

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η βρετανική progressive rock: ιστορικές, αισθητικές και
αναλυτικές προσεγγίσεις

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

του φοιτητή

Ιωάννη Πατούκα

ΑΕΜ:1345

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΜΑΡΤΙΟΣ 2014

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	1
Πρόλογος.....	2
Κεφάλαιο 1: Η progressive rock στον Αγγλικό χώρο, ιστορικό / κοινωνικό υπόβαθρο.....	7
1.1 Η κληρονομιά.....	15
1.2 Οι ακροατές.....	16
1.3 Οι μουσικοί.....	19
1.4 Η μουσική βιομηχανία.....	21
1.5 Η συνύπαρξη με την Avant-garde.....	25
1.6 <i>Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band</i>	29
Κεφάλαιο 2: Το στυλ της progressive rock: χαρακτηριστικά / καινοτομίες.....	33
2.1 Το θεματικό άλμπουμ (concept album).....	35
2.2 Ηχόχρωμα και ενορχήστρωση.....	41
2.3 Τεχνική.....	46
2.4 Τροπικότητα.....	49
2.5 Τρόποι και συνθήκες παραγωγής και ηχογράφησης.....	51
2.6 Γραφικός σχεδιασμός / οπτικά μέσα.....	54
2.7 Οι στίχοι.....	59
2.8 Συναφή είδη.....	60
Η jazz-rock (fusion jazz) της Αγγλίας.....	60
Η folk-rock της Αγγλίας.....	65
Η heavy metal της Αγγλίας.....	68
Ο μιμιμαλισμός.....	71
Η ηλεκτρονική Avant-garde.....	75

2.9 Συγκεντρωτικός πίνακας.....	76
Κεφάλαιο 3: Περιπτωσιακή μελέτη: Pink Floyd – <i>Ummagumma</i> , King Crimson – <i>In the Court of the Crimson King</i>	79
3.1 Pink Floyd – <i>Ummagumma</i> (1969).....	83
Δομή / ενορχήστρωση / ηχόχρωμα.....	87
Τεχνική.....	91
Τρόποι και συνθήκες παραγωγής και ηχογράφησης.....	92
Θεματολογία / σίχοι / γραφικός σχεδιασμός.....	94
3.2 King Crimson – <i>In the Court of the Crimson King</i> (1969).....	97
Δομή / ενορχήστρωση / ηχόχρωμα.....	98
Τεχνική.....	101
Τρόποι και συνθήκες παραγωγής και ηχογράφησης.....	103
Θεματολογία / σίχοι / γραφικός σχεδιασμός.....	104
Επίλογος.....	107
Παράρτημα.....	109
Ενδεικτική δισκογραφία.....	115
Βιβλιογραφία.....	117

Ευχαριστίες

Πρώτα απ'όλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα της διπλωματικής μου εργασίας, Δανάη Στεφάνου, για την πολύτιμη και επιστημονική καθοδήγησή της (παρ'όλο το φόρτο εργασίας) καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας. Ήταν πάντα εκεί και με βοήθησε με τον καλύτερο δυνατό τρόπο. Επίσης, είμαι ευγνώμων στο δεύτερο μέλος της εξεταστικής επιτροπής, Δημήτρη Παπαγεωργίου, για την υποστήριξη, τη προσεκτική ανάγνωση της εργασίας μου και τις πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του. Ευχαριστώ όλους τους φίλους μου για την ηθική υποστήριξή τους. Ειδική αναφορά αξίζουν οι Αγγελική Καρδαμάκη και Αλέξανδρος Παπαγεωργόπουλος για την ψυχολογική στήριξη αλλά και την πολύτιμη φιλοξενία τους όταν τη χρειαζόμουν. Όλα θα ήταν πολύ πιο δύσκολα χωρίς τη βοήθειά τους. Πάνω απ'όλα ευχαριστώ την οικογένεια μου και ειδικότερα τους γονείς μου για τη συνεχής υποστήριξη και αγάπη τους όλα αυτά τα χρόνια. Χωρίς τη βοήθειά τους αυτή η εργασία δεν θα μπορούσε να γίνει πράξη. Τέλος, αφιερώνω τη συγκεκριμένη εργασία στους γονείς μου.

Πρόλογος

Στη συγκεκριμένη εργασία θα προσπαθήσουμε να εξερευνήσουμε ένα είδος rock μουσικής, το οποίο λειτούργησε περισσότερο ως ένα μουσικό κίνημα και λιγότερο ως ένα οριοθετημένο μουσικό στυλ. Το progressive rock (σε συντομία “prog”) ήταν η πρώτη “εκλεκτικιστική μουσική” λόγω του συνδυασμού μη-Ευρωπαϊκών στοιχείων με την Ευρωπαϊκή κλασική μουσική και το Αγγλικό rock. Η γρήγορη εξάπλωση της σε πάρα πολλές χώρες – πέρα από τον Ατλαντικό αλλά και σε πολλές χώρες της Ευρώπης όπως η Γερμανία, η Ιταλία, η Σουηδία, η Ολλανδία – συνέπεσε με την εξάπλωση της δράσης για τις προσωπικές και κοινωνικές ελευθερίες στα τέλη της δεκαετίας του 60’ (Hegarty & Halliwell 2011:3-4). Το prog μοιάζει να καταλαμβάνει ένα πολύ μικρό κομμάτι των πολύ σημαντικών κοινωνικών και πολιτισμικών αναταραχών της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου, όπως η κρίση της βιομηχανοποιημένης χώρας στη Δύση (‘γεγονότα του Μάη’ του 1968 στη Γαλλία). Ήταν η εποχή της διαμαρτυρίας και των πολλών πιθανοτήτων ενώ παράλληλα τα σύνορα που διαχώριζαν πολλά είδη μουσικής άρχιζαν να εξαφανίζονται. Στην εποχή της, η progressive rock κατάφερε να παρουσιάσει ένα είδος “δημοφιλούς avant-garde” εκπληρώνοντας παράλληλα μια σειρά από στόχους (Martin 1998:1-6, Macan 1997:222): (1) Να συντάξει μαζί rock, κλασικά, jazz, folk, avant-garde στυλ σε ένα καινούργιο “μετά-στυλ” που θα τα διαδεχόταν όλα, (2) να προσπαθήσει να γεφυρώσει την υψηλή με τη χαμηλή κουλτούρα συνδυάζοντας σε ένα μουσικό στυλ τον τεχνικό/τεχνολογικό προοδευτισμό με τη μαζική αποδοχή – κάτι το οποίο οι avant-garde συνθέτες ονειρεύονταν χρόνια και (3) να θυμίζει μία εποχή στην οποία η μουσική βιομηχανία κρατούσε μια πιο ανεκτική στάση απέναντι στον πειραματισμό και στην προσωπική έκφραση, δείχνοντας λιγότερο ενδιαφέρον στην τυποποίηση (Macan 1997:222). Έτσι, εξερευνώντας το prog στη συγκεκριμένη εποχή, θα προσπαθήσουμε να δώσουμε

απάντηση σε μια σειρά από ερωτήματα: Πώς προετοιμάστηκε το έδαφος για την ανάπτυξη της pop; Ποια είναι τα κυριότερα χαρακτηριστικά της και τι το καινοτόμο προσέφερε; Υπάρχει κάποια σύνδεση όλων αυτών των χαρακτηριστικών με τη λόγια μουσική αλλά και με άλλα εδραιωμένα ή αναδυόμενα μουσικά ιδιώματα της εποχής; Πως μπορεί να γίνει μια γενικότερη αισθητική αποτίμηση της pop;

Για να απαντήσουμε σε αυτές τις ερωτήσεις θα χρειαστεί να ασχοληθούμε με τον τομέα που μελετά τη δημοφιλή μουσική και έγινε γνωστός με τον όρο *popular musicology*. Ο Allan F. Moore επισημαίνει πως χάρη στη δουλειά των Βρετανών κοινωνιολόγων και ιδιαίτερα του κέντρου για τις σύγχρονες πολιτιστικές επιστήμες του Birmingham, η μελέτη της δημοφιλούς μουσικής ήρθε σιγά σιγά στο προσκήνιο (Moore 2003:1-3). Ωστόσο, ο πρώτος μουσικολόγος που ασχολήθηκε με το φαινόμενο της δημοφιλούς μουσικής ήταν ο Theodor Adorno. Οι απόψεις του Adorno για τη δημοφιλή μουσική έχουν γίνει αντικείμενο κριτικής από πολλούς μέχρι σήμερα και χαρακτηρίζονται αρκετά μονόπλευρες. Το γεγονός ότι περιόρισε τις θεωρίες του για τη δημοφιλή μουσική σε μία αισθητικό-κοινωνική αντίληψη εις βάρος της ίδιας της μουσικής τον οδήγησε σε σοβαρά λάθη. Έτσι οι κριτικές του για την μοντέρνα μουσική (pop ή jazz) ήταν εξίσου επιβαρυμένες με τις θεωρίες του για τυποποίηση και εμπορευματοποίηση (βλ. επόμενο κεφάλαιο). Παρ' όλα αυτά, δεν μπορούμε να παραλείψουμε το γεγονός πως τα χρόνια που ο Adorno σχολίαζε τη jazz (δεκαετίες του 30' και 40') οι «big bands» ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της τότε μαζικής κουλτούρας. Ακόμη όμως και να δικαιολογήσουμε τα λόγια του για τη συγκεκριμένη εποχή δεν μπορούμε να δεχτούμε πως ο Adorno αγνόησε εντελώς τις αξιοσημείωτες αλλαγές που συνέβησαν τα επόμενα χρόνια στην jazz και στην pop μουσική ανοίγοντας νέους ηχητικούς ορίζοντες (Βαγκοπούλου 2001:49-53).

Το γεγονός ότι και η pop βρίσκεται κάτω από την ομπρέλα της δημοφιλούς μουσικής δημιουργεί ορισμένα προβλήματα σχετικά με το πως μπορούμε να την προσεγγίσουμε αναλυτικά. Το κυρίως «κείμενο» που τίθεται υπό ανάλυση στη δημοφιλή μουσική δεν είναι αναγκαστικά ο ήχος (η μουσική αυτή καθ' αυτή), όπως συμβαίνει με τις αναλυτικές προσεγγίσεις της λόγιας μουσικής. Με τις παραδοσιακές αναλυτικές μεθόδους της μουσικολογίας αγνοείται η σχέση της μουσικής με το κοινό (στοιχείο πολύ σημαντικό για τη δημοφιλή μουσική) και η

προσοχή περιορίζεται εξ' ολοκλήρου σε στοιχεία που μόνο η Ευρωπαϊκή σημειογραφία μπορεί να εκφράσει με ακρίβεια, όπως η αρμονία, η μελωδία, το μέτρο και η δομική οργάνωση. Αυτό συμβαίνει γιατί για χρόνια οι μουσικολόγοι έδειχναν πολύ μικρό ενδιαφέρον για την εθνογραφική ταυτότητα και τα κοινωνικά κριτήρια των ακροατηρίων της λόγιας μουσικής πριν τον 20ο αιώνα (Macan 1997:vii-xi,4). Επίσης, η ηχοχρωματική και ρυθμική λεπτότητα που είναι συνήθως το σημαντικότερο χαρακτηριστικό της μη-δυτικής ή της δυτικής pop μουσικής έχει την τάση να αγνοείται καθώς αυτές οι μουσικές παράμετροι δεν μπορούν να εκφραστούν με ακρίβεια από την Ευρωπαϊκή σημειογραφία (Moore 1997:x). Συνεπώς, για μια ουσιαστική ανάλυση της prog θα πρέπει να λάβουμε υπόψιν στοιχεία όπως τα οπτικά χαρακτηριστικά (γραφικός σχεδιασμός των δίσκων, ζωντανή συναυλία), τα προφορικά στοιχεία όπως τους στίχους, τα τεχνολογικά μέσα, τις τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν και τέλος το γενικότερο κοινωνικό υπόβαθρο (Tagg 1982:28-31).

