diese „Cellolyra“ hat ebenfalls fünf Saiten (E-A-D-G-C), ist aufgrund ihrer Größe besonders laut und tief und wird als Begleitinstrument für die herkömmliche Lyra eingesetzt. Die Tonhöhen werden auch hier durch das Anlegen der Fingernägel an die Saite variiert (vgl. Christoforakis: 31.08.2012).

der Violine und wird daher für Stücke eingesetzt, die beispielsweise aus der Violinenregion Sitia kommen⁶⁴.

Schlussendlich möchte ich noch eine letzte relativ neue Lyraart vorstellen, welche Ross Daly entwickelte⁶⁵. Er gebar die Idee – inspiriert von indischen Instrumenten, wie der Sarangi - eine kretische Lyra mit Resonanzsaiten zu bauen (vgl. Daly: 06.09.2012), welche der Lyraspieler und Instrumentenbauer Stelios Petrakis für ihn in unterschiedlichen Ausformungen umsetzte. Die Anzahl der Resonanzsaiten – hierfür werden meist Sazsaiten aufgezogen⁶⁶ – variiert abhängig von der Größe des Instruments zwischen 12, 17 und 22. Petrakis Resonanzsaitenlyras spielen verschiedene InterpretInnen, wie Ross Daly, Kelly Thoma, Zacharis Spyridakis etc. Sie findet jedoch vorrangig auf Konzerten, anstatt auf traditionellen Festen, Verwendung.

Im Laufe der Jahrhunderte wurde die Lyra Zeugin historischer und politischer Ereignisse und durchschritt mehrere Transformationsprozesse. Besonders stark beeinflusste die Violine die baulichen und klanglichen Gegebenheiten der Lyra, als Kreta, immer zwischen „Orient“ und „Okzident“ stehend, mehr dem „Westen“ zugetan war. Die Resonanzsaitenlyra ermöglicht einen neueren, weltoffenen Zugang zur Musik. Somit passt sich die Lyra stets an die gesellschaftlichen Präferenzen an. Ich sehe das unter anderem als Grund für ihre Beliebtheit, Langlebigkeit sowie für ihre starke Präsenz in der kretischen Musikkultur.

⁶⁴ vgl. Stefanakis: 20.08.2012; Papadakis: 26.08.2012

⁶⁵ Laut Anoyanakis wurden der Lyra ab und zu schon in vergangener Zeit drei Resonanzsaiten hinzugefügt, welche unisono mit den Hauptsaiten mitklangen oder eine Oktav tiefer gestimmt waren (vgl. Anoyanakis 1979: 269).

⁶⁶ vgl. Hagleitner: E-Mail: 10.10.2012

5 Texte und Kontexte

Nach dieser organologischen Ausarbeitung, der Untersuchung der Lyra als materielles Objekt, soll nun gezeigt werden, in welchen sozio-kulturellen Kontexten diese Einsatz findet. Da der Lyrik in der kretischen Musikkultur eine tragende Rolle zukommt und diese noch dazu weitgehend kontextabhängig ist, werden Texte und Kontexte gemeinsam in einem Kapitel behandelt.

5.1 Texte: Mantinades

Mantinades sind 15-silbige, jambische Reimpaare und die häufigste Form kretischer Dichtung. Es wird angenommen, dass sich die Form der Mantinades in der Venezianischen Periode (1204-1669) etabliert hat. Die Wortherkunft untermauert diese Vermutung. So könnte das Wort „mantináda“ vom italienischen Wort „mattinato“ abstammen, was „Morgenlieder“ bedeutet. (vgl. Synäki 2009: 97). Bei dieser venezianischen Vokalgattung soll es sich um Liebeslieder handeln, welche in der Früh unter dem Fenster einer Geliebten gesungen wurden (vgl. Tsouchlarakis URL 2).

Laut Magrini singt man Mantinades auf Kreta häufig gemeinsam mit *Rizitika tis tavlas*⁶⁷ bei Hochzeiten, Taufen bzw. anderen Anlässen oder unbegleitet als autonome Stücke (vgl. Magrini 2000: 15f.). Doch auch instrumental begleitet werden Mantinades über die Melodien traditionell kretischer Tänze, wie beispielsweise dem Syrtos, oder zu Kontilies – den melodischen Phrasen des Tanzes Siganos – gesungen. Lyraspiel und Gesang wechseln sich hierbei ab. Auch Lieder wie das sehr bekannte Epos aus dem 17. Jahrhundert namens „Erotokritos“ sind in Mantinadesform verfasst (vgl. Tsouchlarakis URL 2).

Musiker (und auch alle anderen KreterInnen) können heute auf einen großen Pool alter, bekannter Mantinades zurückgreifen. Sie werden oral generationsübergreifend tradiert oder über das Radio, das Internet, von CDs

⁶⁷ siehe auch Kapitel 6

bzw. aus Büchern gelernt⁶⁸. In Buchläden findet man hierfür thematisch geordnete Mantinadessammlungen,⁶⁹ wie beispielsweise zur Kategorie Heirat, Liebe, Krieg, Schmerz, Trennung etc. (vgl. Germanakis: 19.08.2012).

Es darf jede Mantinada nur ein einziges Mal pro Anlass gesungen werden⁷⁰. Die Auswahl einer Mantinada ist oftmals an die jeweilige Situation angepasst, weswegen fünfzehnsilbige Reimpaare beim Singen einerseits spontan gewählt, andererseits auch häufig adhoc erfunden werden⁷¹. Neue Dichtungen sind daher Gang und Gebe und werden auch gefordert. Schon Kinder üben sich im Erfinden von Mantinades, Hnaraki stellt sogar eine Verbindung zwischen der Identität eines Kreters/einer Kreterin und der Beherrschung von Mantinades her.

„The fact that I am Cretan (...) I already know by heart and I can sing many of the mandinádes performed by the musicians: In a sense, I am able to communicate with them, but also to judge them“ (Hnaraki 2007: 25).

Inhaltlich erzählen Mantinades von allen Bereichen des Lebens. Viele Gedichte sind romantisch, erotisch, stark emotional. Sie können aber auch eine Situation kommentieren, philosophische Ideen und persönliche Meinungen und Lebensansichten verbreiten (vgl. Synäkri 2009: 95f.). Hier ein paar Beispiele für Mantinades⁷²:

⁶⁸ Früher waren Mantinades in Dörfern, in welchen eher metaphorisch gesprochen wurde, die einzige Möglichkeit dem anderen Geschlecht Emotionen auszudrücken. Heute schicken sich junge KreterInnen Mantinades via Handy und E-Mail (vgl. Dushi 2012: 127).

⁶⁹ Es gibt also unzählige Mantinades und jeder Kreter/jede Kreterin kennt auch einige alte bzw. komponiert selbst neue. Hnaraki meint sogar, dass man Mantinades kennen muss, um überhaupt als KreterIn gesehen zu werden. „To be considered a Cretan, one must know mandinádes“ (Hnaraki 2007: 95).

⁷⁰ Diese Regel wurde sogar selbst in eine Mantinada verpackt:

„Two times the same mantinade you must never say
For the girls will think you don't know another lay“ (Ragovin 1974: 51).

⁷¹ Diese improvisatorische Freiheit im Mantinandessingen unterscheidet sich stark von der Aufführung der traditionellen Rizitika, welche an alte Texte gebunden sind (vgl. Magrini 2000: 17).

⁷² Die Englische oder Deutsche Übersetzung aus dem Griechischen wurde vom jeweiligen Autor (Mathioudakis 2005; Ragovin 1974) übernommen.

„Wärest du ein Zitronenbaum im Tal und ich Schnee auf den hohen Bergen, dann würde ich gerne schmelzen, um deine zarten Äste zu benetzen!“⁷³	„Love and time are Very much the same. The two pass leaving Ruins and Pain.“⁷⁴
„Deine Lippen sind Honig, deine Wangen sind Äpfel, deine Brust Paradies, und dein Körper ist wie eine Lilie! Ach! Wie gerne hätte ich Honig geleck, wie gerne hätte ich die Äpfel gebissen, wie gerne würde ich das Paradies betreten, um die Lilie zu umarmen!“⁷⁵	„Die Welt ist ein Baum Und wir seine Blüte, der Charon (Tod) ist der Pflücker und frisst seine Früchte... Doch Menschen sind unvergesslich, ja unsterblich, solange man an sie denkt, solange man an sie erinnert.“⁷⁶
„Today a white day, a white sky above. Today the eagle Marries the dove.“⁷⁷	„Would the sea were wine and The ships were dishes And the masts of the ships Were fried fishes!“⁷⁸
„Last night I dreamed I had you on my cot. I went to embrace you And hugged the cat!“⁷⁹	„Poor me, I also loved A flake of snow. But to kiss it, I could not, my lips froze.“⁸⁰

Eben angeführte Mantinades sind einerseits Beispiele für die Themenvielfalt, andererseits veranschaulichen sie sehr gut den Stil – voller Metaphern und poetischer Bilder – dieser Gedichte.

Auch politische Themen, wie die aktuelle Wirtschaftskrise, die Abhängigkeit von ausländischen Konzernen etc. können in Mantinades verpackt werden. Hierzu

⁷³ Mathioudakis 2005: 20

⁷⁴ Ragovin 1974: 21

⁷⁵ Mathioudakis 2005: 22

⁷⁶ Mathioudakis 2005: 72

⁷⁷ Ragovin 1974: 36

⁷⁸ Ragovin 1974: 22

⁷⁹ Ragovin 1974: 48

⁸⁰ Ragovin 1974: 29

möchte ich ein Beispiel aus meiner Forschungsreise aus dem Jahr 2012 einbringen. Im Zuge eines Konzerts im Hafen des Ortes Pachia Ammos (Bezirk Lasithi) trat der Lyraspieler Vardas auf und sang eigene, vermutlich improvisierte Mantinades.⁸¹ Zwar verstand ich inhaltlich aufgrund der griechischen Sprache nichts, doch ich konnte die Reaktionen der zuschauenden Mengen beobachten. Die Leute jubelten ihm laut zu und in der Art der Darbietung war mir klar, dass die Verse politischen Charakter haben mussten. Am folgenden Tag ging ich meiner Vermutung nach und fragte im Zuge eines Interviews im selben Ort nach den Inhalten Vardas' Mantinades nach. Mein Verdacht wurde bestätigt.

„The old man, he is like a philosopher. He is a shepherd, but he is like a professor. If you could understand this way he talks. (...) The quality of mantinades was excellent. I can't describe. (...) The old man talked like a philosopher in a very sweet way, in a very soft way. He tried to remind to Cretan people that we had to do many wars to be free. And he thinks that we cannot be free now with all this economical, all this traders” (Christoforakis V.: 31.08.2012).

Im Prinzip räumen sich KreterInnen durch die Darbietung der Mantinades absolute Redefreiheit ein (vgl. Germanakis 19.08.2012)⁸². Dennoch müssen Musiker mit der Wahl ihrer Mantinades vorsichtig sein und diese an den jeweiligen Anlass, an die momentane Situation anpassen⁸³.

⁸¹ Victoria Christoforakis, die Tochter des Lyrabauers Erikos Christoforakis, war selbst im Publikum des Hafenkonzertes und erklärte mir aus welchem Grund dieses veranstaltet wurde: Auf Kreta gibt es viele Möglichkeiten Energie zu gewinnen. Das Konzert war ein Aufruf skeptisch gegenüber fremden Konzernen zu sein, welche auf Kosten der Natur Windparks oder Solaranlagen aufbauen, das Landschaftsbild zerstören und Griechischen Unternehmen bzw. der Griechischen Bevölkerung kein Geld einbringen (vgl. Christoforakis V.: 31.08.2012).

⁸² Diese Ausdrucksfreiheit schätzt auch der 89-jährige Mandolinospieler Lefteris Vourlas. Er meint: „Cretan music is something really nice. I have the opportunity in Cretan music to praise you, to blame you, everything. In this kind of music you can express your love, the pain, the separation, everything“ (Vourlas: 01.08.2011).

⁸³ „Also wenn du auf einer Hochzeit spielst ist es nicht schön, wenn du ein Lied über Scheidung singst. (...) Eine Hochzeit ist ein guter Moment - also am Anfang. Später vielleicht auch nicht, aber gut“ (Stefanakis D.: 20.08.2012).

Eine gute Mantinades-Performance zeichnet sich daher nicht nur durch die Fähigkeit, bedeutungsvolle Gedichte zu memorieren oder zu kreieren, aus, sondern auch dadurch, sie im richtigen Augenblick zu bringen. Der Text ist kontextabhängig und situativ (vgl. Synäkri 2009: 93).

5.2 Kontexte

“Cretan music ‚behaves‘ socially. To exist, it needs the Cretans“ (Hnaraki 2007: 95). Kretische Musik findet zu verschiedenen Anlässen, hauptsächlich im öffentlichen Rahmen statt. Sie ist ein soziales Phänomen und verbindet alle Altersgruppen und Gesellschaftsschichten.

5.2.1 Das Gléndi

Unter einem Gléndi versteht man eine Feier, in deren Zentrum die Musik steht. Solche Festivitäten bieten den Menschen Raum, sich selbst und ihre Lebensfreude mittels Musik, Gesang und Tanz ausdrücken⁸⁴ (vgl. Hnaraki 2007: 94f.). Anlässe für solche musikalische Veranstaltungen bieten Taufen⁸⁵, Hochzeiten und viele andere kirchliche Feste zu Ehren von Heiligen und Patronen. Insbesondere um Maria Himmelfahrt, am 15.08., häufen sich jährlich so genannte Gléndi. Abgesehen von kirchlichen Feiern, kann ein Gléndi von örtlichen Kulturvereinen veranstaltet und beispielsweise Köstlichkeiten, wie dem Honig oder dem Raki, gewidmet werden. Im Zuge unserer Exkursion 2011 stellten wir außerdem fest, dass KreterInnen scheinbar besonderen Gefallen an Weltrekordversuchen finden, welche wiederum mit einem Gléndi umrahmt

⁸⁴ „An arena for the expression of individual identity and the negotiation of community boundaries in Crete is a celebration called gléndi“ (Hnaraki 2007: 66).

⁸⁵ Auf Kreta ist es üblich anlässlich einer Taufe oder Hochzeit ein Gléndi für das gesamte Dorf zu veranstalten.

werden.⁸⁶ Am Straßenrand, in Auslagen, auf Bäumen oder sogar auf Verkehrsschildern und Säulen angebrachte Plakate, kündigen Konzerte und Gléndi an. Kernstück des Posters bildet meistens der Lyrari der auftretenden Band.

Typische Orte für Gléndi bilden Dorfplätze (Platia), Schulhöfe und Tavernen. Die Aufführungsorte werden mit einer Bühne, einer Tanzfläche und meist einer Tonanlage ausgestattet. Tafelweise aneinander gestellte und mit Papiertischtüchern bedeckte Plastiktische und –stühle bieten Sitzmöglichkeiten für die gesamte Festgemeinde.

„Playing Cretan music is being part of a group. And when I say ‚group‘, I mean not only the instrumental and vocal ensemble, but the whole society and community that participates in the event. Viewed in this way, Cretan music brings forth a social idea and, by extension, a social ideal, in contrast to the western classical tradition where the performer’s ego is usually at the center“ (Hnaraki 2007: 102).

Ein Gléndi ist ein soziales Phänomen, es schließt sowohl in der Vorbereitung, als auch in der Ausführung die gesamte Gesellschaft ein. Aufgaben, wie die Zubereitung und Verteilung der vielen Speisen, die während eines Festes konsumiert werden, übernehmen oftmals die DorfbewohnerInnen selbst.⁸⁷ „An arena for the expression of individual identity and the negotiation of community boundaries in Crete is a celebration called gléndi“ (Hnaraki 2007: 6).

Ein Gléndi dauert in etwa von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang. Selbst Kinder sind zu später Stunde noch anwesend und lernen hier mitunter zu tanzen. Während des gesamten Festes spielen die Musiker für die Feiernden. Von ihnen werden sie – damit sie ihre Funktion über einige Stunden hinweg erfüllen können – mit Essen und Raki versorgt. In kurzen Pausen kommt das Publikum zu den Musikern und wünscht sich einen Tanz oder ein Musikstück. So ist es die Aufgabe der Musiker den Wünschen der ZuschauerInnen und

⁸⁶ Es wurde versucht den Rekord im größten Käse sowie, bei einem anderen Fall, den Weltrekord im größten Tanzkreis, welcher um einen See verlief, zu durchbrechen.

⁸⁷ Findet ein Gléndi in einer Taverne statt, zahlt man meist einen Eintrittspreis, mit dem sowohl die Musiker, als auch das Essen bezahlt sind.

TänzerInnen gerecht zu werden, denn diese verlassen das Gléndi, wenn ihnen die Musik nicht gefällt⁸⁸.

5.2.2 Die Paréa

„Paréa kommt vom spanischen ‚pareja‘ und bedeutet ‚Gesellschaft‘, ‚Zusammensein‘, Clique, Freundeskreis“ (Brandl 1992: 52).

Eine Paréa ist eine Gemeinschaft, eine Gruppe von Menschen, die (nicht zwangsläufig aufgrund eines bestimmten Anlasses) zusammenkommt, eine gute Zeit verbringt, sich über verschiedene Themen unterhält, isst, trinkt und musiziert. Im Gegensatz zum Gléndi steht nicht das Fest an sich im Mittelpunkt des Geschehens, sondern die Mitglieder einer Paréa – folglich all jene, die musizierend oder zuhörend um den gemeinsamen Tisch sitzen oder zur Musik tanzen – bilden das Zentrum.

„Die Musiker sind Teil der Paréa. Es kann sein, dass einer die Initiative übernimmt, dieser ist der Komponist. Aber einer ergänzt den anderen und die Musik wird in der Paréa spontan geboren“ (Dredaki: 15.08.2011).

5.2.3 Die Kantada

Kantadas sind ein alter Brauch und dienten vor allem zu früheren Zeiten der Liebeswerbung. Der heute 90-jährige Mandolinospielder Lefteris Vourlas erzählte, wie schwierig es damals war, zu einem Mädchen zu sprechen, in welches man verliebt war. Um einer Frau näher zu kommen, schlossen sich daher in seiner Jugend Burschen zusammen, um eine Kantada zu veranstalten. Unter dem Fenster der Geliebten wurden Mantinades gesungen, in der Hoffnung sie würde diese hören und herauskommen⁸⁹ (vgl. Vourlas: 01.08.2011)

⁸⁸ „We are playing and playing. Maybe they like it, maybe they don't like it. But if they don't like it, they go away from a gléndi. It is a solution for them: I don't like this lyraplayer, I'm going away“ (Spyridakis: 07.09.2012).

⁸⁹ Lefteris Vourlas spielte als Beispiel für eine Liebeswerbung auf seiner Mandolino und sang dazu folgende Mantinades, welche Theodoti Alexandrou vom Griechischen ins Deutsche übersetzte: „Wake up because your love is in

Auch heute noch kommt es vor, dass in der Morgendämmerung nach einem Gléndi eine Paréa aufbricht und in Begleitung von beispielsweise einer Lyra und einer Laouto (auch Mandolinos und Violinen werden hierfür herangezogen) Mantinades singend durch das Dorf zieht. Kantadas sind nie geplant, stattdessen ergeben sie sich spontan nach einer lustigen Nacht.

