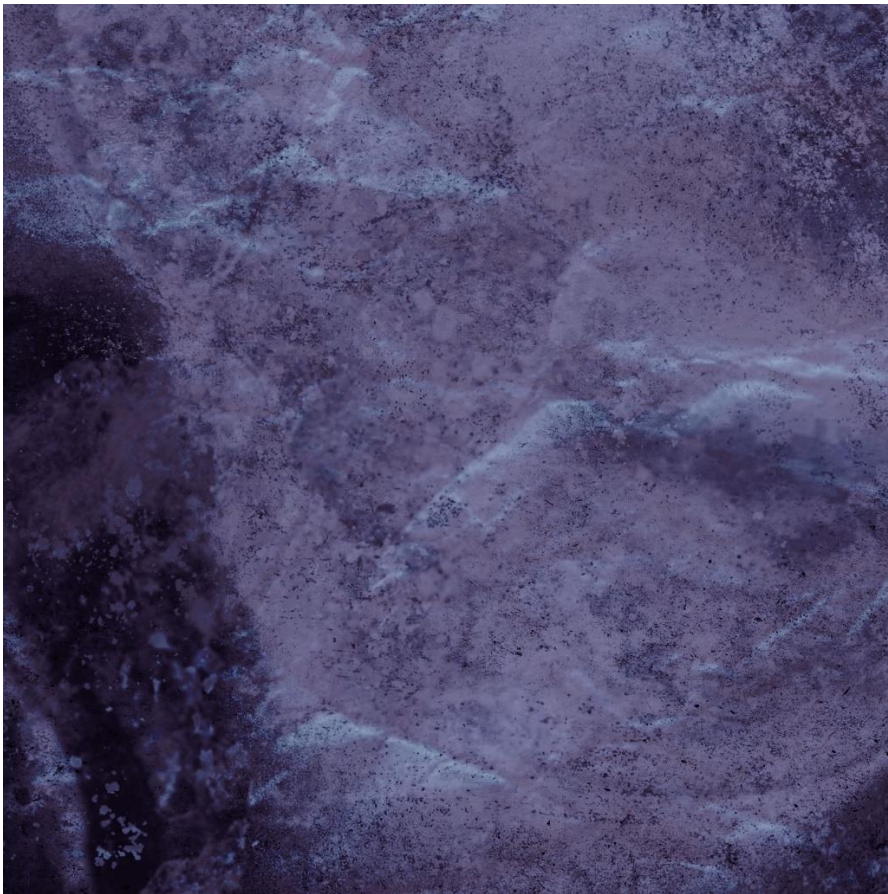


ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ανάλυση του έργου “*Opus Scoopicus*” για ορχήστρα δωματίου



Διπλωματική εργασία σύνθεσης του φοιτητή Ιωάννη Κεσμήρη
A.E.M.: 1920

Επιβλέπων καθηγητής: Μιχάλης Λατιδάκης

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2022

Το εξώφυλλο κοσμεί το έργο "*Untamed*" του φίλου και συνεργάτη Δημήτρη Πεχλιβάνη.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή:	Σελίδα 5
Κεφάλαιο 1^ο: Επιρροές από τη σύγχρονη μουσική, τη rock και την ευρύτερη pop μουσική	Σελίδα 7
1.1 Fausto Romitelli – Professor Bad Trip (1998-2000)	Σελίδα 7
1.2 Bernhard Lang – The Cold Trip (2015)	Σελίδα 7
1.3 Frank Zappa – London Symphony Orchestra (Zappa Albums) Vol. I & Vol. II (1983-1987)	Σελίδα 8
1.4 Xenakis – Rebonds (1989)	Σελίδα 9
1.5 Επιρροές από το Rock και την ευρύτερη pop μουσική	Σελίδα 9
Κεφάλαιο 2^ο: Μουσικά Χαρακτηριστικά	Σελίδα 12
2.1 Groove	Σελίδα 12
2.2 Φθογγικό Υλικό	Σελίδα 13
2.3 Μεταβαλλόμενο tempo	Σελίδα 14
2.4 Επιλογή Οργάνων	Σελίδα 14
2.5 Χρήση Ακραίων Ρετζίστρων	Σελίδα 14
2.6 Επαναλήψεις	Σελίδα 15

Κεφάλαιο 3^ο: Ανάλυση	Σελίδα 16
3.1.1 Πλάνο ανάλυσης και μέρη του έργου	Σελίδα 16
3.1.2 Γενικά σχόλια δομής	Σελίδα 16
3.2.1 Towards the Secret Lair: δυναμική εξέλιξη, στοιχεία ρυθμικής διάρθρωσης και μορφολογικό περιεχόμενο	Σελίδα 16
3.2.2 Towards the Secret Lair: όργανα και ενορχήστρωση	Σελίδα 20
3.2.3 Towards the Secret Lair: εξωμουσικό περιεχόμενο και μουσική συσχέτιση	Σελίδα 23
3.3.1 Song for Nommyd!: δυναμική εξέλιξη, στοιχεία ρυθμικής διάρθρωσης και μορφολογικό περιεχόμενο	Σελίδα 23
3.3.2 Song for Nommyd!: όργανα και ενορχήστρωση	Σελίδα 31
3.3.3 Song for Nommyd!: εξωμουσικό περιεχόμενο και μουσική συσχέτιση	Σελίδα 33
3.4.1 Ceremonial Initiation: ολιστική ανάλυση	Σελίδα 34
Επίλογος	Σελίδα 37
Βιβλιογραφία	Σελίδα 38
Διαδικτυακές πηγές	Σελίδα 38

Εισαγωγή

“Well, think that progress is not possible without deviation. And I think that it’s important that people be aware of some of the creative ways in which some of their fellow men are deviating from the norm, because in some instances they might find these deviations inspiring and might suggest further deviations which might cause progress, you never know.”
Frank Zappa¹

Φτάνοντας στο τέλος των προπτυχιακών σπουδών της σύνθεσης, έχοντας αποκομίσει πολλά και αναμφιβόλως χρήσιμα εφόδια σχετικά με τη δημιουργία της μουσικής και την βαθύτερη κατανόησή της, η εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας αποτέλεσε διαδικασία που με οδήγησε να κάνω μια αναλυτική επισκόπηση όλων των μουσικών έργων που συνέθεσα στα περασμένα 5 χρόνια και να προσπαθήσω να εστιάσω βαθύτερα στα ζητήματα των αισθητικών μου προτιμήσεων.

Το συμπέρασμα ήταν πως η χρήση έντονων ρυθμικών μοτίβων παράλληλα με τη χρήση μελωδίας και κάθετης συνήχησης ήταν παρούσα σε μεγάλο αριθμό έργων των φοιτητικών μου χρόνων. Η κορύφωση αυτής της συνθετικής πρακτικής, μέσα στα 5 αυτά έτη, ήταν η σύνθεση του πιο πρόσφατου έργου μου “Opus Groonivus”, κομμάτι διάρκειας 20 λεπτών για κρουστά, πιάνο, σαξόφωνο και κοντραμπάσο το οποίο δομείται από χαρακτηριστικά όπως οι μεγάλες δυναμικές διακυμάνσεις, το groove και μελωδικές σχέσεις μεταξύ των οργάνων. Ολοκληρώνοντας το προαναφερόμενο έργο, η απόφαση να γράψω ένα έργο αντίστοιχης αισθητικής για το πέρας της διπλωματικής μου είχε ήδη παρθεί.

Η σύγχρονη μουσική, μέσα από την αστείρευτη ποικιλία που εμφανίζει σε όλες τις ηχητικές παραμέτρους της, αποτέλεσε μεγάλη επιρροή για τα ηχοχρωματικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά του έργου της διπλωματικής μου. Παράλληλα, η στενή σχέση μου με τη rock μουσική ενίσχυσε το στοιχείο του groove καθώς θραύσματα διάφορων ρυθμικών στοιχείων που πηγάζουν από τη rock, μπορούν να γίνουν εύκολα διακριτά σε όλη τη διάρκεια του έργου.

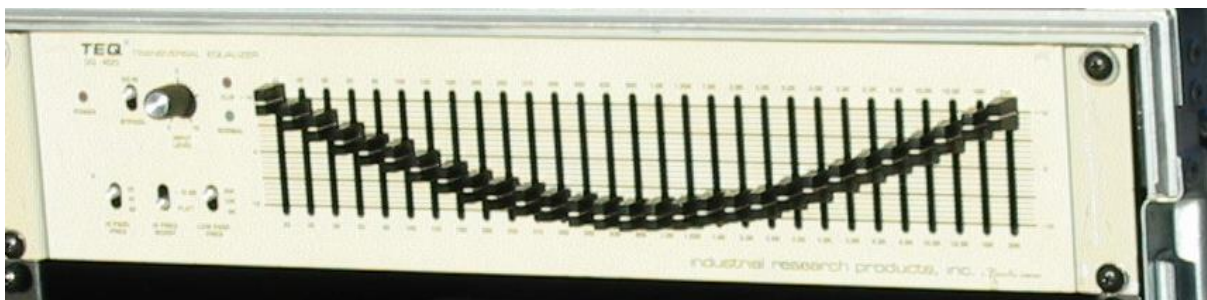
Λόγω αυτών των επιρροών, η μίξη της σύγχρονης μουσικής με rock στοιχεία ήταν συνειδητή απόφαση που οδήγησε στη δημιουργία μιας αισθητικής προσέγγισης μέσα από την οποία προσπαθώ να διερευνήσω βαθύτερα ερωτήματα ταυτότητας.

Το έργο “Opus Scoopicus” είναι μια αναζήτηση, αφενός, πάνω στο πως το groove μπορεί να αναμειχθεί στο χώρο της σύγχρονης μουσικής και να γίνει ένα με μουσικά χαρακτηριστικά όπως η ατονικότητα και η έλλειψη αίσθησης του μέτρου και αφετέρου το κατά πόσο είναι εφικτή η διατήρηση της μουσικής συνοχής μέσα σε ένα συνεχώς ρυθμικά μεταβαλλόμενο περιβάλλον, αποτελούμενο από ρυθμικά μοτίβα στα οποία είναι σταθερή η περιοδικότητα των χτύπων. Το φαινόμενο της επανάληψης είναι αρκετά διακριτό σε πολλά σημεία του έργου καθώς αυτή χρησιμοποιείται με σκοπό να τονίσει μελωδικές φράσεις, ρυθμικά φαινόμενα και αλλαγές στο tempo, δράσεις που συμβαίνουν και στα 3 μέρη του έργου και υποδεικνύουν το διαχωρισμό των ενοτήτων τους.

¹ Frank Zappa, directed by Roelof Kiers, (1971; Netherlands: VPRO-TV, 1971), documentary.

Ο όρος “scoop”² (“-scoopicus”, παιχνίδι με τη λέξη “scoop” και την ευρέως γνωστή λατινική κατάληξη) αναφέρεται στη διαδικασία της μίξης κατά τη διάρκεια της παραγωγής στη rock μουσική, κατά την οποία ο ηχολήπτης, ο παραγωγός αφαιρεί τεχνητά ένα μέρος των μεσαίων συχνοτήτων μέσω ενός ή παραπάνω equalizers (ισοσταθμιστές: εργαλεία τα οποία παρεμβαίνουν στο ηχητικό φάσμα και έχουν δυνατότητα να χαμηλώσουν, να σβήσουν ή να ενισχύσουν συχνοτικές περιοχές ή συγκεκριμένες συχνότητες³) με σκοπό τη δημιουργία ενός ηχοχρώματος που αποτελείται μοναδικά από χαμηλές και υψηλές συχνότητες. Η χρήση του “scoop” δεν αποτελεί απαραίτητη πρακτική στη μουσική παραγωγή καθώς το ηχητικό αποτέλεσμα είναι λιγότερο ευκρινές, ιδιαίτερα όταν αυτό εφαρμόζεται σε όργανα που εκ φύσης παίζουν σε μεσαίες συχνοτικές περιοχές (όπως η κιθάρα), παρόλα αυτά, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, συμβαίνει για αισθητικούς σκοπούς.

Σε αυτή την εργασία θα γίνει ανάλυση του έργου σε ενορχηστρωτική, ρυθμική και δυναμική διάσταση καθώς και αναφορά στο εξωμουσικό του πλαίσιο καθώς και αναφορά σε συνθέτες και καλλιτέχνες της pop culture που υπήρξαν σημαντική επιρροή για τη δημιουργία του.



Γραφικός ισοσταθμιστής με ρυθμίσεις που αφαιρούν σταδιακά τις μεσαίες συχνότητες.

² Jan-Peter Herbst, Mark Mynett, “What is “Heavy” in Metal? A Netnographic Analysis of Online Forums for Metal Musicians and Producers”, Tandfonline, August 26, 2022, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2022.2114155> (accessed September 19, 2022)

³ Tim Gideon, “EQ 101: What is An Equalizer and How Can It Improve Sound Quality?”, PCmag, May 4, 2022, <https://www.pcmag.com/how-to/eq-101-what-is-an-equalizer-and-how-can-it-improve-sound-quality> (accessed September 19, 2022)

Κεφάλαιο 1°

Επιρροές από τη σύγχρονη μουσική, τη rock και την ευρύτερη pop μουσική

1.1 Fausto Romitelli – Professor Bad Trip (1998-2000)

Ιταλός συνθέτης σύγχρονης μουσικής, γεννήθηκε το 1963 στην Gorizia και πέθανε στο Μιλάνο τον Ιούνιο του 2004. Η στενή του σχέση με τη rock μουσική έχει γεννήσει πλήθος έργων με στοιχεία που μεταφέρονται αυτούσια από την ευρύτερη rock παράδοση μέσα στο σύγχρονο πλαίσιο⁴. Σπουδαιότερο έργο του για εμένα, το Professor Bad Trip, τριμερές έργο που γράφτηκε από τον Romitelli βασισμένο στις περιγραφές του ποιητή Henri Michaux σχετικά με τη χρήση μεσκαλίνης στα βιβλία Miserable Miracle και The Major Ordeals of the Mind and the Countless Minor Ones⁵. Η ωμότητα της rock σε συνδυασμό με την λεπτή μεταχείριση του ήχου είναι δεμένες με αριστοτεχνικό τρόπο στο Professor Bad Trip, και ο χρόνος κυλά μέσα σε ένα «χάος» γνώριμων και μη-γνώριμων ήχων. Ο Romitelli είχε σπουδαία ικανότητα στο να καταφέρνει να συστηματοποιεί την ταυτόχρονη χρήση καθαρών και παραμορφωμένων ηχοχρωμάτων μέσα σε ένα ευρύ ατονικό πλαίσιο το οποίο, σε συνδυασμό με άλλες μουσικές παραμέτρους, πρεσβεύει την τάση του σύγχρονου ανθρώπου να χρησιμοποιεί φίλτρα ψηφιοποίησης και παραμόρφωσης. Αυτή η έννοια της παραμόρφωσης εντάσσεται στο “Opus Scoopicus” μέσω της ανορθόδοξης χρήσης συνθετικών ηχοχρωμάτων: για παράδειγμα, πιάνο ντουμπλαρισμένο με πιατίνια και kick drum, πρακτική η οποία αλλοιώνει την ηχητική ταυτότητα του πιάνου και το «φιλτράρει» μέσα από ένα εντελώς διαφορετικό πλαίσιο.

“Ever since I was born, I have been immersed in digitalized images, synthetic sounds, artefacts. Artificial, distorted, filtered – this is the nature of man today.” - Fausto Romitelli⁶.