Όπως δείχνει και ο τίτλος, η συγκεκριμένη εργασία περιορίζεται στην έρευνα του βρετανικού prog. Αυτός ο περιορισμός μας επιτρέπει να αποπειραθούμε μία περισσότερο εμβαθυμένη διεπιστημονική προσέγγιση απ' ότι θα κάναμε αν προσπαθούσαμε να ερευνήσουμε το είδος της prog rock σε όλες τις χώρες όπου εμφανίστηκε. Ωστόσο, πολλά από τα χαρακτηριστικά που θα αναφέρουμε (όπως η διεύρυνση της φόρμας, η μεγάλη ποικιλία ηχοχρωμάτων και ενορχηστρώσεων αλλά και η τάση προς τον πειραματισμό) αφορούν, στο μεγαλύτερο μέρος τους, όλο το prog κίνημα. Στο πρώτο κεφάλαιο θα δείξουμε πως προετοιμάστηκε το έδαφος για την ανάδυση του prog στα τέλη της δεκαετίας του 60' παρουσιάζοντας ένα γενικό ιστορικό/κοινωνικό υπόβαθρο. Αρχικά, εξηγώντας πως εμφανίστηκε το rock (μέσα από μία μίξη rock'n'roll και blues στυλ) θα δούμε πως διαχωρίζει τον εαυτό του από τη pop κουλτούρα και θα μιλήσουμε για «rock αυθεντικότητες» και το πως αυτές κάνουν διαχωρισμούς μέσα στη rock κουλτούρα. Στη συνέχεια θα εξηγήσουμε πως η διεύρυνση των συνόρων της jazz λειτούργησε ως «κληρονομιά» για τη progressive rock ανοίγοντας το δρόμο για το θεματικό άλμπουμ (concept album) αλλά και τον αυτοσχεδιασμό. Στις ενότητες “Ακροατές” και “Οι μουσικοί” θα εξηγήσουμε, με τη βοήθεια της κοινωνιολογίας, πως

λειτουργούν οι όροι «κουλτούρα», «υπό-κουλτούρα» και «αντί-κουλτούρα» δίνοντας μεγάλη έμφαση στην εναλλακτική κουλτούρα των χίπις μέσα από την οποία αναπτύχθηκε το prog. Επίσης θα εξετάσουμε τη σχέση ακροατών-μουσικών, τις κοινωνικές τάξεις από τις οποίες προέρχονταν αλλά και το μορφωτικό τους επίπεδο. Φυσικά, δεν θα παραλείψουμε την τεχνολογική ανάπτυξη η οποία είχε ως αποτέλεσμα την δημιουργία μιας μουσικής βιομηχανίας όπου αρχικά ήταν αρκετά ανεκτική στο πειραματισμό, γεγονός που ήταν από τους βασικούς παράγοντες για τη διαμόρφωση του ξεχωριστού χαρακτήρα της prog. Στην ενότητα “Η συνύπαρξη με την *avant-garde*” ορίζουμε τον όρο «*avant-garde*» και κάνουμε μία ανασκόπηση των βασικών καινοτομιών που συνέβησαν στη λόγια μουσική τις δεκαετίες του 50' και 60'. Παράλληλα, εξηγούμε πως αυτή η «διεθνής» *avant-garde* επηρέασε τη δημοφιλή μουσική με τα παραδείγματα των Velvet Underground, Roxy Music. Τέλος, εστιάζομαστε στη κυκλοφορία του *Sgt Pepper's* των Beatles το 1967, ως ένα κομβικό σημείο προετοιμασίας για την εμφάνιση της *progressive rock*. Ο «θεματικός» του χαρακτήρας αλλά και ο πειραματισμός με τις τεχνικές ηχογράφησης και δειγματοληψίας το έκαναν ιδιαίτερα πρωτοποριακό για την εποχή του, με αποτέλεσμα να ανοίξει τις ηχητικές και θεματικές πιθανότητες για το prog.

Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μια αποτύπωση των βασικών χαρακτηριστικών του prog αλλά και η σχέση του με άλλα μουσικά στυλ και ιδιώματα. Εξηγούμε πως από το τρίλεπτο ερωτικό τραγούδι περάσαμε σε μεγαλύτερα κομμάτια και *concept album* και γίνεται μία σύγκριση με τις κλασικές φόρμες και τη προγραμματική μουσική. Δίνουμε μεγάλη έμφαση στη ποικιλία ηχοχρωμάτων και εννοχηστρώσεων που χαρακτηρίζουν το prog αναφέροντας διάφορες ομάδες οργάνων, πως χρησιμοποιούνταν αλλά και τα διάφορα χαρακτηριστικά τους. Επισημαίνουμε πως η ιδέα του βιρτουόζου μουσικού της ρομαντικής εποχής επηρέασε το prog, παρουσιάζουμε προσεγγίσεις σχετικά με το πως ερμηνεύεται η τεχνική γενικότερα στη pop μουσική και βλέπουμε πως η τεχνική βοήθησε στο να ξεχωρίσει η prog από τα κατεστημένα pop στυλ. Με αφορμή την αναγέννηση της folk μουσικής τη δεκαετία του 60', εξηγούμε πως η τροπική αρμονία εμφανίστηκε στο prog καθώς επίσης πως γινόταν χρήση πιο ανεπτυγμένων αρμονικών τεχνικών από τη κληρονομιά συνθετών όπως οι Stravinsky, Bartok, Sibelius. Στην ενότητα “Τρόποι

και συνθήκες παραγωγής και ηχογράφησης” εξηγούμε πως λόγω της ραγδαίας ανάπτυξης της τεχνολογίας η ηχογράφηση και η παραγωγή άρχισε να γίνεται ένα μέρος της συνθετικής διαδικασίας και κάνουμε μία σύνδεση με τις μουσικές εξελίξεις στο χώρο της ηλεκτρονικής μουσικής παρουσιάζοντας τις δύο «σχολές» (*musique concrete, elektronische musik*). Επίσης, τονίζουμε τη σημασία του γραφικού σχεδιασμού, της ζωντανής συναυλίας και των στίχων. Βλέπουμε πως ο γραφικός σχεδιασμός συνδέεται με τη μουσική, τους στίχους και το γενικό concept του άλμπουμ και κάνουμε μια σύνδεση της εμπειρίας της ζωντανής συναυλίας (εφέ, κοστούμια, σκηνικά, φώτα) με τις πρακτικές της όπερας. Όσον αφορά τους στίχους, δείχνουμε για πιο λόγο είχαν την τάση να παρουσιάζουν σουρεαλιστικά νοήματα αλλά και το στοιχείο της διαμαρτυρίας. Τέλος, παρουσιάζουμε διάφορα ιδιώματα και είδη μουσικής με τα οποία το prog δείχνει να έχει αρκετή συνάφεια όπως την jazz-rock, την folk-rock και την heavy metal της Αγγλίας, τον μινιμαλισμό και την ηλεκτρονική avant-garde.

Στο τρίτο κεφάλαιο πλέον επικεντρωνόμαστε στη περιπτωσιακή μελέτη δύο χαρακτηριστικών άλμπουμ της εποχής, το *Ummagumma* των Pink Floyd και το *In the Court of the Crimson King* των King Crimson, με βάση τη προεργασία που έχουμε κάνει έως τώρα. Θα δούμε πως δύο άλμπουμ που κυκλοφόρησαν το ίδιο έτος (1969) διευρύνουν τα σύνορα της rock το καθένα με διαφορετικό τρόπο και επιβεβαιώνουν πως το συγκεκριμένο έτος ήταν ένα κομβικό σημείο για την δημιουργία της prog. Θα εξηγήσουμε πως ο γραφικός σχεδιασμός, οι στίχοι και η μουσική συνδυάζονται για να υποστηρίξουν σχεδόν απόλυτα τη θεματολογία του κάθε άλμπουμ. Επίσης δεν θα παραλείψουμε τον ρόλο της τεχνολογίας αλλά και τον τρόπο με τον οποίο τα συγκεκριμένα συγκροτήματα χρησιμοποιούν τα τεχνολογικά μέσα της εποχής είτε για να υποστηρίξουν τη θεματολογία του άλμπουμ είτε για να δημιουργήσουν ενδιαφέρουσες ηχητικές καταστάσεις. Τέλος θα δούμε πως παρά τις διαφορές των δύο άλμπουμ σε επίπεδο ήχου, παιχνίματος, τρόπο σύνθεσης, παραγωγής, στίχων και γραφικού σχεδιασμού διατηρούν βαθύτερες ομοιότητες και μια κοινή φιλοσοφία που μοιράζονται όλα σχεδόν τα prog συγκροτήματα.

Κεφάλαιο 1

Η progressive rock στον Αγγλικό χώρο, ιστορικό/κοινωνικό υπόβαθρο.

Στις μέρες μας ανέφερε τις λέξεις 'progressive rock' και πολλοί θα πλάσουν εικόνες από μεγάλα σόλο, μακροσκελή άλμπουμ, στίχους με φαντασιακά στοιχεία, μεγαλοπρεπή σκηνικά και κοστούμια, και μια αφοσίωση στην τεχνική που αγγίζει τα όρια της εμμονής (Hegarty & Halliwell 2011:2).

Αναμφισβήτητα, τα λόγια των Paul Hegarty και Martin Halliwell έχουν μια μεγάλη δόση αλήθειας αν σκεφτεί κανείς τις πιθανές απαντήσεις που μπορεί να πάρει από κάποιον, ακροατή και μη (της progressive rock), σήμερα στην ερώτηση “τι είδους μουσική είναι η progressive rock;”. Κατά τη γνώμη μου οι πρώτες λέξεις που θα κυριαρχήσουν θα είναι ‘τεχνική’, ‘μεγάλες φόρμες’, ‘παράξενα ρυθμικά σχήματα’. Είναι όμως μόνο αυτές οι λέξεις αντιπροσωπευτικές για όλο το κίνημα της progressive rock; Αν αναλογιστούμε τη μουσικολογική έρευνα των τελευταίων είκοσι ετών, τη μεγάλη ποικιλία των μουσικών στυλ/ιδιωμάτων που εμπλέκονται στη prog αλλά και τις διαφωνίες που υπήρχαν και υπάρχουν ανάμεσα στους ίδιους τους μουσικούς, μουσικοκριτικούς, ακροατές που αναφέρονται στον όρο, τότε η απάντηση είναι σίγουρα αρνητική.

Μία χαρακτηριστική μελέτη είναι αυτή του Edward Macan (1997), ο οποίος εξετάζει πως η prog δημιουργήθηκε ως ξεχωριστό ‘στυλ’ μουσικής, καθώς και το κοινωνικό υπόβαθρο από το οποίο προήλθε αυτή η μουσική στον Αγγλικό χώρο στα τέλη της δεκαετίας του 1960 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1970. Η Αγγλία ήταν μία από τις ‘γόνιμες’ περιοχές για να ‘ανθίσει’ μία μουσική που δεν θα έχανε τον εμπορικό χαρακτήρα της όσο και διαφορετική να ήταν, από την pop μουσική που άκουγε ο κόσμος μέχρι τότε, σε δημιουργικότητα, πειραματισμό και γενικά στη φιλοσοφία της ως ένα ξεχωριστό είδος μουσικής. Ένα είδος rock μουσικής - όπως οι περισσότεροι πίστευαν τότε, που δημιουργήθηκε πιο πολύ για να ακουστεί παρά

να χορευτεί και αυτό το αποδεικνύουν οι επιρροές, αναφορές (μουσικές και μη όπως θα δούμε παρακάτω) στην Ευρωπαϊκή λόγια μουσική αλλά και η αίσθηση της 'ελεύθερης έκφρασης' - αποτέλεσμα της 'μαύρης' μουσικής (Moore 2001:64). Η μουσική που ήταν δημοφιλής στο Λονδίνο μέχρι τότε δεν ήταν άλλη από την rock'n'roll : ένα συνονθύλευμα "μαύρης" και "λευκής" μουσικής που είχε κάνει την εμφάνισή του στη Βορειοδυτική Αμερική τη δεκαετία του 1930 και ύστερα, μέσω των 'skiffle' γκρουπ εμφανίστηκε και στην Αγγλία στα μέσα της δεκαετίας του 1950 (ο όρος θα αναλυθεί εκτενέστερα παρακάτω σε αυτό το κεφάλαιο). Λόγω της οικονομικής κατάστασης της μεταπολεμικής Αγγλίας, τα παιδιά που δεν μπορούσαν να αγοράσουν κιθάρες και drums έκαναν τα δικά τους αυτοσχέδια όργανα και άρχιζαν να μιμούνται τους δίσκους που άκουγαν. Έτσι γεννήθηκε το 'Skiffle' – ένα είδος ακουστικής (rock'n'roll) μουσικής, στιλιστικά πολύ κοντά με τη country μουσική. Στη συνέχεια, καθώς περισσότερα όργανα έγιναν προσβάσιμα λόγω της οικονομικής ανάπτυξης, τα 'skiffle' groups μεταμορφώθηκαν σε rock'n'roll groups – με το πιο διάσημο από αυτά να είναι οι Quarrymen (αργότερα Beatles). Οι Beatles (ως 'skiffle' γκρουπ τα πρώτα χρόνια) ήταν οι πιο χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι της rock'n'roll στην Αγγλία με τις συνθέσεις τους να μαρτυρούν την πολυσυλλεκτική προσέγγισή τους: καλλιτέχνες όπως οι Elvis Presley, Chuck Berry, Buddy Holly και οι Crickets. Η κλασική παιδεία αλλά και η εμπειρία του παραγωγού τους, George Martin, σε πολλές ηχογραφήσεις κλασικής μουσικής είχε ως αποτέλεσμα οι Beatles να δημιουργήσουν ένα εξελιγμένο στυλ σύνθεσης rock'n'roll μουσικής. Από την άλλη, η αναγέννηση της blues παράδοσης του Αμερικάνικου Νότου στην Αγγλία του 50' εισήγαγε τη δεξιοτεχνία στη rock'n'roll γεννώντας καθαρίστες θρύλους όπως τους Eric Clapton, Jeff Beck και Jimmy Page. Έτσι μία αίσθηση "αυθεντικότητας" εμφανίζεται στην ιδεολογία της rock μουσικής. Μια ιδεολογία, με έμφυτο το στοιχείο του ρομαντισμού, η οποία θα επικρατούσε στη rock μουσική. Αντίθετα, στην Αμερική τα πράγματα ήταν εντελώς διαφορετικά. Από τη δεκαετία του 30' η folk μουσική χρησιμοποιούνταν ως διδακτικό εργαλείο για την κοινωνία από αριστερές παρατάξεις. Στα τέλη της δεκαετίας του 50' αναγεννήθηκε κυρίως μέσα από ένα πανεπιστημιακό κοινό που έδειξε ενδιαφέρον στις μουσικές αξίες της. Σύντομα ένας νέος τραγουδοποιός – ο Bob Dylan – θα είχε μια βαθιά επίδραση στη pop