5.2.4 Außertraditionelle Kontexte

Abgesehen von eben angeführten „traditionellen“ Kontexten findet kretische Musik auch in einem außertraditionellen Rahmen statt. So werden beispielsweise heute auf Kreta Konzerte veranstaltet⁹⁰. Diese sind nicht mit einem kretischen Fest vergleichbar, denn nicht nur der Rahmen der Veranstaltung ist anders, sondern auch die Dauer, sowie das Repertoire, welches aufgeführt wird. Ein etwa zweistündiges Programm spielen die Musiker in der Regel (vgl. Hnaraki 2007: 82), dem das Publikum ruhig seine volle Aufmerksamkeit widmet. Wenn getanzt wird, dann treten professionelle Tanzgruppen auf, aber es kann auch vorkommen, dass bei ausgewählten Stücken das Publikum zum Tanz aufgefordert wird. Das Repertoire kann aus traditionell kretischer Musik bestehen, aber ebenso darüber hinausgehen. Stile werden gemischt, Kooperationen mit internationalen Musikern eingegangen, wodurch wiederum, in Anlehnung an die „Tradition“ etwas Neues entsteht.

Als weiteren außertraditionellen Kontext kretischer Musik möchte ich den globalen nennen. Musiker gehen auf internationale Konzerttourneen, TouristInnen reisen nach Kreta und kommen eventuell mitunter mit kretischer Musik in Verbindung (obwohl die meisten kretischen Gléndi fern von

your neighbour he holds gold ribbons to tie your hair... If you don't wake up and I don't see you I will die. If you sleep wake up, if you don't sleep think about us. Open the window and throw me matches, oh you brunette lady, because I want to light my cigarette and I can't find fire. Give me an answer to know what's happening, so I don't walk in the darkness and I torture myself.... If you don't know how to love ask your mother, when she first loved, my little lady, your father. Do me all my favours and you will also see me, I will sacrifice my life my love for you“ (Vourlas: 01.08.2011).

⁹⁰ Konzerte haben auf Kreta nicht wirklich Tradition und wurden weitgehend von Ross Daly forciert (vgl. Hnaraki 2007: 82).

Touristengebieten stattfinden), weiters werden Tonaufnahmen berühmter Musiker am globalen Markt zum Verkauf angeboten, im Radio und Fernsehen wird kretische Musik gesendet, und im Internet ist diese für die Öffentlichkeit zugänglich.

6 Schlüsselfiguren der kretischen Musik

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bereicherten talentierte Musiker durch neue Einflüsse den „traditionell“ kretischen Musikstil. Die osmanische Herrschaft endete, die Griechisch Orthodoxen Flüchtlinge kamen aus Kleinasien und nahmen den Platz der Muslimischen Kretischen Bevölkerung ein, welche vor allem in den urbanen Zentren, somit in interkulturellen Städten und Regionen ansässig war⁹¹. Die Flüchtlinge brachten eine starke Musiktradition mit nach Kreta und bereicherten die lokale Musik in der Zwischenkriegszeit (vgl. Sykäri 2009: 100). Aus dieser Zeit stammen außerdem kretische Musiker (hauptsächlich aus der Region Rethymnon), welche retrospektiv betrachtet Schlüsselfiguren der kretischen Musik sind. Sie zeichneten sich nicht nur durch ihr besonderes Talent aus, sondern hinterließen der Nachwelt ein großes Repertoire und verbreiteten ihre kretische Musik durch Tonaufnahmen, Medien – insbesondere dem Radio – und Konzertreisen.

6.1 Andreas Rodinós - Αἰῶρέας Ροδινός (1912 – 1934)

Andreas Rodinós wurde 1912 in Rethymnon geboren und gilt – obwohl er schon im zarten Alter von 22 Jahren gestorben ist – als einer der bedeutendsten und einflussreichsten Musiker Kretas. Mit 13 Jahren nahm er Lyraunterricht bei Nikistratos und Piskopis, mit 16 Jahren gründete er seine eigene Musikgruppe. Seine Leidenschaft für die Lyra war unermesslich, er trat auf diversen Veranstaltungen und Festivitäten auf und genoss schon im Alter von 18 Jahren den Ruf einer der besten Lyraspieler der Insel zu sein. In

⁹¹ Nach dem griechisch-türkischen Krieg von 1919-1922 wurde im Vertrag von Lausanne ein Bevölkerungsaustausch beschlossen. Dieser orientierte sich weniger an der Sprache oder dem nationalen Bewusstsein der Menschen, als an der Religion. So wurden viele türkisch sprechende orthodoxe Christen Kleinasiens gezwungen nach Griechenland zu gehen, sowie griechisch sprechende Moslems (darunter viele KreterInnen) in die Türkei zwangsübersiedelt wurden (vgl. Clogg/Seifert 1997: 129).

Kooperation mit seinen Freunden, Lefteris Gaganis und Giannis Bervidakis (Baxevanis) – er war auch als Mann mit der „goldenen Stimme“ bekannt – nahm Rodinós zwei Platten auf. Zu dieser Zeit war er gerade erst 21 Jahre alt und aus gesundheitlichen Gründen (Pleuritis) für sechs Monate von seinem Militärdienst befreit gewesen. Die von ihm aus alten Melodien arrangierten Stücke gehören heute zum Standardrepertoire der „traditionell“ kretischen Musik und sind mit den Namen „Rethymniotikos Syrtos“, „Apokoroniotikos Syrtos“, „Kissamniotikos Syrtos“ und „Rethymniotika Pentozalia“ betitelt. (Die drei Syrta werden heute auch als „Rhodinos“ gespielt.) Sein gesundheitlicher Zustand verbesserte sich nicht, am 9. Februar 1934 starb er in Rethymnon. (vgl. Aearkis 1994: 44-47; URL 4).

6.2 Stratis Kalogeridis - Στρατής Καλογερίδης (1883-1960)

Stratis Kalogeridis wurde 1883 in Sitia geboren. 1910 ging er nach Paris, um Chemie zu studieren, doch seine Liebe zur Musik war so groß, dass er stattdessen zum Pariser Konservatorium wechselte. 1915 kehrte Kalogeridis nach Kreta zurück und eröffnete dort ein Geschäft als Fotograf. Aufgrund seines Talents als Musiker und seiner Ausbildung in Paris konnte er die Leitung des Philharmonischen Orchesters in Heraklion übernehmen und brachte dieses zu großem Erfolg. Kalogeridis war der erste kretische Musiker, welcher eine formale Musikausbildung genoss. Sein Violinspiel war natürlich beeinflusst von der „westlichen“ Musikausbildung. Er übersetzte ostkretische Motive auf sorgfältige Art auf die Violine und er soll der erste kretische Musiker gewesen sein, welcher seine Kompositionen in einer Partitur niederschrieb. 1960 starb Kalogeridis an Krebs, 25 Jahre danach brachte die Stadt Heraklion seine Arbeiten in einem Album heraus (vgl. Aerakis 1994: 172-174).

6.3 Alekos Karavitis - Αλέκος Καραβίτης (1904-1975)

Alekos Karavitis spielte eine bedeutende Rolle in der globalen Verbreitung kretischer Musik. Er wurde 1904 in einem Bergdorf im Bezirk Rethymnon als drittes von acht Kindern geboren und bekam mit 15 Jahren seine erste Lyra, für welche er eine ausgeprägte Leidenschaft entwickelte. Auf der Lyra zu spielen brachte er sich als Schäfer selbst bei. Sein älterer Bruder Manolis soll erzählt haben:

„When it was his turn to drive the sheep to the mountains, the first thing to put in his bag was his lyre, not lunch. He would play the lyre near his sheep on mountain tops day and night. This explains the fact that he became a great lyrist⁹².“

Als er 1921 das erste Mal nach Athen kam, wagte es niemand in der Öffentlichkeit Lyra zu spielen. Die politischen Ereignisse waren zu jung, die kretische Bevölkerung in Athen wurde politisch geächtet. Kurzum, Athen war in den 1920ern kein angenehmer Ort zum Wohnen für KreterInnen. Die instabile politische Situation in Griechenland während dieser Jahre wirkte sich immer negativ auf Karavitis Bemühungen aus. Doch seine Leidenschaft für kretische Musik war sehr stark, weshalb er hartnäckig blieb und durch kluge Schachzüge seine Ziele verfolgen konnte. Anfänglich baute er einen Freundeskreis aus einflussreichen Personen Athens auf, welche ihn später unterstützten. Weiters nahm er Einladungen an, auf privaten Festivitäten, wie Geburtstagen – immer unentgeltlich – aufzutreten, wodurch sich dieser Kreis ausweitete.

1927 eröffnete er sein eigenes Kafeneion, welches unter den in Athen lebenden KreterInnen sehr bekannt wurde. Von 1928 stammen die ersten Tonaufnahmen des Lyraris – „Agiovassiliotikos Syrtos“ und „Rethemniotiki Sousta“ – beide waren sehr erfolgreich. Weitere Aufnahmen folgten in den nächsten Jahrzehnten. Sie umfassten sowohl Lieder und Tänze von Kreta, als auch von anderen Inseln. Im selben Jahr wurde der Kreter Eleftherios Venizelos Premierminister von Griechenland, was Karavitis neue Chancen für die

⁹² Karavitis, Manolis zit. nach Aerakis, Stelios 1994: 60f.

Verbreitung kretischer Musik in Griechenland und darüber hinaus bot. So veranstaltete er ein großes Konzert, das erste dieser Art in Athen. Kooperationen ging Karavitis mit namenhaften Musikern wie Baxevanis, Georgis Koutsourelis, Nikos Tzouganos (Mastrokalo) und Strato Mavrodemetrakis ein. In den 1930er Jahren bekam er die Erlaubnis, einen kretischen Ball zu organisieren, welcher von der Elite der kretischen Bevölkerung in Athen – großteils Parlamentarier – besucht und zu einem jährlichen Event wurde. 1939 konzertierte der Lyrari in Ägypten gemeinsam mit Manolis Lagos, Baxevanis und der Tanzgruppe von Stamatis Papadakis. 1953 tourte er für längere Zeit durch Europa und die USA und sogar Kuba, wo ebenfalls KreterInnen ansässig waren.

Um seine Welttournee besser organisieren zu können, kooperierte er mit berühmten Musik- und Tanzgruppen, wie zum Beispiel jener von Simon Karas und Koula Pratsika. Die Zusammenarbeit mit Simon Karas war sehr erfolgreich und hielt mehrere Jahre. Außerdem erhielt Karavitis eine eigene Radiosendung in der Radiostation Athens, welche von Simon Karas geleitet wurde. Dort spielte Karavitis einmal die Woche zusammen mit seinen zwei Töchtern kretische Melodien, welche heute noch berühmt sind (vgl. Aerakis 1994: 60-63; Padouvas 1994: 64-68).

6.4 Giannis Bernidakis - Γιάννης Μπερνιδάκης (Μπαξεβάνης) (1910-1972)

Giannis Bernidakis (Baxevanis) wurde 1910 in Rethymnon geboren. Sein Vater war als Gärtner in der Türkischen Ägäis tätig, woher auch der Spitzname „Baxevanis“ kommt. „Baxes“ ist das Türkische Wort für „Garten“, „Baxevanis“ bedeutet daher „Gärtner“.

Mit 12 Jahren lernte er ein wenig Mandolino spielen, dann ein bisschen Boulgari und Laouto. Doch bekannt wurde Giannis Bernidakis aufgrund seiner gesanglichen Begabung. Als „Nachtigall von Kreta“ wird er von den KreterInnen verehrt und er ging als einer der größten Sänger Kretas in die Geschichte ein.

Außerdem trug Baxevanis wesentlich zur Verbreitung der kretischen Musik bei, denn es existieren Tonaufnahmen, von ihm mit beinahe jedem in Rethymnon lebenden Lyari (1925-1955). Rodinos, Kareklas, Karavitis, Foustalieris und Skordalos sind nur ein paar Beispiele für die Fülle an Kooperationen (vgl. Aerakis 1994: 48-49).

6.5 Manolis Lagos - Μανώλης Λαγός (1910-1981)

Manolis Lagoudakis (Lagos) wurde 1910 in Pervolia, einem Stadtteil von Rethymnon, in eine große Familie hineingeboren. Seine erste Lyra bekam er mit dem Abschluss der Volksschule, mit 15 Jahren war er bereits, ohne je einen Lehrer gehabt zu haben, ein Meister auf seinem Instrument (obwohl er sich immer als „Amateur“-Musiker sah). Gemeinsam mit seinem Verwandten, Manolis Stagakis, einem Instrumentenbauer, verbesserte er den Klang und die Form kretischer Instrumente, insbesondere der Lyra⁹³.

Manolis war nicht nur ein begnadeter Lyrari, sondern wurde auch für seine Lyriken über Kreta hinaus bekannt. Seinen Lebensunterhalt verdiente er sich als Fischer, 1955 eröffnete er eine Taverne in Pervolia, in welcher er die Gäste selbst mit seiner Virtuosität auf der Lyra unterhielt und sich dadurch wenig um den Profit seines Lokals bemühte.

Seine Tonaufnahmen stammen aus den Jahren zwischen 1938 und 1955. Sie zeichnen sich weniger durch Quantität, dafür umso mehr durch Qualität aus. Vor allem Produktionen, welche aus der Kooperation mit dem Laoutospieler und Sänger Baxevanis hervorgingen, sollen einen besonderen Status im kretischen Repertoire erzielt haben. Vier Alben resultierten aus dieser Zusammenarbeit mit unvergesslichen Melodien, wie „Pervolia mou me t’anthi sou me tis garefaleis sou kai me to pergiali sou kai me tis kopelies sou“⁹⁴.

Gemeinsam mit G. Pasyrris, Stamatis Papadakis, Stagouroyiannis und Yiannis Bernidakis folgte Manolis Lagos einer Einladung nach Ägypten, vom griechischen Kulturverein von Alexandria. Einige Tage blieben die Musiker in

⁹³ siehe dazu Kapitel 4: Die Lyra

⁹⁴ Transkription und Analyse dieses Syrtos befinden sich im Folgekapitel.

Alexandria und ernteten Lorbeeren durch ihre Konzerte. Daraufhin wurden sie überhäuft mit lukrativen Angeboten, doch sie lehnten alles ab und nahmen kein Geld an. Auch die Einladung eines reichen aus Griechenland stammenden Amerikaners wies der Lyrari aufgrund seines Grundsatzes, niemals für Geld zu musizieren, ab. So starb Manolis Lagos, obwohl er das Potential zu einem reichen Musiker hatte, 1981 so arm wie er geboren wurde (vgl. Aerakis 1994: 74-77; Chalikiadakis 1994: 78-83).

6.6 Thanassis Skordalos - Θανάσης Σκορδαλός (1920-1998)

Thanassis Skordalos, geboren 1920 in Spili (Verwaltungsbezirk Rethymnon), kaufte sich mit neun Jahren seine erste Lyra und entdeckte seine Liebe zu dieser. Drei Jahre später trat er bereits außerhalb seines Dorfes auf und spielte auf diversen Hochzeiten. Am Konservatorium genoss Skordalos eine fundierte Musikausbildung. Seine ersten Tonaufnahmen in Kooperation mit dem berühmten Lautisten Giannis Markogiannakis (Markogiannis) stammen aus dem Jahr 1946⁹⁵. Ein Jahr darauf nahm Skordalos gemeinsam mit Baxevanis vier 78 Singles, mit 8 Liedern, welche zu Klassikern wurden, auf. Zu den bekanntesten Titeln gehören „Xerosteriano Nero“ und „Ston amathio sou ti fotia“. Auch außerhalb Kretas, beispielsweise in Nordamerika, Australien und Afrika, trat Skordalos – nebenbei ein Verehrer des Lyraris Rodinós⁹⁶ – auf (vgl. Aerakis 1994: 132-135; Atsalakis 1994: 138-141).

Besonders bekannt außerdem ist Skordalos „Spilianos Syrtos“, der heute noch eine Radiokennmelodie auf Kreta ist (vgl. Hagleitner, informelles Gespräch: Uni Wien: 19.12.2012).

⁹⁵ In der Zeit der Zusammenarbeit mit Markogiannis, also in von 1939 bis in die späten 1950er, erreichte die Karriere Skordalos' zweifelsohne ihren Höhepunkt (vgl. Aerakis 1994: 133).

⁹⁶ Skordalos' Karriere begann, als Stratis Kalogerides und Andreas Rodinós besonders präsent im Musikleben Kretas waren (vgl. Atsalakis 1994: 138).

6.7 Kostas Moundakis - Κώστας Μουντάκης (1926 – 1991)

Kostas Moundakis wurde 1926 im Dorf namens Alpha in Rethymnon geboren. Seine Eltern stammen aus dem Verwaltungsbezirk Chania. Bei Mitsos Kafatos, einem begnadeten Lyrari erhielt Moundakis seinen ersten Lyraunterricht. Während der Deutschen Besetzung spielte der 15-jährige Kostas Moundakis seine Lyra und sang dazu in den Kafeneions seines Dorfes. Schon wenige Jahre später trat er als Hauptmusiker auf zahlreichen Hochzeiten auf und schnell erlangte er den Status eines professionellen, hoch angesehenen Lyraris. Rethymnon etablierte sich zu dieser Zeit zum Lyrazentrum der Insel. Schließlich umfasste der Bezirk die Geburtshorte berühmter Musiker, wie Andras Rodinós, Giannis Bernidakis, Antonis Kareklas, Manolis Laogs, Stelios Foustalieris und viele andere.

1948 wurde er für fünf Jahre zum Militär eingezogen und wurde Gendarm in Chania, wo er mit Georgis und Stelios Koutsourelis zusammenkam. Gemeinsam arbeiteten die Musiker am Musikprogramm der lokalen Radiostation mit. 1949 ging Kostas Moundakis nach Athen, wo er 1951 mit Simon Karas, dem Direktor der Nationalen Radiostation, kooperieren konnte. Regelmäßig spielte Moundakis für Karas Musikprogramm und hatte so die Möglichkeit kretische Musik in ganz Griechenland zu verbreiten. Außerdem trat er regelmäßig in den Tavernen Chantias gemeinsam mit Nikos Manias, später Giannis Xylouris und Vangelis Markogiannakis, welche Laouto spielten, auf.

Zahlreiche Alben wurden mit Kostas Moundakis produziert, viele davon in Kooperation mit N. Manias, B. Markogiannakis, N. Kadianos, Dimitris Tsagaraksi und vor allem Giannis Xylouris. Berühmte Titel dieser Produktionen sind beispielsweise: „O Pramateytis“, „O Argaleios“, „Mylonades kai Mazochtres“, „Sto stadio pou m’efere“, „Rethemiane mou kandife“, „Charami sou“, „Erotokritos“, „Kritikos Gamos“, „E machi tis Kritis“ und „O thanatos tou Lyrari“.

Moundakis Bekanntheit erstreckte sich nicht nur über Kreta, sondern über das gesamte Griechenland. Er folgte zahlreichen Einladungen, welche ihn nach Nordamerika, Australien, Deutschland und Südafrika führten. Diese Tourneen

waren vor allem an emigrierte KreterInnen gerichtet und sollten einerseits als Unterhaltung dienen, andererseits sollten die Konzerte in der Diaspora das Interesse für die kretische Musiktradition entfachen.

1967 begann Moundakis das Lyraspiel zu lehren, 1979 richtete er am Konservatorium in Heraklion das erste Lyrainstitut ein, ebenso in Rethymnon, Chania, Agios Nikolaos und Athen (vgl. Aerakis 1994: 163-168).