1.2 Bernhard Lang – The Cold Trip (2015) & Monadologie XXXII ‘The Cold Trip’ Pt.1 (2014).

Ο Bernhard Lang γεννήθηκε στην Αυστρία το 1957 και ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές σπουδάζοντας πιάνο στο Bruckner Konservatorium στο Linz, συνεχίζοντας με περαιτέρω πιανιστικές σπουδές στο Graz, όπου παράλληλα ασχολήθηκε με τις jazz σπουδές και τη γερμανική φιλολογία. Ως συνθέτης, έχει μεγάλη τάση στην χρήση της μηχανιστικής επανάληψης και στη χρήση ηλεκτρονικών μέσων με σκοπό την παραμόρφωση του αυθεντικού ηχοχρώματος ή/και τη δημιουργία καινούργιου. Στο έργο του “Monadologie XXXII ‘The Cold Trip’ Pt.1” το οποίο είναι μια σειρά τραγουδιών για 3 κιθάρες⁷, ακουστικό μπάσο και φωνή, εκτός από τη συστηματική χρήση της επανάληψης, είναι εύκολα διακριτά πολλά rock στοιχεία στο φθογγικό και ρυθμικό υλικό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της υφής είναι το 9° κομμάτι του πρώτου μέρους “Phantom Light” στο οποίο ο ρυθμός και τα μελωδικά στοιχεία

⁴ “Professor Bad Trip.”, ICTUS, October 3, 2000. <https://www.ictus.be/badtrip> (accessed September 18, 2022)

⁵ “Fausto Romitelli.” Ressources.ircam, February 4, 2019. <https://brahms.ircam.fr/en/composers/composer/2755/> (accessed September 18, 2022)

⁶ Plouvier, Jean-Luc, 2000

⁷ “Bernhard Lang: Monadologie XXXII ‘The Cold Trip’ Pt.1 (2014)”, IRCAM, <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/46536/>, (accessed September 18, 2022)

στην αρχή του κομματιού παραπέμπουν στο παλιό blues, όμως από τη μέση και μετά, το φθογγικό υλικό, μελωδικά και αρμονικά, έχει άμεσες αναφορές στο 90s alternative rock. Πολλά ακόμα κομμάτια μέσα στη σειρά τραγουδιών έχουν ξεκάθαρες rock αναφορές και η επιλογή των οργάνων του έργου ενισχύει ακόμα περισσότερο αυτή την αίσθηση. Το έργο “The Cold Trip”⁸ χρησιμοποιεί διαφορετικά όργανα και είναι βασισμένο στη χρήση ηλεκτρονικών μέσων (laptop) με σκοπό την παραμόρφωση του ηχητικού περιβάλλοντος που προκύπτει από τη φωνή και το πιάνο. Το έργο είναι βασισμένο σε πολλές παραλλαγές του Bernhard Lang πάνω στο βασικό θέμα της όπερας “King Arthur” του Henry Purcell. Ο θεσμός της επανάληψης, μαζί με ήχους “scratching” επάνω σε βινύλιο και λούπες⁹ προσφέρει πλούσια ηχοχρωματική διάσταση στο έργο, παραμένοντας, παρόλα αυτά, ακόμα στην αισθητική του “Monadologie XXII The Cold Trip” ολοκληρώνοντας δυο έργα με αριστοτεχνική μίξη rock χαρακτηριστικών με τη σύγχρονη μουσική. Η επιρροή του Bernhard Lang στο “Opus Scoopicus” γίνεται εμφανής μέσω των επαναλήψεων που άλλοτε επαναλαμβάνουν αυτούσιες μουσικές φράσεις και άλλοτε με αλλαγές, συχνό φαινόμενο στο “The Cold Trip” αλλά και γενικά στη μουσική του Lang.

1.3 Frank Zappa – London Symphony Orchestra (Zappa Albums) Vol. I & Vol. II (1983-1987)

Ο Frank Zappa, Αμερικανός συνθέτης σύγχρονης μουσικής και συνιδρυτής του progressive rock συγκροτήματος “The Mothers” και αργότερα “The Mothers of Invention”, αποτελεί μεγάλη προσωπικότητα στο χώρο της σύγχρονης αλλά και της rock μουσικής. Με την κυκλοφορία του Lumpy Gravy (1968)¹⁰ έκανε το πρώτο του solo δισκογραφικό βήμα, δείχνοντας πως, στη δική του μουσική θεώρηση, δεν υπήρχε κανένα σαφές σύνορο μεταξύ των διαφορετικών ειδών μουσικής και γράφοντας, ίσως, τα πρώτα δείγματα ορχηστρικής μουσικής συνδυασμένης με το groove στη σύγχρονη μορφή του. Μετά το Lumpy Gravy, ακολούθησε μια σειρά ορχηστρικών έργων τα οποία ηχογραφήθηκαν από την London Symphony Orchestra και κυκλοφόρησαν σε δυο ξεχωριστές δισκογραφικές κυκλοφορίες. Είναι τα “LSO Zappa Albums” και έχουν για εμένα μεγάλη αξία λόγω της αξιομνημόνευτης χρήσης της ορχήστρας με έναν ανορθόδοξο τρόπο μέσω του οποίου ο Frank Zappa εισάγει ρυθμικά στοιχεία από τη rock στη σύγχρονη μουσική δημιουργώντας ένα μουσικό ιδίωμα όχι και τόσο συνηθισμένο για τα δεδομένα των προηγούμενων συνθέσεων του. «Η μουσική έχει στοιχεία θλίψης και είναι βαριά, αργή με δραματικά πασάζ και αλλαγές, με κάποιο τρόπο κοντά σε εκείνη του Stravinsky...»¹¹ Ο μεγάλος βαθμός επιρροής του Igor Stravinsky στην ορχηστρική μουσική του Frank Zappa δε μπορεί να αμφισβητηθεί καθώς η ρυθμική διάρθρωση και η ακατάπαυστη χρήση των κρουστών σε υψηλές δυναμικές μαρτυρούν μια συμπάθεια στον Stravinsky, τον πρώτο συνθέτη που χρησιμοποίησε το ρυθμό με αυτόν τον τρόπο εντός του πλαισίου της συμφωνικής ορχήστρας. Η μουσική συγγένεια που φέρει το έργο του Frank Zappa με αυτό του Igor Stravinsky έχει συζητηθεί ξανά και στο παρελθόν ανοίγοντας ένα ενδιαφέρον πεδίο

⁸ “The Cold Trip”, ICTUS, <https://www.ictus.be/cold> (accessed September 18, 2022)

⁹ Με τον όρο λούπα, στην pop culture (“loop”), εννοείται η μηχανιστική επανάληψη ενός μικρού ηχητικού αποσπάσματος λειτουργώντας σαν ένας ισοκράτης ή σαν πρωταγωνιστικό χαρακτηριστικό της μουσικής.

¹⁰ François Couture, “Lumpy Gravy Review”, All Music, <https://www.allmusic.com/album/lumpy-gravy-mw0000124980> (accessed September 18, 2022)

¹¹ William Ruhlmann, “London Symphony Orchestra Vol. I Review”, All Music, <https://www.allmusic.com/album/london-symphony-orchestra-vol-1-mw0000848718?1663518610988> (accessed September 18, 2022)

σκέψης γύρω από το πως ένα μουσικό στυλ μπορεί να επηρεάζει ένα άλλο μέσα από τους συνθέτες και τους μουσικούς¹². Η ρυθμική αντίληψη του Zappa στο συμφωνικό πλαίσιο έπαιξε σημαντικό ρόλο στον τρόπο που διαρθρώθηκε ρυθμικά το “Opus Scooricus” καθώς και επίσης προφανής είναι η ομοιογένεια των γραμμών των κρουστών οργάνων.

1.4 Xenakis – Rebonds (1989)

Ο Ιάννης Ξενάκης, γεννημένος στη Βράιλα της Ρουμανίας, Έλληνας συνθέτης που σπούδασε αρχιτεκτονική, δραστηριοποιήθηκε καλλιτεχνικά στη Γαλλία συνθέτοντας σύγχρονη μουσική¹³. Το έργο του “Rebonds”, για σόλο κρουστά, αποτελεί μια ιδιαίτερα μοναδική στιγμή στη συνθετική του καριέρα, εστιάζοντας αποκλειστικά στον παλμό και τα ρυθμικά μοτίβα¹⁴. Πολύ ενδιαφέρουσα, στα 2 μέρη του έργου αυτού, είναι η μεταχείριση του παλμού και των ρυθμικών μοτίβων που δημιουργούνται με βάση αυτόν. Τα δυο μέρη του έργου μπορούν να ερμηνευθούν αυτόνομα χωρίς να είναι υποχρεωτική η ερμηνεία και των δυο αλληπάλληλα. Το πρώτο μέρος συνήθως παίζεται μετά την ερμηνεία του δεύτερου λόγω της πιο περίπλοκης φύσης του δεύτερου. Ο Ξενάκης στο “Rebonds” έχει δημιουργήσει ένα ασταμάτητο groove το οποίο δέχεται συνεχόμενες μεταβολές και εισαγωγές νέων μοτίβων που προκύπτουν ως ανάπτυξη των προηγούμενων, κάνοντας το ένα ηχηρό παράδειγμα ισορροπημένης ρυθμικής διάρθρωσης ενός μουσικού έργου, εμπνέοντας, επίσης, την ανάπτυξη και εξέλιξη του groove στο “Opus Scooricus”.

1.5 Επιρροές από το Rock και την ευρύτερη pop μουσική

Μεγαλωμένος σε ένα περιβάλλον γεμάτο με rock μουσική από την παιδική μου ηλικία, πάντα με ενθουσίαζε ο ήχος της rock και ως εν δυνάμει συνθέτης, ένα ζήτημα που με απασχολούσε και θα συνεχίσει να με απασχολεί στο μέλλον είναι η ενσωμάτωση rock στοιχείων στο πλαίσιο της μουσικής που δημιουργώ. Αυτή η ενσωμάτωση έχει πάντα ως κανόνα τη διατήρηση της συνοχής και την κατανοητή χρήση του υλικού, σε βαθμό στον οποίο οποιαδήποτε παράμετρος μπορεί να γίνει αντιληπτή από τον ακροατή. Αυτό είναι το «στοίχημα» σε κάθε μουσική σύνθεση που αναλαμβάνω. Το πόσο διακριτές είναι αυτές οι επιρροές μέσα στο “Opus Scooricus” είναι ένα θέμα για συζήτηση που μπορεί να γίνει στο τέλος της παρουσίασης, θεωρώ παρόλα αυτά σημαντικό να αναφέρω συγκροτήματα, που μέσω του ηχητικού και νοηματικού τους περιεχομένου, έχουν επηρεάσει σε σημαντικό βαθμό τη σύνθεση του έργου της διπλωματικής μου.

Για αρχή, το φαινόμενο του scoop είναι συνηθισμένη πρακτική στη μίξη (equalization) της ηλεκτρικής κιθάρας στην υποκατηγορία της “Stoner rock¹⁵”. Το Stoner rock ή “Desert Rock¹⁶”

¹² Allan Mandell, “Frank Zappa likes Stravinsky: an interview”, The Varsity, November 23, 1973, https://www.afka.net/Articles/1973-11_The_Varsity.htm (accessed September 18, 2022)

¹³ “Biography”, IannisXenakis.com, <https://www.iannis-xenakis.org/en/biographie/>, (accessed September 18, 2022)

¹⁴ James Harley, “Iannis Xenakis – Rebonds, for solo percussion”, <https://www.allmusic.com/composition/rebonds-for-solo-percussion-mc0002397068>, (accessed September 18, 2022)

¹⁵ Josh Harper, “How Stoner Rock Sparkled a Musical Revolution”, Louder Sound, January 9, 2018, <https://www.louderound.com/features/how-stoner-rock-sparked-a-musical-revolution>, (accessed September 18, 2022)

¹⁶ Patrick Schober “The Birth of Desert Rock: The Legend of the Generator Parties”, *Monster Riff*, November 5, 2020, <https://monsterriff.com/2020/11/05/the-birth-of-desert-rock-the-legend-of-the-generator-parties/> (accessed February 13, 2022)

είναι rock μουσική υποκατηγορία που αναμιγνύει στοιχεία του Psychedelic rock¹⁷, του Punk Rock¹⁸, και του 70s Heavy Metal¹⁹. Κάποια συγκροτήματα που υπήρξαν πρόγονοι του stoner rock ήχου είναι οι Black Sabbath²⁰, οι Blue Oyster Cult²¹ και οι Black Flag²² από τα οποία, στις αρχές της δεκαετίας του '90, νεοσύστατα αμερικανικά συγκροτήματα όπως οι Kyuss²³, οι Fu Manchu²⁴, οι Sleep²⁵ και οι Clutch²⁶ δέχθηκαν επιρροή και επινόησαν, μέσα στην πάροδο 5 περίπου ετών τον stoner rock ήχο²⁷, του οποίου βασικό χαρακτηριστικό είναι το μεσαίο/αργό tempo, οι χαμηλά κουρδισμένες κιθάρες και οι δυνατές χαμηλές συχνότητες στις κιθάρες και το γενικό mix.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό της rock μουσικής που παίζει σημαντικό ρόλο στη μεγαλύτερη διάρκεια του έργου, είναι τα drum fills²⁸. Ως μουσική παράμετρος, βρίσκει εφαρμογή σε πολλά ακόμα είδη μουσικής (βλ. jazz, folk κλπ.), παρόλα αυτά, τα drum fills του rock έχουν ιδιωματικό χαρακτήρα, εμπλέκοντας μικρές ρυθμικές αξίες στα toms, στο snare drum και, σπανιότερα, στο hi-hat.

Για να αποφύγω να αποτιμήσω σε αυτή την εργασία όλα τα rock γνωρίσματα του έργου της διπλωματικής μου, θα κλείσω το κεφάλαιο μιλώντας για ένα από τα ίσως πιο βασικά

¹⁷ Isabel Magaña, "A Brief History of Psychedelic Rock", Radio UTD, July 3, 2017, <https://radioutd.com/blog/2017/07/brief-history-psychedelic-rock/>, (accessed September 18, 2022)

¹⁸ Christopher D. Shea, "Forty Years On, What Does Punk Rock Mean?", The New York Times, August 14, 2016, <https://www.nytimes.com/2016/08/15/arts/music/punk-rock-defined-buzzcocks-henry-rollins.html>, (accessed September 18, 2022)

¹⁹ Brian Clarke, "The History of Heavy Metal – Origins, Bands and Early Influences", Musician Wave, March 21, 2022, <https://www.musicianwave.com/history-of-heavy-metal/>, (accessed September 18, 2022)

²⁰ Kory Grow, "Heavy Metal, Year One: The Inside Story of Black Sabbath's Groundbreaking Debut", Rolling Stone, February 11, 2020, <https://www.rollingstone.com/music/music-features/black-sabbath-debut-album-heavy-metal-origin-interview-949070/>, (accessed September 18, 2022)

²¹ Troy Brownfield, "50 Years Ago: Blue Oyster Cult Breaks Out. Five Decades of Mysticism, Lasers, and most of all, Rock, Saturday Evening Post, January 17, 2022, <https://www.saturdayeveningpost.com/2022/01/50-years-ago-blue-oyster-cult-breaks-out/>, (accessed September 18, 2022)

²² James Parker, "Black Flag's Psychic Imprint", The Atlantic, June 27, 2016, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/06/black-flag/488906/>, (accessed September 18, 2022)

²³ Sanjoy Narayan, "Kyuss and the Continuing Legacy of Stoner Rock", Mint, May 31, 2020, <https://www.livemint.com/mint-lounge/features/kyuss-and-the-continuing-legacy-of-stoner-rock-11590760826657.html>, (accessed September 18, 2022)

²⁴ Jon Matsumoto, "Fu Manchu Remains a Heavy-Handed Band", Los Angeles Times, May 23, 2000, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-may-23-me-33220-story.html>, (accessed September 18, 2022)

²⁵ Alan McGee, "Why Are Sleep a dream band for stoners", The Guardian, August 28, 2009, <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/aug/28/sleep-stoner-rock>, (accessed September 18, 2022)

²⁶ Ken McIntyre, "How Clutch threw out the rules and made metal music their own", Louder Sound, December 7, 2018, <https://www.louderound.com/features/how-clutch-threw-out-the-rules-and-made-metal-music-their-own>, (accessed September 18, 2022)

²⁷ JR., Moores, "Electric Wizards: A tapestry of heavy music 1968 to the present", (London: Reaktion Books, 2021), 367-372.