μουσική. Σύμφωνα με τους Beatles (οι οποίοι τον ανέφεραν συχνά ως μεγάλη επιρροή) η μουσική του Dylan έδειχνε πως η pop μουσική μπορούσε να μιλάει για κάτι περισσότερο από ρομάντζο, σεξ, χορό και αυτοκίνητα. Παρ' όλο που η folk μουσική υποτίθεται πως ήταν ακουστική και πως παιζόταν από ένα άτομο (τον τραγουδοποιό-τραγουδιστή) το 1965 ο Dylan άρχισε να παίζει με ηλεκτρικά όργανα και συνοδεία μπάντας. Το folk κίνημα, είτε αυτό της Ανατολικής ακτής (προτεστάντες) είτε αυτό της Δυτικής (προσαρμοσμένο στον καθημερινό τρόπο ζωής) προετοίμασε το έδαφος για να εισχωρήσει η πολιτική στη pop μουσική με ένα πιο ρευστό τρόπο. Στα τέλη της δεκαετίας του 60' η ποιητική του folk κινήματος ενώθηκε με τη blues θεματολογία της προσωπικής έκφρασης για να ανθίσει μία νέα γενιά τραγουδοποιών η οποία θα κρατούσε την Αφροαμερικάνικη μουσική σε υψηλό ανταγωνισμό με τη Βρετανική ροκ. Όλα τα παραπάνω αποδεικνύουν πως η δεκαετία του 60' ήταν στην ουσία πολύ πιο περίπλοκη από ένα διαφανόμενο σχίσμα ανάμεσα στην Αμερικάνικη και στη Βρετανική μουσική. Το δίπολο Βορράς/Νότος, blues/pop στη Βρετανία παρουσίαζε από τη μία πολύ δυνατές Αφροαμερικάνικες επιρροές και από την άλλη ένα είδος εκκεντρικής "Αγγλοποίησης". Αντίθετα, στις ΗΠΑ οι φυλές, οι περιοχές και ο τρόπος ζωής δημιουργούσαν διαφορετικά ρήγματα. Ωστόσο, το κοινό σημείο που μπορεί να σημειωθεί είναι μία τάση δημιουργίας μιας rock ιδεολογίας με έμφαση στη προσωπική έκφραση αλλά και μιας κοινωνικό-πολιτικής επίγνωσης η οποία θα οδηγούσε σε μία επανάσταση σε όλους τους τομείς (Cook & Pople 2004: 419-442, Salzman1988:226).

Ο όρος 'pop μουσική' μοιάζει να καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος της μουσικής που άκουγε μαζικά ο κόσμος στις δεκαετίες του 1960 και 1970. Σύμφωνα με τον Frith, η pop, προσιτή στο ευρύ κοινό, έχοντας ως στόχο την εμπορικότητα και το κέρδος λειτουργεί ως μία βιομηχανία παρά ως μία τέχνη. Χωρίς να προέρχεται από κάποια συγκεκριμένη κουλτούρα/περιοχή ή να εκφράζει κάποιο συγκεκριμένο γούστο, είναι σχεδιασμένη για όλους και με μόνη φιλοδοξία το κέρδος και την εμπορική επιτυχία δίνει στους ανθρώπους ότι θέλουν να ακούσουν αντί να εναντιώνεται απέναντι σε τεχνολογικούς περιορισμούς ή αισθητικά κριτήρια. Εδώ, αν αναλογιστούμε ότι η pop συμπεριλαμβάνει όλη την υπόλοιπη δημοφιλή μουσική

(rock, country, rap κ.α.) τότε υπάρχουν αρκετά προβλήματα. Οι αντιδράσεις ήταν αρκετές όταν το 1990 Βρετανοί νομοθέτες όρισαν την pop μουσική ως 'όλα τα είδη της μουσικής που χαρακτηρίζονται από το έντονο ρυθμικό στοιχείο και η επιτέλεση τους χρήζει ηλεκτρονικής ενίσχυσης'. Η μουσική βιομηχανία τόνιζε πως ένας τέτοιος ορισμός αποτυγχάνει να δείξει την κοινωνική διαφορά ανάμεσα στη pop και στη rock. Συνεπώς η pop στη συγκεκριμένη περίπτωση θεωρείται ένα κατάλοιπο – δηλ. ότι μένει αν αφαιρέσουμε τα υπόλοιπα είδη της δημοφιλούς μουσικής (Frith & Straw και λοιποί, 2001:94-96). Ο Toynbee κάνει ακόμη έναν κοινωνικού περιεχομένου διαχωρισμό για την δημοφιλή μουσική και ξεχωρίζει δύο κατηγορίες: στην μία, στυλ της pop αντιπροσωπεύουν συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες όπως μαύρους, ομοφυλόφιλους, γυναίκες, ή συγκεκριμένες νεανικές υποκοουλτούρες. Αντιθέτως στην άλλη, υπάρχει εμφανής διάθεση για μία επικρατούσα τάση στη pop μουσική που θα αντιπροσωπεύει όλους τους ανθρώπους (Toynbee 2000:xix).

Ενάντια στην επικρατούσα τάση της pop κουλτούρας κάνει την εμφάνισή του ο όρος «rock». Ο όρος «rock» από μόνος του και σε αντίθεση με το «rock'n'roll» πρωτοεμφανίστηκε γύρω στο 1967 αναφερόμενος σε ότι σήμερα γενικά ονομάζεται 'progressive rock'. Η progressive rock παίρνει τα στιλιστικά πρότυπα της r'n'b (rhythm and blues) και επεκτείνει μερικά από αυτά σε νέα όρια, ενσωματώνοντας στοιχεία από 'folk', 'jazz', 'blues' και άλλες μουσικές. Οι περιοχές οι οποίες εξερευνούσε ήταν συνήθως το μέτρο, η φόρμα (περισσότερο απ' όλες) και η περιορισμένη αρμονική έκταση. Η ανάπτυξη της υφής έπρεπε να περιμένει την τεχνολογική ανάπτυξη. Συνεπώς, συγκεκριμένα συγκροτήματα και στυλ έγιναν άξια αναφοράς επειδή έπαιρναν τα υπάρχοντα χαρακτηριστικά μιας παράδοσης και άλλαζαν την κατεύθυνσή της παρουσιάζοντας χαρακτηριστικά έως τότε ξένα για αυτή την παράδοση (Moore 2001:67-68, Salzman 1988:225-226).

Η rock φιλοσοφία αρνείται τις απόψεις της μαζικά - διανεμημένης μουσικής οι οποίες θεωρούνται “ασφαλείς” και “αναξιόλογες” και έτσι διαχωρίζει την μαζική pop μουσική σε “σοβαρή” (rock) και “ασήμαντη” (pop). Αυτή η σοβαρότητα πηγάζει από την άμεση σχέση του μουσικού γούστου των οπαδών της rock με το κοινωνικό περιβάλλον της, κάτι που δεν συμβαίνει με τους οπαδούς άλλης δημοφιλούς μουσικής (Frith 2001:109-111). Εξίσου σημαντικό ρόλο εδώ έπαιξε το μεγάλο

χάσμα γενεών ανάμεσα στη νεολαία και στους ενήλικες της δεκαετίας του 1950. Οι νέοι θέλοντας να εναντιωθούν στα μουσικά γούστα των ενηλίκων δημιούργησαν τη δικιά τους μαζική αγορά σε συνδυασμό με το αυξανόμενο εισόδημα στα μεταπολεμικά χρόνια. Έτσι, με τη βοήθεια της μουσικής βιομηχανίας είχαν τη δυνατότητα να φέρουν όλα τα χαρακτηριστικά που θεωρούνταν 'αντί-μαζικά' στην αγορά. Παρ' όλο που ο χαρακτήρας της μαζικής παραγωγής δεν λείπει από την rock μουσική, δεν παύει να δημιουργεί νέα συναισθήματα:

Μία από τις μεγαλύτερες ειρωνείες του 2ου μισού του 20ου αιώνα είναι ότι ενώ η rock έκανε εκατομμύρια ανθρώπων να συμμετέχουν σε αγορές τυποποιημένων εμπορευμάτων μαζικής αγοράς (CD, κασέτες, LP) που είναι διαθέσιμα σχεδόν παντού, αυτοί οι αγοραστές ανέπτυξαν έντονα συναισθήματα ελευθερίας, επανάστασης, περιθωριοποίησης, αντίθεσης, μοναδικότητας και αυθεντικότητας (Frith 2001:109).

Συνεπώς η rock μουσική, αναπόσπαστο κομμάτι της pop κουλτούρας, επιχειρεί να κάνει διαχωρισμούς μέσα στο πλαίσιο της ευρύτερης κατηγορίας του pop και όχι να θεωρηθεί μία ξεχωριστή "ελίτ" μουσική κουλτούρα. Αλλάζοντας πολλές μορφές, «φορώντας ρούχα υποκουλτούρας, ταυτιζόμενη με περιθωριοποιημένες μειονότητες, προωθώντας πολιτικές θέσεις μιας εναλλακτικής κουλτούρας (...) παραμένει από την αρχή ένα μεγάλης-κλίμακας, βιομηχανικά οργανωμένο, μαζικά διανεμημένο φαινόμενο που λειτουργεί στο κέντρο της κοινωνίας» (Frith 2001:127). Χαρακτηριστικό παράδειγμα η πορεία των Beatles: η αλλαγή τροχιάς που έκαναν από το 1963-64 ως τα πιο πετυχημένα pop είδωλα με τις μεγαλύτερες πωλήσεις μέχρι το 1967 όπου θεωρούνταν οι πιο πετυχημένοι rock καλλιτέχνες ενώ παράλληλα βρίσκονταν σε αντίθεση με την ιδεολογία της μαζικής μουσικής. Επικρίνοντας και αμφισβητώντας τις αξίες της Άγγλο-Αμερικάνικης κοινωνίας οι Beatles έγιναν σοβαροί και σημαντικοί καλλιτέχνες. Αυτή η αλλαγή χαρακτηρίζει τη γέννηση/ανάπτυξη της rock μέσα στα πλαίσια της δημοφιλούς μαζικής μουσικής αλλά ταυτόχρονα και την οργάνωση μιας αντίθετης στάσης απέναντι στη μαζική κουλτούρα.

Το να πάρουμε τη δημοφιλή μουσική στα σοβαρά, ως κάτι 'περισσότερο' από απλή διασκέδαση ή μια διαθέσιμη απόσπαση προσοχής, επίσης σήμαινε να αρνηθούμε εκείνους τους τρόπους που βιώναμε τη δημοφιλή μουσική οι οποίοι την έκαναν λειτουργική – σχεδιασμένη για χορό, φλερτ ή χαλάρωση. Αφαιρώντας τη μουσική εμπειρία από την περιοχή της λειτουργικής διασκέδασης χωρίς νόημα, οι ακροατές της rock είχαν τη δυνατότητα να εμπλακούν συνειδητά με τη μουσική ως ένα σημάδι σοβαρότητας. Απομακρύνονταν από τους οπαδούς που δεν έπαιρναν τη

μουσική στα σοβαρά, ορίζοντας το δικό τους αληθινό ατομικισμό χώρια από τη 'μάζα' (Frith 2001:130).

Ένας ακόμη λόγος για τον οποίο η rock κατάφερε να ξεχωρίσει είναι ότι έδινε μια αίσθηση αυθεντικότητας. Γενικά, η 'αυθεντικότητα' δεν είναι κάτι που μπορεί να ακούσει κάποιος, αλλά είναι μία ιδιότητα των αντιληπτών σχέσεων μεταξύ της μουσικής, των κοινωνικών και εργοστασιακών πρακτικών, και των ακροατών. Δεν αποτελεί ιδιότητα της μουσικής αυτής καθ' αυτής αλλά της ιστορίας που ακούγεται/διηγείται στην οποία οι ακροατές τοποθετούν τους εαυτούς τους. Έτσι, κάτι είναι αυθεντικό όχι αναγκαστικά για όλους και όχι για πάντα. Απαιτεί μία κατανόηση του εξωτερικού γενικότερου πλαισίου της μουσικής, των επιδράσεων κάποιων παραγόντων όπως οι στρατηγικές marketing των δισκογραφικών εταιριών, οι τεχνολογίες μουσικής σύνθεσης ή η ιστορία των στιλιστικών αλλαγών (Frith 2001:131-134, 1996:275). Με γνώμονα την αυθεντικότητα, η rock δημιούργησε διαχωρισμούς μέσα στην pop κουλτούρα αλλά και μέσα στην ίδια την rock κουλτούρα. Αυθεντικό στη rock θεωρείται κάτι που είναι αυτοσχέδιο με αποτέλεσμα οι μουσικές εμπειρίες οι οποίες τονίζουν κάποια ατομική ταυτότητα ή κοινωνικές ομάδες με την ίδια ταυτότητα να θεωρούνται 'αυθεντικές'. Ο ατομικισμός, η αντίσταση και η επανάσταση είναι συνήθως τα κοινά σημεία ταυτοποίησης μουσικών και οπαδών για το τι είναι αυθεντικό στη rock. Επίσης πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό είναι το προσωπικό στοιχείο του καλλιτέχνη: δηλαδή «να κατασκευάζει την δικιά του μουσική έκφραση με κάθε πιθανό τρόπο χωρίς να θυσιάζει την ειλικρίνεια και την αγνότητα για χάρη εξωτερικών επιρροών» (Sanden 2013:68). Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η εμφάνιση του τραγουδιστή – τραγουδοποιού στα τέλη της δεκαετίας του 1960 ο οποίος έδινε την αίσθηση ότι ο συνδυασμός σύνθεσης και τέλεσης ήταν απόδειξη ηθικής ακεραιότητας (Sanden 2013:67-68).