Kostas Moundakis spielte und spielt bis heute eine Schlüsselrolle in der Erhaltung und Verbreitung der Lyramusik und der kretischen Musiktradition im Allgemeinen. Auch nach seinem Tod wird er hoch geschätzt, ihm zu Ehren werden jährlich Festivals organisiert. Seine Kompositionen zählen heute zum klassischen Repertoire der kretischen Musik. Er war nicht nur Virtuose auf seinem Instrument, sondern Lehrer von heute bekannten Lyraris, wie Zacharis Spyridakis, Ross Daly und Dimitris Pasparakis.

6.8 Nikos Xylouris - Νίκος Ξυλούρης (1936-1980)

Nikos Xylouris wurde am 7. Juli 1936 in Anoghia, einem Bergdorf im Nordosten des Psiloritis Massivs (Rethymnon), in eine Musikerfamilie⁹⁷ geboren und wird heute noch in mehrerlei Hinsicht als Held verehrt. Sein Talent als Sänger und Lyraspieler zeichnete sich bereits in Kindesjahren ab. Mit 12 Jahren kaufte ihm sein Vater eine Lyra und schnell wurde er einer der meist gefeierten Musiker und Sänger auf Dorffesten und anderen Feierlichkeiten. Mit 17 Jahren ging er in die Hauptstadt Heraklion, um dort im Club „Castro“ zu arbeiten. Hier war er mit Schwierigkeiten konfrontiert, denn traditionell kretische Musik entsprach nicht den Vorlieben der städtischen Bevölkerung, wie er selbst berichtete:

⁹⁷ Auch heute noch ist die Familie Xylouris eine bekannte Musikerfamilie auf Kreta. Nikos Bruder, Antonis Xylouris (Psarantonis) ist ein berühmter Lyrari, dessen Kinder wiederum berühmte Musiker sind. Psarantonis Tochter Niki Xylouri spielt Rahmentrommel, sein Sohn Giorgos Xylouris (Psaragiorgos) ist ein ausgezeichnete Laoutospieler, auch sein zweiter Sohn, Lambis Xylouris, spielt diverse Instrumente, wie beispielsweise die Oud, die Laouto, die Boulgari und viele mehr.

„The changes taking place in the city life could not have been experienced by the people living upon the mountain villages of Crete. In the city, the people were dancing to tango, waltz, rumba, samba and we were obliged to learn those tunes so as to play them at feasts and festivals, earn our living, and finally make people love Cretan music little by little⁹⁸.“

Aus dem Jahr 1958 stammt die erste Tonaufnahme – das Lied „Cretan lass of mine“ – von Nikos Xylouris⁹⁹. Dieser erfolgreichen ersten Produktion sollten noch viele weitere folgen. 1966 verließ er erstmals Kreta, um am San Remo Folk Festival teilzunehmen und gewann dort den ersten Preis. Ein Jahr darauf eröffnete er den Club „Erotokritos“. Es war der erste in Heraklion, in welchem kretische Musik gehört wurde. Nikos Xylouris Karriere nahm seinen Lauf. Im Februar 1969 wurde sein Titel „Anyfantou“ ein großer Hit, im April ging er nach Athen, wo er die letzten elf Jahre seines Lebens verbrachte und die Stücke kretischer und griechischer Komponisten, wie Markopoulos, Xarhakos und Leondis, interpretierte. Abgesehen von traditionell kretischen Liedern wurde Xylouris Stimme auch mit so genannten „entechno laiko tragoudi¹⁰⁰“ in Verbindung gebracht. Kretische Musik wurde in ganz Griechenland rezipiert. In Kooperation mit dem Komponisten Giannis Markopoulos schaffte Nikos Xylouris einen Genrekanon, welcher „Tradition“ und „Moderne“ verband. Im Mai 1971 traten beide in einem sehr bekannten Club namens „Ledra“ in Athen auf, in einer Zeit, in welcher sich die Griechische Bevölkerung gegen das Militärregime auflehnte, welches von 1967 bis 1974 an der Macht war. Xylouris Stimme und Markopoulos Lieder, wie beispielsweise der von Markopoulos arrangierte Rizitiko „Πότε θα κάνει ξαστεριά“ („Wann wird der Himmel aufreißen“), wurden zum Aushängeschild des politischen Widerstands. Im Sommer 1973 wirkte Nikos Xylouris an einer äußerst erfolgreichen Theaterproduktion („Unser großer Zirkus“) von Jenny Karezi und Kostas

⁹⁸ vgl. Tsambras 1997: CD Booklet (Übersetzung vom Griechischen ins Englische von Naya Smyrinou, und Christopher Evangelos)

⁹⁹ Wenige Monate darauf heiratete Ourania Melambianaki, welche aus einer noblen kretischen Familie stammte, und bekam mit ihr zwei Kinder: Giorgos und Rinio (vgl. Tsambras 1997: CD Booklet).

¹⁰⁰ Diese Lieder waren politisch orientiert und standen den von der Bouzouki begleiteten laiko tragoudi, welche in der Nachkriegszeit die populärsten Lieder im urbanen Raum, waren, gegenüber (vgl. Michael 2009: 370).

Kazakos im Athener Theater mit, welche die griechische Geschichte Griechenlands thematisierte und eine verdeckte Musiksatire gegen das Regime war. Xylouris Lieder drückten die politischen Spannungen aus, welche zu der Rebellion der Studierenden des Polytechnikums, in welche der Lyrari selbst involviert gewesen sein soll, und anderen Aufständen der griechischen Bevölkerung gegen die Junta führten¹⁰¹. Nikos Xylouris wurde später verhaftet und folglich in den frühen 1970ern zensuriert. Dennoch, er war beteiligt an den Tonaufnahmen von über 25 Alben, wurde in weniger als 10 Jahren einer der prominentesten Musiker des Nachtlebens von Athen und unternahm Konzerttourneen durch ganz Griechenland und darüber hinaus. Er etablierte sein eigenes Repertoire und erreichte mit seinem eigenen Stil eine große Fangemeinde. 1979 – die Periode der Militärdiktatur war bereits fünf Jahre vorüber – konnte Xylouris seine Zuhörerschaft nicht mehr mit sozialkritischen und politischen Liedern überzeugen, sie forderten Lieder neuer Inhalte. Doch im selben Jahr diagnostizierten ihm Ärzte einen Tumor im Gehirn, an dessen Folgen er im Februar 1980, am Höhepunkt seiner Karriere, starb. Nach seinem Tod wurde ein symbolträchtiges Bild seiner Persönlichkeit gezeichnet¹⁰². Sein vom Staat finanziertes Begräbnis gestaltete sich als nationales Event, an welchem unzählige Menschen Anteil nahmen. Unter ihnen befanden sich Intellektuelle, KulturführerInnen, SchriftstellerInnen, SchauspielerInnen und MusikerInnen. Das frühe Ableben des kretischen Lyraris und Sängers betrachtete man als großen Verlust, das Potential des Musikers war noch nicht ausgeschöpft. Zum Zeitpunkt seines Todes wurde Xylouris zwar sehr hoch geschätzt, aber noch nicht als Schlüsselfigur für die kretische Musik betrachtet, weil die Periode Xylouris Erfolgs sich auf die 1970er Jahre beschränkte, somit seine Karriere sehr kurz war und die *entecho laiko tragoudi* weniger Reichweite hatten, als *laiko tragoudi*. Eine bedeutende Rolle in der Geschichte der populären Griechischen Musik wurde ihm erst nach seinem Tod zugeschrieben.

¹⁰¹ vgl. Tsambras 1997: CD Booklet

¹⁰² „Xylouris is repetedly described as the symbol of Crete, the superlative Cretan musician whose voice is the Voice of the (Greek) People“ (Michael 2009: 379).

Die Art und Weise, wie Nikos Xylouris gestorben ist, scheint ausschlaggebend dafür gewesen zu sein, wie sein Bild nach seinem Ableben transformiert wurde. Er kämpfte 10 Monate gegen den Krebs an und wurde postum als Held in den Medien gefeiert. Sein Kosenamen „Erzengel“, welchen er zu Lebzeiten im Sinne von „Erzengel der Lieder“ hatte, wurde nach dem Tod zum „Erzengel“, welcher gegen den Tod ankämpfte. Seine Tonaufnahmen wurden gut verkauft, griechische Fernsehstationen widmeten dem Lyrari Beiträge, seine Biographie, sowie zahlreiche Artikel über seine Person wurden publiziert. Als bescheiden, virtuos und sehr talentiert wurde er beschrieben und aufgrund seines beträchtlichen Beitrags zum politischen Lied unweigerlich mit Widerstand verbunden (vgl. Michael 2009)¹⁰³.

„Gradually, his name became synonymous with his Cretan origins, his personal integrity, strength of purpose and commitment to an ideal. In particular, his Cretan heritage (and especially his rural heritage) underlay much of his later images of *Simple Man*, *Man of Principles*, *Socio-Political Activist*, *Bearer of Tradition* and *Innocent*.“ (Michael 2009: 373f.)¹⁰⁴.



Abbildung 1 links: Eingang eines Kafeneions nahe Lentas; rechts: Auslage in Anoghia¹⁰⁵

¹⁰³ Nicht nur politische Lieder soll Xylouris gesungen haben, sondern es wird auch von vielen GriechInnen behauptet, er sei unter der Junta politisch aktiv und aufgrund seiner Ansichten in Gefangenschaft gewesen. Inwiefern dies der Realität entspricht oder doch die Konstruktion einer kollektiven Erinnerung ist, bleibt ungeklärt (vgl. Michael 2009).

¹⁰⁴ Somit wurde die ohnehin schon vorherrschende Stereotypisierung der KreterInnen in Griechenland nochmals unterstrichen (vgl. Michael 2009: 374).

¹⁰⁵ Fotos von der Autorin

Nikos Xylouris Abbild findet sich auf ganz Kreta in verschiedenen Kontexten. Er wird verehrt als großer Lyrari, als Personifizierung Kretas, als Held im Kampf gegen die Junta und im Kampf gegen seine Krankheit (vgl. Michael 2009).

6.9 Fazit

Mit eben vorgestellten Musikern ist keineswegs die gesamte Palette einflussreicher kretischer Musiker des letzten Jahrhunderts abgedeckt. Gezeigt wird jedoch, dass zu dieser Zeit durch große Talente, sowie durch neue Möglichkeiten in der Musiktechnologie, der Medien und durch die Mobilität der Musiker, wichtige Schritte für die Weiterentwicklung der kretischen Musik gesetzt wurden.

Was wir als „Genre“ oder „Repertoire“ der kretischen Musik bezeichnen ist näher betrachtet das Produkt von Musikern und demnach beeinflusst von deren Lebensgeschichten, von ihrem persönlichen aber auch vom sozialen und historischen Hintergrund der Region. Musiker – und so auch eben vorgestellte Lyraris – sind daher nicht nur Personen, welche Musik machen, sondern auch Personen, welche Inputs aus dem sozialen Umfeld aufnehmen und gestalten. Diese Faktoren fließen wiederum in die Musik ein (vgl. Magrini URL1).

Mittels Konzerttourneen und Radiosendungen wurde die kretische Musik – vor allem jene aus dem Bezirk Rethymnon, der Herkunft der meisten bekannten Lyraris – in Griechenland und darüber hinaus verbreitet. Tonaufnahmen ermöglichten nachfolgenden Generationen Material zum Nachspielen, zum Erlernen eines Repertoires, aber sie bildeten ebenso die Basis für eigene Interpretationen, Kompositionen und die Entwicklung eines individuellen Stils.

7 Das Repertoire der kretischen Musik

Die Musik Kretas lässt sich in zwei große Kategorien unterteilen: In Tanzmusik und in Musik, zu welcher nicht getanzt wird¹⁰⁶. Erste ist stärker gewichtet, außerdem spielt die Lyra hierbei eine zentrale Rolle, weshalb in folgendem Kapitel der Fokus auf eben dieser tanzbaren Musik, ihren melodischen, rhythmischen und spieltechnischen Besonderheiten liegen soll.

7.1 Nicht-Tanzmusik

7.1.1 Rizitika tragoudia

Rizitika tragoudia, oder kurz Rizitika, sind traditionelle Lieder aus dem Bezirk Chania, genauer gesagt aus der Gegend der Weißen Berge (Lefka Ori), die traditionell das Land der Schäfer ist (vgl. Magrini 2000: 3). Das griechische Wort „riza“ bedeutet Wurzel. Laut dem Schweizer Ethnomusikologen Samuel Baud-Bovy, der im Zuge einer Feldforschung im Verwaltungsbezirk Chania etwa 250 Rizitika aufnahm, werden außerdem auf Kreta die Dörfer am Fuße der Berge, an der Nordflanke der weißen Berge, „rizes“ genannt (vgl. Baud-Bovy 1972: 3). Rizitika erinnern GriechInnen, durch ihre Lyriken und die Beschreibungen der kretischen Landschaften, daran, ihr Land zu schützen und standhaft zu sein, denn ihre Vorfahren haben dafür gekämpft. Somit vermitteln diese Lieder Tradition, verstärken kulturelle Stereotype und verbinden KreterInnen mit ihrem Heimatland. Die Texte sind allgemein bekannt und in präziser poetischer Form¹⁰⁷, im jeweiligen Dialekt der Region gehalten und stehen in Relation zu einem größeren gesellschaftlichen und historischen Kontext. Aufstände bilden ein Hauptthema der Lieder, Naturbilder stehen für Unabhängigkeit und

¹⁰⁶ Eine Einteilung in Vokal- und Instrumentalmusik wäre für diese Musikkultur nicht zielführend, da es zu unklaren Überschneidungen kommen würde.

¹⁰⁷ Rizitika sind die einzigen Texte in der kretischen Musik, welche nicht durch Reimverse aufgebaut sind (vgl. Daly URL 5).

Freiheit¹⁰⁸. Während der Zeit der Fremdherrschaft, sollen diese Allegorien den Partisanen geholfen haben, ihren Widerstand zu organisieren. So erzeugten und erzeugen Rizitika ein starkes Zugehörigkeitsgefühl (vgl. Hnaraki 2010: 95f.).

Grundsätzlich unterscheidet man zwischen *ta tragouida tis tavlas*, also den Tischliedern, die zu bestimmten Anlässen von Männern (um einen Tisch sitzend) a capella im Wechselgesang gesungen werden und *ta tragouda tis stratas*, was „Lieder der Straße“ bedeutet. Letztere sang man auf Reisen, wenn man unterwegs war oder wenn beispielsweise der Bräutigam in Begleitung der Hochzeitsgesellschaft die Braut abholte. Sie beinhalten zahlreiche Verse und werden instrumental begleitet (vgl. Amarjanakis 1988: 81; Magrini 2000a: 434). Ausschließlich Männer singen Rizitika, wobei jeder die Melodien in seiner eigenen Tonhöhe anstimmt, wodurch generell nie ein Unisonoklang erreicht wird (Hnaraki 2010: 97). Wie es auch bei einer Kategorie von Hymnen in der byzantinischen Kirchenmusik gebräuchlich ist, werden nur wenige (etwa vierzig) Melodien für Hunderte kretische Berglieder übernommen (vgl. Amarjanakis 1988: 81f.).

Ein besonderes Merkmal der Rizitika ist die Art des Stimmeinsatzes. Die Stimme muss laut und voller Intensität sein und das Singen der Rizitika erfordert außerdem einen langen Atem. Wichtige Begleitinstrumente für die Lieder der Straße sind die Lyra oder die Violine.¹⁰⁹

Auf Kreta wird, laut Magrini, zwischen zwei Rizitika-Aufführungsstilen unterschieden: dem „Ziegenstil“ und dem „Schafstil“. Ist der erste in den Bergen verbreitet und durch die Verwendung der Kopfstimme charakterisiert ist, lässt

¹⁰⁸ Apostolakis listet in seinem Buch Texte von 766 solcher Lieder auf und ordnet diese in Themenbereiche, wie heroische, historische, religiöse und lustige Rizitika, Lieder zu den Themen Liebe und Heirat, zu der Fremde, der Unterwelt, der Arbeit und bildet weiters Kategorien für Wiegen- und Kinderlieder, sowie für Schäfer und Hirten (vgl. Apostolakis 1993).

¹⁰⁹ Weiters sei noch angemerkt, dass Rizitika in asymmetrischen Metren durchaus üblich sind. Notenbeispiele für Rizitika und andere kretische Melodien siehe auch Andreoulakis, Ilias/Petrakis, Stelios. o.A. *Skopoí & Mantinádes tis Krítis: Rizitika, Tabachaniotika, Syrta, Kontilies, Diaforoi Skopoi, Mantinades*. Philippos Nakas.

sich der zweite Stil mit Byzantinischen Gesängen vergleichen. Rizitika im „Schafstil“ werden mit der Bruststimme gesungen und sind in den ebenen Regionen Westkretas verbreitet. Im Gegensatz zum „Ziegenstil“ wird beim „Schafstil“ auf große musikalische Verzierungen verzichtet (vgl. Magrini 2000: 4f.).

7.1.2 Tabachaniotika Lieder

Tabachaniotika Lieder sind die populäre städtische Musik Kreta. Dieses Vokalgenre soll sich im 19. Jahrhundert vor allem im Westen Kretas in Chania und Rethymnon etabliert haben. Dazu, wo Tabachaniotika genau ihren Ursprung haben, gibt es diverse Theorien. Eine Theorie zieht Parallelen zu den städtischen Liedern Kleinasiens, eine andere führt Tabachaniotika auf die Lieder der Türkisch-KreterInnen zurück. Weiters gibt es die Theorie, der Ursprung liege in der arabisch-andalousischen Musiktradition (vgl. Kapsomenos 2012: 49).

Im Gegensatz zu den Rizitika weisen Tabachaniotikalieder keinerlei Verbindung zu der Hirten- und Schäferlebensweise auf, außerdem sind diese nicht für lange Aufführungen bzw. zum Tanzen auf Festen gedacht. Stattdessen handelt es sich hierbei um Musik zum Zuhören. Die Texte sind in Mantinadesform und in griechischer Sprache verfasst, enthalten jedoch mitunter türkische Wörter. Außerdem finden sich Elemente des türkischen Musiksystems in diesem urbanen Vokalstil¹¹⁰ (vgl. Magrini 2000: 21f.). Nicht die Violine oder die Lyra begleiten die Lieder, sondern verschiedene Lauteninstrumenten, insbesondere die Boulgari. Einer der berühmtesten Tabachaniotikamusiker ist der aus Rethymnon stammende Boulgarispieler Stelios Foustalierakis (1911-1992). Sein eigentlicher Beruf war Uhrmacher, doch in zahlreichen Tonaufnahmen tradierte er ab den 1930ern alte Stücke und spielte zudem Eigenkompositionen ein (vgl. Lainakis 2012: 50f.).

¹¹⁰ „...tabachaniotika are distinguished by a more austere tone and a deep expressive passion. They are dominated by diatonic and mixed scales and a two-beat rhythmic form which differs from that of the syrtos dances. Furthermore, there is the gnostic character of their mantinades and their performing style“ (Lainakis 2012: 51).

7.1.3 Erotokritos

Schlussendlich darf das Epos „Erotokritos“ nicht unerwähnt bleiben. Diese Ballade wurde im 17. Jahrhundert von Vitsentzos Kornaros in Mantinadesform geschrieben (vgl. Daly URL 5). Insgesamt besteht der Erotokritos aus 10.010 fünfzehnsilbigen Versen. Von vielen meist analphabetischen Schäfern, aber auch von anderen KreterInnen, wurde der gedichtete Roman auswendig gelernt und noch heute von zahlreichen Musikern in verschiedenen Varianten interpretiert (vgl. Dushi 2012: 127). Zudem konnten uns auf der Exkursion alte Leute am Land oft umfangreiche Abschnitte aus dem Erotokritos aus dem Gedächtnis rezitieren.