²⁸ Ως "drum fill" ορίζεται οποιαδήποτε δράση των τυμπάνων του Drumset που επενδύει ρυθμικά στον παλμό της μουσικής.

χαρακτηριστικά της rock μουσικής το οποίο παίζει σημαντικό ρόλο στο “Opus Scoopicus”. Η έννοια του “riff²⁹” είναι άρρηκτα συσχετισμένη με τη μουσική και αισθητική ταυτότητα ενός rock κομματιού και καθορίζει έναν μεγάλο αριθμό παραγόντων όπως την αρμονία, τη μελωδία, τη ρυθμική διάρθρωση, τη μορφολογία και, σε κάποιες περιπτώσεις, τη νοηματική του διάσταση. Το riff είναι μια σύντομη μελωδική φράση (ostinato) η οποία κάνει πολλαπλές επαναλαμβανόμενες εμφανίσεις μέσα σε μια μουσική ενότητα και συνήθως είναι το πρωταγωνιστικό της χαρακτηριστικό. Ιστορικά, θεωρείται πως ο μηχανισμός προέρχεται από τη δυτική-αφρικανική μουσική παράδοση και πως έκανε την πρώτη εμφάνισή του στη σύγχρονη μουσική ιστορία στις απαρχές τις αφροαμερικάνικης μουσικής. Η εξέλιξή του μέσα από το blues, το οδήγησε να γίνει ένα από τα πιο θεμελιώδη στοιχεία του rock και των διάφορων υποκατηγοριών του³⁰. Στο “Opus Scoopicus” συναντούμε μελωδικές φράσεις που λειτουργούν ως riffs και χρησιμοποιούνται κατ’ επανάληψη ορίζοντας την ταυτότητα και την δραματουργική εξέλιξη των σημείων στα οποία εμφανίζονται.

Σε αυτό το σημείο, η εργασία θα συνεχιστεί με μια συνοπτική αναφορά στα μουσικά γνωρίσματα του “Opus Scoopicus” και τα μουσικά στοιχεία που δόμησαν την αρχική σκέψη γύρω από το έργο σε γενικό βαθμό. Βαθύτερη εστίαση σε παραμέτρους όπως ο ρυθμός, η δυναμική και η ενορχήστρωση, θα πραγματοποιηθεί στο 3^ο κεφάλαιο της εργασίας, όπου θα γίνει ανάλυση του έργου σε 3 ενότητες.

²⁹ J. Bradford Robinson, “Riff”, Grove Music Online, January 20, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23453>

³⁰ J. Bradford Robinson, 2001.

Κεφάλαιο 2°

Μουσικά χαρακτηριστικά

2.1 Groove

Η ακριβής έννοια του groove είναι ένα ζήτημα που απασχολεί τον τομέα της μουσικολογίας καθώς φαίνεται πως δεν υπάρχει ξεκάθαρη εκτίμηση γύρω από το ποια είναι η ολοκληρωμένη του σημασία. Το πρόβλημα προκύπτει από το γεγονός πως η αίσθηση του παλμού είναι διαφορετική σε κάθε μουσικό ή ακροατή, με αποτέλεσμα η συσχέτιση της έννοιας με μεμονωμένα ρυθμικά φαινόμενα να μην αποδεικνύεται ιδιαίτερα πετυχημένη. Παρόλα αυτά, αυτή η ανοιχτή ερμηνεία του όρου μας βοηθάει να καταλάβουμε περισσότερα γύρω από το ρόλο του στη μουσική και το πως αυτό λειτουργεί ως βασική μουσική παράμετρος σε είδη μουσικής όπως jazz και rock.

Η σύσταση ενός groove εξαρτάται πάντα από τον παλμό, τη δυναμική και τις αξίες οι οποίες παίζονται μέσα στην χρονική διάρκεια του κάθε μέτρου ή κάποια ενότητα μέτρων. Το groove δημιουργείται μέσα από οποιαδήποτε μετατόπιση ρυθμικών στοιχείων ή δυναμικών επιπέδων εκτός του προβλεπόμενου παλμού ή επιπέδου δυναμικής (τονισμός)³¹. Το groove μπορεί να συσταθεί ακόμα και χωρίς κρουστά όργανα και η μόνη υποχρεωτική διαδικασία για τη δημιουργία του είναι η εφαρμογή μιας μουσικής πρακτικής που φαίνεται να μη λείπει από κανένα groove. Η αίσθηση του groove πηγάζει από την αντίθεση που δημιουργείται μεταξύ των ρυθμικών και δυναμικών στοιχείων. Ο διαχωρισμός αυτών των στοιχείων μπορεί να βοηθήσει περισσότερο στη βαθύτερη κατανόηση αυτής της αντίθεσης και στο πως αυτή συμβάλει στην δημιουργία της αίσθησης του groove. Τα στοιχεία που είναι απαραίτητα για να κατασκευαστεί ένα groove είναι δύο και πρέπει να υπακούν σε κάποιους απλούς ρυθμικούς κανόνες. Το πρώτο στοιχείο είναι ένας σταθερός περιοδικός παλμός (ίδιες αξίες) που λειτουργεί ως το θεμέλιο του groove και συνήθως είναι απόλυτα σταθερός, βοηθώντας έτσι το δεύτερο στοιχείο να «γκρουβάρει» επάνω του. Το δεύτερο στοιχείο είναι μια ρυθμική επένδυση πάνω στον θεμέλιο παλμό με σκοπό την αύξηση της αίσθησης της «ρυθμικής ώθησης³²» που έχει η μουσική³³.



Groove μεταξύ snare drum και kick drum (Drumset). Το kick drum επενδύει ρυθμικά τη σταθερή γραμμή 16ων του snare drum δημιουργώντας ένα groove. Επίσης οι τονισμοί στον 2° και 4° χρόνο στο snare drum συμβάλλουν στην αλλοίωση της αίσθησης του σταθερού παλμού καθώς «ισχυροποιούν» τον 2° και 4° χρόνο σε αντίθεση με το παραδοσιακό ισχυρό 1-3 των 4/4.

³¹ Whittall Geoffrey, "Groove", Grove Music Online, November 26, 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2284508>, (accessed September 17, 2022)

³² Με τον όρο «ρυθμική ώθηση» αναφέρομαι στην ρυθμική δραματολογία της μουσικής και τα ρυθμικά δρώμενα που προσδίδουν χαρακτήρα και ξεχωριστή υφή στο μουσικό έργο ή στο απόσπασμα στο οποίο συμβαίνουν.

³³ Whittall, (2013)

Αν αναλογιστούμε την τεράστια ανθολογία της jazz μουσικής, στην οποία αδιαμφισβήτητα το groove παίζει πολύ μεγάλο δραματουργικό ρόλο, μπορούμε εύκολα να καταλάβουμε πως το groove δεν είναι μια έννοια σταθερή και απaráλλακτη. Όπως σε οποιαδήποτε ρυθμική οργάνωση, έτσι και στην περίπτωση του groove υπάρχουν διαφορετικές μέθοδοι δημιουργίας του και αυτές απορρέουν από τις ανάγκες της μουσικής και κατ' επέκταση από την προσωπική αυτοσχεδιαστική ταυτότητα του κάθε μουσικού (ιδίως όσον αφορά τη jazz μουσική). Η jazz μουσική κουλτούρα ζει μέσα από τον αυτοσχεδιασμό, επομένως το groove φέρει μεταξύ περιπτώσεων, με αυτόν τον τρόπο, τον χαρακτήρα του μουσικού ο οποίος το δημιουργεί. Το groove, στη jazz, δεν είναι ένα μηχανιστικό ρυθμικό φαινόμενο αλλά μια εσωτερική διαδικασία που πηγάζει από τον κάθε μουσικό και διευρύνεται και εμπλουτίζεται μέσω της αλληλεπίδρασης μεταξύ των εκτελεστών³⁴.

Η γενικότερη αποδοχή του groove ως ένα βασικό μουσικό χαρακτηριστικό της jazz, της rock και πολλών ακόμα μουσικών στυλ εμπλέκει πολλούς παράγοντες που μπορούν να αποτιμηθούν με απλές διαδικασίες έρευνας σχετικά με το πως εκλαμβάνεται το groove από τον ακροατή και ποια είναι η επιρροή του φαινομένου στο ευρύ κοινό. Μέσω της ψυχολογίας, έχουν γίνει τα πρώτα βήματα για την εξήγηση της επιρροής του φαινομένου του groove στην ανθρώπινη φύση καθώς μια σειρά ερευνών έχει αποδείξει την άμεση σύνδεση μεταξύ ηχητικών ερεθισμάτων και κινήσεων που ανταποκρίνονται στα ακουστικά ερεθίσματα. Προφανώς μπορεί να υπάρξει βαθύτερη ανάλυση επάνω στο ζήτημα όμως είναι σημαντικό να τονίσουμε πως η αυθόρμητη κίνηση του σώματος σε αντιστοιχία με τον παλμό της μουσικής ενισχύει την εσωτερική αίσθηση του παλμού και αυξάνει την απόλαυση της ακουστικής εμπειρίας³⁵.

Το έργο, στο μεγαλύτερο ποσοστό της διάρκειάς του, διέπεται από ένα groove το οποίο είτε βρίσκεται στο παρασκήνιο είτε λειτουργεί πρωταγωνιστικά μέσω της ενορχήστρωσης που το αναδεικνύει. Ο σκοπός της ύπαρξης του groove στο "Opus Scoopicus" δεν είναι η ρυθμική οριοθέτηση των events εντός συγκεκριμένων ρυθμικών μοτίβων αλλά η ασταμάτητη μετάβαση μεταξύ διαφορετικών grooves και η συνεχόμενη παραλλαγή ρυθμικών κατασκευών που οδηγεί από την χαλάρωση στην κορύφωση και πίσω.

2.2 Φθογγικό υλικό

Στο "Opus Scoopicus" η συστηματική ανάλυση του φθογγικού υλικού δεν είναι επιτεύξιμη καθώς πρόκειται για ένα έργο το οποίο βασίζεται στην ελεύθερη χρήση της χρωματικής κλίμακας κατά γενικό κανόνα και την, εν μέρη, συστηματικότερη χρήση της σε κάποια σημεία. Στις εικόνες μουσικού κειμένου κατά μήκος της ανάλυσης θα γίνονται αναφορές στο φθογγικό υλικό και στον τρόπο που αυτό εκτυλίσσεται στο εκάστοτε σημείο. Οι κανόνες που ορίζουν το την επιλογή του φθογγικού υλικού είναι: α) αποφυγή δημιουργίας τονικότητας (βλ. εικόνα 4, πιάνο) και β) επιλογή φθόγγων που ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του εκάστοτε σημείου σύμφωνα με το ρετζίστρο τους σε συνδυασμό με το ηχόχρωμα τους στο όργανο από το οποίο παράγονται (βλ. εικόνα 22, αγγλικό κόρνο).

³⁴ Keil, Charles, *The Theory of Participatory Discrepancies: A Project Report* (Illinois: University of Illinois Press, 1995, 1).

³⁵ Oliver Senn & Dawn Rose & Toni Bechtold & Lorenz Kilchenmann & Florian Hoesl & Rafael Jerjen & Antonio Baldassarre & Elena Alessandri, "Preliminaries to a Psychological Model of Musical Groove", *Frontiers in Psychology*, June 4, 2019, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01228>, (accessed September 17, 2022)

2.3 Μεταβαλλόμενο Tempo

Σημαντική παράμετρος για τις παραπάνω λειτουργίες του groove στο “Opus Scoopicus” είναι η ταχύτητα καθώς το έργο δε βασίζεται αποκλειστικά πάνω στο groove για να κάνει αισθητές τις δραματουργικές διακυμάνσεις του. Το tempo, συνεχώς μεταβαλλόμενο χαρακτηριστικό σε πολλά σημεία του έργου, αποτελεί θεμέλια λίθο στην μορφολογική διάρθρωση της μουσικής καθώς οποιαδήποτε κορύφωση ή χαλάρωση συνδέεται αυτόματα με την αλλαγή της ταχύτητας ή της ρυθμικής πυκνότητας. Σε σημεία χαλάρωσης το tempo συνηθίζει να είναι πιο αργό με σκοπό να υπάρχει χρόνος για την ξεκάθαρη ακρόαση κάθε ήχου και αντιθέτως, σε σημεία κορύφωσης το tempo ανεβαίνει είτε σταδιακά είτε απότομα σε μια υψηλότερη ταχύτητα σε συνδυασμό με την πύκνωση του groove, στοιχεία τα οποία, συνδυαστικά, ενισχύουν τη συναισθηματική φόρτιση του εκάστοτε σημείου.

2.4 Επιλογή οργάνων

Παρόλο που η αισθητική του έργου θα επέτρεπε εύκολα την ανάμειξη ηλεκτρικών οργάνων στο ορχηστρικό σύνολο του “Opus Scoopicus”, επέλεξα να χρησιμοποιήσω μόνο ακουστικά όργανα στη σύνθεση, με σκοπό τη δημιουργία ενός αμιγώς ακουστικού αποτελέσματος που θα κατάφερνε να καλύπτει όλες τις συχνотικές ανάγκες της μουσικής σε όλα τα σημεία του έργου. Σε αυτό το σημείο θα γίνει μια αναφορά σε συγκεκριμένα όργανα τα οποία επιλέχθηκαν χάρη στις τεχνικές τους δυνατότητες.

Η επιλογή του μπάσου φλάουτου έγινε με σκοπό αυτό να «ντουμπλάρει» το κοντραμπάσο στα σημεία που απαιτείται μεγαλύτερος όγκος στους χαμηλούς φθόγγους και διότι το συνθετικό ηχόχρωμα μεταξύ ξύλινου πνευστού και εγχόρδου αποτελεί κοινή πρακτική στην ενορχήστρωση καθώς προσφέρει στο αποτέλεσμα ενδιαφέροντα ηχητικά χαρακτηριστικά³⁶.

Το ακορντεόν, καλύπτοντας μια τεράστια έκταση, παίζει σημαντικό ρόλο στον ηχοχρωματικό χαρακτήρα του έργου, συχνά παίζοντας παράλληλα με το πιάνο, εμπλουτίζοντας τις μελωδικές και αρμονικές του γραμμές με τους έντονους αρμονικούς του.

Συγκεκριμένα κρουστά όπως τα πιατίνια, τα toms, το snare drum και το kick drum χρησιμοποιούνται με μια λογική σαν αυτή του Drumset, με τη διαφορά πως στο “Opus Scoopicus”, παίζονται από δύο διαφορετικούς κρουστούς με αποτέλεσμα να υπάρχει μεγαλύτερη ελευθερία και πολλαπλά επίπεδα στο μέρος που παίζουν συνολικά, τα κρουστά και η γραμμή των κρουστών να μην εξαρτάται από έναν, αλλά από δύο μουσικούς. Η ύπαρξη ενός φανταστικού Drumset διέπει όλο το έργο. Είναι, στην ουσία, η χρήση των προαναφερθέντων κρουστών που δημιουργεί την αίσθηση ύπαρξης ενός drummer που ευθύνεται για τη ρυθμική σχέση του groove με όλη την υπόλοιπη ορχήστρα.

2.5 Χρήση ακραίων ρετζίστρων

Το έργο φέρει τον τίτλο “Opus Scoopicus”, κάνοντας μια αναφορά στη συνήθη χρήση πολύ χαμηλών ή πολύ ψηλών περιοχών των οργάνων. Πρωταγωνιστικά όργανα σε αυτή την υφή συχνά είναι το φλάουτο, το μπάσο φλάουτο, το όμποε, το πιάνο, το ακορντεόν, το βιολί και το κοντραμπάσο. Ο ολοκληρωτικός ή και μερικός αποκλεισμός των μεσαίων ρετζίστρων των

³⁶ Samuel Adler, *The Study of Orchestration* (New York: W.W. Norton & Company Inc., 2002), 229.