Ο Keightley προτείνει δύο μεγάλες ομάδες “rock αυθεντικότητας”: η μία αντανακλά χαρακτηριστικά του Ρομαντισμού και η άλλη του Μοντερνισμού (Sanden 2013:67). Και τα δύο ιστορικά κινήματα του 19ου και 20ου αιώνα αντίστοιχα αμφισβήτησαν την εμφάνιση του βιομηχανικού καπιταλισμού και θεωρούσαν τον συγγραφέα, καλλιτέχνη ή μουσικό ένα άτομο που αντιπροσωπεύει την αυθεντικότητα. Ο Ρομαντισμός έκανε την εμφάνισή του ως απάντηση στις

κοινωνικές αλλαγές που συνέβησαν με τη βιομηχανική επανάσταση. Υποστήριζε την παραδοσιακή, αγροτική μορφή κοινωνίας κοντά στη φύση με την εργασία να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ταυτότητας του ατόμου και όχι κάτι που μπορεί να πουληθεί. Ο Ρομαντικός καλλιτέχνης είχε ως κύριο χαρακτηριστικό ένα εσωτερικό προσωπικό ταξίδι στα πιο βαθιά συναισθήματα και σκέψεις. Ο Μοντερνισμός από την άλλη, ο οποίος αναπτύχθηκε μέσα από τον Ρομαντισμό στα τέλη του 19ου αιώνα, φανταζόταν το πολιτικό ρόλο του καλλιτέχνη πιο αγωνιστικό. Αντίθετα με τον Ρομαντισμό, ο Μοντερνισμός καλωσόριζε το χάος της πόλης και τις αισθητικές πιθανότητες της μηχανής και ενθάρρυνε τον πειραματισμό υποστηρίζοντας πως ο πραγματικός καλλιτέχνης πρέπει να σπάσει τα δεσμά με το παρελθόν του και να αρνείται συνεχώς τη παρούσα τάξη των πραγμάτων ψάχνοντας συνέχεια το καινούργιο και το διαφορετικό. Συνεπώς, καθώς ο Ρομαντισμός τοποθετεί την αυθεντικότητα του στη σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό (μέσω εσωτερικών συναισθημάτων) ο Μοντερνισμός εντοπίζει την αυθεντικότητα στο αισθητικό επίπεδο του καλλιτέχνη ο οποίος έχει ως προτεραιότητα την καλλιτεχνική του ακεραιότητα και όχι την αναγνώριση από το κοινό. Έτσι, αυτά τα κινήματα και οι διαφορές τους διαμορφώνουν σημαντικές εσωτερικές αλλαγές στην rock κουλτούρα.

Σύμφωνα με τον Keightley (βλ. Πίνακας 1) στοιχεία όπως: (1) η στενή σχέση με την παράδοση, (2) η αίσθηση της κοινωνίας, (3) η πίστη στον ουσιαστικό rock ήχο, (4) η χρήση μουσικών στυλ όπως η folk, blues, country, rock'n'roll, (4) η χρήση “φυσικών” ήχων κ.α. μαρτυρούν μία “Ρομαντική αυθεντικότητα”. Αντιθέτως, στοιχεία όπως: (1) ο πειραματισμός/εξέλιξη, (2) η avant-garde αισθητική, (3) ο καλλιτεχνικός ελιτισμός, (4) το ανοιχτό μουσικό μυαλό, (5) η χρήση ρεπερτορίων όπως η κλασική/λόγια μουσική, (6) η εμφανής χρήση της τεχνολογίας κ.α. μαρτυρούν μία “Μοντερνιστική αυθεντικότητα” (Frith 2001:135-139, Sanden 2013: 67).

Πίνακας 1 (Frith 2001:137)

Η “ρομαντική αυθεντικότητα” έχει την τάση να βρίσκεται:	Η “μοντερνιστική αυθεντικότητα” έχει την τάση να βρίσκεται:
Στην παράδοση και τη σύνδεση με το παρελθόν	Στον πειραματισμό και στην πρόοδο
Στις ρίζες	Στις avant-garde πρωτοπορίες
Στην αίσθηση της κοινωνίας	Στο καλλιτεχνικό «στάτους»
Στον λαϊκισμό	Στον ελιτισμό
Στην πίστη σε ένα πυρήνα ή στον βασικό rock ήχο	Στο ανοιχτό μυαλό σχετικά με τον rock ήχο
Σε μουσικά στυλ όπως η folk, η blues, η country και η rock'n'roll	Σε μουσικά στυλ όπως το κλασικό, τη λόγια μουσική, τη soul και τα pop είδη
Στη σταθερή στιλιστική αλλαγή	Στις επαναστατικές ή απότομες στιλιστικές αλλαγές
Στην ειλικρίνεια, ευθύτητα	Στην ειρωνεία, στον σαρκασμό
Στην ζωντανή μουσική	Στην ηχογραφημένη μουσική
Στους “φυσικούς” ήχους	Στους “σοκαριστικούς” ήχους
Στο “κρύψιμο” της μουσικής τεχνολογίας	Σε μια “γιορτή” της τεχνολογίας

Λόγω αυτού του διαχωρισμού πολλοί οπαδοί της rock διχάζονται. Μια ομάδα οπαδών απορρίπτει ως κάτι “τεχνητό” τους μουσικούς ή τα στυλ μουσικής που τα χαρακτηρίζει η Μοντερνιστική αυθεντικότητα. Αντιθέτως, άλλοι οπαδοί απορρίπτουν τη rock που χαρακτηρίζεται από τη Ρομαντική αυθεντικότητα ως μουσική που είναι “απλή” και συμβιβάζεται με τη δημοσιότητα. Έτσι αυτές οι δύο ομάδες αυθεντικότητας βοηθούν στο να σχηματιστούν διάφορα είδη “σκηνών”, κοινωνικών ομάδων και γούστων/προτιμήσεων μέσα στο φάσμα της rock. Παράλληλα, όλοι αυτοί οι διαφορετικοί οπαδοί όμως συμφωνούν σε μια κοινή άποψη: πως η rock ξεχωρίζει τον εαυτό της από το κυρίαρχο ρεύμα. Συνεπώς, αυτές οι δύο τάσεις (Ρομαντισμός, Μοντερνισμός) συμβάλουν ταυτόχρονα στο να τοποθετήσουν τη rock ενάντια στη ‘μαζική’ pop και παράλληλα διαμορφώνουν σημαντικές εσωτερικές αλλαγές στην rock κουλτούρα (Frith 2001:137).

Εξετάζοντας τα γεγονότα σε ένα πρωτογενές στάδιο, παρακάτω σε αυτό το κεφάλαιο θα δούμε πως από τη μία μεριά η ξαφνική εμφάνιση, στα περίχωρα του Λονδίνου στα μέσα της δεκαετίας του 1960 , μιας υποκουλτούρας βασισμένη στους νέους και από την άλλη η οικονομική άνθηση της Αγγλίας αλλά και η ανάπτυξη της

τεχνολογίας σε συνδυασμό με τα γεγονότα "σταθμούς" της "σοβαρής" μουσικής συνέβαλαν ώστε να εμφανιστούν οι κατάλληλες συνθήκες για τη γέννηση της γνωστής έως σήμερα progressive rock.

1.1 Η κληρονομιά

Ο John Coltrane, σίγουρα ένας από τους πιο οραματιστές και βιρτουόζους μουσικούς οποιασδήποτε χρονικής περιόδου ή είδους, πίεζε πάντα τα όρια. Πράγματι, όπως κάθε avant-garde συνθέτης πρέπει να κάνει, έβαλε σε αμφισβήτηση τη φύση και τη δυνατότητα της ίδιας της μουσικής την οποία κάποιοι κριτικοί αποκαλούσαν "αντί-τζαζ" ή "μηδενιστική" (Martin, 1998:125).

Τα αυτιά των ακροατών της pop μουσικής είχαν προετοιμαστεί, σύμφωνα με τον Martin μια δεκαετία πριν την εμφάνιση της progressive rock, με τους πειραματισμούς του Coltrane που επέκτειναν τα σύνορα της jazz ενώ παράλληλα παρέμενε δημοφιλής με τις μάζες, αλλά όχι για πολύ χρονικό διάστημα (Martin 1998:3). Αξίζει να σημειωθεί πως το 'θεματικό' άλμπουμ ως έννοια είχε προσχεδιαστεί στα τέλη της δεκαετίας του 1950 από τον χώρο της jazz. Ο Duke Ellington χώρισε τη σουίτα του *Black, Brown and Beige* σε έξι αριθμημένα μέρη δίνοντας έτσι κυρίαρχο ρόλο στη φόρμα και στο θεματικό περιεχόμενο αλλά και προσεγγίζοντας έτσι, έστω και σε επίπεδο τίτλου και διάρκειας, φόρμες της Ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής. Στη συνέχεια έγραψε μακροσκελή κομμάτια τα οποία θύμιζαν την Ευρωπαϊκή συμφωνική παράδοση με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Drum is a Woman* (1957) με του οποίου τη φόρμα διηγείται την ιστορία της jazz. Στην ουσία, ο Ellington αναπαρήγαγε την κλασική παράδοση χρησιμοποιώντας ξεκάθαρα μέρη, επαναλήψεις και θεματική σύνδεση σε στίχους και μουσική κάνοντας ένα βήμα μπρος για την jazz μουσική – όπως θα έκαναν τα progressive rock συγκροτήματα για τη rock μουσική μερικά χρόνια αργότερα. Ένα ακόμη χαρακτηριστικό της prog που πήγαζε από την jazz ήταν ο τρόπος σύνθεσης με ομαδικό αυτοσχεδιασμό. Στο *Free Jazz* του Coleman το σύνολο αυτοσχεδιάζει για 37 λεπτά και μέσα από αυτή τη δομή το σόλο μετατρέπεται από προσωπική έκφραση σε ομαδική. Έτσι, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τη πιθανότητα αυτός ο τρόπος σύνθεσης να αποτέλεσε εμβρυακό στοιχείο της ομαδικής σύνθεσης ή του αυτοσχεδιασμού στην progressive rock (Hegarty & Halliwell 2011:20-23, Salzman 1988:223-225). Σύντομα η τζαζ θα θεωρούνταν εκλεπτυσμένη μουσική για λίγους.

Παράλληλα, ένα ακόμη γεγονός καθόρισε κατά πολύ την πολυμορφία, ως μουσικό είδος και όχι μόνο, που θα είχε μελλοντικά ως κύριο χαρακτηριστικό η progressive rock. Αυτό το γεγονός δεν ήταν άλλο από την αναβίωση των blues ως μουσική επιρροή αλλά και ως φιλοσοφία δημιουργώντας στους ροκ μουσικούς της εποχής την ανάγκη για επαφή με την 'αυθεντικότητα'. Έτσι, πολλά ροκ συγκροτήματα σταμάτησαν να παίζουν δικές τους εκδοχές γνωστών τραγουδιών και άρχισαν να γράφουν δικές τους δουλειές «(...) αναπτύσσοντας τη μουσική δημιουργικότητα με αποτέλεσμα η blues να γίνει ένα ακόμη είδος μουσικής που θα συγχωνευόταν σε κάτι μεγάλο» (Hegarty & Halliwell 2011:24). Σημαντικό ρόλο στην άνθηση του Βρετανικού blues έπαιξαν οι Αμερικάνοι έμποροι οι οποίοι, μέσω του λιμανιού του Λίβερπουλ, έφερναν ηχογραφήσεις στην Αγγλία. Η εμφάνιση των blues εισήγαγε την δεξιοτεχνία στην rock'n'roll με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτό του Eric Clapton, κιθαρίστα-σύμβολο στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ηγούμενος τους Yardbirds (Cook & Pople 2004:436-437, Moore 1997:9). Έτσι, η blues σε συνδυασμό με την jazz αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα ώστε να προκύψουν οι κατάλληλες συνθήκες για την γέννηση της rock και μετ' έπειτα της progressive rock στο Λονδίνο.