7.2 Tanzmusik

Als Zeus zur Welt kam tanzten die Koureten am Berg Ida um den Neugeborenen. Mit ihrem kriegerischen Tanz und dem Schlagen der Schwerter auf ihre Schilde übertönten sie das Geschrei des Kindes und schützten so den jungen Gott vor seinem Vater Kronos, welcher es für gewöhnlich pflegte seine Nachkommen zu fressen, um seine Macht zu wahren. Dies erzählt die Griechische Mythologie, und so soll mit der Geburt des Zeus auch der Tanz geboren worden sein (vgl. Panagiotakis: 11.08.2011).¹¹¹

KreterInnen genießen in Griechenland den Ruf außergewöhnlich begabte KünstlerInnen und MeisterInnen des Tanzes zu sein (vgl. Hnaraki 2007: 53).

Das Tanzen hat eine lange Tradition auf Kreta und spielt in der Gesellschaft eine bedeutende Rolle. Neben der Musik an sich bildet es ein Grundelement eines jeden Festes. Früher, vor ca. 40 Jahren, durfte ein Mann erst heiraten, wenn er bei der Armee war und tanzen konnte (vgl. Stafilas: 11.08.2011). Auf der Hochzeit selbst ist es auch heute noch Pflicht zu tanzen: „Wenn du heiratest und du tanzt nicht auf deiner Hochzeit, dann ist es so als ob du nicht

¹¹¹ Weitere soll Theseus bei seiner Rückkehr nach Kreta mit seinen Gefährten einen Tanz dargebracht haben, welcher der Struktur des Labyrinths ähnelte. Auch der Schild des Achilles soll, nach Homer, mit einer Tanzszene im Palast von Knossos verziert sein (vgl. Hnaraki 2007: 53f.).

geheiratet hättest“ (Staflias: 11.08.2011). Einerseits wird vom Brautpaar verlangt, auf seiner Hochzeit zu tanzen, andererseits bietet ein solches Fest auch die Möglichkeit diesen wesentlichen Bereich kretischer Musikkultur zu erlernen. Eine kretische Redewendung besagt: „Falls du nicht Wassermelone vom Boden isst, lernst du keinen Tanz“ (Panagiotakis: 11.08.2011). Zurückzuführen ist diese Aussage auf einen weiteren Hochzeitsbrauch vergangener Zeiten. Am Ende eines solchen Festes, welches auf Dorfplätzen stattfand, wurde für die Erwachsenen Wassermelone zum Verzehr aufgeschnitten. Für die Kinder zerbrach man die Frucht am Boden. Kinder, welche Wassermelonen vom Boden aßen, waren also am Geschehen dabei und lernten so das Tanzen¹¹².

Tanz ist auf Kreta ein soziales Phänomen, welches alle Generationen mit einbindet. Wie viele Tänze es mittlerweile auf Kreta gibt, ist schwer einzuschätzen, es sollen aber an die dreißig registriert sein. Allerdings hängt es von der Region ab, welche Tänze dominieren, einige sind auch schon in Vergessenheit geraten. Zu verschwinden drohende Tänze wurden durch Nachforschungen bei der alten Bevölkerung wieder an die Oberfläche geholt und heute von professionellen Tanzgruppen aufgeführt (vgl. Panagiotakis; Staflias: 11.08.2011). Dass diese Tänze auch auf Festen und Paréas wieder Anklang finden werden, bezweifelt der Tanzlehrer Staflias, da sie geringen ästhetischen Reiz haben sollen, „weil sie weder lebhaft noch spektakulär sind“¹¹³.“ Stattdessen erfüllten diese Tänze gewisse Funktionen. Der Zervodeksos zum Beispiel war ein beliebtes Tanzspiel nach ausgiebigem Alkoholkonsum. Alle Feiernden tanzten hierfür im Kreis zur Musik der Lyra. Wenn der Lyrari ein quietschendes Signal aussandte, wechselte sich die Tanzrichtung. Mit dem Zervodeksos, einem prinzipiell schlichten, einfachen

¹¹² „Schau, auf Kreta lernst du das Tanzen schon im Bauch deiner Mutter“ (Staflias: 11.08.2011). Das Tanzen wird durch die regelmäßige Teilnahme an Festen von Generation zu Generation weitergegeben. Kinder spielen auf Gléndi, werden von den Erwachsenen beim Tanz getragen oder an der Hand vom Fluss des Kreises mitgenommen, stolpern dabei vielleicht noch über ihre eigenen Füße, aber erlernen dadurch mit der Zeit die wichtigsten Tanzschritte. Heute bilden auch Tanzschulen in Kreta und beispielsweise Athen zentrale Anlaufstellen für das Erlernen kretischer Tänze.

¹¹³ Staflias: 11.08.2011

Tanz, konnte also die Reaktionsfähigkeit und somit der Alkoholpegel der Feiernden getestet werden¹¹⁴ (vgl. Staflias: 11.08.2011).

Heute werden hauptsächlich fünf Tänze auf allen Festen, seien es Hochzeiten, Taufen, Dorf- oder Sommerfeste, gespielt. Sie sind mittlerweile pankretisch die präsentesten, wobei jeder Tanz ursprünglich aus einer anderen Region stammt: der Syrtos sowie der Pidichtos Pentozalis haben ihren Ursprung in Chania, die Sousta in Rethymnon, der Maleviziotis in Heraklion und der Siganos in Lassithi. Alle kretischen Tänze – bis auf den Paartanz Sousta – sind Kreistänze, wobei der Kreis geöffnet ist. Präzise formuliert bilden die Tanzenden somit eine Kette, welche sich kreisförmig mit der Musik gegen den Uhrzeigersinn bewegt.

In den meisten Fällen nehmen die Tanzenden eine „normale“ Handhaltung ohne gestreckte Arme ein: Die Handfläche der rechten Hand zeigt nach oben und nimmt die nach unten schauende Handfläche der linken Hand des rechten Nachbarn/der rechten Nachbarin. Beim Siganos und dem daran anschließende Pentozalis werden die Arme ausgestreckt und die Hände auf die Schultern des jeweiligen Nachbarn gelegt.

Den Anfang der kreisenden Kette bildet ein Vortänzer bzw. eine Vortänzerin. Er/Sie führt die Tanzenden an und soliert zudem zur Musik. Während Männer durch hohe Sprünge¹¹⁵ und kräftiges Stampfen und Klatschen dem Publikum imponieren, zeichnen sich Frauen durch kleine Schritte und Drehungen aus und legen besonders viel Anmut in ihren Tanz. „Früher sagten sie, falls eine Frau eine gute Tänzerin ist, kannst du sie auf einen Teller stellen und sie tanzt auf dem Teller“ (Panagiotakis: 11.08.2011). Maßgeblich beteiligt an einer guten Tanzperformance ist ein kooperierender Lyrari.

¹¹⁴ Der Tanz wird immer weiterentwickelt und zunehmend komplexer, meint der Tanzlehrer Panagiotakis. „Ich muss dir also sagen, dass (...) die alten Tänzer sehr schön getanzt haben, sehr anständig, sie tanzten aber sehr einfach. Die heutigen Tänzer haben den Tanz so sehr kultiviert (kalliergo), dass er zu einer Form hoher Kunst geworden ist. (...) Und jeden Tag sehe ich Menschen auf Festen und Aufführungen und ich werde enthusiastisch darüber, wie viele bessere Tänzer als wir in Erscheinung treten. (...) Und was zeigt das? Dass ein weiteres Mal auf Kreta die Tradition lebendig ist“ (Panagiotakis: 11.08.2011).

¹¹⁵ Um diese hohen Sprünge und ähnlich akrobatische Tanzfiguren erfolgreich ausführen zu können, muss ihn der zweite Tänzer unterstützend dienen. Es ist daher wichtig, dass der erste und zweite Tänzer gut kooperieren können.

„Mit einem Blick weiß der Musiker Bescheid. (...) In dem Moment wo du die Spitze übernimmst, sieht er, ob du tanzen kannst und er hebt dich auf der Lyra ganz von alleine nach oben. Das ist eine ununterbrochene Kommunikation des Musikers mit dem Tänzer“ (Staflias: 11.08.2011).

Einerseits folgt der Tänzer/die Tänzerin dem Lyrari, andererseits folgt der Lyrari musikalisch, mithilfe von Ornamenten, den Tanzschritten des Vortänzers/der Vortänzerin. Besonders durch Verzierungen kann der Lyrari daher die tanzende Person leiten, was vor allem dann funktioniert, wenn beide einander gut kennen bzw. wenn der Lyrari über die Vorlieben des Tänzers/der Tänzerin bescheid weiß (vgl. Spyridakis: 07.09.2012). Höhere Melodien bedeuten mehr Aktion, es ist aufgeweckter, jetzt geht es los für den Vortänzer/die Vortänzerin. Wird die gleiche Melodie auf der G-Saite anstatt auf der A-Saite gespielt, hat diese einen wesentlich ruhigeren Charakter. An dieser Stelle kann sich der Tänzer/die Tänzerin daher entspannen (vgl. Stefanakis: 20.08.2012). Nach diesem kleinen Exkurs möchte ich nun die fünf wichtigsten Tänze Kretas vorstellen.

7.2.1 Der Siganos

Der Tanz „Siganos“ hat seine Wurzeln in Ostkreta. „Siga“ bedeutet „langsam“, es handelt sich hierbei also um einen sehr langsamen Tanz. Weiters ist der Siganos auch als Brauttanz bekannt, denn es ist der erste Tanz, welcher im traditionellen Sinne auf einer Hochzeit – wie üblich im Kreis, die Hände auf den Schultern des Nachbarn verweilend – getanzt wird. Da er so einfach ist, schließt er die gesamte Hochzeitsgesellschaft ein.

„Zwei Schritte rechts, einer links. Eins, zwei, drei, Luft, vier Luft. Eins, zwei, drei, Luft, vier Luft. (...) Es ist so einfach, Sie können auch sofort mittanzen. Alle Leute und es kommen so 100 Leute auf die Bühne und tanzen diesen Brauttanz. Das ist schön!“ (Stefanakis: 20.08.2012).

Der Tanzrhythmus¹¹⁶ ist wie folgt:



Abbildung 2 Tanzrhythmus des Siganos

Die zwei- bis viertaktigen musikalischen Phrasen des Siganos nennt man Kontilies. Diese Melodien stehen im 2/4 oder 4/4 Takt und lassen dem Lyrari in der Ausgestaltung weitgehende Freiheiten (vgl. Spyridakis: 07.09.2012). Über diese Kontilies werden, abgewechselt mit dem Instrumentalspiel, Mantinades gesungen.

Zwar ist der Siganos ein sehr langsamer Tanz, jedoch treibt der Lyrari nach einer Weile das Tempo beträchtlich voran und leitet somit den Pidichtos Pentozali ein¹¹⁷. Der musikalische Übergang verläuft fließend, die Tanzhaltung bleibt unverändert, die Tanzbewegung jedoch ist eine neue.

7.2.2 Der Pentozalis

„Der Pentozalis ist für mich die Flagge der Tänze Kretas“ (Panagiotakis: 11.08.2011). Er stammt aus Westkreta, vor allem aus der Region Rethymnon, und fällt wiederum in die Kategorie der gesprungenen Tänze. Seinen Namen hat der Pentozali von der Zählweise der Schritte. Gezählt wird bis fünf, obwohl die komplette Anzahl der Schritte darüber hinausgeht (vgl. ebda.).

¹¹⁶ Der Tanzrhythmus ist nicht der Rhythmus der melodischen Phrasen (Kontilies), noch handelt es sich hierbei um eine Notation der Tanzschritte, sondern um den Rhythmus, der sich durch das Tanzen ergibt.

¹¹⁷ „Siganos“ bedeutet „langsamer Tanz“. Auf ihn folgte immer ein schneller Tanz, (Pidichtos) jedoch nicht zwangsläufig der Pentozalis. Dieser hat sich heute durchgesetzt, weil er aus der Rethymon Gegend kommt, also jener Region, aus welcher die berühmtesten Musiker Kretas stammen. Jene Musiker, welche die kretische Musik durch das Radio und Konzertreisen im 20. Jahrhundert verbreitet hatten (vgl. Hagleitner, informelles Gespräch: 22.11.2012. Universität Wien).

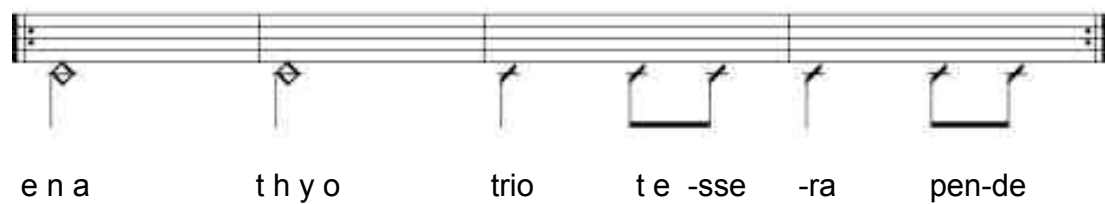


Abbildung 3 Tanzrhythmus und Zählweise des Pentozalis

Die charakteristische Bogenführung des Pentozalis ist, wie im Kapitel 4 schon erwähnt, lang kurz kurz, lang kurz kurz. Zwar handelt es sich beim Pidichtos Pentozalis um einen anderen Tanz als beim Siganos Pentozalis, musikalisch gesehen sind die Melodien jedoch, nach Aussagen des Tanzlehrers Panagiotakis, dieselben, nur zuerst langsam, dann schnell gespielt (vgl. Panagiotakis: 11.08.2011).

Pentozalis zu tanzen erfordert, durch die hohe Geschwindigkeit und all die gesprungenen Schritte, viel Energie und Kraft. Ganz besonders trifft dies auf den Vortänzer zu, welcher beim Pentozalis, durch hohe Sprünge und energisches Klatschen auf den Fuß, den Mittanzenden und Zuschauenden imponieren kann (vgl. Stefanakis: 20.08.2012).

Wird der Siganos Pentozalis (langsame Pentozalis) beschleunigt und somit zum Pidichtos Pentozalis (schnellen/gesprungenen Pentozalis), bedeutet dies eine musikalische Steigerung. Plötzlich kippt der recht monotone und schlichte Siganos in einen wilden, schnellen, gesprungenen Pentozalis um. Diese Steigerung wird manchmal auch durch den Einsatz der lauten, durchdringenden Askomandoura unterstrichen.

7.2.3 Der Maleviziotis

Der Maleviziotis oder Kastrinos Pidichtos hat seinen Ursprung im Bezirk Heraklion¹¹⁸. Es handelt sich hierbei um einen schnellen Kreistanz in folgendem Tanzrhythmus:



Abbildung 4 Tanzrhythmus des Maleviziotis

Musikalisch gesehen besteht der Maleviziotis aus sehr kurzen Phrasen oder kleinen Motiven (in 2/4), welche der Improvisation und der Kommunikation zwischen dem Lyrari sowie den TänzerInnen großen Freiraum bieten. Meistens beginnt der Lyrari eine Phrase in C (Do) zu spielen und variiert danach in A (La), G (Sol) und E (Mi) (vgl. Spyridakis: 07.09.2012). Improvisatorische Freiheiten verlangen viel Kreativität und ermöglichen einem Lyraspieler sein Können unter Beweis zu stellen.

„When you have small phrases you are able to change them a lot. (...) When you are trying to play Maleviziotis, you must have fantasy to see things, to have new phrases, some phrases that make the dancer dance better. (...) You MUST be very creative. And from that stuff you see: Oh he is a very good musician, because he is very creative” (Spyridakis: 07.09.2012).

Der Maleviziotis wird üblicherweise entweder von der Lyra oder aber auch von der Askomandoura gespielt. Besonders interessant erscheint, dass bei diesem Tanz der Lyrari bewusst, mithilfe einer bestimmten Spieltechnik, den Klang bzw. die musikalische Sprache des Dudelsacks imitieren kann. Askomandouramelodien mit einem sehr kleinen Tonvorrat, in Kombination mit

¹¹⁸ „Kastri“ ist der umgangssprachliche und auch alte Name der Stadt Heraklion und bedeutet wörtlich „Schloss“.

einem Bordun, erinnern an den Klang des Dudelsacks (vgl. Spyridakis: 07.09.2012).



Abbildung 5 Transkription einer Askomandouraimitation auf der Lyra¹¹⁹

Dieses Beispiel habe ich nach einer Seminaufnahme vom 08.09.2012 transkribiert. Aus nur vier Tönen (re mi fa sol) ist die Melodie aufgebaut. Sie macht keine großen Sprünge und wird mit vielen Trillern, sowie einem Bordun – in dem Fall do – ornamentiert.

7.2.4 Die Sousta

Die Sousta – ein Pidichtos im 2/4 Takt – wird auf ganz Kreta getanzt, stammt allerdings aus Rethymnon und ist ebenso auf den Dodekanes Inseln verbreitet. Im Gegensatz zu den restlichen kretischen Tänzen handelt es sich bei der Sousta um einen Paartanz. Früher vermutlich von zwei Männern als Kriegstanz dargeboten, treten heute Mann und Frau einander gegenüber, wodurch diesem Tanz eine neue erotische Komponente hinzukommt.

„Es sagen aber einige, dass dieser Tanz früher von Männern getanzt wurde. Und im Verlauf, da wir keinen erotischen Tanz hatten, wurde aus dem Mann eine Frau. Und bedenke auch: Die Liebe, ist sie nicht auch Krieg? Ist es nicht eine Schlacht darum, wer gewinnen wird? Warum soll

¹¹⁹ Transkription L.P. nach der Seminaufnahme DSC_3811.MOV vom 07.09.2012, Houdetsi

diese Schlacht also nicht zwischen Mann und Frau stattfinden?“
(Panagiotakis: 11.08.2011)

Verglichen mit den ersten Tonaufnahmen dieses Tanzes aus den 1940ern und 1950ern, ist die Sousta nicht nur enger, erotischer und mit neuen Tanzfiguren versehen worden, sondern sie ist außerdem schneller geworden¹²⁰ (vgl. Stafilas: 11.08.2011).

Der Tanz setzt sich aus drei sich abwechselnden Schritten zusammen, wodurch das Gewicht einmal (bei der Viertelnote) am rechten Fuß, am Ende der nächsten Dreiergruppe am linken Fuß liegt. Folgender Tanzrhythmus ergibt sich bei der Sousta:



Abbildung 6 Tanzrhythmus der Sousta

Anhand nachstehender Notation – transkribiert nach den Lyraseminaraufnahmen in Houdetsi – möchte ich ein Beispiel für eine typische Soustamelodie geben.

¹²⁰ Der Syrtos hingegen wird heute langsamer als früher gespielt und getanzt (vgl. Stafilas: 11.08.2011).