οργάνων, σε συγκεκριμένα σημεία μέσα σε ένα μουσικό έργο και ξεκάθαρα για συνθετικούς λόγους, υπήρξε συνεχώς ενδιαφέρον πειραματισμός για εμένα και για αυτό το λόγο γίνεται ο παραλληλισμός της πρακτικής αυτής με το ηχητικό φαινόμενο του scoop.

Αντικειμενικά, ένα πραγματικό scoop δε θα μπορούσε να συμβεί χωρίς ηλεκτρονικά μέσα ή κάποιου άλλου είδους φασματική παρέμβαση στα ακουστικά όργανα, επομένως θεωρώ προφανές πως η ονομασία του έργου και η συσχέτισή του με το scoop είναι **μεταφορικές**.

Στην πλήρη διάρκεια του έργου, το “scoop” δε συμβαίνει ολοκληρωτικά σε όλες τις περιπτώσεις. Περισσότερο συνηθισμένος είναι ο αποκλεισμός των μεσαίων ρετζίστρων για μικρές διάρκειες. Επίσης, η χρήση ακραίων ρετζίστρων δε συμβαδίζει πάντα με τους όρους του “scoop” διότι συχνά εμφανίζονται ακραία ψηλά ή χαμηλά ρετζίστρα δίχως την ταυτόχρονη συνύπαρξη χαμηλών ή ψηλών ρετζίστρων αντίστοιχα.

Η μεγάλη ποικιλία οργάνων με διαφορετικά και παρόμοια ηχοχρώματα βοήθησε ιδιαίτερα σε αυτή την πρακτική. Τα όργανα ομαδοποιούνται ανάλογα με τις συχνοτικές τους περιοχές και αυτή η ομαδοποίηση συμβάλει στη συνοχή του έργου μέσα στο χρόνο καθώς υφίστανται περιπτώσεις που η ομαδοποίησή τους σταματάει οδηγώντας σε μια επιτηδευμένη ηχοχρωματική «ανισορροπία».

2.6 Επαναλήψεις

Ο θεσμός της επανάληψης, στη περίπτωση του “Opus Scoopicus”, δε σχετίζεται με συνθήκες μηχανικής επανάληψης μικρών αποσπασμάτων αλλά με μικρές επαναλήψεις φράσεων με σκοπό την αύξηση της συναισθηματικής φόρτισης του εκάστοτε σημείου. Με μια σύντομη ματιά στην παρτιτούρα μπορούμε εύκολα να παρατηρήσουμε πως τα μέρη που επαναλαμβάνονται είναι συνήθως μέρη που έχουν μεγάλη δυναμική και υψηλή ταχύτητα. Η χρήση μοτίβων που επαναλαμβάνονται δε συμβαίνει μόνο εντός της αγκύλης της επανάληψης, γεγονός που αποδεικνύει την πολύπλευρη χρήση της τεχνικής.

Προχωρώντας στο 3^ο κεφάλαιο και την ανάλυση του έργου, ο γραπτός λόγος θα λειτουργεί περισσότερο μηχανικά εξηγώντας σκέψεις πίσω από τη σύνθεση και υποδεικνύοντας σημεία χρήσης των προαναφερθέντων, αλλά και μη, τεχνικών.

Κεφάλαιο 3^ο

Ανάλυση

3.1.1 Πλάνο ανάλυσης και μέρη του έργου

Το “Opus Scoopicus” χωρίζεται σε 3 διακριτά μέρη τα οποία ξεχωρίζουν μεταξύ τους στη μουσική υφή, παρουσιάζοντας το καθένα τα δικά του γνωρίσματα και τη δική του διαφορετική διάρκεια. Τα 3 μέρη φέρουν τους τίτλους “Towards the Secret Lair”, “Song for Nommydl” και “Ceremonial Initiation” και η αναφορά στην εξωμουσική διάστασή του κάθε μέρους θα γίνει μετά τη μακροδομική ανάλυση του. Η συστηματοποίηση της ανάλυσης του 1^{ου} και 2^{ου} μέρους θα ακολουθήσει το εξής πρότυπο: α) δυναμική εξέλιξη, στοιχεία ρυθμικής διάρθρωσης και μορφολογική δομή, β) επιλογή πρωταγωνιστικών οργάνων και ενορχήστρωση και γ) εξωμουσικό περιεχόμενο και μουσική συσχέτιση. Η ανάλυση του 3^{ου} μέρους θα γίνει ολιστικά σε μια υποενότητα.

*Οι τιμές των bpm που αναφέρονται παρακάτω ισούνται με τη διάρκεια του τετάρτου.

3.1.2 Γενικά σχόλια δομής

Το 1^ο μέρος έχει μουσική ομοιογένεια με το 3^ο. Τα δύο μέρη έχουν νοηματική σύνδεση και συγγένεια σε πλήθος μουσικών χαρακτηριστικών τα οποία θα αποτιμηθούν σύντομα. Το 1^ο μέρος αποτελεί prequel του 3^{ου} μέρους καθώς η αρχή του “Ceremonial Initiation” λειτουργεί ως μια συνέχεια του “Towards the Secret Lair”. Ο λόγος για τον οποίο τα δύο μέρη δε συνδέονται είναι κομμάτι της μουσικής ποιητικής του έργου, το οποίο βασίζεται σε ένα πιο αφηρημένο μανιφέστο της έννοιας του “scoop”, φαινόμενο που ενισχύει τα άκρα και «ξεθωριάζει» ό,τι παρεμβάλλεται ενδιάμεσά τους. Το έργο, μέσα από αυτόν τον ανορθόδοξο τρόπο, παρουσιάζει μεταφορικά την ομοιογένεια των άκρων 1 (Towards the Secret Lair) και 3 (Ceremonial Initiation), χρησιμοποιώντας το 2 (Song for Nommydl) ως ένα ενδιάμεσο μέρος το οποίο αποτελεί μια αυτούσια μουσική διήγηση η οποία, λόγω της μορφολογικής και μουσικής αντίθεσής της, υπερτονίζει τη συγγένεια των άλλων δύο μερών. Κατά έναν παράξενο τρόπο, κάποιος θα μπορούσε να πει ότι με την ύπαρξη του 2^{ου} μέρους, το έργο αναιρεί τον εαυτό του, όμως - όπως είναι απόλυτα λογικό - η απουσία ενός 2^{ου} μέρους δε θα βοηθούσε, αφενός, να γίνει αισθητός ο διαχωρισμός των δυο ακραίων μερών και αφετέρου να φανούν τα κοινά και τα διαφορετικά τους χαρακτηριστικά.

3.2.1 Towards the Secret Lair: δυναμική εξέλιξη, στοιχεία ρυθμικής διάρθρωσης και μορφολογικό περιεχόμενο

Μορφολογικά, το 1^ο μέρος του έργου ακολουθεί μια πολύ απλοποιημένη φόρμα δυναμικής εξέλιξης με μικρές κορυφώσεις και περιόδους χαλάρωσης που οδηγούν πίσω στην κορύφωση. Το “Towards the Secret Lair” μπορεί να χωριστεί σε 4 επιμέρους ενότητες με σαφή μουσικά χαρακτηριστικά. Οι ενότητες αυτές είναι α), μέτρα 1-15, β) μέτρα 16-26, γ) μέτρα 27-39 και δ) μέτρα 40-49.

Στην εναρκτήρια ενότητα, το βιολί, σε ομοφωνία με το ακορντεόν, εισάγει την πρώτη «κατάσταση» (η οποία δεν επανέρχεται ποτέ αυτούσια ή παραλλαγμένη παρά μόνο «θραυσματικά»), μια αίσθηση «περιστροφής» που δημιουργείται μέσα από την επανάληψη των ίδιων φθόγγων στα δύο όργανα. Η αυξανόμενη ταχύτητα (μέτρο 1 – 91bpm, μέτρο 15 –

101bpm) και η δυναμική άνοδος (μέτρο 1 – *ppp*, μέτρο 15 – *ff*) σε συνδυασμό με την είσοδο περισσότερων οργάνων (τα οποία παίζουν το ίδιο μελωδικό μοτίβο σε μεταφορές) στην κατάσταση της περιστροφής, οδηγούν στην ολοκλήρωσή της πρώτης και τελευταίας της εμφάνισης. Το αρχικό, ομοφωνικό μοντέλο της περιστροφής αλλοιώνεται τονικά καθώς από το μέτρο 5 και έπειτα, σε κάθε νέο μέτρο, ένας φθόγγος σε ένα από τα συμμετέχοντα όργανα αλλάζει κατά ημιτόνιο, δημιουργώντας μικρά, **φευγαλέα clusters**. Όπως όλες οι ενότητες του 1^{ου} μέρους, έτσι και η α) με τη β) χωρίζονται από ένα δυνατό **cluster** στην πιο χαμηλή περιοχή του πιάνου.

Εικόνα 1: Το μοντέλο της «περιστροφής» μεταξύ βιολιού και ακορντεόν στα μέτρα 1 και 2. Μια Σ1 μείζονα με κατεβασμένη 4^η και μεγάλη 7^η.

Εικόνα 2: μέτρα 5-7. Το βιολί είναι το πρώτο όργανο το οποίο ξεκινάει την τονική αλλοίωση του μοντέλου της περιστροφής, ειδικότερα στο μέτρο 5, μετατρέποντας το ΛΑ# σε ΛΑ. Στο μέτρο 6, το ακορντεόν μετατρέπει το ΦΑ# σε ΦΑ και στο μέτρο 7 (ακορντεόν) το ΡΕ# σε ΜΙ. Με βάση αυτή τη φόρμα «αλλοίωσης» της ταυτοφωνίας και την εισαγωγή των υπολοίπων οργάνων που ακολουθούν την ίδια εφαρμογή, το μοντέλο της «περιστροφής» φτάνει σε κορύφωση.

Εικόνα 3: Μέτρα 14-15. Παρόλο που το πιάνο δε συμμετέχει στην «περιστροφή», παίζει ρόλο στην ολοκλήρωσή της.

Η β) ενότητα διέπεται από χαμηλότερη συνολική δυναμική καθώς σημειώνει πτώση ταχύτητας (μέτρο 16 – 71bpm) και αποτελεί σημείο που λειτουργεί ως αλλαγή συνθηκών και **γέφυρα** μεταξύ της α) και της γ) ενότητας. Το μπάσο φλάουτο με το κοντραμπάσο πρωταγωνιστούν σε μια βαριά και *p-mp* μελωδική κίνηση και το τρομπόνι τα ακολουθεί από το τέλος του πρώτου τέταρτου (βλ. μέτρο 18) της ενότητας μέχρι το τέλος της, ξεκινώντας με ένα *crescendo ppp-mp*. Στο δεύτερο μισό της β) (βλ. μέτρο 22), το αγγλικό κόρνο που αναλαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο εισάγει τη μελωδία του μέσω ενός *crescendo* και φτάνει μέχρι το *ff*. Αυτή η αύξηση δυναμικής, παρόλα αυτά, στο αγγλικό κόρνο, δεν έχει συλλογικό χαρακτήρα καθώς συμβαίνει με σκοπό την μεγαλύτερη διακριτότητά τους μέσα στο υπόλοιπο σύνολο. Το μικρό *crescendo* που επιτελείται από τα toms κατά την είσοδο του αγγλικού κόρνου τα οδηγεί στο *mf* (μαζί με τα πιατίνια στο *mf* στο μέτρο 23) αρχίζοντας μια σταδιακή αύξηση της έντασης των κρουστών η οποία θα οδηγήσει στο *f* της ενότητας γ). Το χαμηλό cluster στο πιάνο σημαίνει τη λήξη της β) ενότητας (αυτή τη φορά με ένα απλό *sfz* και όχι *fff* καθώς το βιολί ξεκινά με ένα αργό *crescendo* στο μέτρο 26, εισάγοντας την γ) ενότητα στην οποία επιστρέφουν τα έγχορδα.

The image shows a musical score for measures 16-18. The tempo is marked 'a tempo' with a quarter note equal to 71 (♩=71). The instruments and their parts are: Bass Flute (B. Fl.), Trombone (Tbn.), Cymbals (Cym.), Piano (Pno.), and Double Bass (D.B.). The Bass Flute part starts at measure 16 with a dynamic of *p* and features a melodic line with slurs and dynamics *mf* and *p*. The Trombone part is mostly silent, with a *ppp* dynamic at the end of measure 18. The Cymbals part has a *pp* dynamic at measure 16 and a *p* dynamic at measure 18. The Piano part features a complex texture with dynamics *p*, *sub. ppp*, and *p*. The Double Bass part starts at measure 16 with a dynamic of *mp* and features a melodic line with slurs and dynamics *f* and *mp*.

Εικόνα 4: Μέτρα 16-18. Η μουσική υφή της ενότητας β) κατά τη διάρκεια της πρώτης της περιόδου. Η χρήση της χρωματικής κλίμακας στο μπάσο φλάουτο και το κοντραμπάσο είναι φανερή. Τα μεγάλα μελωδικά διαστήματα στη γραμμή των δύο οργάνων αυξάνουν την εκφραστικότητα του μέρους, όπως κι επίσης οι συγχορδίες μεγάλων εκτάσεων στο πιάνο. Οι συνηγήσεις στο πιάνο (εδώ και καθ' όλη τη διάρκεια του έργου) διαλέγονται με βάση τις διαστηματικές τους αλληλουχίες. Η ύπαρξη μίας (ή και παραπάνω) 2ας μικρής είναι υποχρεωτικό χαρακτηριστικό της κάθε συγχορδίας με λίγες εξαιρέσεις.

The image shows a musical score for the English Horn (E. Hn.) part, measures 22-26. The part starts at measure 22 with a dynamic of *p* and features a melodic line with slurs and dynamics *f* and *ff*. The dynamics *f* and *ff* are marked at measures 23 and 24 respectively. The part ends at measure 26 with a dynamic of *ff*.

Εικόνα 5: Μέτρα 22-26, πρώτη εμφάνιση του αγγλικού κόρνου. Όλα τα υπόλοιπα μελωδικά στοιχεία του αγγλικού κόρνου στο 1^ο και στο 3^ο μέρος προκύπτουν με βάση τη δαστηματική δομή αυτού του αποσπάσματος.

Στην γ) ενότητα, η δυναμική διακύμανση είναι προφανής και παίζει σημαντικό ρόλο στη μορφολογική διάρθρωση του 1^{ου} μέρους. Από την έναρξή της, στο μέτρο 27, τα κρουστά παίζουν σε *f* δυναμική και τα έγχορδα δεν αργούν να αρχίσουν να συμβαδίζουν σε αυτή την αύξηση καθώς μέχρι το μέτρο 29, και τα 4 έχουν φτάσει στο *f*. Η διατήρηση του *f* δε κρατάει για πολύ, διότι μετά τη χειρονομία του πιάνου, των toms και των πιατινιών στο μέτρο 29, η δυναμική επιστρέφει στο *p* και παραμένει εκεί μέχρι την επόμενη της διακύμανση που προκαλείται από το ντουμπλάρισμα του αγγλικού κόρνου με το πιάνο. Εντός αυτής της ενότητας, ένα αρκετά σημαντικό χαρακτηριστικό για όλη την ταυτότητα του έργου, κάνει την εμφάνισή του: το riff.

The image shows a musical score for measures 31-33. It includes staves for E. Hn., Cym., Bgo. Dr., C. Dr., Toms, and Pno. The score is written in a complex rhythmic style with various dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The percussion parts (Cym., Bgo. Dr., C. Dr., Toms) feature dense, rhythmic patterns, while the E. Hn. and Pno. parts have more melodic and harmonic lines. The overall texture is dense and rhythmic.

Εικόνα 6: απόσπασμα από τα μέτρα 31-33. Εμφανές είναι το ντουμπλάρισμα αγγλικού κόρνου και πιάνου ταυτόχρονα με μια ρυθμικά πυκνή γραμμή κρουστών. Η κατάληξη κάθε φράσης 3ηχων 32ων έχει χρωματικά ανοδικό χαρακτήρα αυξάνοντας τη συναισθηματική φόρτιση και οδηγώντας στο riff.