1.2 Οι ακροατές

Παρ' όλα αυτά, όλα θα ήταν διαφορετικά στην Αγγλία της δεκαετίας του 1960 αν δεν προέκυπτε η εμφάνιση μιας αντί-κουλτούρας (συχνό φαινόμενο της εποχής σε πολλές Ευρωπαϊκές χώρες), βασισμένη στους νέους, σε αστικές περιοχές του Λονδίνου. Αναλύοντας τον όρο 'κουλτούρα', οι Stuart Hall & Tony Jefferson αναφέρονται στον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικές ομάδες διαχειρίζονται το 'ακατέργαστο υλικό' της κοινωνικής ύπαρξης τους. 'Κουλτούρα' μιας κοινωνικής ομάδας είναι ένας τρόπος ζωής, τα νοήματα, οι αξίες και οι ιδέες που ενσωματώνονται στις κοινωνικές σχέσεις αλλά και στον τρόπο που χρησιμοποιεί τα αντικείμενα και τα υλικά αγαθά της ζωής. Στις μοντέρνες κοινωνίες, μια κυρίαρχη κουλτούρα υποδιαιρείται σε πολλά τοπικά και διαφοροποιημένα υποσύνολα τα οποία με τη σειρά τους διαιρούνται σε άλλα δημιουργώντας ένα δίκτυο. Αυτά τα υποσύνολα ονομάζονται υπό-κουλτούρες. Εδώ αξίζει να αναφέρουμε πως ο όρος

“υπό-κουλτούρα” στα Ελληνικά δεν είναι απαραίτητα ένας αξιολογικός αλλά ένας κατηγοριοποιητικός χαρακτηρισμός. Οι υπό-κουλτούρες πρέπει να διαφέρουν από την κυρίαρχη κουλτούρα - σε συγκεκριμένες δραστηριότητες, αξίες, χρήση υλικών αγαθών, περιοχές – αλλά ταυτόχρονα να σχετίζονται με τα βασικά χαρακτηριστικά της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η *avant-garde* υπό-κουλτούρα: «Η υπό-κουλτούρα της *avant-garde* που ανέκυψε κατά καιρούς στις μοντέρνες πόλεις, είναι ταυτόχρονα διαφορετική από την κυρίαρχη κουλτούρα της (την αστική κουλτούρα των διανοούμενων της μεσαίας τάξης) αλλά και μέρος της (εφόσον μοιράζεται τις ίδιες εκσυγχρονισμένες απόψεις, πρότυπα εκπαίδευσης, κλπ.)» (Hall & Jefferson 2006:4-7). Όταν συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες ξεχωρίζουν με βάση την ηλικία τότε αποκαλούνται 'νεανικές υπό-κουλτούρες'. Ο ρουχισμός, οι δραστηριότητες, και ο τρόπος ζωής αποτελούν τις 'λύσεις' των ομάδων αυτών στο πρόβλημα που τους προκαλεί η κοινωνική τους κατάσταση. Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 έκανε την εμφάνιση του το φαινόμενο της αντί-κουλτούρας: κοινωνικές ομάδες της μεσαίας τάξης που εξερευνούσαν νέα πρότυπα ζωής, οικογένειας, εργασίας δημιουργώντας έτσι μία 'εναλλακτική κοινωνία' σε θεσμικές βάσεις. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα κινήματα ειρήνης που είχαν σχέση με την αναβίωση της folk και τη μουσική του Bob Dylan καθώς επίσης και η “εναλλακτική κουλτούρα” των Χίπις – θεωρούμενη ως η πιο ξεχωριστή υπό-κουλτούρα της μεσαίας τάξης – η οποία διαμόρφωσε στυλ, ρουχισμό, συμπεριφορές, μουσική, κλπ (Hall & Jefferson 2006:45-48).

Η αντί-κουλτούρα των Χίπις αποτελούνταν από κυρίως νέους, λευκούς μεσαίας τάξεως που είχαν αρνηθεί τον τρόπο ζωής των γονιών τους για να εξερευνήσουν πιο πειραματικά μονοπάτια. Έδιναν έμφαση στην ανακάλυψη νέων σφαιρών αντίληψης και συνείδησης μέσω της χρήσης παραισθησιογόνων ναρκωτικών. Πολιτικά, ήταν ενάντια στην καπιταλιστική κοινωνία και συχνά αρνούσαν να δουλέψουν, ζούσαν νομαδικά και περιφρονούσαν την ρουτίνα της 'κανονικής' κοινωνίας. Ένα ακόμη στοιχείο ταυτοποίησης (πριν πάμε στη μουσική) ήταν ο ρουχισμός ,με την μακρυνή κόμμωση να επικρατεί και στα δύο φύλα συνδυάζοντάς την με μαύρα γυαλιά, εκκεντρικά καπέλα, λουλούδια και παντελόνια τύπου 'καμπάνα' (Macan 1997:15-17). Οι χίπις προέρχονται από ένα νεανικό

κίνημα που ξέσπασε στις ΗΠΑ και συγκεκριμένα σε ένα προάστιο του Σαν Φρανσίσκο όπου ο όρος 'χίπις' αρχικά περιέγραφε την αντικοινωνική συμπεριφορά τους. Πολιτισμικά, τους χαρακτηρίζει μία «μίξη θορυβώδους, πειραματικής μουσικής συνοδευόμενη από χορό και χρήση LSD». Η άνθηση τους μπορεί να θεωρηθεί το 1966, ενώ η εκλαΐκευση και αραίωση τοποθετείται στην εκμετάλλευση τους από τα ΜΜΕ. Η ελεύθερη έκφραση αναπτύχθηκε μέσα σε μία ποικιλία μουσικών στυλ στη Βρετανία ως μία εκκολαπτόμενη ψυχεδέλεια που σύντομα θα μεταμορφωνόταν στην progressive rock (Moore 2001:69-70).

Καθοριστικό ρόλο στην δημιουργία μιας ξεχωριστής ταυτότητας, εκτός από την εξωτερική εμφάνιση και τα ναρκωτικά, έπαιξε η εμφάνιση μουσικών κέντρων (clubs) με κύριο χαρακτηριστικό την παρουσίαση ψυχεδελικής μουσικής γύρω στο 1966-67. Εκεί, η σχέση μεταξύ ακροατηρίου και μουσικών ήταν ιδιαίτερα στενή καθώς οι ίδιοι οι μουσικοί ήταν προϊόν της αντί-κουλτούρας. Αυτή η στενή σχέση βασιζόταν στην ομοιογένεια αυτής της αντί-κουλτούρας με επίκεντρο τις ομοιότητες σε κοινωνικό, οικονομικό, εκπαιδευτικό υπόβαθρο αλλά και την οικειότητα στην τέχνη, λογοτεχνία και λόγια μουσική που μοιράζονταν μουσικοί και ακροατήριο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της 'επαφής' ,όπως αναφέρει ο Macan, ήταν η απουσία διαχωριστικού κοινού-μουσικών στο Marquee Club του Λονδίνου το 1966 σε μια σειρά συναυλιών με το όνομα "Spontaneous Underground" (Macan 1997:151-152).

Μόνο τα τεράστια υπαίθρια φεστιβάλ στα τέλη της δεκαετίας του 1960 δημιουργούσαν υπαινιγμούς για πιθανό διαχωρισμό ακροατηρίου/εκτελεστή. Αλλιώς, ήταν εντελώς λογικό για ένα μέλος ακροατηρίου του 1968 να υποθέσει πως αυτός/αυτή προσωπικά μπορεί να συναντούσε τα μέλη των Pink Floyd, Procol Harum, Nice ή Soft machine (Macan, 1997:152).

Ένα άλλο χαρακτηριστικό της κουλτούρας των χίπις ήταν η ακρόαση δίσκων των αγαπημένων τους συγκροτημάτων σε κάποιο σπίτι συνήθως σε ομάδες λίγων ατόμων ,συχνά συνδυάζοντάς την με κάπνισμα μαριχουάνας. Αυτό, τονίζει ο Macan, μας δείχνει πως η ακρόαση μουσικής ήταν πρωταρχικής σημασίας δραστηριότητα για την κοινωνική ομάδα των χίπις σε αντίθεση με άλλες δημοφιλείς μουσικές όπου ο χορός ή άλλες δραστηριότητες είχαν το ρόλο της βασικής δραστηριότητας και καθιστούσαν την ακρόαση παθητική (Macan 1997:152).

1.3 Οι μουσικοί

Από την πλευρά τους οι μουσικοί, ανεξάρτητα με τον τόπο γέννησής τους, έκαναν τις πρώτες τους εμφανίσεις σε συγκεκριμένα μουσικά club του Λονδίνου όπως το UFO Club, το Middle Earth, και το Marquee όπου, όπως προαναφέρθηκε, ήταν σημαντικά “στέκια” της αντί-κουλτούρας εκείνης της περιόδου. Εκείνα τα “στέκια” χαρακτηρίζουν το 'πρώτο κύμα', σύμφωνα με τον Macan, της progressive rock με βασικούς αντιπρόσωπους τους Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd, Nice. Επίσης, πιθανοί χώροι φιλοξενίας της progressive ζωντανής σκηνής, εκτός από τα “υπόγεια” μουσικά club του Λονδίνου, ήταν και πιο μεγάλα συναυλιακά κέντρα όπως το Royal Albert Hall, το Rainbow Theater, και το Lyceum τα οποία έπαιξαν μεγάλο ρόλο στη προώθηση συγκροτημάτων όπως: Jethro Tull, King Crimson, Yes, Genesis, Van der Graaf Generator, Emerson, Lake & Palmer, Gentle Giant, Curved Air, αντιπρόσωποι του 'δεύτερου κύματος' (εκτενέστερη αναφορά θα γίνει στο 2ο κεφάλαιο) (Macan 1997:23). Σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του ηχητικού χαρακτήρα της βρετανικής progressive rock έπαιξε η στενή σχέση που είχαν τα μέλη αυτών των συγκροτημάτων μεταξύ τους. Ήταν πολύ συχνό φαινόμενο πολλοί από τους μουσικούς να έχουν συμμετάσχει ενεργά τουλάχιστον σε δύο σημαντικά progressive rock συγκροτήματα με τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτά των Bill Bruford (Yes, King Crimson, National Health, Genesis, U.K.) και Jon Anderson (“φιλοξενούμενος” σε δίσκο των King Crimson) (Macan 1997:146). Εξετάζοντας το κοινωνικό υπόβαθρο αυτών των μουσικών, ο Macan επίσης προτείνει μία λύση στο ζήτημα της εθνικής ταυτότητας της progressive rock:

Πρώτα απ' όλα, είναι δίκαιο να πούμε πως οι νοτιοανατολικές περιοχές της Αγγλίας ανήκουν σε μια πιο επιστημονική τάξη ενώ οι κεντρικές και βόρειες περιοχές σε μια πιο εργατική τάξη. Προφανώς, ένα στυλ όπως αυτό της progressive rock, με αναφορές όχι μόνο στη κλασική μουσική αλλά και στη τέχνη και λογοτεχνία της υψηλής κουλτούρας, δεν επρόκειτο να πηγάζει από ένα περιβάλλον εργατικής τάξης. Η εμφάνισή της εξαρτώταν από μία υποκουλτούρα ιδιαίτερα μορφωμένων νέων ανθρώπων (Macan, 1997:147).

Επιπροσθέτως, δύο σημαντικοί παράγοντες που έκαναν την νότια Αγγλία τη λογική γενέτειρα όπως επισημαίνει ο Fischer ήταν ο σθεναρά Αγγλικανικός χαρακτήρας της περιοχής αλλά και ο φανερός διαχωρισμός των κοινωνικών τάξεων ο οποίος υπαγόρευε μία έκθεση της εκπαίδευσης της μεσαίας τάξης στην υψηλή κουλτούρα (Fischer 1989:243). Αυτός ο διαχωρισμός ήταν διακριτός ακόμη και στους πρώτους

Βρετανούς μουσικούς της rock, όπως οι Beatles, οι Rolling Stones, οι The Who, οι οποίοι είχαν το καλλιτεχνικό σχολείο ως βασική πηγή μόρφωσης. Τον δικό της ξεχωριστό ρόλο στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας της prog είχε η Αγγλικανική εκκλησία της οποίας η χορωδιακή παράδοση είναι εμφανής σε όλο το φάσμα της prog. Αρκετοί μουσικοί παρακολουθούσαν λειτουργίες στις εκκλησίες ή εκτελούσαν χρέη εκκλησιαστικού μουσικού στα νιάτα τους. Συνεπώς, σύμφωνα με τον Macan, δεν είναι καθόλου λάθος να υποθέσουμε πως κάποια από τα πιο αντιπροσωπευτικά ηχητικά χαρακτηριστικά της progressive rock, όπως η ομοιότητα του Hammond με το εκκλησιαστικό όργανο ή των τετράφωνων εναρμονίσεων με τα εκκλησιαστικά χωρικά βασίζονταν εν μέρη στην επίδραση της Αγγλικανικής εκκλησίας (Macan 1997:147).