Abbildung 7 Transkription einer Soustamelodie¹²¹

Den rhythmischen Part übernimmt nicht der Bogen – dieser wird konsequent auf und ab geführt – sondern die linke Hand. Exaktes Ausschmücken der Melodie durch Ornamente, wie Triller und Vorschläge, verleihen also der Sousta den spezifischen Rhythmus. In der Transkription sind ein paar Verzierungsmöglichkeiten angegeben. Die Ornamentierung kann jedoch dichter ausgeführt werden, solange die Melodie dabei nicht verändert wird. Charakteristika wie beispielsweise der kleine Tonumfang, der von der Lyra gespielte Bordun, sowie die zweitaktigen melodischen Phrasen¹²² erinnern an die musikalische Sprache der Askomandoura. Im Gegensatz zum Syrtos, bei welchem alle Saiten als Melodiesaiten gegriffen werden, fungiert bei der Sousta hauptsächlich die A-Saite als Melodiesaite, D- und G-Saite hingegen werden als Bordun dazugespielt (vgl. Magrini URL1).

¹²¹ Transkription L.P.; nach der Seminaufnahme DSC_3645.MOV vom 04.09.2012, Houdetsi

¹²² Die zweitaktigen Phrasen können beliebig oft wiederholt und dabei ornamentiert werden. Kleine Brücken werden gespielt, um aus dieser Endlosschleife herauszukommen und zur nächsten Phrase wechseln zu können.

7.2.5 Der Syrtos

Der Syrtos hat seinen Ursprung in Westkreta und zählt heute auf der gesamten Insel zu den wichtigsten Tänzen. Außerhalb Chánias ist der Syrtos unter dem Namen „Chaniotikos Syrtos“ oder einfach nur „Chaniotikos“ bekannt. „Syrtos“ bedeutet „der Geschliffene“, was auf die Tanzbewegung zurückzuführen ist, denn beim ersten der zwölf Schritte schleift der linke Fuß am Boden nach Vorne¹²³. Getanzt wird der Syrtos, wie die meisten Tänze, im offenen Kreis mit „normaler“ Handhaltung, wie sie oben beschrieben ist, wobei die genaue Schrittfolge von Region zu Region verschieden ist. Es gibt daher auf Kreta viele Variationen desselben Tanzes. Im Grunde spiegelt sich aber folgender Tanzrhythmus durch die Schrittfolge wider:

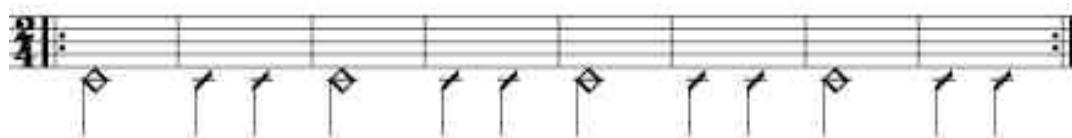


Abbildung 8 Tanzrhythmus des Syrtos

Der Syrtos ist ein langsamer Tanz im 2/4 oder 4/4 Takt¹²⁴. Laut Baud-Bovy (1976: 21) liegt das Tempo bei etwa $J = 60-76$ ¹²⁵. Wie sich in der Tanzrhythmusnotation erkennen lässt, besteht ein Tanzzyklus aus acht Takten. Begleitet werden die Tanzenden in „klassischer“ Form von einem Melodieinstrument wie der Violine oder der Lyra (seltener auch von der Askomandoura) in Kombination mit ein bis zwei Laoutos. Die Laouto schlägt entweder die Viertelnoten durch oder spielt die Melodielinie dazu, wobei zwischen den Melodietönen eine leere Saite als Bordun gezupft wird (vgl. Sideris: 18.08.2011).

¹²³ Auch die letzten beiden Schritte – Schritt 11 und 12, welche manchmal als nur ein Schritt gezählt werden – werden in geschliffener Art angedeutet.

¹²⁴ vgl. Spyridakis: 07.09.2012

¹²⁵ Siganos ($J = 92-120$), Prinianos ($J = 116-126$), Pentozalis ($J = 112-140$), Sousta ($J = 116-132$)

Das Grundschema eines Syrtos ist A-B-A-B, wobei die zwei Themen – konstruiert durch Aneinanderreihungen von Spielfiguren – sich je über etwa zwei bis fünf Takte hinweg strecken und unterschiedlich lang sein können. Die Länge der melodischen Phrasen kann variieren und muss daher so oft wiederholt werden, bis das Thema mit dem Tanzzyklus schließt. Besteht das Thema beispielsweise aus nur zwei Takten, muss es daher 4, 8 oder 16 Mal gespielt werden. Ein Syrtos aus 5 Takten müsste mindestens 8 Mal wiederholt werden, bis der melodische Zyklus und der Tanzzyklus wieder zu einem gemeinsamen Ende finden. Kommt genau zu diesem Zeitpunkt ein herausragender Vortänzer/eine herausragende Vortänzerin an die Spitze der Kette, darf der Lyrari keinesfalls den Syrtos beenden, sondern muss die Melodie wiederum mindestens 8 Mal wiederholen¹²⁶. Es wird vom Lyrari daher hohe Wachsamkeit gefordert, aufmerksam muss er den Verlauf des Tanzes verfolgen und das gesamte Geschehen im Überblick behalten.

Manche Themen werden nicht nur instrumental gespielt, sondern auch gesungen. Wie oft Teil A, Teil B oder der gesamte Syrtos wiederholt werden, ist nicht festgelegt. Zwar ist die Anzahl der Wiederholungen relativ, sie ist aber in der Regel größer, wenn auch dazu gesungen wird. Als Text zieht der Sänger – meist der Lyrari – *Mantínades* heran und leitet diese in der Regel mit Exklamationen, wie „amán, amán“ ein. Gesang und Instrumentalspiel wechseln sich ab, wobei die Melodie jedes Mal verziert und variiert wird¹²⁷ (vgl. Baud-Bovy 1976: 19).

¹²⁶ 8 Mal den Syrtos zu wiederholen ist allerdings manchmal zu lange. Deshalb helfen sich Lyraris trickreich, indem sie *Bridges* einbauen, Phrasen verkürzen etc.

¹²⁷ Hagleitner erzählt in seiner Diplomarbeit, wie er von Ross Daly, im Zuge eines Seminars in Houdetsi einen Syrtos lernte. Diese Passage beschreibt zudem sehr gut den Aufbau dessen: „Wir lernten den Syrtos als Abfolge von Phrasenpaaren, wobei von jedem Phrasenpaar erst ein ganz einfaches Skelett, eine abstrahierte, völlig unverzierte Variante gespielt wurde, jede der Phrasen mehrmals je nach Phrasenlänge, also z.B. AAAA BBB. Dann wurde dieses Skelett allmählich durch variierte und ornamentierte Varianten ersetzt, sodass am Ende in jeder der Wiederholungen eine andere Variante gespielt wurde, also z.B. A1 A2 A3 A4 B1 B2 B3 usw. Die ungeschmückten Phrasen wurden vollkommen ersetzt, und zu jeder der Phrasen wurde an Hand zunehmend komplexer werdender Varianten die Technik des ‚embellishment‘ am Beispiel

Ein Syrtos steht selten alleine. Viel häufiger werden mehrere Syrta, mit oder ohne Brücken bzw. musikalischen Überleitungen, aneinandergereiht und bilden gemeinsam eine Suite. Vor allem auf Gléndi werden viele Syrta mit fließendem Übergang hintereinander gespielt, wodurch ein Stück mitunter 20 Minuten dauern kann. Im Folgenden soll ein Beispiel für solch eine Syrtosreihe gegeben werden, um die Struktur dieser Musik zu veranschaulichen. Hierfür habe ich vier berühmte Syrta transkribiert, die aus Rethymnon stammen und welche wir in Houdetsi von Zacharis Spyridakis gelernt hatten. Historische Aufnahmen dieser Tänze finden sich auf der dritten CD der Reihe „Protomastores“, gespielt von Manolis Lagos¹²⁸, wobei dieser Syrtos 1 und 2 zusammenfasst und getrennt von Syrtos 3 und 4 spielt. Die Namen beider Syrtospaare entstammen jenen Mantinades, welche üblicherweise darüber gesungen werden. So sind diese Syrta unter den Namen „Pervolianos Syrtos “ und „Pote Mou Na Min Pio Krasi“ bekannt.

„Pervolianos Syrtos“

περβόλια μου με τα άνθη σου με τσι γαρέφαλιές σου
και με το περιγυάλι σου και με τσι κοπελιές σου.

τα μάτια σου με σφάζουνε να τα περιορίσεις
λόγο θα δώσεις στο Θεό σκέψου μη μ'αδικήσεις.¹²⁹

Mein Garten¹³⁰, mit deinen Blumen, mit deinen Nelken
und mit deinem Strand und mit deinen Mädchen.

konkreter Verzierung geübt. Die Variantenbildung geschieht auf vielerlei Art: Rhythmische Änderung, etwa Verzögerungen oder Vergrößerungen, Auslassungen, Erweiterungen, Wiederholungen von Fragmenten, vor allem aber durch vielerlei instrumententypische Ornamente“ (Hagleitner 2009: 146).

¹²⁸ Manolis Lagos. 1935-1955. Pervolianos Syrtos, in Aerakis, Stelios. 1994. Oi Protomastores (englischer Zusatz: Cretan Music Tradition, THE MASTERS 1920-1955, Original Recordings) CD: Vol. 3: Track 2. Heraklion.

Manolis Lagos. 1935-1955. Pote mou na min pio krasi (syrtos Rethemniotikos), in Aerakis, Stelios. 1994. Oi Protomastores (englischer Zusatz: Cretan Music Tradition, THE MASTERS 1920-1955, Original Recordings) CD: Vol. 3: Track 8. Heraklion.

¹²⁹ Aerakis 1994: 85

¹³⁰ „Pervolia“ heißt wörtlich „Garten“, ist aber auch ein Stadtteil von Rethymnon und der Herkunftsort von Manolis Lagos.

Deine Augen schlachten mich, bitte schränke sie ein,
Gib Gott dein Wort, bedenke, dass du mich nicht ungerecht behandelst¹³¹.

„Pote Mou Na Min Pio Krasi“

ποτε μου να μην πιω κρασι εσυ θα με μεθύσεις,
με τα ματάκια σου τα δυο οταν θα με ξανοίξεις¹³².

κλαίω κρυφά τον πονο μου δεν το φανερώνω
για να μη ξερει ο καθείς σε τι μερακι λυωνω¹³³.

Ich werde niemals Wien trinken, du wirst mich berauschen.
Mit deinen zwei Äugelchen, wenn du mich anschaust .

Heimlich weine ich meinen Schmerz, offenbare es nicht,
damit nicht jeder weiß, in welcher Begierde ich schmelze¹³⁴.

Abbildung 8 ist die Transkription der eben erwähnten vier Syrta aus Rethymnon. Sie zeigt eine Variante von unzähligen Spielmöglichkeiten. Die Melodie ist einfach gehalten, da es sich um die Transkription einer „Schulvariante“ handelt und an dieser Stelle vor allem der Aufbau einer Syrtosreihe veranschaulicht werden soll. Auf einem Gléndi würden die Syrta wesentlich stärker verziert gespielt werden¹³⁵. Die Taktangaben orientieren sich an den Zählweisen von Zacharis Spyridakis. Dieser meinte generell, dass man Syrta – im Falle einer Notation im „westlichen“ Sinne – im 2/4 oder 4/4 Takt notiere und sagte explizit dazu, dass der 4. Syrtos im 4/4 Takt stünde¹³⁶. Anders als bei der Sousta ist der Bogenstrich beim Syrtos nicht streng festgelegt, er wirkt sich weniger auf die Melodie und ihren Rhythmus aus. Ich habe daher in der vorliegenden Transkription davon abgesehen, Bogenstriche

¹³¹ Die Übersetzung erfolgte in Kooperation mit Iordanis Foutsitzoglou und Michael Hagleitner.

¹³² Laut Apostoilakis (1993: 579) ist „ξανοίγώ“ das kretische Wort für „κοιτάζω“, was „(an)schauen“ bedeutet.

¹³³ Aearkis 1994: 86

¹³⁴ Die Übersetzung erfolgte in Kooperation mit Iordanis Foutsitzoglou und Michael Hagleitner.

¹³⁵ Wie eine Variantenbildung erfolgen kann, wird im Anschluss anhand melodischer Phrasen des ersten Syrtos gezeigt.

¹³⁶ Spyridakis, Zacharis. 2012. Seminar Aufnahme DSC_3716.MOV vom 06.09.2012, Houdetsi.

einzuzeichnen. Betrachtet man den groben Aufbau der Syrtosreihe, so lässt sich erkennen, dass jeder Syrtos aus jeweils zwei Themen (A und B) besteht, deren Melodien von Synkopen durchzogen sind. Wie oft er die einzelnen Phrasen wiederholt, ist dem Lyrari überlassen und wurde daher in der Transkription nicht berücksichtigt. Jeder Syrtos ist aus einem anderen Tonvorrat aufgebaut, jeder Syrtos hat eine andere Klangcharakteristik, welche sich aus dem Modus, in welchem er steht, ergibt.

Grundsätzlich ist kretische Musik modal und einstimmig. Über Skalen oder Modi in der kretischen Musik zu schreiben ist jedoch ein heikles Thema. Vor etwa 50 Jahren hätte kein Musiker auf die Frage nach den verwendeten Tonsystemen eine Antwort geben können, denn sie hatten keine Namen dafür. Die Namen und Interpretationen der Skalen und Modi, die heute existieren, stammen von WissenschaftlerInnen, welche zwei Möglichkeiten nutzen, die kretischen Musik zu erklären. Eine Option besteht darin, kretische Musik in Anlehnung an die Modi der Byzantinischen Kirchenmusik zu begründen. Andere Musiker und WissenschaftlerInnen ziehen es vor, die Namen ausgewählter türkischer Makame für die Analyse heranzuziehen¹³⁷. Diese zweite Variante ist in Houdetsi-Kreisen¹³⁸ die übliche, weshalb ich mich in meiner Auslegung der Transkription weitgehend darauf stützen möchte.

¹³⁷ Es handelt sich hierbei nicht um türkische Makame, sie sind ihnen jedoch kulturell sehr ähnlich und die Namen dieser werden für die Analyse kretischer Musik verwendet (vgl. Hagleitner, informelles Gespräch: 22.11.2012. Universität Wien).

¹³⁸ Auch Zacharis Spyridakis hat auf die Frage nach den Skalen in der kretischen Musik mit Makamnamen geantwortet (vgl. Spyridakis: 07.09.2012).

Syrtos-Suite

1. Syrtos

a má-n am-án per- vó- lia mou me t'anthi^x
sou
an---thi pervolia mou me t'an thi sou me tsi gare- fa

2. Syrtos

-liés sou

3. Syrtos



Abbildung 9 Transkription einer Syrtosreihe¹³⁹

Beginnen wir mit einer chronologischen Analyse der transkribierten Syrtosreihe. Der erste Takt des ersten Syrtos ist eine Interpretation von Zacharis Spyridakis, welche in den Aufnahmen des Lyraris Manolis Lagos nicht zu finden ist. Somit beginnt der eigentliche Syrtos erst mit Takt zwei, der ersten Phrase, welche in Takt fünf endet und sich anschließend wiederholt. In Takt 10 spielt Spyridakis (im Gegensatz zur historischen Aufnahmen von Lagos) eine Bridge, die, 5 Takte danach, wieder abbricht (Takt 15) und anschließend in eine Modulation mündet. Das b wird zum h, das erste Thema ist motivisch gesehen in Takt 20 beendet, auf den Zyklus bezogen beginnt der zweite Teil des ersten Syrtos in Takt 22.

¹³⁹ Transkription L.P.; nach den Seminaufnahmen DSC_3706.10, DSC_3707.MOV und DSC_3716.MOV vom 06.09.2012, Houdetsi



Abbildung 10 Hicâz Makam¹⁴⁰

Ein Makam geht von einem Grundton aus und setzt sich aus einem Tetra- und einem Pentachord, welche gemeinsam bis zum Finalton eine Oktave umspannen, zusammen. Jeder Makam hat einen bestimmten Charakter¹⁴¹. Thema A dieses Syrtos steht in Hicâz auf A. Ein Hicâz-Tetrachord setzt sich aus einem Halbtonschritt, einem Eineinhalbtonschritt und wiederum einem Halbtonschritt zusammen. Der Charakter des Hicâz zeichnet sich vor allem durch den Eineinhalbtonschritt zwischen b und cis aus. Si ist etwas höher als das temperierte b. Der Grundton a, oder anders gesprochen, der Grund- bzw. Finalton des Makams lässt sich am Ende der Phrase A erkennen¹⁴², was in der vorliegenden Transkription dem Takt 5 entspricht. G fungiert als Unterspielungston.

Das zweite Thema des ersten Syrtos lässt sich mit dem Makam Râst in Grundstellung, also in G, erklären.



Abbildung 11 Râst Makam¹⁴³

¹⁴⁰ Özkan 2007: 164

¹⁴¹ Für nähere Informationen zum Makamsystem siehe auch Aydemir 2010.

¹⁴² „In order to interpret a scale as a makam, cadences are made on certain degrees of the makam's scale. Three types of cadences exist, differentiated by their strength“ (Aydemir 2010: 26). Ein Makam kann daher, absteigend in der Stärke, auf der Tonika, der Dominante oder auf der zweiten oder dritten Stufe kadenzieren.

¹⁴³ Özkan 2007: 137

G ist in diesem Fall der Grundton und beschließt auch die erste melodische Phrase dieses B-Teils mit der ersten Achtelnote des Taktes 25. Si ist etwas tiefer als h, bei der Terz handelt es sich also um eine Naturterz, fis ist der Unterspielungston.

Teil A des zweiten Syrtos basiert wieder auf dem Ton a, welcher die melodische Phrase mit einer starken Kadenz in Takt 37 beendet. Betrachtet man den Tonvorrat, aus welchem die Melodie des A-Themas des zweiten Syrtos konstruiert ist, so entsprechen diese dem Tetrachord des Kürdî Makams in Grundstellung, mit dem Unterspielungston g.



Abbildung 12 Kürdî Makam¹⁴⁴

Worum es sich im B-Teil des zweiten Syrtos handelt, ist nicht eindeutig feststellbar. Die dorische Sext lässt an den dorischen Modus – in diesem Fall auf G – denken.



Abbildung 13 Dorisch auf G

In Takt 48 und 52 enden die Phrasen auf g, auch der sonstige Tonvorrat weist auf dorisch hin. Insbesondere das b. Das fis in Takt 56 ist modusfremd, da hiermit lediglich ornamentiert wird.

Generell merkt Zacharis Spyridakis zum zweiten Syrtos an, dass das si wandert. In einer aufsteigenden Linie wird es etwas höher gespielt, als bei absteigenden Melodieführungen. In Takt 34 beispielsweise wird das si höher

¹⁴⁴ Özkan 2007: 133

gespielt, als in Takt 36. Genauso ist das b in Takt 46 dem h näher, jenes in Takt 48 entspricht dem normalen b.

Der dritte Syrtos, also der A-Teil des Syrtos „Pote Mou Na Min Pio Krasi“, lässt sich sehr gut auf Nikrîz in G, also in der Grundstellung, zurückführen.



Abbildung 14 Nikrîz Makam¹⁴⁵

Nikrîz setzt sich aus einem Pentachord und einem Tetrachord zusammen. G fungiert als Intital- bzw. Finalton, unterspielt wird dieser mit fis. D ist die Dominante. Die melodischen Phrasen des A-Themas enden auf g, wie im Takt 61, 65, 77 und 78 deutlich sichtbar ist, wobei immer fis in g überleitet. Mit der Dominante an sich – d – beginnt die melodische Phrase. Zwischen dritter und vierter Stufe, also zwischen b und cis, macht ein Eineinhalbtonschritt mitunter den Charakter des Makams aus und findet sich auch in der Melodie der Syrtosphrase wieder. Das c in Takt 73 ist ein Verzierungston und somit nicht Bestandteil des Modus.