Στο μέτρο 36, το 9ηχο (που λειτουργεί ως παραλλαγή του 9ηχου του μέτρου 35) στο αγγλικό κόρνου και στο πιάνο είναι μια «φιγούρα» που εμφανίζεται για πρώτη φορά και μετατρέπεται σε ένα ostinato που επαναλαμβάνεται άλλες 3 φορές αυτούσιο σε διαφορετική ταχύτητα (96bpm, 71bpm, 54bpm, 50bpm) δημιουργώντας ένα σταδιακό ritenuto που οδηγεί στο καθιερωμένο cluster του πιάνου και την τελευταία ενότητα του “Towards the Secret Lair”. Η δυναμική αύξηση σε κάθε επανάληψη είναι φυσικό επόμενο της επαναληπτικής διαδικασίας και πριν τη λήξη της ενότητας γ), η συνολική δυναμική περιστρέφεται γύρω από το *ff* με συγκεκριμένα όργανα (βλ. tam-tam μέτρο 39) να την υπερβαίνουν για λόγους προτιμώμενης εντασιακής ισορροπίας.



Εικόνα 7: το riff (9ηχο), μέτρο 36, πιάνο.

Το τέλος της γ) ενότητας που χαρακτηρίζεται από το riff, την πτώση της ταχύτητας και την αύξηση της δυναμικής, βρίσκει την ενότητα δ) να συνεχίζει στο γενικό *ff* σε υψηλότερη ταχύτητα (101bpm) δημιουργώντας λιγότερο αισθητές δυναμικές διακυμάνσεις (από *ff* σε *fff* και πίσω). Η ρυθμική πυκνότητα της ενότητας παραπέμπει στην α) καθώς η ύπαρξη μικρών αξιών τονίζει αυτή τη συσχέτιση, παρόλα αυτά, η μεγάλη διαφορά μεταξύ των ενότητων είναι η ανομοιογενής ρυθμική τους διάρθρωση, καθώς η α) είναι δομημένη με μια περισσότερο ομοφωνική λειτουργία ενώ η δ) εμπλέκει πολλά διαφορετικά ρυθμικά κατασκευάσματα σε υψηλή δυναμική με σκοπό την τελική κορύφωση του 1^{ου} μέρους και την, χωρίς παύση, εισαγωγή στο 2^ο.

Εικόνα 8: Μέτρα 44-46 (κρουστά), ενότητα δ). Το groove σε αυτό το σημείο είναι εμφανές σε αντίθεση με την ενότητα γ) (βλ. εικόνα 7).

Η ρυθμική διάρθρωση των κρουστών του 1^{ου} μέρους βασίζεται στη σταδιακή δημιουργία ενός groove που ξεκινάει ως φαινομενικά «ασταθή» ρυθμικά events και καταλήγει να μετατρέπεται σε ένα περισσότερο επαναλαμβανόμενο ρυθμικό pattern. Οι γραμμές όλων των υπολοίπων οργάνων υπακούν ρυθμικά στο groove που αργά δημιουργείται ταυτόχρονα στο παρασκήνιο. Τα κρουστά, λίγο πριν το τέλος του μέρους έχουν έρθει στο τελικό στάδιο της ρυθμικής ανάπτυξης ενός groove (βλ. μέτρο 45, πιατίνα, kick drum, bass drum) το οποίο λειτουργεί ως κατάληξη του μέρους.

3.2.2 Towards the Secret Lair: όργανα και ενορχήστρωση

Στο μέρος “Towards the Secret Lair”, τα όργανα που πρωταγωνιστούν (μόνα τους ή κατά ομάδες) είναι με σειρά εμφάνισης: βιολί με ακορντεόν, μπάσο φλάουτο με κοντραμπάσο, αγγλικό κόρνο (μόνο ή και με πιάνο) τρομπόνι (ως επιπρόσθετη μελωδική γραμμή ταυτόχρονα με το μπάσο φλάουτο και το κοντραμπάσο) και μπάσο φλάουτο (ξεχωριστή μελωδική γραμμή). Ο πρωταγωνιστικός ρόλος των κρουστών, βέβαια, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί λιγότερο σημαντικός καθώς αυτά για πρώτη φορά εμφανίζονται στο μέτρο 1 (crotales), στο μέτρο 2 (αραιές δοξαριές στα πιατίνα) και κάνουν την παρουσία τους πιο αισθητή από το

μέτρο 8 (σταθερό patterns στα toms και στο kick drum), από όπου συνεχίζουν, κρατώντας ζωντανή την παρουσία τους στις επόμενες ενότητες του μέρους (βλ. μέτρα 16-49) με ανάπτυξη και διαμοιρασμό του groove σε bongos, congas και kick drum χωρίς να μειώνεται η παρουσία των toms και των πιατινιών.

The image shows a musical score for three drum parts: Toms, Kick Drum (K. Dr.), and Bass Drum (B. Dr.) over measures 5 to 8. The Toms part consists of a steady pattern of notes. The Kick Drum part features a 'ghost note' (flams) on the toms. The Bass Drum part has a crescendo leading to a horizontal line.

Εικόνα 9: Μέτρα 5-8 (κρουστά). Η εισαγωγή των τυμπάνων στο πρώτο μέρος του έργου γίνεται με σταθερά χτυπήματα στα toms. Το kick drum λειτουργεί σαν ghost note (flams³⁷) στα toms και το bass drum κάνει crescendo ορίζοντας την έναρξη της δεύτερης περιόδου της ενότητας α).

Ο υποστηρικτικός ρόλος του πιάνου από το μέτρο 16 (βλ. εικόνα 4) μέχρι και το τέλος του μέρους είναι σημαντικός καθώς ορίζει το αρμονικό περιβάλλον μέσω συγχορδιών και επενδύει ρυθμικά πάνω στη γραμμή των κρουστών και των πρωταγωνιστικών οργάνων. Στο μέτρο 28, συμμετέχει ως κύριο μελωδικό όργανο σε μια ομοφωνική χειρονομία μαζί με τα toms, και στα μέτρα 30-39 (βλ. εικόνα 6) ντουμπλάρει με διαφορά μιας οκτάβας (ψηλότερα) τη μελωδική γραμμή του αγγλικού κόρνου. Η μοναδική ικανότητα του πιάνου να λειτουργεί με έντονη ρυθμική και αρμονική ατάκα το καθιστά μια από τις καλύτερες επιλογές για τη θέση την οποία καλύπτει στο μεγαλύτερο μέρος του “Towards the Secret Lair”.

Τα έγχορδα, πλην του βιολιού (μόνο στην αρχή) και του κοντραμπάσου (όσο αυτό ντουμπλάρεται με το μπάσο φλάουτο) έχουν εξίσου υποστηρικτική θέση στο 1^ο μέρος του έργου. Βασική τους αρμοδιότητα είναι η επένδυση στο αρμονικό περιβάλλον του μέρους με μια μικρή εξαίρεση το βιολί, από τα μέσα προς τα τέλη του μέρους, το οποίο αποκτά έναν διακριτικό πρωταγωνιστικό ρόλο και τα υπόλοιπα έγχορδα υποστηρίζουν αρμονικά τη μελωδική κίνησή του. Σε γενικότερο πλαίσιο, εισάγονται στο 1^ο μέρος για να συνεχίσουν την αρμονική κάλυψη που σταματά να παρέχει το πιάνο στο σημείο που ομαδοποιείται με το αγγλικό κόρνο με σκοπό το ντουμπλάρισμα (βλ. μέτρα 30-39). Όταν το πιάνο επιστρέφει στον προηγούμενό του ρόλο, την ρυθμική – αρμονική υποστήριξη, τα έγχορδα αναλαμβάνουν δύο ρόλους: την αρμονική επέκταση των συγχορδιών του πιάνου και το ντουμπλάρισμα με το, πρωταγωνιστικό για αυτό το σημείο, μπάσο φλάουτο (στο οποίο συμμετέχει μόνο το βιολί).

³⁷ “How to play flam rudiments: 7 Drumbeats that Feature Flams”, June 7, 2021, <https://www.masterclass.com/articles/how-to-play-flam-rudiments>, (accessed September 18, 2022).

Εικόνα 10: Μέτρα 27-30, έγχορδα. Η εισαγωγή των εγχόρδων στη 2η ενότητα.

Η ομαδοποίηση του βιολιού με το ακορντεόν στην αρχή του πρώτου μέρους γίνεται με σκοπό την εκμετάλλευση της ικανότητας των δύο οργάνων να κάνουν χρήση υψηλών ρετζίστρων, δημιουργώντας αυτό το εφέ της «περιστροφής» μέσω του *arpeggio*. Η ομοφωνία μεταξύ τους συμβάλει στην ανάμιξη των διαφορετικών ηχοχρωμάτων τους κατασκευάζοντας ένα διαπεραστικό συνθετικό ηχώχρωμα (βλ. εικόνα 1).

Το μπάσο φλάουτο και το κοντραμπάσο, έχοντας διαφορά μιας οκτάβας, αποτελούν δυο κατάλληλα όργανα για ντουμπλάρισμα σε σημεία που η μουσική απαιτεί περισσότερο όγκο στις χαμηλές συχνότητες. Η παρατεταμένη ταυτόχρονη τους χρήση δημιουργεί την αίσθηση πως μαζί είναι ένα όργανο που παράγει τον ίδιο φθόγγο σε δύο οκτάβες με διαφορετικό ηχώχρωμα. Στα μέτρα 18-26, παράλληλα με την ντουμπλαρισμένη «μπασογραμμή» του μπάσο φλάουτου και του κοντραμπάσου, κάνει την εμφάνισή του το τρομπόνι προσθέτοντας τον χάλκινο ήχο στο ηχητικό περιβάλλον και επενδύοντας το με μια αντιστικτική γραμμή (σε σχέση με τη γραμμή του μπάσο φλάουτου και του κοντραμπάσου). Όπως στο “Towards the Secret Lair”, έτσι και σε πολλές ακόμα στιγμές του έργου, το μπάσο φλάουτο και το κοντραμπάσο λειτουργούν ομαδοποιημένα σε πρωταγωνιστικά και μη σημεία τους.

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του αγγλικού κόρνου κάνει την εμφάνισή του στα μέτρα 22-26 και 30-39. Πρόκειται για μια ιδιόρρυθμη συστηματοποίηση ενός πρωταγωνιστικού ρόλου (από την άποψη του ότι αυτός δεν είναι συνεχόμενος αλλά κάνει δύο μεμονωμένες εμφανίσεις) ο οποίος απορρέει από τις μελωδικές ανάγκες του έργου. Εφόσον απαιτείται ένα ξύλινο πνευστό με εύκολη πρόσβαση στις χαμηλές συχνότητες – λαμβάνοντας υπόψη πως το μπάσο φλάουτο έχει χρεωθεί το ρόλο ντουμπλαρίσματος του κοντραμπάσου – το αγγλικό κόρνο είναι η καλύτερη επιλογή. Στη δεύτερη εμφάνιση (βλ. μέτρα 30-39) το αγγλικό κόρνο ντουμπλάρεται με το πιάνο το οποίο παίζει την ίδια γραμμή μια οκτάβα επάνω. Η επιλογή του αγγλικού κόρνου ως πρωταγωνιστικό όργανο στα δύο προαναφερθέντα σημεία ενισχύεται ως απόφαση λόγω του στιβαρού (σε σχέση με το όμποε) και εξωτικού ηχοχρώματός του.

3.2.3 Towards the Secret Lair: εξωμουσικό περιεχόμενο και μουσική συσχέτιση

Το γενικότερο εξωμουσικό περιεχόμενο του “Opus Scooricus” αναφέρεται στη διαδρομή και την άφιξη σε ένα φανταστικό, απόκρυφο μέρος στο οποίο λαμβάνει χώρα μια τελετή μύησης σε κάποια μυστική παράδοση, ίσως θρησκευτικού χαρακτήρα. Πιο συγκεκριμένα, το 1^ο και το 3^ο μέρος του έργου αποδίδουν την πλήρη ουσία αυτού του νοηματικού περιεχομένου. Το 1^ο μέρος “Towards the Secret Lair”, εξηγεί, ακόμα και μέσα από τον τίτλο του αυτή τη νοηματική διήγηση, αλλά, θεωρώ άκρως σημαντική την εμβάθυνση στο πως η μουσική συμμετέχει σε αυτή τη διήγηση και της δίνει ουσιαστική αξία.

Η αρχική κατάσταση της περιστροφής συσχετίζεται με την κίνηση του τροχού, την κινητήριο δύναμη που επιτρέπει στον σύγχρονο άνθρωπο τη μετάβαση σε μακρινά μέρη (ενότητα α)). Μετά την ολοκλήρωση της περιστροφής, μια μικρή περιπλάνηση σε ένα άγνωστο μέρος με μια αρχαία μεταφυσική αίσθηση να γεμίζει την ατμόσφαιρα περιγράφεται από τη χαμηλή περιοχή στα: μπάσο φλάουτο με κοντραμπάσο, καθώς και την μελωδική γραμμή του αγγλικού κόρνου η οποία φέρει «πρωτόγονα» και τονικά στοιχεία (ενότητα β)).

Όσο η δυναμική αυξάνεται, η συναισθηματική ένταση μεγαλώνει καθώς ο προορισμός είναι πιο κοντά και τα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα συνεισφέρουν στη δημιουργία αυτού του κλίματος. Μια μικρή παύση του groove μεταξύ των ενότητων γ) και δ) είναι η τελευταία συνειδητοποίηση του ότι ο προορισμός είναι πλέον δίπλα και η τελική ενότητα του 1^{ου} μέρους, μέσα από την υψηλή δυναμική, την αυξανόμενη ταχύτητα και το επαναλαμβανόμενο groove στα πιατίνια και στη μπότα καθώς και το tutti 5ηχο του μέτρου 49 σημαίνει το τέλος της διαδρομής.

3.3.1 Song for Nommydl: δυναμική εξέλιξη, στοιχεία ρυθμικής διάρθρωσης και μορφολογικό περιεχόμενο

Το 2^ο μέρος του έργου λειτουργεί αρκετά πιο περίπλοκα από άποψη μορφολογίας σε σχέση με το 1^ο. Οι ενότητες του είναι 5 και δεν μοιράζονται όλες κοινή διάρκεια ή μέθοδο δυναμικής κορύφωσης. Ο διαχωρισμός των ενότητων είναι ο εξής: ενότητα α), μέτρα 50-108, ενότητα β), μέτρα 121-125, ενότητα γ), μέτρα 126-151, ενότητα δ), μέτρα 152-163 και ενότητα ε), μέτρα 164-188.

Η δυναμική εξέλιξη είναι άλλη μια ιδιαίτερη παράμετρος αυτού του μέρους καθώς οι διακυμάνσεις δε λειτουργούν με τον ως τώρα εφαρμοσμένο τρόπο διαχείρισης της δυναμικής (κορύφωση - χαλάρωση - κορύφωση).

Στην πρώτη ενότητα, όσο το πιάνο και το ακορντεόν μαζί με το snare drum έχουν πρωταγωνιστικό ρόλο, η δυναμική παραμένει στο *p* για μια αρκετά μεγάλη διάρκεια με μόνες εξαιρέσεις τα tutti 82, 91, 109-11 και 114 στα οποία αγγίζει το γενικό *f*. Η ρυθμική διάρθρωση της πρώτης αυτής ενότητας χαρακτηρίζεται από τα 32^α μεταξύ πιάνου και ακορντεόν και των χτύπων του snare drum οι οποίοι αλλάζουν αξία και συχνότητα σε κάθε μέτρο, δημιουργώντας έτσι ένα ενδιαφέρον και συνεχώς μεταβαλλόμενο ρυθμικό σκηνικό. Οι ρυθμικές πυκνώσεις και αραιώσεις οδηγούν σταδιακά στην τελική πύκνωση που σχεδόν ολοκληρώνει την ενότητα, αφήνοντας μόνο μια πιο αραιή, ρυθμικά, περίοδο να χωρίζει την ενότητα α) από τη γέφυρα για την ενότητα β) που ακολουθεί.