Λίγοι από τους μουσικούς χρειάστηκαν το καλλιτεχνικό σχολείο για τη μόρφωσή τους. Αντίθετα, ουσιώδη ρόλο στην διαμόρφωση της φιλοσοφίας της progressive rock έπαιξαν ιδρύματα υψηλότερης εκπαίδευσης της Αγγλίας όπου φοιτούσαν τα πιο πολλά μέλη γνωστών συγκροτημάτων. Τη δεκαετία του 60' οι πολυτεχνικές σχολές δημιουργήθηκαν για να κάνουν προσβάσιμη την ανώτερη εκπαίδευση σε ομάδες ανθρώπων που μέχρι τότε υποεκπροσωπούσαν. Στην αρχή χρησιμοποιούνταν για επαγγελματικό προσανατολισμό αλλά στη συνέχεια η εκπαίδευση που προσέφεραν έγινε εφάμιλλη με αυτή των πανεπιστημίων. Έτσι, το 1992 οι πιο πολλές πολυτεχνικές σχολές μετατράπηκαν σε πανεπιστήμια (Johnson 1996:38). Εδώ αξίζει να αναφερθεί το διαφορετικό εκπαιδευτικό υπόβαθρο που είχαν αυτοί οι μουσικοί. Οι Pink Floyd διαμορφώθηκαν από ομάδα φοιτητών αρχιτεκτονικής στο Regent Street Polytechnic του Λονδίνου, και οι Robert Fripp και John Wetton (συν-ιδρυτών των King Crimson) γνωρίστηκαν στο Bournemouth College. Η νότια Αγγλία ήταν κυρίως το μέρος στο οποίο οι νεώτερες γενιές της μεσαίας τάξης ερχόταν σε επαφή με την υψηλή κουλτούρα. Ο Ian McDonald (μέλος των King Crimson) αναφέρει πως σε επισκέψεις στα σπίτια των συναδέλφων του, η ακρόαση της νέας jazz των Mingus, Coleman, Monk, Taylor και ο ενθουσιασμός με έργα διάσημων σύγχρονων συνθετών (Luigi Nono, Stockhausen) αλλά και καλλιτεχνών από διαφορετικούς χώρους όπως η ζωγραφική (Mark Rothko, Jackson Pollock) ήταν συχνό φαινόμενο στο Canterbury στα τέλη του 1960.

(Macan 1997:147). Συνεπώς, απ' όποιο υπόβαθρο και αν έρχονταν αυτοί οι μουσικοί της progressive rock ήταν ενωμένοι από μια επιθυμία να προχωρήσουν ένα βήμα παρακάτω από τα όρια που έβαζε ο δίσκος των επτά ιντσών και ως αποτέλεσμα να αποδράσουν από την ετικέτα 'εμπορικός'. Παρ' όλο που διένειμαν εμπορικά προϊόντα στις εταιρίες οι ίδιοι ένιωθαν πως η δραστηριότητα τους ήταν λιγότερο εμπορική από αυτή της pop με την οποία η μόνη ουσιαστική διαφορά που είχαν, έκτος από το ζήτημα της τεχνικής στη μουσική, ήταν η σχέση που είχαν με το ακροατήριό τους: για λίγους φοιτητές/μαθητές και χίπις η μουσική τους λειτουργούσε πρωταρχικά ως διασκέδαση (Moore 2001:64). Η απουσία μιας εδραιωμένης υποκουλτούρας στη Βρετανία οδήγησε τον John Lennon (ο οποίος ήταν συχνός χρήστης LSD από το 1966) να στραφεί στα γραπτά των *Timothy Leary* και *Richard Alpert* (*Book of the Dead*) και στις αναφορές για το ταξίδι του LSD. Το τελικό αποτέλεσμα ακούγεται στο κομμάτι 'Tomorrow Never Knows' (*Revolver*) όπου χρησιμοποιεί μία ποικιλία συσκευών για να τονίσει μία ασυνήθιστη πραγματικότητα (Moore 2001:70). Μία ακόμη έμφαση στο μη συνηθισμένο μπορεί κανείς να παρατηρήσει στις πρώτες εμφανίσεις των Pink Floyd σε υπόγεια club του Λονδίνου (UFO) όπου χρησιμοποιούσαν ένα «ολοκληρωμένο περιβάλλον φωτός και ήχου» (Frith & Horne 1987:9). Αυτό το περιβάλλον προήλθε από τις πειραματικές σπουδές τους στο Hornsey College of Art (Frith & Horne 1987:192). Από τα λεγόμενα του Macan φτάνουμε στο συμπέρασμα πως το μορφωτικό επίπεδο των μουσικών αυτών αναδεικνύει την άμεση σχέση τους με ρεπερτόρια της Ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής (κλασικής, avant-garde) αλλά και της Αμερικάνικης (πειραματική μουσική). Περαιτέρω ανάλυση για αυτά τα ρεπερτόρια θα γίνει παρακάτω σε αυτό το κεφάλαιο.

1.4 Η μουσική βιομηχανία

Στα τέλη του της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές αυτής του 1970 ξεκίνησε μία διαφορετική έρευνα για τη pop μουσική βιομηχανία. Οι παλιές μονοδιάστατες κριτικές, όπως αυτή του Adorno ο οποίος απέρριπτε το μουσικό εμπόριο ως

απάτη¹, άφηναν τη θέση τους σε νέες προσεγγίσεις οι οποίες παρουσίαζαν τη μουσική βιομηχανία ως ένα πιο περίπλοκο περιβάλλον. Κύριος στόχος αυτών των προσεγγίσεων ήταν να καταλάβει κανείς τον τρόπο με τον οποίο η μουσική βιομηχανία αλληλεπιδρά με το εμπόριο και τις συνέπειες του τρόπου αυτού. Η νέα γενιά της rock πήγαζε από μια σειρά απρόβλεπτων γεγονότων στην οργάνωση της μουσικής βιομηχανίας. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα στα μέσα της δεκαετίας του 1970 η μουσική βιομηχανία να αποτελεί ένα σύστημα με βασικό χαρακτηριστικό το εμπόριο το οποίο με τη σειρά του χαρακτηριζόταν από την αναταραχή που προκάλεσαν οι ραγδαίες αλλαγές στις προτιμήσεις των νέων αγοραστών (Toynbee 2000:8). Με την άφιξη της πολυκάναλης ηχογράφησης οι rock παραγωγές εξελίχθηκαν ακόμη περισσότερο. Καθώς τα στούντιο μεγάλωναν ο αριθμός των καναλιών μεγάλωνε και καινούργια είδη εξοπλισμού μουσικής επεξεργασίας έκαναν την εμφάνισή τους. Ο διαχωρισμός, ο ανασυνδυασμός και η επεξεργασία της ηχητικής πηγής απέδιδε ένα ευρύτερο ηχητικό φάσμα με αποτέλεσμα τα rock άλμπουμ της δεκαετίας του 1970 να ακούγονται 'μεγάλα' σε σύγκριση με τα άλμπουμ των προηγούμενων δέκα ετών. Η rock αισθητική βασιζόταν πάνω απ' όλα στην ιδιαίτερη παραγωγή των άλμπουμ. Πράγματι, ο όρος 'παραγωγή' είχε

1 Ο Theodor Adorno στο άρθρο του *On Popular Music* [Για τη δημοφιλή μουσική], το οποίο έγραψε σε συνεργασία με τον George Simpson το 1941, διαχωρίζει τη μουσική σε δύο αντίθετες "σφαίρες", την δημοφιλή και την σοβαρή μουσική. Έχοντας ως πρότυπο δομικής και μοτιβικής ανάπτυξης το μπετοβενικό μοντέλο, ο Adorno ενοχλείται από το γεγονός ότι στις pop συνθέσεις η μελωδία, η ρυθμική οργάνωση και οι μοτιβικές ιδέες δεν συνδέονται με τα υπόλοιπα στοιχεία του κομματιού. Έτσι, όπως επισημαίνει ο ίδιος, το «ρεφρέν» είναι μια λεπτομέρεια που δεν σχετίζεται με το όλον με αποτέλεσμα οτιδήποτε υπάρχει γύρω από το ρεφρέν να μπορεί να αντικατασταθεί από μία άλλη τυποποιημένη ιδέα. Ωστόσο, αυτός ο συσχετισμός που κάνει ο Adorno μπορεί να χαρακτηριστεί αρκετά μονόπλευρος. Η Ευαγγελία Βαγκοπούλου, στο άρθρο της "Ο Adorno και το πρόβλημα της δημοφιλούς μουσικής", επισημαίνει πως ο Γερμανός φιλόσοφος βασίζεται περισσότερο σε μία αισθητική και κοινωνική αποτίμηση της pop μουσικής και λιγότερο σε ένα αναλυτικό μοντέλο που θα εξετάζει τη φόρμα και τη δομή της. Επίσης τονίζει πως το γεγονός ότι η δημοφιλής μουσική είναι ένα προϊόν μαζικού marketing, άμεσα εξαρτημένο από τη «βιομηχανία κουλτούρας», και ένα τέχνημα (artifact) στερημένο από κάθε σημειολογικό σύστημα δεν σημαίνει ότι η αξιολόγησή της θα πρέπει να χρησιμοποιεί τα ίδια κριτήρια με αυτά της κλασικής μουσικής αλλά ότι τουλάχιστον μία στοιχειώδης περιγραφή των χαρακτηριστικών της δομής μπορεί και πρέπει να γίνεται (Frith & Goodwin 1990:256-266, Βαγκοπούλου 2001:49-51). "Ο «υπέρ-ακαδημαϊσμός» του Adorno αρνείται να «διασώσει» έστω κάποια στοιχεία από την pop και την jazz μουσική τα οποία μπορούν να παραγάγουν μία προκλητικά καινοτόμο μουσική άποψη και γιατί όχι μία αυθεντική τάση μουσική δημιουργίας" (Βαγκοπούλου 2001:55). Τα λόγια της Βαγκοπούλου επιβεβαιώνονται αν συγκρίνουμε την jazz της εποχής του Adorno («big bands» της δεκαετίας του 30' και 40') με τις συνθέσεις των Coltrane, Coleman και Davis τριάντα χρόνια αργότερα. Επιβεβαιώνονται επίσης, όπως θα δούμε, από όλα τα καινοτόμα χαρακτηριστικά που εισήγαγε το prog στη δημοφιλή μουσική της δεκαετίας του 60' και 70'.

γίνει λέξη-κλειδί σε ομιλίες σχετικά με την rock με τους παραγωγούς και τους μηχανικούς να αναγράφονται πλέον, στο πίσω μέρος του φυλλαδίου, στους συντελεστές ενός άλμπουμ (Toynbee 2000:91-92). Η εμφάνιση του μουσικού παραγωγού ως επάγγελμα ακόμη από την περίοδο της rock 'n' roll μουσικής έπαιξε σπουδαίο ρόλο στην ανάπτυξη της ροκ μουσικής και μετ' έπειτα της progressive rock όπως τονίζει ο Robynn Stilwell στο *Cambridge History of twentieth-century Music*:

Για παραπάνω από πενήντα χρόνια, η εργασία στη δημοφιλή μουσική μοιράζονταν ανάμεσα στον τραγουδοποιό και στον εκτελεστή. Με το rock'n'roll αυτός ο διαχωρισμός άρχισε να γίνεται όλο και πιο θολός [...]. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας σχετικά με την ηχογράφηση θα έφερνε στο προσκήνιο τον παραγωγό: κυρίως ένας μηχανικός, ο παραγωγός τελικά συνέβαλλε καλλιτεχνικά όπως ο τραγουδοποιός, ο δισκοσυνθέτης και ο μουσικός (Cook & Pople, 2004:427).