Auffallend am Teil B des 3. Syrtos ist die Beendigung der viertaktigen melodischen Phrasen auf e (Takt 81, 85, 89, 93). Möglich wäre Hüseyinî auf E. Charakteristisch hierfür ist die flexible zweite Stufe – in diesem Fall ein etwas tieferes fis bei absteigender Bewegung, wie es Manolis Lagos auch spielt.



Abbildung 15 Hüseyinî Makam¹⁴⁶

¹⁴⁵ Özkan 2007: 413

¹⁴⁶ Özkan 2007: 179

Der letzte Syrtos besteht aus nur vier Tönen – g-a-h-c – (d ist ein Verzierungston – der Bordun), einem kleinen Motiv, welches durch rhythmische Verschiebungen variiert wird. So ist das Thema B aus demselben Tonvorrat wie das Thema A aufgebaut, jedoch rhythmisch variiert. Mit diesem kleinen Tonvorrat einen Modus zu bestimmen ist ein schwieriges Unterfangen. Da es nicht über Mutmaßungen hinausgehen würde, möchte ich an dieser Stelle ganz davon absehen. Viel erwähnenswerter ist an diesem Syrtos das raffinierte Spiel mit einem 4-Tonmotiv. Trotz der Einfachheit, die in den melodischen Phrasen liegt, bleibt der 4. Syrtos, aufgrund der starken Synkopierungen und der Verschiebungen, interessant. Außerdem kann dieses Motiv mit zahlreichen Ornamenten ausgeschmückt und in vielfältiger Art und Weise variiert werden. Darauf wurde in der Transkription durch das Einzeichnen von Trillern und Borduntönen (z.B. in Takt 106) hingewiesen.

Der Tanzzyklus beginnt nicht mit dem ersten Takt des Lyraspiels. Es ist schwer herauszufinden wo exakt die Eins ist, selbst kretische TänzerInnen sind sich hierbei nicht immer einig. Als wir im Zuge des Lyraseminars das zweite Thema dieses Syrtos lernten, erklärte uns Spyridakis, dass die Eins des Tanzzyklus auf dem ersten Schlag des 23. Taktes sei. Rechnet man zwei Tanzzyklen, also insgesamt 16 Takte zurück, könnte demnach der Tanz im siebten Takt beginnen. In der Transkription ist die Eins (gr. Assos) mit einem x über der Notation gekennzeichnet. Um zu zeigen, wie Mantinades zu Syrta gesungen werden, ist unter dem ersten Syrtos der erste Vers der Pervolia-Mantinada notiert. In Melismen wird der poetische Text über den Syrtos geführt. Jeder Vers wird wiederum halbiert. So singt man den ersten Halbvers nach den Ausrufewörtern „amán, amán“, über das A-Thema, den zweite Halbvers, eingeleitet durch ein Fragment des ersten Halbverses, legt man über das B-Thema usw.

1. Syrtos

Thema A	αμάν αμάν περβόλια μου με τ'άνθη σου	Amán amán Mein Garten mit deinen Blumen
Thema B	άνθη περβόλια μου με τ'άνθη σου με τσι γαρέφαλιές σου	Mein Garten, mit deinen Blumen, mit deinen Nelken
Thema A	αμάν αμάν και με το περιγυάλι σου	Amán amán und mit deinem Strand
Thema B	ανθη και με το περιγυάλι σου και με τσι κοπελιές σου και με τσι κοπελιές σου	Blumen und mit deinem Strand und mit deinen Mädchen und mit deinen Mädchen.

2. Syrtos

Thema A	αμάν αμάν τα μάτια σου με σφάζουνε	Amán amán Deine Augen schlachten mich
Thema B	ωχ τα μάτια σου με σφάζουνε να τα περιορίσεις	Oh deine Augen schlachten mich Schränke sie ein.
Thema A	αμάν αμάν λόγο θα δώκεις στο Θεό	Amán amán, Gib Gott dein Wort,
Thema B	ωχ λόγο θα δώκεις στο Θεό σκέψου μη μ'αδικήσεις σκέψου μη μ'αδικήσεις	oh gib Gott dein Wort bedenke, dass du mich nicht ungerecht behandelst, bedenke, dass du mich nicht ungereicht behandelst.

Wie schon erwähnt, ist die Transkription der Syrtossuite weitgehend auf die Grundmelodie beschränkt. Von einem Lyrari wird jedoch erwartet bei jeder Wiederholung die Melodie neu zu verzieren, sprich, sie beispielsweise mit Trillern, Borduntönen, Glissandi oder Vibrati auszuschnücken. Solche Variantenbildungen erfolgen größtenteils spontan (vgl. Spyridakis: 07.09.2012). Spielt die Laouto die Syrtosmelodie mit, so verzieren auch sie diese Phrasen

bzw. Motive bei jeder Wiederholung, jedoch in einfacherer Form, als die Lyra bzw. Violine (vgl. Sideris: 18.08.2011).

Abbildung 16 zeigt exemplarisch einzelne Stellen aus der Syrtosreihe – konkret Thema A und Thema B des ersten Syrtos. Ich habe diese herausgegriffen, um zu zeigen, wie der Lyrari die Grundmelodie ornamentieren kann. Die Verzierungen wurden einerseits nach den Seminaraufnahmen, also nach der Spielweise von Zacharis Spyridakis, andererseits nach der historischen Aufnahme von Manolis Lagos transkribiert.

Ein paar Anmerkungen für das bessere Verständnis dieser Notation: Die erste Notenzeile zeigt jeweils die Grundform der Phrase, die Ausgangsposition sozusagen. In den darunter liegenden Zeilen befinden sich verzierte Einzeltakte und in der Spielpraxis können alle Ornamente beliebig kombiniert werden.

Durch obligatorische Variantenbildungen klingt ein Musikstück, abhängig vom Interpreten, teils beeinflusst von der Musiktradition seines Herkunftsgebiets, von Region zu Region unterschiedlich. Ornamentierungen entstehen größtenteils spontan, können aber auch vorbereitet sein. Wenn ein Lyrari beim Üben eine neue Möglichkeit entdeckt, eine Phrase zu verzieren, so kann er diese natürlich bei einem Auftritt bewusst spielen.

Zwar mögen Verzierungen einen hohen Stellenwert in der kretischen Musikkultur haben, eine gute Komposition zeichnet sich jedoch durch eine von vornherein starke Melodie aus. Spyridakis erzählte, dass er für den Kompositionsprozess zuerst die Melodie, welche ihm in den Sinn kommt, auf der Mandolino oder der Boulgari spielt. Es sind Instrumente, welche er nur in Grundkenntnissen beherrscht und daher nicht virtuos ornamentieren kann. Klingt die Melodie auf diesen Instrumenten gut, ist sie stark genug. Die Komposition ist gelungen und kann anschließend auf der Lyra gespielt und mit Verzierungen ausgeschmückt werden (vgl. Spyridakis: 07.09.2012).



Abbildung 16 Auszüge aus „Pervolianos Syrtos“: Beispiele für Variantenbildungen¹⁴⁷

¹⁴⁷ Transkription L.P.

7.3 Fazit

Zusammengefasst setzt sich das kretische Repertoire aus tanzbarer und nicht tanzbarer Musik zusammen, wobei die letztere Kategorie die größere der Insel ist. Zwar sind Tanzmusik und Nicht-Tanzmusik nicht mit der Einteilung in Instrumental- und Vokalmusik gleichzusetzen, da Tabachaniotika und manche Rizitika instrumental begleitet werden, jedoch spielen Instrumentalisten in tanzbarer Musik tragendere Rollen als in nicht tanzbarer. Fünf Tänze – der Siganos, der Pentozalis, der Maleviziotis, die Sousta, sowie der Syrtos – dominieren heute auf den kretischen Festen aller Regionen der Insel, obwohl jeder Tanz ursprünglich einem bestimmten Gebiet Kretas entstammte.

Die Tendenz zu einem pankretischen Repertoire lässt sich auf die Mobilität der Musiker und der Verbreitung der Stücke via Medien, wie dem Radio, Fernsehen oder dem Internet zurückführen. Dennoch sind regionale Unterschiede heutzutage noch deutlich erkennbar. In jeder Region herrscht ein anderer Tanz vor bzw. hat jede Region ihre eigenen Varianten der Tänze. Weiters differenzieren sich die Gebiete in stilistischer Hinsicht, sowie teils im Einsatz der Instrumente¹⁴⁸.

Alle kretischen Tänze stehen im 2/4 bzw. der Syrtos manchmal im 4/4 Takt. Asymmetrische Rhythmen sind heute auf Kreta eher unüblich. Der von Kalamata (Pelopones) stammende und im 7/8 Takt stehende Tanz Kalamatianos wird zwar auch auf Kreta aufgeführt, jedoch eher selten (vgl. Sykäri 2009: 96). Dimitris Sgouros – Lyraspieler, Volksschullehrer und selbst

¹⁴⁸ Kevin Dawe berichtet, dass WestkreterInnen die Musik des Ostens, also der weniger gebirgigen Region, als sanfter und langsamer, „weiblicher“ beschreiben. *Skopoi tou gambrou* („Melodien des Bräutigams“) sollen im Westen, *Skopoi tis nefes* („Melodien der Braut“) im Osten vorherrschen (vgl. Dawe 2007: 116). „Der Tanz wird von der natürlichen Umgebung beeinflusst. Der Mensch, der in den Bergen wohnt, macht größere Schritte, weil er auch so in seinem Leben geht. Wenn er zu den Schafen geht oder in kleinen Schluchten läuft, lernt er auf unterschiedliche Art zu gehen. Und im Tanz spiegelt sich das wider. Der Mensch aus der Ebene oder vom Meer... macht kleinere Schritte, weil er keinen Grund hat größere Schritte zu machen“ (Panagiotakis: 11.08.2011). Auch dem Tanzlehrer Staflias zufolge beeinflussen die landschaftlichen Gegebenheiten die Tanzweise: „Leute die eher die Berge bewohnen tanzen anders. (...) Je gebirgiger es ist, desto barscher, stärker, dynamischer sind die Bewegungen“ (Staflias: 11.08.2011).

forschend tätig – begab sich auf die Spuren eines Schulmeisters, Dichters und Professor für byzantinische Musik aus dem 19. Jahrhundert, namens Pavlos Vlastos¹⁴⁹. Von Sgouros Nachforschungen wissen wir, dass in dieser Zeit ungerade, gemischte Rhythmen (9/8; 5/8...) durchaus auf Kreta verbreitet waren. Sousta, Maleviziotis und Pentozalis sind gesprungene Tänze (Pidichti¹⁵⁰). All diese schnellen Kriegstänze, wie sie auch genannt werden, begleitet die Laouto durch das Schlagen ein und desselben Rhythmus¹⁵¹ (vgl. Sideris: 18.08.2011).



Abbildung 17 Grundrhythmus eines Pidichtos

Dennoch hat jeder Tanz, durch unterschiedliche Tempi und Akzentsetzungen, seine eigene Färbung. Da sich die Rhythmen der Tanzmelodien einander stark ähneln, liegt es an der Interpretation des Lyraris diese eindeutig unterschiedlich klingen zu lassen (vgl. Sideris: 18.08.2011).

„Ein guter Lyrari kann gut jeden einzelnen Tanz spielen, sodass du ihn (den Tanz) unterscheiden kannst. (...) Beim Pentozalis ist der Bogenstrich zum Beispiel abrupter, ein rauer Tanz, der Maleviziotis ist verspielter, leichter. Die Sousta ist noch leichter“ (Stafilas: 11.08.2011).

Jeder Tanz fordert den Lyrari in einer anderen Weise, in einem anderen Ausmaß heraus bzw. bietet dem Musiker mehr oder weniger Freiräume.

¹⁴⁹ siehe dazu Sgouros, Dimitris. 2011. *Songs and melodies from Crete: The archives of Paul G. Vlastos 1860-1910* ("ΣΚΟΠΟΙ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ 1860 - 1910" από το αρχείο του Παύλου Βλαστού). 3 CDs, 1 DVD. N. Iraklio.

¹⁵⁰ Wie jede Gegend ihren eigenen Syrtos tanzt, so hat auch jede Region einen eigenen Pidichtos. In Lassithi beispielsweise tanzt man den Pidichtos Lasithiotikos. Zwar ähnelt er dem Maleviziotis, jedoch sind ihm ein paar Schritte eigen und spart viele Sprünge oder Schläge auf den Boden aus (Panagiotakis: 11.08.2011).

¹⁵¹ Auch Kontilies basieren auf diesem Rhythmus. Der Siganos wird jedoch in einem wesentlich langsameren Tempo gespielt. Außerdem spiegelt sich dieser Grundrhythmus der Pidichti in der Bogenführung der Lyra beim Pentozalis wider und wird vor allem in der Verwendung eines Glöckchenbogens hörbar.

Kontilies und Maleviziotis beispielsweise ermöglichen dem Lyrari viele musikalische Freiheiten, da sie durch sich wiederholende Phrasen aufgebaut sind, welche ad hoc komponiert werden. Angepasst wird die Art der Melodie an das momentane Geschehen. Der Lyrari beobachtet beispielsweise den Vortänzer/die Vortänzerin und spielt aufgrund der Bewegungsabläufe dessen/derer einen Bordun, imitiert mithilfe der Lyra eine Askomandoura oder er singt eine Mantinada für ein hübsches Mädchen, welches gerade den Anfang des Tanzkreises bildet¹⁵². Zwar hat der Musiker auch beim Syrtos gewisse Freiheiten und steht auch hierbei mit den TänzerInnen in Interaktion, die eigenmächtigen Möglichkeiten sind jedoch ein bisschen eingeschränkter. Syrta sind fixere Stücke.¹⁵³ Die Phrasen im Maleviziotis sind besonders kurz, wodurch sich diese leichter verändern lassen, aber dem Musiker auch besonders viel Fantasie, Kreativität, Spontaneität und Technik abverlangen. Beim Spielen eines Maleviziotis kann sich daher ein Lyrari beweisen (vgl. Spyridakis: 07.09.2012).

„Improvisation in the Cretan context is firmly anchored to the social function of the music. The líra player or violinist must vary the melodies to maintain interest. A líra player who cannot improvise is simply not a musician. At the same time, the performer must conform to the very strict rules of the music so that the dance can be maintained in time and in step with the performer's playing“ (Hnaraki 2007: 101).

¹⁵² „To be a good lyra-player you have to have a good ear, you have to have a good memory and also you have to be able to follow the steps of a dancer. That's important as well, because most of his music is dance-music. So when he plays for somebody who dances you have to watch what they are doing and be able to follow that and to be able to work with it“ (Daly: 06.09.2012).

¹⁵³ näheres dazu siehe Kapitel 7

8 Die Präsenz der Lyra in der kretischen Kultur

Nachdem ich Ihnen einen Überblick über die Musik auf Kreta gegeben habe, möchte ich nun den Bogen fertig spannen und resümierende Überlegungen anstellen, welche Rolle die Lyra in der kretischen Musikkultur spielt und warum diese so präsent und dominant ist.

Viele verschiedene Faktoren begründen dieses Phänomen. Beginnen wir mit der Betrachtung der Lyra als materielles Objekt. Die Herkunft der Lyra ist unklar, aus dem antiken Griechenland ist jedoch der Name „Lyra“ für ein anderes Instrument bekannt. Es ist daher nachvollziehbar, der kretischen Lyra hohes Alter und Beständigkeit zuzusprechen. „Tradition“ ist, so denke ich, ohnehin etwas Fiktives, so lässt es sich legitimieren, die kretische Lyra zu einem „traditionellen“ Instrument, sogar zum Symbol der Insel zu erheben.

Aus heimischen Hölzern stellen KreterInnen, sprich, Instrumentenbauer der Region, selbst die Kurzhalslaute her. Im Gegensatz zur Violine musste die Lyra nie importiert werden und ist zudem wesentlich kostengünstiger. Bleiben wir beim Vergleich der zwei Streichinstrumente. Beiden kommen auf Kreta ca. die gleichen Funktionen zu. Die Kontexte in denen sie spielen unterscheiden sich nicht. Wieso also hat sich die Lyra so stark durchgesetzt, wieso ist die Violinentradition heute nur noch im äußersten Osten und Westen der Insel ausgeprägt, die Lyra jedoch pankretisch das präsenteste Instrument? Flexibilität in Form und Klang kamen der gestrichenen Kurzhalslaute zugute. Sie ging mit der Zeit, passte sich den gesellschaftlichen Vorlieben, den Modeerscheinungen an und durchschritt mehrere Transformationsprozesse bis sie die heute übliche Form erlangt hatte. Besonders beeinflusste die Violine die Lyra – denken wir an die Quintenstimmung, die Violólyra, Tetrachordi, den Bogen oder die Schnecke – als Kreta, immer zwischen „Orient“ und „Okzident“ stehend, mehr dem „Westen“ zugetan war.

Die moderne Lyra, wie sie Mitte des 20. Jahrhunderts entstand, gilt heute als die „klassische“ kretische Lyra, sie ist der Insel eigen, denn die Lyras anderer Regionen, haben beispielsweise nicht den Violinenkopf und werden zudem

nicht unbedingt mit der Fingernageltechnik gespielt. So drückt der Musiker beispielsweise bei der gestrichenen pontischen Kastenlaute die Saiten nieder. Auf Kreta ist der Transformationsprozess jedoch noch nicht abgeschlossen. Immer noch wird die Lyra den gesellschaftlichen Präferenzen oder den momentanen Bedürfnissen der Musiker und RezipientInnen angepasst. Eine Lyra ist kein Lebewesen. Soviel ist klar. Sie ist kein Tier, das sich an neue Umweltbedingungen anpasst, sondern es liegt an der Kreativität der Leute diese Veränderungen bewusst vorzunehmen. Konkret gehen neu transformierte Instrumente aus der Kooperation von Instrumentenbauern und Musikern hervor. Dies geschah in den 1960ern, als Manolis Stagakis gemeinsam mit dem Lyrari Manolis Lagos Form und Klang des Instruments verbesserte und, durch das hervorragende Resultat, den Prototyp der modernen Lyra schuf. (Stagakis Instrumente waren sozusagen die Stradivaris unter den Lyras.) Ähnliches wiederholte sich in den 1990ern als Ross Daly die Idee einer Resonanzsaitenlyra gebar, die Stelios Petrakis für ihn umsetzte. Weiters gibt es mittlerweile auch schon elektrisch verstärkte Lyras. Sie werden im „traditionellen“ Kontext, im Ensemble mit beispielsweise zwei Laoutos eingesetzt, genauso fügt sich diese Lyra in eine Gruppe mit E-Bass und Schlagzeug. Kurzum gliedert sich die Lyra in jedes Ensemble ein, ohne davon abhängig zu sein, denn mit dem Glöckchenbogen gespielt ist die Lyra ebenso solistisch einsetzbar.

Durch die organologischen Veränderungen erweitert sich auch das Repertoire, das gespielt werden kann. Neben dem alten Repertoire – der Sousta, dem Maleviziotis, sprich, den tonarmen von der Madoura und Askomandoura stammenden Melodien – konnte man nun auch das Syrtosrepertoire spielen, welches ursprünglich mit der Violine aufgeführt wurde. Mit der Resonanzsaitenlyra öffneten sich die Tore in Richtung „World Music“.