Musical score for measures 72-77. The score is divided into three parts: S.Dr. 1, Pno., and Acc. The S.Dr. 1 part is marked *con sord.* and *mp*. The Pno. part is marked *p*. The Acc. part is marked *p*. The score shows a complex rhythmic pattern with various articulations and dynamics.

Εικόνα 11: Μέτρα 72-77. Το πιάνο και το ακορντεόν σε αυτό το σημείο προσομοιώνουν την «περιστροφική» κίνηση του 1^{ου} μέρους χωρίς να παρουσιάζεται μια ξεκάθαρη φθογγική συσχέτιση.

Musical score for measures 98-99, starting the 3rd tutti. The score is divided into five parts. The first part is marked *mf* and *f*. The second part is marked *f*. The third part is marked *f*. The fourth part is marked *f*. The fifth part is marked *f*. The score shows a complex rhythmic pattern with various articulations and dynamics.

Εικόνα 12: Μέτρα 98-99, αρχή 3^{ου} tutti (φλάουτο, αγγλικό κórνο, τρομπέτα, τρομπόνι, πιατίνια, snare drum).

Η γέφυρα είναι πυκνή ρυθμικά, με το groove να έχει ενεργό ρόλο στη ρυθμική της διάρθρωση. Οι επαναλήψεις των μελωδικών και ρυθμικών στοιχείων και η μόνιμη υψηλή δυναμική προετοιμάζει την έναρξη της ενότητας β), της μικρότερης ενότητας του έργου.

19

piu mosso (♩=65)

The image displays a musical score for measures 112-114. The score is written for multiple instruments, likely a string quartet or similar ensemble, as indicated by the four-line staves. The tempo is marked 'piu mosso' with a quarter note equal to 65 beats per minute. The music is characterized by dense rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *pp* (pianissimo) are used throughout to indicate volume changes. The score is divided into three measures, with a key signature change to three flats (B-flat, E-flat, A-flat) occurring at the beginning of the third measure. The overall texture is highly rhythmic and dense, consistent with the description of a 'thick bridge'.

Εικόνα 13: Μέτρα 112-114. Η έναρξη της γέφυρας με εμφανή τη ρυθμική πύκνωση.

The image shows a page of a musical score for measures 115-119. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), E. Hn. (English Horn), C Tpt. (Cornet Trumpet), Tbn. (Trombone), Cym. (Cymbal), S.Dr. 1 (Snare Drum 1), Toms (Tom), K. Dr. (Kick Drum), Pno. (Piano), Acc. (Accordion), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and D.B. (Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, ff). There are also tempo markings: 'a tempo' at the beginning and end, and 'meno mosso (♩=♩4)' in the middle. Some measures are marked with 'x2' and 'don't repeat x2'. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Εικόνα 14: Μέτρα 115-119, γέφυρα. Οι επαναλήψεις συνεισφέρουν στην κορύφωση που οδηγεί στην επόμενη ενότητα. Η σχέση μεταξύ ψηλών και χαμηλών ρετζίστρων (115-116 και 118) υπερτονίζεται.

Η ενότητα β) του “Song for Nommydl” είναι μια ενότητα εξαιρετικά μικρής διάρκειας η οποία δε γίνεται να συμπεριληφθεί ως κομμάτι της προαναφερθείσας γέφυρας ούτε να προσαρτηθεί στην επόμενη ενότητα λόγω των ηχηρών της χαρακτηριστικών. Η ετεροφωνική υφή που εμφανίζεται σε αυτό το σημείο (περισσότερα στο 3.3.2) σε χαμηλή δυναμική δεν επιτρέπει τη συνοδεία κρουστών με αποτέλεσμα αυτά να παίζουν ηχοχρωματικό ρόλο υποστηρίζοντας τον αρμονικό ρυθμό που ακολουθεί το πιάνο. Σε άλλη κλίμακα, η ευρύτερη ρυθμική διάρθρωση αυτού του ξεχωριστού πεντάμετρου βασίζεται σε μίξη 5ηχων, 7ηχων, 9ηχων, 10ηχων και

11ηχων 32^{ωv} καθώς και 32^{ωv} μεταξύ τους. Στο τελευταίο μέτρο της ενότητας, με την ολοκλήρωση ενός μεγάλου trill και crescendo στο high-tom, ένα δυνατό χτύπημα του bass drum, του kick drum και του snare drum ανεβάζει στιγμιαία τη δυναμική στο *fff* και η ενότητα γ) ξεκινά και αυτή γειωμένη σε χαμηλή δυναμική. Το *fff* στο τέλος της β) υπενθυμίζει την τελεολογία της κορύφωσης και απλά βρίσκεται εκεί με σκοπό να «παραπλανήσει».

The image shows a musical score for measures 121 and 122. It features several staves for woodwinds and strings. The flute part (Fl.) has a complex trill-like passage with dynamic markings of *mp* and *p*. The oboe part (Ob.) has a melodic line with *pp* and *p* markings. The string parts (Violins and Violas) have a rhythmic accompaniment with *mp* and *p* markings. The percussion parts (Kick drum, Snare drum, and Toms) have a pattern of hits with *fff* and *p* markings.

Εικόνα 15: Μέτρο 121, η έναρξη της ενότητας β). Ετεροφωνία μεταξύ φλάουτου και βιολιού. Το kick drum και τα πιατίνια «ντουμπλάρουν» την ατάκα του πιάνου.

The image shows a musical score for measures 122 and 123. It features several staves for woodwinds and strings. The flute part (Fl.) has a complex trill-like passage with dynamic markings of *ppp* and *p*. The oboe part (Ob.) has a melodic line with *ppp* and *p* markings. The string parts (Violins and Violas) have a rhythmic accompaniment with *ppp* and *p* markings. The percussion parts (Kick drum, Snare drum, and Toms) have a pattern of hits with *ppp* and *p* markings. The tempo marking *piu mosso* ($\mu=60$) is present at the beginning of measure 123.

Εικόνα 16: Μέτρα 122-123. Το όμποε μπαίνει και αυτό στην ετεροφωνία.

Η ενότητα γ) διέπεται από απροσδόκητες εμφανίσεις tutti σε υψηλές δυναμικές και πυκνές ρυθμικές κατασκευές οι οποίες παρεμβάλλονται μεταξύ μιας διπλής ετεροφωνίας (περισσότερα στο 3.3.2). Η δυναμική κατά τη διάρκεια των ετεροφωνιών είναι σχετικά χαμηλή, κοντά σε ένα γενικό *p-mp*.

The image shows a musical score for measures 127-130. The score is divided into six staves: Cym., S. Dr. 1, Toms, K. Dr., Pno., and Vln. The tempo markings are *meno mosso* (♩=54), *piu mosso* (♩=60), and *a tempo*. The dynamics range from *p* (piano) to *mp* (mezzo-piano) and *ppp* (pianissimo). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, while the violin part has a more melodic line with some vibrato markings. The score is marked with *non vib.* and *ppp* in the violin part.

Εικόνα 17: Μέτρα 127-130. Πτώση δυναμικής και ετεροφωνία μεταξύ πιάνου-βιολιού. Σταθερό groove στα κρουστά στα μέτρα 127-129.

Η έλλειψη δυναμικής διακύμανσης δημιουργεί απροσδόκητο χαρακτήρα στα tutti αυξάνοντας έτσι το μουσικό ενδιαφέρον. Με το τελευταίο tutti της ενότητας γ) (βλ. μέτρο 151), η συνολική δυναμική αγγίζει το *fff*, με ορισμένα όργανα (tam-tam και bass drum) να φτάνουν το *fff* και η ενότητα δ) ξεκινάει σε αυτήν την υψηλή δυναμική.

a tempo (♩=71)

Ob. *p*

C.Tpt. *p*

Cym. *p*

S.Dr. 1 *p*

Toms *mp*

K. Dr. *mp*

Pno. *p*

Vln. *p*

Vla. *p*

D.B. *p*

Εικόνα 18: Μέτρα 136-139. Διπλή ετεροφωνία μεταξύ πιάνου-βιολιού και όμποε-τρομπέτας.

Όντας η προτελευταία ενότητα ενός αρκετά μακροσκελούς μέρους, η ενότητα δ) εμφανίζει έντονα στοιχεία επαναληπτικότητας που ενισχύεται και έρχεται ως φυσικό επόμενο μέσα από τη χρήση του σταθερού groove στα κρουστά. Η υψηλή δυναμική σε συνδυασμό με τον πρωταγωνιστικό ρόλο που έχουν τα κρουστά σε αυτό το σημείο εισάγουν τον πιο έντονο, ως τώρα, ρυθμικό χαρακτήρα του έργου ο οποίος θα συνεχιστεί και στην ενότητα ε), μέχρι το

τέλος του 2^{ου} μέρους. Η ρυθμική διάρθρωση των ενοτήτων δ) και ε) είναι παραπλήσια, αν όχι κοινή, φέροντας πυκνές ρυθμικές κατασκευές και επαναλαμβανόμενη χρήση ρυθμικών patterns που έχουν υποστεί παραλλαγές στη δομή ή στην ταχύτητά τους.

Musical score for measures 153-155. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Cymbal (Cym.), and various Drums (Dr. 1, Dr. 2, Toms, C. Dr., 3. Dr.). The music is marked with dynamics such as *ff* and *mp*, and includes articulation marks like accents and slurs. Measure numbers 153, 154, and 155 are indicated at the beginning of their respective staves.

Εικόνα 19: Μέτρο 155. Η πρώτη επανάληψη της νέας ενότητας.

Musical score for measures 158-160, featuring Flute (Fl.) and Oboe (Ob.). The score is marked with *piu mosso* and tempo markings: $\text{♩} = 95$, $\text{♩} = 100$, and $\text{♩} = 105$. The music consists of rapid, repetitive melodic and rhythmic patterns for both instruments, with dynamics marked as *ff*.

Εικόνα 20: Μέτρα 158-160 (μόνο φλάουτο και όμποε). Επαναλαμβανόμενο ρυθμικό/μελωδικό μοτίβο σε αυξανόμενη ταχύτητα.

Musical score for measures 169-171, featuring Piano (Pno.). The score is marked with *ff* and includes articulation marks like accents and slurs. The music consists of complex rhythmic and harmonic patterns for the piano, with dynamics marked as *ff*.

Εικόνα 21: Μέτρα 169-171. Επαναλαμβανόμενο ρυθμικό/αρμονικό μοτίβο στο πιάνο. Πρώτα μόνο στο αριστερό χέρι και έπειτα και στα δύο.

3.3.2 Song for Nommydl: όργανα και ενορχήστρωση

Ο πρωταγωνιστικός ρόλος του πιάνου στο 2^ο μέρος του έργου είναι αυτός που χαρακτηρίζει τα περισσότερα σημεία που οδηγούν σε κορύφωση. Στις κορυφώσεις δε, το 2^ο μέρος εμφανίζει χρήση όλων των οργάνων καθώς στα περισσότερα tutti συμμετέχουν όλα τα όργανα, ξεκάθαρα με σκοπό την επίτευξη της ισχυρότερης πιθανής δυναμικής και της παραγωγής πλούσιου ηχοχρώματος. Η ενορχήστρωση σε πολλά σημεία διαφοροποιείται έντονα, μα λίγες είναι εκείνες οι στιγμές στις οποίες το πιάνο δεν συμμετέχει στα δρώμενα. Παράλληλα με αυτό, ανά σημεία, πρωταγωνιστούν το ακορντεόν που έχει, για άλλη μια φορά, αναλάβει ρόλο ντουμπλαρίσματός του πιάνου, το φλάουτο (πλέον C Flute), και προς το τέλος του μέρους τα έγχορδα, στο σύνολό τους, τα οποία μέχρι αυτό το σημείο δεν έχουν λάβει πρωταγωνιστικό ρόλο ως ομάδα οργάνων. Το πιάνο, παρόλα αυτά, κάνει την εμφάνιση του λίγο αργότερα από την έναρξη του 2^{ου} μέρους δημιουργώντας μια ετεροφωνική κατάσταση με χειρονομίες στο ψηλό ρετζίστρο μαζί με το ακορντεόν (βλ. μέτρο 72). Μαζί με την είσοδο του πιάνου, το snare drum ξεκινά να χτυπά διαφορετικές αξίες σε κάθε μέτρο, καθιερώνοντας ένα ρυθμικό παιχνίδι μεταβαλλόμενων σχέσεων με τα άλλα δύο όργανα. Αυτό το παιχνίδι συνεχίζει μέχρι τη λήξη της ενότητας α) στο μέτρο 108. Στο μέτρο 82 κάνει την πρώτη του εμφάνιση ένα χαρακτηριστικό tutti στο οποίο συμμετέχει το αγγλικό κόρνο, η τρομπέτα, το τρομπόνι και το πιάνο με το ακορντεόν. Θα ακολουθήσουν άλλα 3 tutti (βλ. μέτρα 91, 97-99, 109-111), αυτή τη φορά και με το φλάουτο, τα οποία παρεμβάλλονται στην κατάσταση μεταξύ πιάνου, ακορντεόν και snare drum (βλ. εικόνες 11-12). Μεταξύ των tutti 3 και 4, στα μέτρα 103-108, το τρομπόνι και το κοντραμπάσο ντουμπλάρονται, εισάγοντας έτσι χαμηλές συχνότητες με σταθερή παρουσία, αυξάνοντας τη συναισθηματική φόρτιση της ενότητας και δημιουργώντας γόνιμο έδαφος για την επερχόμενη κορύφωση.

Μετά το τελευταίο tutti και την ολοκλήρωση της ενότητας α), ξεκινάει μια γέφυρα υψηλής δυναμικής, η οποία λειτουργεί σα συνδετικός κρίκος μεταξύ της ενότητας α) και της ενότητας β) (βλ. εικόνες 13-14). Όπως πολλά ακόμα σημεία του 2^{ου} μέρους η γέφυρα έχει tutti, αλλά όχι ομοφωνικό, όπως πριν, χαρακτήρα και μοιράζεται κοινά χαρακτηριστικά με τις ενότητες δ) και ε) του 2^{ου} μέρους. Κοινό των ενότητων είναι ο θεσμός της επανάληψης και το έντονο groove καθώς και το “scoop” στοιχείο (αξιοποίηση κυρίως ψηλών και χαμηλών ρετζίστρων). Η παρουσία των κρουστών (πχ. βλ. μέτρο 112, πιατίνα, snare drum, toms) διακυμαίνεται μεταξύ χρήσης πιατινιών, snare drum, toms και kick drum, σε αποκλειστική χρήση πιατινιών (με σκοπό την αφαίρεση χαμηλών συχνοτήτων) ή αποκλειστική χρήση toms, snare και kick drum (με σκοπό την αφαίρεση ψηλών συχνοτήτων) (βλ. μέτρα 112-118).

Η ενορχήστρωση μετά τη γέφυρα σταματά να έχει ανάγκη για χρήση πολλών οργάνων καθώς μια ετεροφωνική κατάσταση εισάγεται ακολουθώντας μια απροσδόκητη πτώση δυναμικής και μια απομάκρυνση της ως τώρα έντονης ρυθμικής ώθησης (βλ. μέτρο 121). Η ετεροφωνία αυτή λειτουργεί μεταξύ φλάουτου και βιολιού, δύο οργάνων που συχνά ντουμπλάρονται στη συμφωνική ορχήστρα³⁸, δημιουργώντας έτσι ένα γνώριμο συνθετικό ηχώχρωμα. Οι παράμετροι της ετεροφωνίας αυτής οδηγούν τις δύο γραμμές να παίζονται με διαφορετική ρυθμική αγωγή αλλά ίδια φθογγική αλληλουχία. Το αποτέλεσμα είναι ένα χαώδες delay effect³⁹ στο οποίο, στο μέτρο 123, εισάγεται και το όμποε με σκοπό τη διατήρηση του ενιαίου ηχοχρώματος και την περαιτέρω δημιουργία «ακανόνιστων» ρυθμικών σχέσεων. Το πιάνο εναλλάσσεται μεταξύ ψηλών και μεσαίων συγχορδιών, κρατώντας ένα αρμονικό υπόβαθρο,

³⁸ Samuel Adler, 2002.