Η σταδιακή εμφάνιση των δίσκων βινυλίου, αντικαθιστώντας τον παλιό δίσκο 78 στροφών ο οποίος είχε χωρητικότητα μέχρι 3 λεπτά μουσικής, από το 1948 έδινε τη δυνατότητα αναπαραγωγής έως και 40 λεπτών μουσικής. Με τη δυνατότητα αυτή η έννοια του 'άλμπουμ' , η οποία χρονολογείται στα τέλη του 50' με τον Duke Ellington να ενώνει άλμπουμ με κοινό θεματικό περιεχόμενο, πέρασε και στους rock δίσκους με μια σειρά τραγουδιών τα οποία δεν ήταν τυχαία επιλεγμένα. Έτσι, από την πλευρά της prog, στα τέλη της δεκαετίας του 1960 θεωρούνταν δεδομένο το γεγονός πως το άλμπουμ θα είχε δύο πλευρές- όπου στη μία τα συκροτήματα θα μπορούσαν να διαφοροποιηθούν ηχητικά από την άλλη ή να έχουν την 'εμπορική' πλευρά στη μία και την 'αυτοσχεδιαστική' στην άλλη (Hegarty & Halliwell 2011:20-21,25). Αρχικά, οι ανεξάρτητες δισκογραφικές εταιρίες, οι οποίες παρουσίαζαν τοπικούς καλλιτέχνες, ήταν περιορισμένες σε μια συγκεκριμένη αγορά. Όσο όμως οι οπαδοί της μουσικής που εξήγαγαν και η διάδοση από τα MME αυξάνονταν τόσο επηρέαζαν σταδιακά την έννοια του 'ανεκτού μουσικού ήχου'. Συνεπώς, οι στιλιστικές αλλαγές στους μεταπολεμικούς pop δίσκους δεν ήταν μόνο αποτέλεσμα της εμφάνισης του στούντιο αλλά και μιας μη-προβλέψιμης μουσικής οικονομίας. «Η ταχέως αναπτυσσόμενη αγορά, καθοδηγούμενη από το γούστο και την οικονομική άνεση της νεολαίας οδήγησε τις δισκογραφικές εταιρίες να κάνουν δίσκους με μη-προβλέψιμους ρυθμούς» (Beyley 2010:312) με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα μουσικό εμπόριο μεταξύ νέων ανθρώπων με μία μουσική πολύ διαφορετική από την μαζική pop. Στόχος αυτής της μουσικής

φαίνεται να ήταν η ηχητική διάκριση και μια αίσθηση αυθεντικότητας (Beyley 2010:312). Αποτέλεσμα αυτής της άνθισης ήταν οι δισκογραφικές εταιρίες να μην διστάζουν να επενδύουν σε άγνωστους καλλιτέχνες χωρίς να περιμένουν άμεσο κέρδος από αυτούς. Τα δύο αυτά στοιχεία ενθάρρυναν αυτούς τους καλλιτέχνες να πειραματιστούν με τα τεχνολογικά επιτεύγματα της εποχής στο στούντιο αναπτύσσοντας έτσι μία δικιά τους ιδεολογία ελευθερίας και προσωπικής έκφρασης (Moore 2001:65).

Παρ' όλα αυτά, δεν υπάρχει αμφιβολία πως η "διαταραχή" των δισκογραφικών εταιριών στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και αρχές της δεκαετίας του 1970 έδωσε στους καλλιτέχνες που ηχογραφούσαν αυτή τη περίοδο έναν δημιουργικό έλεγχο στη μουσική τους που ήταν σχεδόν άνευ προηγουμένου στην ιστορία της δημοφιλούς μουσικής. Δεν υπάρχει καμία αμφιβολία πως χωρίς αυτή τη παρέκκλιση προς τον πειραματισμό, οι οικονομικές συνθήκες δεν θα υπήρχαν ποτέ για την εμφάνιση της progressive rock (Macan, 1997:18).

Από τα πρώτα στάδια, η progressive rock βασιζόταν περισσότερο στα οπτικά χαρακτηριστικά που είχαν σχέση με μεγάλης κλίμακας έκθεση και σε καλής ποιότητας ηχογραφήσεις. Και τα δύο απαιτούσαν μεγάλες επενδύσεις και συνεπώς υψηλά εμπορικά κέρδη. Η δισκογραφική εταιρία EMI λανσάρει την «progressive label» 'Harvest' το 1968 και άλλες βασικές δισκογραφικές ακολουθούν. Σε χρόνο μηδέν η progressive rock έγινε μοναδικό είδος το οποίο επεκτείνονταν σε art rock, hard rock και folk rock στοιχεία (τα οποία θα δούμε με λεπτομέρεια παρακάτω) (Moore 2001:68).

Μετά το *Sergeant Pepper* των Beatles, ήταν ξεκάθαρο πως ο ηλεκτρονικός χειρισμός ήταν μέρος της pop όσο ήταν η σύνθεση και η τέλεση. Η στερεοφωνική αναπαραγωγή αντικατέστησε τη μονοφωνική και επιτεύγματα όπως οι παραμορφωμένες κιθάρες, το phasing, το flanging και το filtering δεν ήταν πια καινοτομίες. Η γλώσσα της σύγχρονης pop μουσικής με τη βοήθεια της ηλεκτρονικής παρέμβασης ανέπτυξε ένα σύστημα με μουσικό νόημα ενσωματώνοντας τα πειράματα και τα ηχητικά τεχνάσματα της δεκαετίας του 1950. Αναπτύχθηκε μία συνθετική σκέψη συνδυάζοντας μουσικές και τεχνολογικές ιδέες και πράξεις. Έτσι είχαμε ως αποτέλεσμα μία δημιουργική διαδικασία της οποίας τα αποτελέσματα άφησαν το δικό τους σημάδι στη μουσική επιφάνεια. "Παρ' όλα αυτά, η ιστορία της ηχογράφησης ως πράξη καταδεικνύει επανειλημμένα μία διαδικασία που συνδυάζει τη σύνθεση τραγουδιών, την τέλεση, την ενορχήστρωση, την

ηχογράφηση και τη μίξη σε ένα διαδραστικό καλλιτεχνικό project του οποίου τα αποτελέσματα διευρύνουν τις παραδοσιακές θεματολογίες στο μουσικό περιεχόμενο, νόημα και στυλ” (Bayley 2010:320-321).

Συνεπώς, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως ο πειραματισμός, με την βοήθεια της τεχνολογίας αλλά και γεγονότα κοινωνικής και πολιτισμικής φύσεως (όπως τα γεγονότα του Μάη του 68' στη Γαλλία αλλά και οι αντιδράσεις για τον πόλεμο του Βιετνάμ), ήταν βασικό συστατικό για τον ξεχωριστό χαρακτήρα της progressive rock. Οι Hegarty και Halliwell τονίζουν:

Η αφηγηματική διάσταση της “progressive” μουσικής είχε χρήση αφήγησης ιστοριών από τη μεριά του κλασικού ρεαλιστή αλλά μιας μοντερνιστικής μίξης μύθου και πραγματικότητας, την αποδιάρθρωση μιας ενιαίας αφηγηματικής προοπτικής, και μιας θεατρικότητας που παίρνει το πνεύμα της από την πρωτοποριακή avant-garde και βρίσκει νέες εξόδους στα μεταπολεμικά χρόνια μέσω της αφηρημένης τέχνης και του κινήματος Fluxus. Αυτή η avant-garde ενέργεια συχνά παραβλέπεται στις αφηγήσεις για την ανάπτυξη της μουσικής της δεκαετίας του 1960, αλλά είναι σημαντική για την κατανόηση του πολιτισμικού περιβάλλοντος της “progressive” μουσικής και της μίξης υψηλής και pop κουλτούρας που ενσωματώνεται στο *Sgt. Pepper* (Hegarty & Halliwell, 2011:37).

Με συνδετικό κρίκο το υψηλό μορφωτικό επίπεδο των περισσότερων εκπροσώπων της progressive rock αυτός ο πειραματισμός πήγαζε (όπως θα δούμε παρακάτω) από την δεσπόζουσα παρουσία της δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής αλλά και της πρωτοποριακής avant-garde.

1.5 Η συνύπαρξη με την avant-garde

Ο όρος 'avant-garde' αποτέλεσε μια κοινή ονομασία για μια σειρά από ετερογενή φαινόμενα των Ευρωπαϊκών τεχνών. Χρησιμοποιήθηκε συχνά στα τέλη της δεκαετίας του 1930 και αρχές της δεκαετίας του 1940 ώσπου έγινε μοντέρνα ονομασία για καινοτόμα και πειραματικά κινήματα στις τέχνες στις δεκαετίες του 1950 και 1960. Όπως άλλοι όροι των τεχνών έχουν μεταφορική χρήση – πχ. "κίνημα", "ρεύμα" ή "σχολή" – έτσι και ο όρος "avant-garde", προέρχεται από τον στρατιωτικό όρο που σημαίνει 'εμπροσθοφυλακή': η πρώτη γραμμή του στρατού που μπαίνει πρώτη στη μάχη και ταυτόχρονα εξερευνά το πεδίο της μάχης. Έτσι, κινήματα όπως οι fluxus, η pop τέχνη, ο μινιμαλισμός ή η τέχνη concrete πρέπει πρώτα να εκθρονίσουν τις υπάρχουσες καλλιτεχνικές δυνάμεις πριν καθιερωθούν ως νέα τάξη πραγμάτων (Adlington 2009:15-18). Η καλλιτεχνική avant-garde

λειτουργεί ως μια κατάσταση εξέγερσης ενάντια στη μαζική κουλτούρα. Αυτή η σύλληψη της τέχνης ως κοινωνική πράξη υπάρχει στο προσκήνιο από τη Γαλλία του 19ου αιώνα όπου η τέχνη θεωρούνταν σημαντικός παράγοντας για την εξέλιξη της κοινωνίας. Η μεταπολεμική *avant-garde* όμως ήρθε να αρνηθεί το διαχωρισμό της τέχνης από τη ζωή, με τον John Cage να εμπνέει νέες γενιές μουσικών οι οποίες είχαν άμεση σχέση με την αντί-κουλτούρα της νεολαίας. Έτσι, η *avant-garde* λειτούργησε ως μέσο προβολής και ενήργησε ως σύμβολο αντίστασης για τους μουσικούς που δούλευαν υπό καταπιεστικά κρατικά καθεστώτα. Η *free jazz* σήμανε την ελευθερία από τις δυτικές Ευρωπαϊκές μορφές ενώ οι *rock* μουσικοί της εποχής εισήγαγαν πειραματικές τεχνικές ως πράξη ελευθερίας από τις συμβάσεις και το εμπόριο «δημιουργώντας έτσι μερικές από τις πιο πανηγυρικές *avant-garde* στιγμές της *pop* μουσικής» (Adlington 2009:4-5).

Το Ντάρμστατ ήταν το σημείο συνάντησης πολλών σημαντικών προσωπικοτήτων της *avant-garde* τη δεκαετία του 1960. Μια δεκαετία όπου ένα νέο κύμα *avant-garde* καλλιτεχνών έρχεται να αρνηθεί την εμμονή με το “αγνό” και το “αφηρημένο” των προηγούμενων γενεών με την εμφάνιση του “τυχαίου”, της απροσδιοριστίας, της γραφικής παρτιτούρας και άλλες μορφές μη συμβατικής σημειογραφίας στην Ευρώπη (Ross 2007:344). Η εμφάνιση νέων «σχολών»², εκτός από αυτές του Ντάρμστατ και της Νέας Υόρκης, σε χώρες όπως η Σουηδία, η Ολλανδία, η Αγγλία, η Ισπανία και Πολωνία, δημιούργησε την ψευδαίσθηση μιας διεθνούς *avant-garde* (Cooke & Pople 2004:456).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο ενθουσιασμός με την διαδικασία σύνθεσης μέσω κάποιου ορισμένου κανόνα (12φθογγο σύστημα, αλεατορισμός) άφησε τη θέση του στην επιφάνεια του ήχου (έμφαση στο ηχόχρωμα) η οποία είχε ξεκινήσει να 'τιθασεύεται' από την προηγούμενη δεκαετία με τα έργα των Ξενάκη και Stockhausen. Από το 1961, η ιδέα μιας γνήσιας 'ηχοχρωματικής' μουσικής οδήγησε στα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα ηχοχρωματικής σύνθεσης της δεκαετίας του 1960: το *Atmospheres* του Ligeti και το *Threnody for the Victims of Hiroshima* του Penderecki. Και οι δύο έκαναν χρήση χρωματικών cluster για να εξουδετερώσουν την αρμονία. Χρησιμοποιούσαν μεγάλες μάζες ήχων στις οποίες

2 Με τον όρο «σχολή» εδώ εννοούμε πιο πολύ τις συνθήκες και το συγκεκριμένο πλαίσιο στο οποίο έδρασαν κάποιοι καλλιτέχνες σε μία συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

άλλαζαν πλάτος, ρεγκίστρα και ηχόχρωμα. Στο *Atmospheres*, ο Ligeti εισάγει μία τεχνική την οποία ονομάζει 'μικροπολυφωνία' ('micropolyphony'). Η ρυθμική κίνηση εξουδετερώνεται με ομάδες οργάνων να εισάγονται σε διαφορετικό σημείο κάθε φορά δίνοντας έμφαση σε κρατημένους ήχους και αποφεύγοντας κάθε αίσθηση ρυθμού. Έτσι, με τη χρήση cluster και την αίσθηση συνέχισης μας προκαλεί να βιώσουμε τον ήχο ως υφή. Ο Penderecki στο *Threnody* κάνει χρήση “Ξενακικών” glissandi από cluster τα οποία δίνουν ένα οξύ αποτέλεσμα. Επίσης χρησιμοποιεί μια μεγάλη ποικιλία καινοτόμων τεχνικών παιξίματος για έγχορδα, όπου πολλές από τις οποίες παρουσιάζουν αλεατορικά στοιχεία. (Ross 2007:345-346, Cooke & Pople 2004:456-458, Griffiths 2011:147, Salzman 1988:185-186). Από την άλλη, ο Stockhausen με το έργο του *Hymnen* (1966-67) “καλωσόριζε” την τεχνική του μουσικού κολλάζ χρησιμοποιώντας αποσπάσματα από εθνικούς ύμνους κρατών. Εδώ, στιλιστικά “ξένοι” ήχοι ή αποσπάσματα από άλλα κομμάτια χρησιμοποιούνταν για να δημιουργηθεί ένα μουσικό κολλάζ. Το 1966, ο Stockhausen σε ένα ταξίδι του στην Ιαπωνία συνέθεσε με την τεχνική του κολλάζ, το *Telemusic*, ένα ηλεκτρονικό κομμάτι στο οποίο ηχογραφήσεις από διάφορες περιοχές του κόσμου (πχ τη νότια Σαχάρα, τον Αμαζόνιο, μουσική από την Ουγγαρία, το Μπαλί αλλά και ηχογραφημένες τελετές από ναούς της Ιαπωνίας) συνδυάζονται με δικούς του ήχους. Σε αυτό το κομμάτι ο Stockhausen χρησιμοποιεί την τεχνική της “ενδοδιαμόρφωσης” ('intermodulation' όπως την ονομάζει ο ίδιος). Αυτή η τεχνική δημιουργεί περίπλοκες υφές και πυκνά μουσικά συμβάντα όπου οι πρωτότυπες ηχογραφήσεις δεν είναι καθόλου αναγνωρίσιμες και ακούγονται σαν να εμποδίζονται από μια παρεμβολή. Στη συγκεκριμένη περίπτωση η παρεμβολή είναι η χρήση κρουστών από την Ιαπωνία που “εισάγουν” κάθε φορά ένα νέο μέρος (Cooke & Pople 2004:459-460, Griffiths 2011:176-177, Salzman 1988:178-182).