Zurück zur Spieltechnik der Lyra. Die Tonhöhenbestimmung, durch das Anlegen der Fingernägel an die Saiten, erfordert eine hohe Saitenspannung und diese wiederum bedeutet mehr Lautstärke. So ist die Lyra, verglichen mit der Violine, ein sehr lautes, durchdringendes Instrument. „Lyra is very very loud. (...) Cretan people, they are generally very loud. In the way they talk, in

the way they behave.“¹⁵⁴ Genau diese Lautstärke braucht sie auch, um sich gegenüber der lauten Masse an Mitfeiernden und -tanzenden durchzusetzen, denn Lyra wird selten in einer Konzertsituation im „westlichen“ Sinne gespielt, bei welcher die Zuhörerschaft leise der Musik lauscht. Stattdessen kommt die Lyra in geräuschvollen Kontexten zum Einsatz, bei denen getanzt, gelacht, getratscht, gegessen und getrunken wird. Die Tatsache, dass Lyras leicht, klein, kurzum portabel und im Gehen spielbar sind, ermöglicht es ihnen auch, auf Kantadas der Mittelpunkt des Geschehens zu sein. Als Begleitung zum Tanz auf einem Fest eignet sich ein lauter Klang, auf Konzerten kann auch ein experimenteller Klang – beispielsweise durch Resonanzsaiten – effektiv sein. So können Kontexte die Beschaffenheit des Instruments beeinflussen, da sie in verschiedenen Situationen unterschiedliche Funktionen erfüllen müssen, sowie es an der Beschaffenheit der Instrumente liegt, in welchen Kontexten diese spielbar sind.

Kontexte fordern Lyraris in unterschiedlicher Weise heraus. Ein Gléndi dauert die ganze Nacht, weswegen Musiker das Publikum von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang unterhalten müssen. Dies ist nicht mit jedem Instrument möglich, doch die Lyra ist den Anforderungen aufgrund ihrer musikalischen und spieltechnischen Möglichkeiten gewachsen. (Natürlich liegt es im Endeffekt am Lyrari, das Potential der Lyra auszunutzen.) Abwechslung erzeugt der Lyrari vor allem durch Ornamentierungen, Klangfarbenvariationen – Variantenbildungen. In dieser Hinsicht ist die Lyra beispielsweise der Askomandoura weit überlegen, denn der Dudelsack ist sehr eingeschränkt in der Vielfalt seiner Melodien. Relativ schnell kann es eintönig werden ihm zuzuhören, denn viele Spielvarianten sind aufgrund des kleinen Tonvorrats und der Unflexibilität in der Klangfarben- und Lautstärkenvariation nicht möglich. Zudem ist es körperlich viel anstrengender Madoura oder Askomandoura als Lyra zu spielen. Aufgrund der Haltung ist es außerdem einfacher eine ganze Nacht Lyra als etwa Violine zu spielen.

Wie bereits deutlich wurde, haben Menschen an sich großen Einfluss auf Instrumente. Instrumentenbauer setzen den ersten, essentiellen Schritt. Sie

¹⁵⁴ Christoforakis V.: 31.08.2012

bringen sozusagen das Instrument zur Welt, geben ihm Körper und Charakter. Musiker arbeiten mit dem Instrument weiter, bringen es zum Klingen, komponieren oder interpretieren damit Stücke und präsentieren das Instrument bzw. die Musik, die sie darauf spielen, einer Zuhörerschaft. Diese wiederum hat eine nicht zu unterschätzende Macht, denn sie fungiert sozusagen als Jury. Nicht nur den Musiker beurteilt sie, die vorherrschenden Klangvorstellungen und -vorlieben einer Gesellschaft entscheiden zudem, welche Instrumente sich durchsetzen können und welche eher nicht. Auffallend an KreterInnen ist ihre Affinität zu Chordophonen. Die Frage, wie solche Klangaffinitäten zustande kommen, möchte ich an dieser Stelle jedoch offen lassen und bei den Gründen für die Erstarkung eines Instruments innerhalb einer Musikkultur bleiben. In den 1950ern und 1970ern erlebte die kretische Musik, und mit ihr vor allem die Lyra, eine Hochblüte. Sie wurde national und international bekannt. Maßgeblich daran beteiligt waren Musiker, wie Rodinos, Skordalos, Moundakis, Lagos etc. (siehe Kapitel 6). Sie waren wichtige Schlüsselfiguren und ihr Schaffen hat heute noch großen Einfluss auf die kretische Musik. Gemeinsam etablierten diese Musiker im 20. Jahrhundert ein Repertoire, welches heute als „klassisch kretisch“ verstanden wird. Ihre Stücke werden auf ganz Kreta in verschiedenen Interpretationen aufgeführt¹⁵⁵.

Es liegt einerseits am Talent einzelner Musiker, einem Instrument Popularität zu verleihen, indem sie durch gekonnte Performance, dadurch, dass sie das Potential des Instruments – in unserem Fall der Lyra – voll ausschöpfen, große Massen (für sich und damit einhergehend für die Lyra) begeistern. Andererseits liegt es auch an der Vermarktung der Musiker diese Popularität aufrecht zu erhalten und auszuweiten. Denken wir zurück an die in Kapitel 6 präsentierten Schlüsselfiguren der kretischen Musik. Bekannt wurden diese Musiker – meist aus Rethymnon stammend – natürlich in erster Linie durch ihr besonderes Talent. Auf Gléndis und privaten Feiern spielend, begeisterten sie, in

¹⁵⁵ Keineswegs darf unerwähnt bleiben, welche hochgradig talentierte Lyraris es auch heute auftreten, altes mit gekonnter, individueller und technisch anspruchsvoller Ornamentierung interpretieren, teils selbst komponieren. Zacharis Spyridakis, Iakovos Paterakis, Dimitris Sgouros, Alexandros Papadakis, Stelios Petrakis und Antonis Xylouris (Psarantonis) sind nur ein paar Namen davon.

Kooperation mit ambitionierten Laoutospielern oder Sängern, ihr Publikum. Durch Mundpropaganda weitete sich anfangs ihr Bekanntheitsgrad aus, überdies lag es an der Mobilität ihrer selbst, dass sie – und mit ihnen die Lyra(musik) – pankretisch, national und auch international populär wurden. Auch eigens geöffnete und geleitete Tavernen und Clubs zogen die Menschen an und entfachten in ihnen das Interesse für kretische Lyramusik.

Zudem spielte die progressive Musiktechnologie bzw. -industrie eine zentrale Rolle für den langlebigen Erfolg der Musiker. Sie konnten ihre Stücke aufnehmen und verkaufen, wodurch ihre Kompositionen und Interpretationen zum „klassischen“ kretischen Repertoire wurden und als Referenz für angehende Lyraris dienten¹⁵⁶. Maßgeblich an der Weitergabe des Wissens zur kretischen Musik und zum Lyraspiel war Kostas Moundakis beteiligt. Er war nicht nur Lehrer heute bekannter Lyraris, wie Zacharis Spyridakis und Ross Daly, sondern richtete zudem in den Konservatorien Kretas, sowie in Athen Lyrainstitute ein und bemühte sich somit um eine profunde Ausbildungsstätte für Musiker¹⁵⁷.

Einfluss auf den Erfolg kretischer Lyraris außerhalb der Insel hatten natürlich auch Personen in Machtpositionen. Förderlich war beispielsweise, dass der Kreter Eleftherios Venizelos 1928 (erneut) Premierminister von Griechenland wurde (1928-1933). Genauso erleichterten AuftraggeberInnen und SponsorInnen in Griechenland und der kretischen Diaspora, wie in Ägypten, Kuba, den USA, internationalen Erfolg.

Schließlich waren die Medien federführend in der Erstarkung der Lyra auf Kreta. Simon Karas – Musikwissenschaftler und Leiter des Nationalen

¹⁵⁶ In den 1990ern masterte Stelios Aerakis die alten Tonaufnahmen der virtuoson Lyraris ab den 1930ern neu und brachte 10 CDs mit einem ausführlichen Booklet heraus. Musikproduktion liefert somit einen wesentlichen Beitrag zur Erhaltung der Musik der alten Lyraris. Gleichzeitig dienten – und dienen noch heute – „Oi Protosmastoires“ (Aerakis 1994), wie auch andere CDs mit Aufnahmen berühmter kretischer Musiker, neuen Lyraris als Lernmaterial des Repertoires, sowie als Referenz für die Weiterführung dessen. Youtube-Videos, Myspace-Plattformen und andere Quellen im Internet erfüllen heute die gleiche Funktion.

¹⁵⁷ Heute lernen viele Kinder Lyra in Musikschulen oder autodidaktisch. Zudem zieht das Angebot an Lyraseminaren, wie in Houdetsi, national und international Leute an.

Radiosenders in Athen – engagierte die Lyraris Moundakis und Karavitis. Sie bekamen ihre eigene Radiosendung, ihre Musik propagierte Karas national. Die Violine hingegen wurde 1955 aus dem Radio verbannt. Nur noch Lyramusik sendete die Radiostation, galt sie doch, im Gegensatz zur italienischen Violine, als das einzig wahre „traditionelle“ Instrument. Medien wirkten (und wirken) somit selektierend. Sie konstruierten und verbreiteten Bilder, indem sie die Lyra zum Symbol der Insel erhoben, ihr zur Dominanz auf Kreta verhalfen, genauso wie durch Medien – sei es Radio oder Fernsehen, seien es Printmedien oder das Internet – das Bild des politisch aktiven Lyraris Nikos Xylouris transformiert wurde und er einen Heldenstatus erlangte, den er bis heute, 32 Jahre nach seinem Tod, hält.

Erlauben Sie mir an dieser Stelle noch einen kleinen Exkurs. Ich möchte Ihnen eine Legende erzählen, die berichtet, wie man ein guter Lyrari wird und daran anschließend zu den letzten Gründen für die Dominanz der Lyra bzw. für die stark gelebte „Musiktradition“ kommen.

Der Kreis an der Wegkreuzung

Um ein guter Lyrari zu werden suchte der lernwillige Anfänger in der Abenddämmerung mit seiner Lyra eine Wegkreuzung auf, zog in deren Mitte mit dem schwarzen Griff eines Messers einen Kreis und setzte sich hinein. Mit Einbruch der Dunkelheit erschienen plötzlich Dämonen¹⁵⁸. Sie versuchten den Schüler zu überzeugen aus dem Kreis zu treten, doch dieser blieb standhaft. Er durfte keinesfalls den Kreis verlassen, weil er sonst von den Dämonen gefressen werden würde. „Du solltest nicht Lyra spielen. Du verschwendest bloß deine Zeit!“, spotteten die Dämonen. Doch der Schüler erwiderte: „So kann ich spielen und so spiele ich daher auch.“ „Du kannst gar nichts!“, beleidigten ihn die Dämonen, „Aber wir können dir beibringen Lyra zu spielen. Du wirst so gut sein, dass die Steine aufstehen und tanzen. Komm doch für eine Unterrichtseinheit aus deinem Kreis heraus!“ Doch der Schüler hörte nicht auf

¹⁵⁸ In anderen Versionen sind es nicht Dämonen, sondern Feen, welche den Lyraschüler aufsuchten.

sie und setzte sein Lyraspiel so gut er konnte fort. Die Dämonen waren bestürzt. Sie versprachen den Jungen zu unterrichten, wenn er sie mit irgendetwas bezahlt. Daraufhin überreichte er seine Lyra den Dämonen, welche Virtuosen auf dem Instrument waren. Einer nach dem anderen spielte für den Schüler magische Melodien darauf. Die ganze Nacht lang sah und hörte der Junge seinen Lehrern mit höchster Aufmerksamkeit zu. Er musste sich jedes kleine Detail merken, denn sie würden alles nur ein einziges Mal spielen. Sobald der Hahn krächte und die Nacht wieder zum Tag wurde, beendeten die Dämonen ihr magisches Lyraspiel, gaben ihrem Schüler das Instrument zurück und verlangte nach der vereinbarten Bezahlung. Der Junge schnitt sich daher mit seinem Messer die Spitze seines kleinen Fingers der rechten Hand ab, denn diesen Finger – er ist Teil der Hand, welche den Bogen führt - konnte er am ehesten entbehren. Er hielt seine Opfergabe aus dem Kreis. Sofort stürzten sich die Dämonen darauf und fraßen den Finger. Anschließend jedoch verschwanden die Dämonen und ließen ihren Schüler, welcher die Prüfung bestanden hatte, sich nicht beirren ließ und standhaft im Kreis verharrte, heil zurück. Nun hatte der Junge all das Wissen, welches er benötigte, um ein ausgezeichneter Lyraspieler zu werden¹⁵⁹.

Wie es für Legenden üblich ist, steckt dahinter eine tiefere Bedeutung. In diesem Fall wird die Beziehung zwischen der individuellen, persönlichen Dimension des Musikers und der transpersonalen und transtemporalen Dimension der Tradition beschrieben. Die Dämonen stehen für die Tradition.

¹⁵⁹ Am 03.09.2012 sollte ich im Zuge der Seminarwoche meinen ersten Lyraunterricht bekommen, allerdings erst am Abend. Bis dahin war noch viel Zeit und ich saß daher mit ein paar SeminarkollegInnen in einer Taverne des Dorfes. Gemeinsam warteten wir auf den Beginn des Lyraseminars. Ich berichtete einerseits von den Beweggründen meiner Teilnahme, andererseits von meiner Vorfreude auf meinen ersten Unterricht. Als Reaktion darauf erzählte mir der Seminarteilnehmer Vassilis Chatzimakris obenstehende Legende, die beschreibt wie man ein guter *Lyrari* wird. (Chatzimakris, Vassilis. 2012. Informelles Gespräch mit der Autorin am 03.09.2012. Houdetsi.) siehe auch Chatzimakris, Vassilis. 2011. *The Cretan lyra - Performance practice*. London Fiddle Conference: Bowed String Instruments in Traditional Cultures. School of Oriental and African Studies, London.

Sie bilden eine wesentliche Quelle, aus welcher der Lyrari schöpft. Er muss aus der Vergangenheit lernen, darf diese jedoch keinesfalls imitieren bzw. kopieren, sonst wird er von den Dämonen gefressen. Er muss der Musik etwas Eigenes – symbolisch gesehen den abgeschnittenen kleinen Finger – hinzufügen und dabei stets der eigenen Persönlichkeit treu bleiben; der Kreis darf nicht verlassen werden (vgl. Chatzimakris 2011).

Was wir unpräzise als „Kultur“ oder „Tradition“ bezeichnen ist nichts Stabiles, Konstantes, Unantastbares. Heraklit von Ephesos meinte schon um 500 v. Chr.: „Nichts ist so beständig, wie der Wandel.“ „Kultur“ verändert sich laufend, sie ist stets – beeinflusst von historischen, politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen und Ereignissen – im Wandel. Schwer ist es somit zu definieren, was „Tradition“ ist.

„Moderne und Tradition sind (...) in erster Linie Bezugspunkte. So hat Tradition z.B. nichts mit der Realität der glorreichen ‚alten Zeit‘ zu tun, sondern ist zumeist ein Produkt der gegenwärtigen Interpretation. Der Bezug auf Tradition bzw. Moderne dient der Legitimation gegenwärtiger Zustände und der Verortung des Bestehenden in einem historischen Kontinuum“ (Haller 2005: 37).

KreterInnen schreiben der so genannten „Tradition“ zwar eine wichtige Rolle zu, sie spielt eine zentrale Rolle in ihrem Leben, jedoch stellen sie diese unter keine Glaskuppel. Veränderung in einem gewissen Ausmaß wird akzeptiert und indirekt gefordert. Denken wir an das Kapitel über das Repertoire der kretischen Musik – die Spielweisen der Tänze – zurück, so wird sehr rasch klar, dass ein Lyrari interpretieren, variieren, verzieren, improvisieren muss. Dadurch bleibt „Tradition“ auf Kreta lebendig. Jede Generation bildet ihre eigene „Tradition“, indem sie auf Vergangenes zurückgreift und dieses weiterentwickelt. Diesen Weg gingen schon Skordalos und Moundakis, indem sie Bezug auf die ersten Tonaufnahmen nahmen. Ebenso agierte die Generation davor, indem sie aus dem Repertoire der damaligen alten Musiker schöpften. Jedes Mal wird die Musikkultur verändert. Elemente verschwinden, geraten in Vergessenheit, andere werden hinzugefügt.

„I believe that tradition is not a national, ancient thing, that we are not able to touch. It is a LIVING tradition now. I think this is the good point in Cretan Music, that we have a tradition, but we have the modern influences as well. We have good things, bad things, but together, it really goes forward and forward“ (Spyridakis: 07.09.2012).

Auch der Umgang mit Mantinades ist ein gutes Beispiel für den flexiblen Umgang mit „Tradition“. Einerseits handelt es sich bei Mantinades zum Teil um sehr alte Verse, die von einer Generation zur nächsten weitergegeben werden, andererseits erfinden KreterInnen – unter ihnen auch Kinder – diese poetischen Texte neu.

Die „traditionelle“ kretische Musik wird nicht als unveränderbar angesehen, das Konzept der „Tradition“ im Sinne von Kontinuität und Unveränderbarkeit ist auf Kreta nicht umsetzbar, da individuelle Improvisation und Variantenbildungen (vor allem) vom Lyrari gefordert werden. Diesen flexiblen Umgang mit „Tradition“ sehe ich als ausschlaggebenden Punkt für die Lebendigkeit dieser Musikkultur der Insel.

So hoffe ich, am Ende meiner Arbeit angelangt, dass ich Ihnen einen Einblick in die Musik auf Kreta geben konnte, es mir gelungen ist, Ihnen meine Überlegungen zu vermitteln, wieso die Lyra solch starke Präsenz in der kretischen Musikkultur erlangt hat und welche Rolle das Streichinstrument in dieser spielt.

Testen wir den Erfolg dieser Arbeit. Schließen Sie die Augen, lehnen Sie sich zurück und denken Sie an Kreta und ihre Musik. Was fällt Ihnen ein?

9 Ausblick

Zwar gibt diese Arbeit einen Überblick über die „traditionelle“ kretische Musikkultur, doch bleibt das im Vorwort metaphorisch angesprochene „Puzzle“ lückenhaft und plädiert für ergänzende Forschungsarbeiten.

Kapitel 3, die Vorstellung der wichtigsten Musikinstrumente, weist auf, wie unklar es ist, die Herkunft einzelner Instrument zu bestimmen bzw. festzustellen, seit wann diese auf Kreta sind. Hier bedarf es ethnohistorischer Nachforschungen, um zumindest etwas präzisere Aussagen treffen zu können. Wie in Kapitel 4 ausgeführt wurde, veränderte sich die Lyra mehrmals in der Form – meist in Anlehnung an die Geige – und damit einhergehend im Klang. So fände ich es als Feld der Systematischen Musikwissenschaft interessant, Lyra, Violine und Viololyra – konkret die Eigenresonanzen der unterschiedlichen Bauformen – zu vergleichen, um zu sehen, wie sich die Klangfarbe verändert hat.

Weiters ist an kretischer Musik die Affinität zu Chordophonen auffallend. Hier wirft sich die Frage auf, wie solche Klangaffinitäten zustande kommen. Vielleicht kann auch hier die Wissenschaft anknüpfen.