³⁹ Mark Gilbert & Barry Kernfeld, “Digital Delay”, Grove Music Online, January 20, 2002, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J554700>. (accessed September 18, 2022).

το οποίο με την εξέλιξη της ενότητας οδηγείται σε συνηχήσεις όλο και σε υψηλότερο ρετζίστρο. Μαζί με το πιάνο, τα πιατίνια και το kick drum ακολουθούν κάθε χτύπημα συγχορδίας κατά κανόνα, προσθέτοντας πιο στιβαρή ατάκα σε αυτό. Η χρήση πιατινιών σε αυτό το σημείο γίνεται για να υπερτονίσει την έλλειψη χαμηλών συχνοτήτων και σε συνδυασμό με τη χρήση του kick drum σε χαμηλή δυναμική, είναι προφανές ότι τα κρουστά εδώ δεν παίζουν ρυθμικό, αλλά ηχοχρωματικό ρόλο. Όσο τα προαναφερθέντα events λαμβάνουν χώρα, στο παρασκήνιο, στα toms ξεκινάει ένα αργό crescendo trill που καλύπτει όλη τη μικρή διάρκεια της ενότητας β) και οδηγεί στην ενότητα γ).

Η έννοια της ετεροφωνίας είναι ακόμα παρούσα στην ενότητα γ) μεταξύ ψηλών ρετζίστρων στο πιάνο και το βιολί και χαμηλών ρετζίστρων μεταξύ πιάνου και κοντραμπάσου (βλ. μέτρα 126-134, 136-141), η οποία λειτουργεί ως ηχηρή αναφορά στο νοηματικό χαρακτήρα του έργου (scoop). Μια διπλή ετεροφωνία, η οποία γίνεται εύκολα κατανοητή λόγω του αργού tempo σε συνδυασμό με την εξασθενημένη δυναμική δίνει χώρο για νέα μελωδικά στοιχεία τα οποία έρχονται να αποδώσουν τα φλάουτο και όμπσε (βλ. μέτρα 131-134). Τα πιατίνια, το snare drum, τα toms και το kick drum είναι παρόντα ακόμα και σε αυτήν την αργή κατάσταση κρατώντας ένα σταθερό pattern σε χαμηλή δυναμική με σκοπό τη διατήρηση της ως τώρα μουσικής υφής. 2 tutti παρεμβάλλονται μεταξύ των δύο ετεροφωνικών καταστάσεων αυτής της ενότητας. Μετά το 1^ο tutti, το φλάουτο αντικαθίσταται από την τρομπέτα και στην ετεροφωνική γραμμή όμπσε-τρομπέτα, μπαίνει και η βιόλα (βλ. μέτρο 136). Σε αυτό το σημείο, μέχρι και το μέτρο 141 το οποίο οδηγεί στο 2^ο tutti, όλο το οργανικό σύνολο (πέραν των κρουστών) λειτουργεί με βάση την ετεροφωνική λογική και τη συνέπεια 3 αυθεντικών γραμμών. Τα κρουστά που επιτελούν επαναλαμβανόμενα patterns σε αυτό το σημείο συνεισφέρουν στη στατικότητα της συγκεκριμένης μουσικής υφής και η έλλειψη σταδιακής οδήγησης προς την κορύφωση, κάνουν τις κορυφώσεις των tutti απροσδόκητες ενισχύοντας τη δραματουργική εξέλιξη του 2^{ου} μέρους. Μετά το 2^ο tutti, η ετεροφωνία παύει και μένουν στο προσκήνιο μόνο τα έγχορδα (βλ. μέτρο 144). Η αποκλειστική παρουσία των εγχόρδων δε παρατείνεται καθώς τα πνευστά και το ακορντεόν κάνουν ένα crescendo και decrescendo με κρατημένους φθόγγους που οδηγεί στην επιστροφή του πιάνου το οποίο παίζει μια διακριτική φράση ολοκληρώνοντας αυτή τη μικρή περίοδο (βλ. μέτρα 147-148). Ένα τελευταίο tutti δύο μέτρων και υψηλής δυναμικής (το μεγαλύτερο ως τώρα εντός του 2^{ου} μέρους) ορίζει τη λήξη της ενότητας γ) και η ενότητα δ) ξεκινάει.

Το φλάουτο, το όμπσε, τα κρουστά, το ακορντεόν και τα έγχορδα είναι στο προσκήνιο κατά την έναρξη της ενότητας δ). Το groove στα κρουστά δε μπορεί να μείνει στην αφάνεια καθώς παίζει δυναμικό ρόλο στην εξέλιξη του 2^{ου} μέρους από αυτό το σημείο και έπειτα. Η σειρά αλληπάλληλων επαναλήψεων που ακολουθεί, περιλαμβάνει στοιχεία από το μέτρο 152 (κατιούσα κίνηση 5ηχου σε τρομπέτα και τρομπόνι) και στοιχεία που εισάγονται κυρίως από το φλάουτο, το όμπσε και το πιάνο μαζί με την υποστήριξη των εγχόρδων. Η πρώτη επανάληψη (βλ. μέτρο 155) λειτουργεί σαν μια προετοιμασία για το πλήθος επαναλήψεων που ακολουθούν. Η πρώτη μεγάλη περίοδος επανάληψης, ξεκινά στο μέτρο 157 και ολοκληρώνεται στο 163, δηλαδή στο τέλος της ενότητας δ). Αυτή η ενότητα, παρόλα αυτά λειτουργεί ως μια μεγάλη προετοιμασία της ενότητας ε), η οποία αποτελείται, στο μεγαλύτερο της κομμάτι, από επαναλαμβανόμενο υλικό. Η επαναλαμβανόμενη χειρονομία που συστήνεται στο μέτρο 157, σε κάθε επανάληψή της, αυξάνει το tempo της πέρα από την τελευταία της εμφάνιση στην οποία αυτό πέφτει προμηνύοντας τη λήξη της ενότητας δ) (βλ. μέτρα 157-163, 81bpm, 95bpm, 100bpm, 105bpm και πάλι 95bpm).

Στο μέτρο 164, με την επιστροφή του tempo στο 105, το πιάνο εισάγει μια πρωταγωνιστική κίνηση χρησιμοποιώντας όσο το groove στα κρουστά συνεχίζεται σε υψηλή δυναμική (πιατίνια, snare drum, toms, kick drum) και το τρομπόνι, για άλλη μια φορά, ντουμπλάρεται από το κοντραμπάσο. Στο μέτρο 166 εμφανίζεται για πρώτη φορά ένα ρυθμικό και αρμονικό

μοτίβο που πρόκειται να επαναλαμβάνεται για μια αρκετά μεγάλη διάρκεια, δέχοντας μικρές ρυθμικές παραλλαγές στο groove του και την ταχύτητά του. Οι επαναλήψεις του μοτίβου αυτού, με μικρά 2 διαλλείματα από αυτό να παρεμβάλλονται, συνεχίζονται μέχρι το μέτρο 176, καθώς από το μέτρο 179 και μετά, το ρυθμικό μοτίβο μένει ίδιο και το αρμονικό περιεχόμενο δέχεται μεταφορά ανιούσας 3^{ης} μικρής και η εισαγωγή όλων των υπόλοιπων οργάνων που παίζουν μεταξύ τους διαστήματα 3^{ης} προσδίδει έναν πρωτόγνωρο εύθυμο χαρακτήρα στην ενότητα. Μαζί με την αύξηση της ταχύτητας, η αρμονική πυκνότητα αυξάνεται και οι επόμενες επαναλήψεις οδηγούν στην κορύφωση της ενότητας ε) η οποία ολοκληρώνεται με μια απότομη καθοδική μελωδική κίνηση του πιάνου από τη μεσαία μέχρι την πιο χαμηλή περιοχή του σε ομοφωνία με τα toms και τη συμμετοχή του hi-hat, που οδηγεί σε ένα ισχυρό τελικό tutti το οποίο καταλήγει σε υψηλούς φθόγγους και σημαίνει τη λήξη του 2^{ου} μέρους. Τα μέτρα 189-198 χρησιμοποιούν μόνο το tam-tam και τα πιατίνια και λειτουργούν ως μετάβαση στο 3^ο και τελευταίο μέρος του έργου.

3.3.3 Song for Nommydl: εξωμουσικό περιεχόμενο και μουσική συσχέτιση

Αν πάρουμε ως δεδομένη την εξωμουσική συνοχή μεταξύ 1^ο και 2^{ου} μέρους στο “Opus Scooricus” θα βρεθούμε σε αδιέξοδο. Οι τίτλοι του 1^{ου} και του 3^{ου} μέρους φέρονται να έχουν κάποια νοηματική συνοχή από την άποψη του ότι ο ένας κάνει αναφορά σε ένα «μουσικό λημέρι» και ο άλλος σε μια τελετή μύησης σε κάτι απροσδιόριστο. Παρόλα αυτά, ο τίτλος του μεγαλύτερου σε διάρκεια μέρους δε μοιάζει να έχει κάποια συσχέτιση με τους άλλους δύο. Η εξήγηση του βρίσκεται μέσα στη φαντασία μου και η συνολική ιδέα υπήρξε σημαντική κινητήριος δύναμη για τη σύνθεση του έργου διότι με ενθουσίασε και με βοήθησε να οργανώσω σε αναλυτικότερο βαθμό το έργο.

Ο τίτλος «Τραγούδι για το Nommydl» έχει προφανώς χιουμοριστικό χαρακτήρα και μεταφορική ποιότητα, καθώς το 2^ο μέρος του έργου, προφανώς, δε πρόκειται για τραγούδι και το “Nommydl” είναι ένα δημιουργήμα της φαντασίας μου.

Το “Nommydl” είναι ένα φανταστικό πτηνό το οποίο κατά τη διάρκεια της ημέρας πετάει αδιάκοπα και με την δύση του ηλίου επιστρέφει μέσα στο χώμα και ξεκουράζεται υπογείως μέχρι την ανατολή. Η αρχική σύλληψη της ιδέας ενός πτηνού με αυτά τα χαρακτηριστικά προέκυψε από ένα όνειρο και σταδιακά εξελίχθηκε σε μια ιδέα με προοπτική καλλιτεχνικής αξιοποίησης. Το όνομα προκύπτει από το no-middles (όχι μεσαία) κάνοντας αναφορά στη φύση του πτηνού να μη περνάει καθόλου το χρόνο του στη γη αλλά αντιθέτως να βρίσκεται μόνο ψηλά στον ουρανό (τη μέρα) ή βαθιά στο υπέδαφος (τη νύχτα), όμως και στην νοηματοδότηση του έργου που σχετίζεται με τον μεταφορικό αφορισμό των μεσαίων και τη διατήρηση μόνο των υψηλών και χαμηλών συχνοτήτων.

Δε θεωρώ απολύτως απαραίτητη την παράθεση περισσότερων εξωμουσικών λεπτομερειών καθώς και τη συσχέτισή τους με το μουσικό κείμενο, διότι το 2^ο μέρος είναι αρκετά εκτεταμένο και μια τόσο αναλυτική επεξήγηση θα χρειαζόταν πολλές σελίδες ανάλυσης. Σε περίπτωση που αυτό κριθεί ενδιαφέρον ή απαραίτητο, μπορεί να συζητηθεί προφορικά με την επιτροπή.

3.4.1 Ceremonial Initiation: ολιστική ανάλυση

Ως τελευταίο μέρος του έργου, το “Ceremonial Initiation” έχει μικρή διάρκεια, παρόλα αυτά, δομείται από 3 ενότητες που φέρουν αμιγώς διαφορετικά χαρακτηριστικά χωρίς βέβαια την απουσία συνοχής μεταξύ τους.

Οι 3 ενότητες του τελευταίου μέρους είναι: ενότητα α), μέτρα 199-242, ενότητα β), μέτρα 244-263 και ενότητα γ), μέτρα 263-266. Το μέτρο 243 λειτουργεί ως μετάβαση στην ενότητα β).

Έχοντας βγει από μια υπομονετική φάση στην οποία μας εισήγαγε το sustain του tam-tam στο τέλος του 2^{ου} μέρους, επιστρέφουμε σε μια γνώριμη, από το 1^ο μέρος του έργου, υφή. Το μπάσο φλάουτο με το κοντραμπάσο παίζουν σε χαμηλή δυναμική ομοφωνικά καθώς τα bongos και conga drums μαζί με το kick drum προσθέτουν μια νέα λεπτομέρεια στην ήδη γνώριμη υφή. Στο μέτρο 206, η συνολική δυναμική αυξάνεται ελαφρώς με την είσοδο του αγγλικού κόρνου ανεβαίνοντας σε ένα γενικό *mf* (κατάσταση α)). Η επιλογή του αγγλικού κόρνου για αυτό το σημείο δεν είναι τυχαία καθώς αυτό έχει λάβει πρωταγωνιστικό ρόλο και στο 1^ο μέρος του έργου και συνδέεται με το μυστήριο και πρωτόγονο σκηνικό. Επίσης η παραδοσιακή διάσταση της γραμμής του συσχετίζεται άμεσα με την εξωμουσική αισθητική του μέρους, εμπλέκοντας τονικές έλξεις και τροπικά ακούσματα. Στο μέτρο 211 η αποχώρηση του μπάσου φλάουτου και του κοντραμπάσου δημιουργούν μια μικρή πτώση στη δυναμική, όμως σημειώνεται μια διακριτική ρυθμική πύκνωση στα κρουστά η οποία δεν αφήνει την διαφορά δυναμικής να γίνει τόσο αισθητή. Η αποχώρηση της μπασογραμμής γίνεται με σκοπό την πλήρη στρόφη της προσοχής στο αγγλικό κόρνο και το ρυθμικό περιεχόμενο των κρουστών, τα οποία, όντας παραδοσιακά κρουστά, ενισχύουν την πρωτόγονη αισθητική του σημείου (κατάσταση β)).

The image displays a musical score for measures 211-213. It consists of four staves. The top staff is for the English horn, starting with a dynamic marking of *mp* and a slur over measures 211-213. The second staff shows a complex rhythmic pattern for the snare drum, including a 5/4 measure. The third staff shows a complex rhythmic pattern for the kick drum, including a 3/4 measure. The fourth staff shows a simple rhythmic pattern for the snare drum. The score is in 4/4 time and features various rhythmic values and dynamic markings.

Εικόνα 22: Μέτρα 211-213. Η γραμμή του αγγλικού κόρνου μαζί με τα παραδοσιακά κρουστά, το snare drum και το kick drum.

Στη συνέχεια, στο μέτρο 214 γίνεται ένα μικρό διάλειμμα από τη συνεχόμενη διήγηση του αγγλικού κόρνου και εισάγεται το πιάνο μαζί με το hi-hat. Έχουν κοινή ρυθμική αγωγή και το πιάνο εκτελεί μια σπαστή ανοδική φιγούρα σε χαμηλή δυναμική, «σχολιάζοντας» τη γραμμή του αγγλικού κόρνου (κατάσταση γ)). Η επιστροφή στην κατάσταση β) συμβαίνει βρίσκοντας το αγγλικό κόρνο να παίζει τη γραμμή του ελαφρώς παραλλαγμένη μέχρι το μέτρο 218 όπου ξαναέρχεται η κατάσταση γ) για να «σχολιάσει» ξανά τη γραμμή του αγγλικού κόρνου. Από αυτό το σημείο και μετά η σταδιακή κορύφωση ξεκινάει να διαμορφώνεται με πιο γρήγορο τρόπο καθώς η κατάσταση α) επανέρχεται, αυτή τη φορά με μια μελωδική αλυσίδα στο αγγλικό κόρνο, έχοντας αύξηση της ταχύτητας στα 77bpm σε αντίθεση με τα προηγούμενα 71bpm. Ταυτόχρονα με την μελωδική αλυσίδα, η ρυθμική πύκνωση είναι πλέον αισθητή, φτάνοντας έτσι στα μέτρα 224-226 στα οποία το αγγλικό κόρνο κάνει ένα glissando και αυξάνει τη δυναμική του στο *f*, όσο τα υπόλοιπα όργανα κάνουν όλα ένα crescendo ως ένα γενικό *mf-f*.