War in der vorliegenden Arbeit die Rede von „traditioneller“ Musik, bzw. von Musik, die als solche von der kretischen Bevölkerung verstanden wird, bleiben Neukompositionen völlig unbehandelt. Auch die Lyra – gliedert sie sich doch, wie erwähnt, in verschiedene Ensemblekonstellationen ein – findet in verschiedenen Musikrichtungen Verwendungen. Diese zu untersuchen und einen eventuellen Umgang mit altem Material zu analysieren wären weitere Forschungsgebiete.

Mit der Betrachtung der kretischen Musikkultur öffnet sich ein breitgefächertes, großteils noch unbehandeltes Forschungsfeld, welches – so hoffe ich – Schritt für Schritt interdisziplinär von verschiedenen Seiten erschlossen wird.

10 Bibliographie

10.1 Literatur

- Aerakis, Stelios. 1994. *Oi Protomastores* (englischer Zusatz: Cretan Music Tradition, THE MASTERS 1920-1955, Original Recordings) 10 CD Box mit ausführlichem Booklet. Heraklion.
- Amarjanakis, Georgios. 1988. Bemerkungen über kretische Volksmusik, in Brandl, Rudolf M./Konstantinou, Evangelos (Hg.): *Griechische Musik und Europa: Antike – Byzanz – Volksmusik der Neuzeit*. Aachen: 81-90.
- Andreoulakis, Ilias/Petrakis, Stelios. o.A. *Skopoí & Mantinádes tis Krítis: Rizitika, Tabachaniotika, Syrta, Kontilies, Diaforoi Skopoi, Martinades*. Philippos Nakas. o.A.
- Anoyianakis, Fivos. 1991. *Greek Popular Musical Instruments*. Athen.
- Apostoilakis, Stamatis A. 1993. *Rizitika: Tá dimotiká tragoudia tis Krítis*. Athen.
- Atsalakis, Kostis Michael. 1994. o.A. in Aerakis, Stelios. 1994. *Oi Protomastores* (engl. Zusatz: Cretan Music Tradition, THE MASTERS 1920-1955, Original Recordings). CD Booklet. Heraklion: 136-141.
- Aydemir, Murat. 2010. *Turkish Music Makam guide*. Istanbul.
- Baud-Bovy, Samuel. 1972. *Chansons populaires de Crète occidentale*. Genf.
- Baud-Bovy, Samuel. 1976. Ein kretischer Tanz, in Reinhard, Kurt (Hg.): *Beiträge zur Ethnomusikologie* Band 4: Studien zur Musik Südost-Europas. Hamburg: 19-27.
- Baud Bovy, Samuel. 2006. *Mousiki Katagrafi stin Kriti 1953-1954*. Athen.
- Brandl, Rudolf. 1976. Über das Phänomen Bordun (drone): Versuch einer Beschreibung von Funktion und Systematik, in Reinhard, Kurt (Hg.): *Beiträge zur Ethnomusikologie* Band 4: Studien zur Musik Südost-Europas. Hamburg: 90-121.
- Brandl, Rudolf. 1981. Der Bordun und seine Entwicklung in der Volksmusik des Dodekanes anhand eigener Feldaufnahmen 1965-1971, in Deutsch, Walter (Hg.): *Der Bordun in der europäischen Musik: Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie St. Pölten 1973*. Wien: 24-40.
- Brandl, Rudolf/Reinsch, Diether. 1992. *Die Volksmusik der Insel Karpathos: Band 1: Die Lyramusik von Karpathos: Eine Studie zum Problem von*

- Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930-1981, 1. Halbband: Text. Göttingen.
- Brandl, Rudolf. 1995. Bordun, in Finscher, Ludwig (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG): Sachteil 2: Böh-Enc.* Kassel, Basel, London etc.: Sp. 69-75.
- Chalikiadakis, Giannis. 1994. o.A., in Aerakis, Stelios. 1994. *Oi Protomastores* (engl. Zusatz: Cretan Music Tradition, THE MASTERS 1920-1955, Original Recordings). CD Booklet. Heraklion: 78-83.
- Chatzimakris, Vassilis. 2011. *The Cretan lyra - Performance practice*. London Fiddle Conference: Bowed String Instruments in Traditional Cultures. School of Oriental and African Studies, London.
- Clogg, Richard/Seifert, Karin E. 1997. *Geschichte Griechenlands im 19. und 20. Jahrhundert: Ein Abriss*. Athen.
- Dawe, Kevin. 2005. Symbolic and Social Transformation in the Lute Cultures of Crete: Music, Technology and the Body in a Mediterranean Society, in *Yearbook for Traditional Music* 2005, 37: 58-68.
- Dawe, Kevin. 2007. *Music and Musicians in Crete: Performance and Ethnography in a Mediterranean Island Society*. (Europea: Ethnomusicologies and Modernities, No. 7). Lanham, Toronto, Plymouth.
- Dushi, Arbnora. 2012. *Study of Present Day Folk Poetry*, in ELORE 2012, 19 (1): 125-128.
- Hagleitner, Michael. 2009. *Labyrinth Musical Workshop 2007: Seminars-Dokumentation*. Diplomarbeit. Universität Wien.
- Hagleitner, Michael. 2011. *LV Traditionen der Mittelmeerinsel Kreta*. Vorlesungsskript vom 28.03.2011. Universität Wien.
- Haller, Dieter. 2005. Traditionell vs. modern, in Haller, Dieter (Hg.): *dtv-Atlas Ethnologie*. München: 37.
- Hnaraki, Maria. 2007. *Cretan Music: Unraveling Ariadne's Thread*. Athen.
- Hnaraki, Maria. 2010. Big Fat Green Rhymes: Unfolding the Environmental Clue of Cretan Songs, in *Етнолошко-антрополошке свеске* 2010, 16 (16): 95-105.
- Hornbostel, Eric M./Sachs, Curt. 1914. Systematik der Musikinstrumente: ein Versuch, in *Zeitschrift für Ethnologie* 1914, 46 (4/5): 553-590.

- Kapsomenos, Eratosthenis G. 2012. Just A Few Words, in Lainakis, Stelios/Hara/Leonidas (Hg.): *Tabachaniotika: Astiká tragoúdia tis dutikís Krítis*. CD Booklet. Rotonda Music. o.A.: 49.
- Lainakis, Stelios/Hara/Leonidas. 2012. *Tabachaniotika: Astiká tragoúdia tis dutikís Krítis*. CD Booklet. Rotonda Music. o.A.
- Magrini, Tullia. 2000. *Vocal Music in Crete*. CD Booklet. Washington, D.C.: 2-24.
- Magrini, Tullia. 2000a. Manhood and Music in Western Crete: Contemplating Death, in *Ethnomusicology* 2000, 44 (3): 429-459.
- Mathioudakis, Zacharias G. 2005. *Wäre Hades schön: Gedichte, Fabeln und Erzählungen aus meinem Dorf. Deutsch-Griechisch*. Sindelfingen.
- Mayer Brown, Howard/ Downie, Margaret. 1984. Lyra, in Sadie, Stanley (Hg.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, Vol. 2: G-O. London, New York: 576-577.
- Michael, Despina. 2009. The Dying and Deathless Musician in Modern Greek culture: Nikos Xylouris and Manos Loizos in Rosetto, M./Tsianikas, M./Couvalis, G./Palaktsoglou, M. (Hg.): *Greek Research, in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University 2009*. Adelaide: 369-385.
- Padouvas, Konstantine M. 1994. An Historical Report on Alekos Karavitis by his friend Konstantine M. Padouvas, in Aerakis, Stelios. 1994. *Oi Protomastores* (engl. Zusatz: Cretan Music Tradition, THE MASTERS 1920-1955, Original Recordings). CD Booklet. Heraklion: 64-68.
- Petrakis, Savvas. 2009. *Asterousia: Musikes Fotografies*. Gemeinde Asterousion.
- Ragovin, Frederick. 1974. *Cretan Martinades: Song Poems*. Athen.
- Sarris, Haris/Kolydas, Tassos/Kostakis, Michalis. 2010. Investigating Instrumental Repertoire following the Technique of Parataxis: A Case Study, in *Journal of Interdisciplinary Music Studies* 2010, 4 (2): 99-120.
- Sykäri, Venla. 2009. Dialogues in Rhyme: The Performative Contexts of Cretan Martinádes in *Oral Tradition* 2009, 24 (1): 89-123.
- Tsambras, Giorgos (Hg.). 1997. *Nikos Xylouris: the years on the island of Crete*. CD-Booklet. Music Box International A.E. Athen.
- Özkan, İsmail Hakkı. 2010. *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri: Kudüm Velveleleri*. İstanbul.

10.2 Interviews und persönliche Mitteilungen

- Chatzimakris, Vassilis. 2012. Informelles Gespräch mit der Autorin am 03.09.2012. Houdetsi.
- Christoforakis, Erikos. 2012. Persönliches Interview am 31.08. 2012. Pachia Ammos.
- Christoforaki, Victoria. 2012. Persönliches Interview am 31.08. 2012. Pachia Ammos.
- Daly, Ross. 2012. Interview mit Interview mit Marie-Theres Himmler/Lisa Punz am 06.09.2012. Houdetsi.
- Dredaki, Eleni. 2011. Interview mit Andre Holzapfel am 15.08.2011. Paraspori.
- Germanakis, Antonius. 2012. Interview mit Marie-Theres Himmler/Lisa Punz am 19.08.2012. Lentas.
- Hagleitner, Michael. 2012. Informelles Gespräch mit der Autorin am 22.11.2012. Universität Wien.
- Hagleitner, Michael. 2012. Informelles Gespräch mit der Autorin am 19.12.2012. Universität Wien.
- Hagleitner, Michael. 2012. E-Mail an die Autorin vom 10.10.2012.
- Hagleitner, Michael. 2012. E-Mail an die Autorin vom 24.10.2012.
- Kalitakis, Giorgos. 2011. Interview geführt von Andre Holzapfel am 12.08.2011. Kavousi.
- Panagiotakis, Jannis. 2011. Interview geführt von Andre Holzapfel am 11.08.2011. Houdetsi.
- Papadakis, Alexandros. 2011. Interview geführt von Lukas Handle/Marie-Theres Himmler am 17.08.2011. Ardaktos.
- Papadakis, Alexandros. 2012. Interview geführt von Marie-Theres Himmler/Lisa Punz am 26.08.2012. Ardaktos.
- Papadakis, Alexandros. 2012. Informelles Gespräch mit der Autorin am 27.08.2012. Ardaktos.
- Papatzanis, Giannis. 2011. Interview geführt von Timon H. Thalwitzer/Olivia Vrabl am 20.08.2011. Heraklion.

- Sideris, Dimitris. 2011. Interview geführt von Timon H. Thalwitzer am 18.08.2011. Atsipopoulo.
- Spyridakis, Zacharis. 2012. Persönliches Interview am 07.09.2012. Houdetsi.
- Spyridakis, Zacharis. 2012. Informelles Gespräch mit der Autorin am 08.09.2012. Houdetsi.
- Stafilas, Vangelis. 2011. Interview geführt von Andre Holzapfel am 11.08.2011. Archanes.
- Stefanakis, Antonius. 2012. Interview geführt von Marie-Theres Himmler/Lisa Punz am 20.08.2012. Zaros.
- Stefanakis, Dimitris. 2012. Interview geführt von Marie-Theres Himmler/Lisa Punz am 20.08.2012. Zaros.
- Tzagkarakis, Giorgos. 2011. Informelles Gespräch am 16.08.2011. Kiso Kambos. (Transkription und Übersetzung von Theodoti Alexandrou)
- Tzagkarakis, Giorgos. 2011. Interview geführt von Theodoti Alexandrou am 17.08.2011. Kiso Kambos.
- Vasilakis, Damianos. 2011. Interview geführt von Marie-Theres Himmler am 09.08.2011. Malia.
- Vourlas, Lefteris. 2011. Interview geführt von Theodoti Alexandrou am 01.08.2011. Archanes.

10.3 Onlinequellen

URL 1

Magrini, Tullia. o.A. "Repertories and identities of a musician from Crete," *Ethnomusicology OnLine Symposium on Mediterranean Musicians*. <http://www.research.umbc.edu/eol/3/magrini/index.html> (01.12.2012).

URL 2

Tsouchlarakis, Ioannis. Them o.A. *Cretan dance: Presenting the original tradition of Crete*. <http://www.tsouchlarakis.com/English.htm> (01.12.2012).

URL 3:

Petrakis, Stelios. 2011. *Lutherie: traditional musical instruments*. <http://www.steliospetrakis.com/instruments?lang=en> (01.12.2012).

URL 4: <http://www.we-love-crete.com/cretan-musicians.html> (03.11.2012).

URL 5:

Daly, Ross. o.A. *Ross Daly about Cretan Music*. <http://www.crete-kreta.com/cretan-music-ross-daly> (02.12.2012).

10.4 Tonträger

Lagos, Manolis. 1935-1955. Pervolianos Syrtos, in Aerakis, Stelios. 1994. *Oi Protomastores* (englischer Zusatz: Cretan Music Tradition, THE MASTERS 1920-1955, Original Recordings) CD: Vol. 3: Track 2. Heraklion.

Lagos, Manolis. 1935-1955. Pote mou na min pio krasi (syrtos Rethemniotikos), in Aerakis, Stelios. 1994. *Oi Protomastores* (englischer Zusatz: Cretan Music Tradition, THE MASTERS 1920-1955, Original Recordings) CD: Vol. 3: Track 8. Heraklion.

Sgouros, Dimitris. 2011. *Songs and melodies from Crete: The archives of Paul G. Vlastos 1860-1910* ("ΣΚΟΠΟΙ ΚΑΙ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ 1860 - 1910" απο το αρχείο του Παύλου Βλαστού). 3 CDs, 1 DVD. N. Iraklio.

Spyridakis, Zacharis. 2012. Seminaufnahme DSC_3645.MOV vom 04.09.2012, Houdetsi.

Spyridakis, Zacharis. 2012. Seminaufnahmen DSC_3706.10, DSC_3707.MOV und DSC_3716.MOV vom 06.09.2012, Houdetsi.

Spyridakis, Zacharis. 2012. Seminaufnahme DSC_3811.MOV vom 07.09.2012, Houdetsi.

11 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 links: Eingang eines Kafeneions nahe Lentas; rechts: Auslage in Anoghia	66
Abbildung 2 Tanzrhythmus des Siganos	75
Abbildung 3 Tanzrhythmus und Zählweise des Pentozalis	76
Abbildung 4 Tanzrhythmus des Maleviziotis	77
Abbildung 5 Transkription einer Askomandouraimitation auf der Lyra ¹⁶⁰	78
Abbildung 6 Tanzrhythmus der Sousta	79
Abbildung 7 Transkription einer Soustamelodie ¹⁶¹	80
Abbildung 8 Tanzrhythmus des Syrtos	81
Abbildung 9 Transkription einer Syrtosreihe ¹⁶²	87
Abbildung 10 Hicâz Makam	88
Abbildung 11 Râst Makam	88
Abbildung 12 Kürdî Makam	89
Abbildung 13 Dorisch auf G	89
Abbildung 14 Nikrîz Makam	90
Abbildung 15 Hüseyinî Makam	90
Abbildung 16 Auszüge aus „Pervolianos Syrtos“: Beispiele für Variantenbildungen ¹⁶³	94
Abbildung 17 Grundrhythmus eines Pidichtos	96

¹⁶⁰ Transkription L.P.

¹⁶¹ Transkription L.P.

¹⁶² Transkription L.P.

¹⁶³ Transkription L.P.

12 Abstract

Basierend auf dem Output einer dreiwöchigen universitären Exkursion im Sommer 2011 und einer einmonatigen Forschungsreise im darauffolgenden Jahr, beschäftigt sich die vorliegende Diplomarbeit mit kretischer, als „traditionell“ verstandener Musik, insbesondere mit der auffallenden, generationsübergreifenden Beliebtheit, sowie der starken Präsenz eines gestrichenen Melodieinstruments in dieser kretischen Musikkultur: der Lyra.

Nach einer Darlegung der forschungsstrategischen Vorgehensweise sowie einem Überblick über den Stand der Wissenschaft, stellt diese Arbeit die wichtigsten Instrumente der kretischen Musik – hierbei in detaillierter Weise die Lyra – sowie die Kontexte, in denen diese eingebettet sind vor und befasst sich mit den Menschen, welche die Musik komponieren, arrangieren und/oder interpretieren (und auch verbreiten), sowie mit dem Repertoire an sich, welches hauptsächlich aus Tanzmusik besteht, um resümierend zu zeigen, welche verschiedenen Faktoren zu der Dominanz der Lyra auf Kreta führten.

So bietet diese Arbeit dem Leser/der Leserin einen Überblick über die kretische Musik(kultur), wobei in den Kapiteln 3 bis 7 Gründe zu finden sind, wieso ausgerechnet die Lyra DAS Instrument der Insel ist. Diese werden in Kapitel 8 nochmals zusammengefasst. Sowohl die Beschaffenheit des Instruments, die Spiel, Klang- und Einsatzmöglichkeiten, die das Instrument bietet und sich gegenüber anderen Instrumenten einen Vorteil verschafft, als auch der historische (und politisch, ideologische) Hintergrund, der Einfluss wichtiger Persönlichkeiten, der Medien und jener kreativer Menschen, wie Instrumentenbauer und hervorragender Musiker, zählen, kurz gefasst, zu den Hauptgründen für die Erstarkung und Präsenz der Lyra auf Kreta.

Wieso allgemein kretische, als „traditionell“ verstandene Musik und die Kontexte, in welchen sie gespielt wird, generationsunabhängig beliebt ist, lässt sich wohl damit erklären, dass diese Musik grundsätzlich Innovation, beispielsweise aufgrund der geforderten Variantenbildungen, verlangt. Tradition auf Kreta ist daher nicht starr und zum Verstauben bestimmt, sondern flexibel, lebendig und mit der Zeit gehend.

13 Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Lisa Punz
Geburtsdatum: 16.06.1989
Geburtsort: Scheibbs

Bildungsgang:

Okt. 2008 - Sept. 2012: Bachelorstudium der Kultur- und Sozialanthropologie an der Universität Wien
März - Juni 2011: Spanischkurs am Sprachenzentrum der Universität Wien
seit Okt. 2007: Diplomstudium der Musikwissenschaft an der Universität Wien
2003 - 2007: BORG St. Pölten (Sonderform mit musikalischem Schwerpunkt): Spracherwerb neben Englisch in Französisch und Spanisch
1999 - 2003: Hauptschule Oberndorf an der Melk
1995 - 1999: Volksschule Oberndorf an der Melk

Praktika und Auslandserfahrungen

Aug. - Sept. 2012: Forschungsaufenthalt in Kreta, sowie Teilnahme am Lyraseminar in Houdetsi
Okt. 2011 - Juni 2012: Praktikum „Arbeiten mit multimedialen Technologien in der Musikwissenschaft“ bei Mag. Michael Hecht
September 2011: Mitarbeit bei der Vorbereitung und Durchführung der Tagung „Wa(h)re ‚Kultur‘? Kulturelles Erbe, Reviatlisierung und die Renaissance der Idee von Kultur“ der Deutschen Gesellschaft für Völkerkunde

August 2011:	Universitätsexkursion nach Kreta zum Thema „Musiktraditionen der Mittelmeerinsel Kreta“
März - Juni 2010:	Praktikum „Musikethnologische Museumsarbeit“ am Institut für Musikwissenschaft bei Dr. Christian Feest
April 2009:	Universitätsexkursion vom Institut für Musikwissenschaft nach Berlin zum Thema „Straßenmusik in europäischen Städten“

Wien, 10.01.2013