Από το μέτρο 227 μέχρι το μέτρο 242, η κατάσταση α') χρησιμοποιεί ρυθμική πύκνωση και δυναμική αύξηση. Σε αυτό το σημείο, το αγγλικό κόρνο ντουμπλάρεται από το πιάνο και δεν είναι το μόνο όργανο υπεύθυνο για τη μελωδία (βλ. μέτρο 229-230). Για άλλη μια φορά, γίνεται χρήση ενός riff. Αυτό προκύπτει από τις τελευταίες 5 νότες του μέτρου 230, οι οποίες, στα μέτρα 231-234, επαναλαμβάνονται αυτούσιες σε μέτρο 5/16 και σε παραλλαγή σε μέτρο 7/16, για δύο φορές στο καθένα. Η επιστροφή στην κατάσταση α') (βλ. μέτρα 235-238) βρίσκει το πιάνο να ντουμπλάρει το αγγλικό κόρνο εξ' αρχής (κι όχι 2 μέτρα μετά την εισαγωγή της κατάστασης όπως νωρίτερα) και την τρομπέτα με το τρομπόνι να συμμετέχουν, σε αντίθεση με πριν. Αυτή η διαφοροποίηση μεταξύ των εμφανίσεων της κατάστασης α') συμβαίνει για να αποφευχθεί η ηχοχρωματική ανισορροπία κατά τη διάρκεια της επιστροφής από τις επαναλήψεις του riff, πίσω στην διήγηση του αγγλικού κόρνου. Στα μέτρα 239-242 γίνεται μια επανεμφάνιση της προηγούμενης επαναληπτικής φόρμας του riff με τη διαφορά πως αυτή τη φορά το tempo κάνει μια διακύμανση από 70bpm στα 120bpm και πάλι πίσω στα 70bpm με σκοπό την έντονη διαφοροποίηση του και την στιγμιαία παρουσίασή του σε μια πολύ μεγαλύτερη ταχύτητα.

Το μέτρο 243, όπως προανέφερα έχει μεταβατικό χαρακτήρα και πρόκειται για μια κατιούσα κίνηση των χάλκινων και, σε συνέχεια, του αγγλικού κόρνου, η οποία οδηγεί με μεγάλη δυναμική (*fff*) στην ενότητα β) του 3^{ου} μέρους.

Η ενότητα έχει ως βασικό στοιχείο τα σόλο κρουστά και το, πλέον, ξεκάθαρο groove. Η κατάσταση α) που εισάγεται στο μέτρο 244 αποτελείται μόνο από πιατίνια, snare drum, toms και kick drum σε ταχύτητα 125bpm. Αυτή είναι η κύρια κατάσταση της ενότητας που έχει σκοπό την εξέλιξη και επέκταση του groove της σε βάθος χρόνου μέσα στη διάρκειά της.

Η κατάσταση β) η οποία λειτουργεί σαν μια παρεμβολή της κατάστασης α) εμφανίζει το πιάνο με το κοντραμπάσο να παίζουν ένα ρυθμικό/αρμονικό μοτίβο (το οποίο παραλλάσσεται σε κάθε εμφάνιση της κατάστασης) με το κοντραμπάσο να ντουμπλάρει το αριστερό χέρι του πιάνου και τα drum fills στα toms, χαρακτηριστικό στοιχείο της κατάστασης α), να διακόπτονται (βλ. μέτρα 246-247).

Η επαναφορά στην κατάσταση α) γίνεται φυσικά και αυτή τη φορά κρατάει από το μέτρο 248 ως το μέτρο 251 με επιπρόσθετο χαρακτηριστικό ένα μέτρο στο οποίο γίνεται ένα «ρυθμικά ελεγχόμενο trill» στα bongos drums.

Στο μέτρο 252, η κατάσταση β) επανέρχεται, αυτή τη φορά πιο πυκνή ρυθμικά στο πιάνο και το κοντραμπάσο και με τα drum fills στα toms να μη διακόπτονται και αυτή η μετάβαση από κατάσταση α) σε κατάσταση β) συνεχίζεται μέχρι το μέτρο 257, όπου ένα ρυθμικό μοτίβο στα κρουστά εισάγεται προσθέτοντας accents μέσα στο groove. Από αυτό το σημείο και έπειτα, έχει δοθεί το σήμα ολοκλήρωσης του έργου. Η μουσική, η οποία είναι για μια αρκετά

εκτεταμένη διάρκεια σε υψηλή δυναμική και υψηλή ταχύτητα, αντίθετα με κάθε άλλο μέρος του έργου που οι διακυμάνσεις ήταν πιο συχνές, αρχίζει να δίνει τα πρώτα σημάδια ότι φτάνει προς το τέλος της.

Το φινάλε το “Opus Scoopicus” γίνεται με έναν σχετικά ανορθόδοξο τρόπο, ειδικά αν αναλογιστούμε τις δυναμικές αναλογίες που έχουμε μελετήσει μέχρι τώρα.

Η ενότητα γ) του “Ceremonial Initiation” ξεκινάει στο μέτρο 263, μετά από ένα trill σε tam-tam, snare drum και bass drum στην υψηλότερη δυνατή δυναμική. Το όμποε και τα toms ξεπροβάλλουν μέσα από τον εκκωφαντικό απόηχο του tam-tam, ακολουθώντας ακριβώς την ίδια ρυθμική αγωγή στο tempo *140bpm* (το γρηγορότερο tempo σε όλο το έργο) (κατάσταση α)). Πυκνά ρυθμικά, χρησιμοποιώντας 16^a και 5ηχα 16^{uv} , εφαρμόζουν ένα αργό crescendo μέχρι το *fff* και το μέτρο 267 στο οποίο το φλάουτο, η τρομπέτα, το τρομπόνι, τα πιατίνια, το snare και το kick drum παρεμβάλλονται εισάγοντας τη στιγμιαία κατάσταση β). Στην κατάσταση β) αυτής της ενότητας, τα toms σταματούν δίνοντας χώρο στα υπόλοιπα κρουστά.

Η κατάσταση α) επανέρχεται και ακούγεται για πρώτη φορά σε *fff*, γεγονός που αυξάνει τη συναισθηματική φόρτιση και φτάνει τη φόρμα στα όριά της, εφόσον είναι προφανές ότι βρισκόμαστε πριν το τέλος του έργου. Τα μέτρα 268-271 διέπονται από τη ρυθμική πύκνωση της κατάστασης α), η οποία σε αυτήν την περίοδο εισάγει το 7ηχο 16^{uv} .

Άλλη μια παρεμβολή της κατάστασης β) έρχεται στο μέτρο 272, αυτή τη φορά χωρίς τη συμμετοχή του όμποε στη ρυθμική της εξέλιξη και στη συνέχεια τα μέτρα 273-285 κάνουν χρήση επαναλαμβανόμενων ρυθμικών μοτίβων (όπως και τα μεγαλύτερο μέρος του όμποε στην κατάσταση α)), εφαρμόζοντας ρυθμική πύκνωση με 16^a , 5ηχα 16^{uv} και 7ηχα 16^{uv} και διατηρώντας την υψηλή δυναμική.

Το τελευταίο μέτρο, 286, εισάγει μια απότομη αλλαγή της τελευταίας στιγμής στην υφή, μη δίνοντας αρκετό χρόνο για την αφομοίωσή της. Το συνθετικό αυτό σκεπτικό βασίζεται στην ξαφνική αλλαγή παραστάσεων πάνω στην εκπνοή του έργου με σκοπό την πρόκληση έκπληξης / περιέργειας στον ακροατή.

Η γενικότερη εξωμουσική ιδέα του “Ceremonial Initiation” είναι, όπως αναφέρθηκε και στο 3.2.3, η διεξαγωγή μιας τελετής με σκοπό τη μύηση κάποιου σε μια μουσική παράδοση απροσδιόριστης ταυτότητας.

Επίλογος

Η ανάλυση οποιουδήποτε μακροσκελούς έργου για ένα τέτοιο μεγάλο σύνολο δεν είναι ποτέ μια εύκολη διαδικασία. Ο υποχρεωτικός περιορισμός λέξεων του υπομνήματος υπήρξαν αρκετά περιοριστικοί για την βαθύτερη ανάλυση του έργου, παρόλα αυτά, θεωρώ πως σε αυτή την εργασία έχει γίνει μια απόπειρα αισθητικής και αναλυτικής προσέγγισης του έργου σε έναν εύλογο βαθμό. Η σύνθεση του έργου κράτησε περίπου ένα εξάμηνο και υπήρξε πολύ παραγωγική διαδικασία για εμένα καθώς με βοήθησε να ανακαλύψω περισσότερες μεθόδους χρήσης των οργάνων μέσα σε ένα μεγάλο σύνολο και με οδήγησε στο να αξιοποιήσω μεγάλο μέρος των τεχνικών σύνθεσης που έμαθα στα φοιτητικά μου χρόνια. Τελειώνω αυτή την εργασία, νιώθοντας έτοιμος να μπω βαθύτερα στη σύνθεση και ελπίζοντας στην ανακάλυψη νέων οριζόντων.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου, Μιχάλη Λατιδάκη, που στάθηκε εξαιρετικός δάσκαλος τα τελευταία 5 χρόνια και με βοήθησε, με τις πολύτιμες συμβουλές του, να αναπτύξω τη μουσική μου αντίληψη.

Βιβλιογραφία

- Adler, Samuel. 2002. *The Study of Orchestration*, 229. New York. W.W. Norton & Company Inc.
- “Frank Zappa”, directed by Roelof Kiers, Netherlands: VPRO-TV, 1971, documentary.
- Moores, JR. *Electric Wizards: A tapestry of heavy music 1968 to the present*. London: Reaktion Books, 2021.
- Keil, Charles, *The Theory of Participatory Discrepancies: A Project Report*, University of Illinois Press, 1995, 1.

Διαδικτυακές Πηγές

- “Bernhard Lang: Monadologie XXXII ‘The Cold Trip’ Pt.1 (2014)”. IRCAM. <https://brahms.ircam.fr/en/works/work/46536/>. (accessed September 18, 2022)
- “Biography”. IannisXenakis.com. <https://www.iannis-xenakis.org/en/biographie/>. (accessed September 18, 2022)
- Brownfield, Troy. “50 Years Ago: Blue Oyster Cult Breaks Out. Five Decades of Mysticism, Lasers, and most of all, Rock”. *Saturday Evening Post*. January 17, 2022. <https://www.saturdayeveningpost.com/2022/01/50-years-ago-blue-oyster-cult-breaks-out/>. (accessed September 18, 2022)
- Clarke, Brian. “The History of Heavy Metal – Origins, Bands and Early Influences”. *Musician Wave*. March 21, 2022. <https://www.musicianwave.com/history-of-heavy-metal/>. (accessed September 18, 2022)
- Couture, François. “Lumpy Gravy Review”. *All Music*. <https://www.allmusic.com/album/lumpy-gravy-mw0000124980>. (accessed September 18, 2022)
- D. Shea, Christopher. “Forty Years On, What Does Punk Rock Mean?”. *The New York Times*. August 14, 2016. <https://www.nytimes.com/2016/08/15/arts/music/punk-rock-defined-buzzcocks-henry-rollins.html>, (accessed September 18, 2022)
- “Fausto Romitelli.” *Ressources.Ircam*. February 4, 2019. <https://brahms.ircam.fr/en/composers/composer/2755/> (accessed September 18, 2022)
- Gideon, Tim. “EQ 101: What is An Equalizer and How Can It Improve Sound Quality?”. *PCmag*, May 4, 2022. <https://www.pcmag.com/how-to/eq-101-what-is-an-equalizer-and-how-can-it-improve-sound-quality> (accessed September 19, 2022)
- Gilbert, Mark and Kernfeld, Barry. “Digital Delay”. *Grove Music Online*. January 20, 2002. <https://doi.org/10.1093/qmo/9781561592630.article.J554700>. (accessed September 18, 2022).
- Grow, Kory. “Heavy Metal, Year One: The Inside Story of Black Sabbath’s Groundbreaking Debut”. *Rolling Stone*. February 11, 2020. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/black-sabbath-debut-album-heavy-metal-origin-interview-949070/>. (accessed September 18, 2022)
- Harley, James. “Iannis Xenakis – Rebonds for solo percussion”. <https://www.allmusic.com/composition/rebonds-for-solo-percussion-mc0002397068>. (accessed September 18, 2022)
- Harper, Josh. “How Stoner Rock Sparked a Musical Revolution”. *Louder Sound*. January 9, 2018. <https://www.loudersound.com/features/how-stoner-rock-sparked-a-musical-revolution>. (accessed September 18, 2022)

- Herbst, Jan-Peter and Mynett, Mark. "What is "Heavy" in Metal? A Netnographic Analysis of Online Forums for Metal Musicians and Producers". Tandfonline. August 26, 2022. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2022.2114155> (accessed September 19, 2022)
- "How to play flam rudiments: 7 Drumbeats that Feature Flams". June 7, 2021. <https://www.masterclass.com/articles/how-to-play-flam-rudiments>. (accessed September 18, 2022).
- J. Bradford, Robinson. "Riff". Grove Music Online. January 20, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23453>.
- Magaña, Isabel. "A Brief History of Psychedelic Rock". Radio UTD. July 3, 2017. <https://radioutd.com/blog/2017/07/brief-history-psychedelic-rock/>. (accessed September 18, 2022)
- Mandell, Allan. "Frank Zappa likes Stravinsky: an interview". The Varsity. November 23, 1973. https://www.afka.net/Articles/1973-11_The_Varsity.htm (accessed September 18, 2022)
- Matsumoto, Jon. "Fu Manchu Remains a Heavy-Handed Band". Los Angeles Times. May 23, 2000. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-may-23-me-33220-story.html>. (accessed September 18, 2022)
- McGee, Alan. "Why Are Sleep a dream band for stoners". The Guardian. August 28, 2009. <https://www.theguardian.com/music/musicblog/2009/aug/28/sleep-stoner-rock>, (accessed September 18, 2022)
- McIntyre, Ken. "How Clutch threw out the rules and made metal music their own". Louder Sound. December 7, 2018. <https://www.loudersound.com/features/how-clutch-threw-out-the-rules-and-made-metal-music-their-own>. (accessed September 18, 2022)
- Narayan, Sanjoy. "Kyuss and the Continuing Legacy of Stoner Rock". Mint, May 31, 2020. <https://www.livemint.com/mint-lounge/features/kyuss-and-the-continuing-legacy-of-stoner-rock-11590760826657.html>. (accessed September 18, 2022)
-
- Parker, James. "Black Flag's Psychic Imprint". The Atlantic. June 27, 2016. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2016/06/black-flag/488906/>. (accessed September 18, 2022)
- "Professor Bad Trip". ICTUS. October 3, 2000. <https://www.ictus.be/badtrip> (accessed September 18, 2022)
- Ruhlmann, William. "London Symphony Orchestra Vol. I Review". All Music. <https://www.allmusic.com/album/london-symphony-orchestra-vol-1-mw0000848718?1663518610988>. (accessed September 18, 2022)
- Schober, Patrick. "The Birth of Desert Rock: The Legend of the Generator Parties". *Monster Riff*. November 5, 2020. <https://monsterriff.com/2020/11/05/the-birth-of-desert-rock-the-legend-of-the-generator-parties/>. accessed February 13, 2022)
- Senn, Oliver et al. "Preliminaries to a Psychological Model of Musical Groove". *Frontiers in Psychology*. June 4, 2019. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01228>. (accessed September 17, 2022).
- "The Cold Trip". ICTUS. <https://www.ictus.be/cold>. (accessed September 18, 2022).
- Whittall, Geoffrey. "Groove". Grove Music Online. November 26, 2013. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2284508>.