Ήταν η εποχή όπου άνθησε η ηλεκτροακουστική μουσική και η ζωντανή ηλεκτρονική μουσική (live electronics) με κύριους εκφραστές τους Cage και Stockhausen. Τα 'live electronics' καταργούσαν το διαχωρισμό ανάμεσα στην ηλεκτρονική μουσική (ως πρακτική σε ένα στούντιο) και τη ζωντανή εκτέλεση με το να χρησιμοποιούν συγκεκριμένο εξοπλισμό από τα στούντιο για να τροποποιήσουν ήχους μουσικών οργάνων αλλά και άλλων αντικειμένων σε μία ζωντανή εκτέλεση.

Με αυτόν τον τρόπο είχαν την πιο βαθιά επιρροή στη φύση της τέλεσης. Από τα πρώτα αντιπροσωπευτικά κομμάτια του είδους ήταν το *Cartidge Music* (1960) του Cage και το *Microphonie I* (1964) του Stockhausen. Όντας δύσκολο να προβλεφτεί, λόγω της ενίσχυσης αλλά και των υλικών που χρησιμοποιούνταν για την παραγωγή του ήχου, η ζωντανή ηλεκτρονική μουσική καλωσόρισε την απροσδιοριστία και τον αυτοσχεδιασμό. Ο Nyman αναφέρει χαρακτηριστικά πως με τη μέθοδο του feedback [ανάδραση]³ εξασφαλιζόνταν το στοιχείο του απρόβλεπτου. Παρ' όλο που το feedback θεωρείται ανεπιθύμητο φαινόμενο ο Cage ήταν αρκετά ανοιχτός στο να χρησιμοποιήσει την ανάδραση στο *Cartidge Music* ενώ παράλληλα η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιούνταν πολύ συχνά και στην pop μουσική (πχ στην ηλ. κιθάρα) (Nyman 1999:151). Αυτό το νέο είδος μουσικής απαιτούσε μια εμπειρική επιλογή των μέσων που θα χρησιμοποιούνταν – όπως συμβατικά όργανα ή φωνές με ηλεκτρονικές προεκτάσεις, διασκευασμένα ή όργανα που εφευρέθηκαν αλλά και κανονικές ηλεκτρονικές συσκευές. Έτσι, κύριο χαρακτηριστικό αυτής της μουσικής ήταν η εξερεύνηση του ηχοχρώματος, των σχέσεων μεταξύ των παιχτών και της διασύνδεσης μεταξύ σύνθεσης και ερμηνείας. Όπως ακριβώς και στη δημοφιλή μουσική της εποχής, επειδή λίγα μπορούσαν να προβλεφθούν, οι συνθήκες της τέλεσης ξεπερνούσαν σε σπουδαιότητα ότι είχε αρχικά γραφτεί και έτσι οι μουσικοί γρήγορα καθιέρωσαν τις δικές τους πρακτικές και δημιούργησαν το δικό τους υλικό (Cooke & Pople 2004:466, Griffiths 2011:222).

Η ανάπτυξη της τεχνολογίας οδήγησε στη δημιουργία μιας σειράς από μουσικών τάσεων και εξελίξεων καθ' όλη τη διάρκεια του 20ου αιώνα. Το 1920 οι Eric Satie και Darius Milhaud ήταν οι πρώτοι που μίλησαν για μια μουσική που θα είναι μέρος των ήχων του περιβάλλοντος και που θα τους λαμβάνει υπ' όψιν της. Με την βοήθεια της ηχογράφησης αυτή η ιδέα έγινε πράξη. Στα τέλη της δεκαετίας του 70' ο Brian Eno μίλησε για μία «ambient» ακρόαση, όπου η μουσική θα αποτελεί μία απόχρωση σε ένα γενικότερο ηχητικό περιβάλλον. Επίσης τόνισε πως η ambient μουσική πρέπει να είναι ικανή να παρέχει πολλά επίπεδα ακρόασης

3 “Το φαινόμενο της ανάδρασης δημιουργείται αυτόματα όταν τα ηχητικά επίπεδα ενός ενισχυμένου οργάνου ή συστήματος ηχείων είναι τόσο υψηλά, ώστε όταν το όργανο και το ηχείο βρίσκονται πολύ κοντά μεταξύ τους, δημιουργείται ένα συνεχές κύκλωμα το οποίο αναδρά με τον εαυτό του, παράγοντας ένα συνεχόμενο ήχο” (Nyman 1999:151).

χωρίς να επιβάλλει κάποιο και να μπορείς εξίσου να την αγνοήσεις αλλά και να την ακούσεις με προσοχή (Cox & Warner 2004:65, 94-97).

Μια ακόμη σημαντική εξέλιξη ήταν η εμφάνιση τεχνικών όπως η concrete poetry και sound poetry. Σε αυτές τις τεχνικές η γλώσσα αντιμετωπίζεται ως “υλικό” και δίνεται έμφαση στο πως ηχεί το κείμενο παρά στη σύνταξή του και στη σημασιολογία του. Οι Perloff και Dworkin επισημαίνουν πως η avant-garde μουσική και η sound poetry εμφανίστηκαν από ένα κοινό ενδιαφέρον να ενσωματωθούν ήχοι που παράγονταν από νέα είδη μουσικών οργάνων και από δεξιολογικές φωνητικές τεχνικές. Ο McCaffery αναφέρει μια περίοδο (1875-1928) στην οποία ποιητές και καλλιτέχνες της Ευρωπαϊκής avant-garde πειραματίστηκαν με τα ακουστικά και μη-εννοιολογικά χαρακτηριστικά της γλώσσας. Η εμφάνιση του κασετοφώνου (1934-35) αλλά και η επεξεργασία της μαγνητικής ταινίας έδωσε τη δυνατότητα σε ποιητές και συνθέτες να διαχειριστούν τον ηχογραφημένο ήχο “κόβοντάς” τον, αλλάζοντας ταχύτητα και δημιουργώντας ηχητικές στρώσεις. Οι πρώτες προσπάθειες να απομονωθούν τα “χειροπιαστά”, φωνητικά χαρακτηριστικά της γλώσσας έγιναν από τους Ρώσους ποιητές Khlebnikov και Kruchenykh και συνεχίστηκαν από τον ιδρυτή του Ιταλικού φουτουριστικού κινήματος F.T. Marinetti και τον Γερμανό ντανταϊστή Kurt Schwitters (Mason & Dodd και λοιποί 2013, Kostelanetz 1980, Perloff & Dworkin 2009:97-108).

1.6 Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band

Η διαχωριστική γραμμή της λόγιας μουσικής από τα γειτονικά είδη είχε φτάσει κοντά στην εξαφάνισή της, όπως προσωρινά είχε γίνει όταν στις δεκαετίες του 20' και 30' οι Copland, Gershwin και Ellington διεύρυναν τα όρια της jazz, “με την μεταπολεμική avant-garde να παίζει το ρόλο μιας “ψυχικής διάθεσης” στη γενιά της ψυχεδέλειας” (Ross 2007:356). Από τα μέσα της δεκαετίας του 60' ο όρος «δημοφιλής» ('popular') δεν ήταν πια συνώνυμος με τον όρο «ποπ» ('pop') ο οποίος δεν συμπεριλάμβανε πια μουσική των παλαιότερων γενεών (Frank Sinatra, Tony Bennet, Andy Williams). Αυτός ο διαχωρισμός της 'popular' και 'pop' οδήγησε τις μουσικές βιομηχανίες στο να στοχεύουν το ευρύ ακροατήριο τους πιο συγκεκριμένα. Η 'pop' διατηρούσε τον δημοφιλή χαρακτήρα της αλλά παράλληλα

και μια αίσθηση σοβαρότητας στη μουσική. Η νέα pop μουσική και η rock εισέβαλαν στο κοινό της “κλασικής” μουσικής, σε φοιτητές αλλά ακόμη και σε καλλιτέχνες και διανοούμενους με αποτέλεσμα να παίξουν σημαντικό ρόλο στη εξέλιξη της νέας μουσικής. Πολλοί μουσικοί της pop, αναθρεμμένοι με διαφορετικό τρόπο από αυτόν της επικρατούσας κουλτούρας αγνοούσαν (ή δεν γνώριζαν) τους κανόνες της μόδας που έπληττε τη δημιουργική πορεία της τέχνης και της μουσικής (Moore 1997:17, Griffiths 2007:166, Salzman 2002:271-273). Έτσι “κατηγορίες όπως ο νεο-κλασικό και εξπρεσιονιστικό, σειραϊκό και αλεατορικό, κλειστή φόρμα και ανοιχτή φόρμα, τύχη και υπερ-ορθολογισμός, κλασικό και λαϊκό φάνηκαν περιοριστικές και άσχετες” (Salzman 1983:273). Όλη αυτή η ασταθής κοινωνική κατάσταση σε συνδυασμό με την οικονομική άνθηση αλλά και την τεχνολογική ανάπτυξη της εποχής είχε ως αποτέλεσμα την κυκλοφορία του *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* των Beatles το 1967, ενός άλμπουμ ‘σταθμού’ για την γέννηση της progressive rock στην Αγγλία, όπως υποστηρίζουν αρκετοί ερευνητές (βλ. Hegarty & Halliwell 2011:31, Moore 2001:69, Macan 1997:40). Πριν τη κυκλοφορία του άλμπουμ, οι Beatles έκαναν όλο και λιγότερες περιοδείες, τηλεοπτικές εμφανίσεις και συνεντεύξεις. Έτσι, το φθινόπωρο του 1966 παίρνουν την απόφαση να σταματήσουν τις περιοδείες και να αφοσιωθούν πλήρως στο στούντιο (Moore 1997:19). Ο πειραματισμός στις τεχνικές ηχογράφησης, δειγματοληψίας (sampling) αλλά και ο ‘θεματικός’ χαρακτήρας του *Sgt Pepper’s* (που έκανε την εμφάνισή του στο εξώφυλλο του δίσκου αλλά και στο μουσικό περιεχόμενο σε μικρότερο βαθμό) έκαναν το άλμπουμ ιδιαίτερα πρωτοποριακό για την εποχή του (Hegarty & Halliwell 2011:31-35). Τα θεματικά στοιχεία του δίσκου πηγάζουν πιο πολύ από το εξώφυλλο του δίσκου όπου εμφανίζονται οι φιγούρες των Beatles τριγυρισμένες από μια ποικιλία διάσημων καλλιτεχνικών και ιστορικών προσώπων όπως ο Sigmund Freud, Karl Marx, Oscar Wilde, Bob Dylan, Marilyn Monroe (εκτενέστερη αναφορά για το θεματικό άλμπουμ θα γίνει στο επόμενο κεφάλαιο). Το concept στη συσκευασία, το διπλωμένο περίβλημα αλλά και οι τυπωμένοι στίχοι ήταν κάτι το πρωτότυπο για εκείνη την εποχή. Επίσης αξιοσημείωτο είναι το πόσα χρήματα κόστισε το άλμπουμ. Σύμφωνα με τον David Harker, σε αντίθεση με τις 400 λίρες που ξοδεύτηκαν για τον πρώτο δίσκο των

Beatles, το *Sgt Pepper's* κόστισε 20.000 λίρες (Harker 1980:35).

Οι Beatles κατάφεραν να συγχωνεύσουν σχεδόν όλες τις μορφές της pop μουσικής με στοιχεία κλασικής και μουσικής δωματίου καθώς και με μαγνητοφωνημένο και ηλεκτρονικό ήχο (Salzman 1983:273, 1988:226). Ηχητικά, σύμφωνα με τον παραγωγό George Martin ο McCartney είχε εκφράσει την επιθυμία του για ένα avant-garde ορχηστρικό μέρος: στο κομμάτι 'A Day in the Life' οι μουσικοί της ορχήστρας είχαν την εντολή να κάνουν ένα crescendo ξεκινώντας από τη χαμηλότερη τους νότα και τελειώνοντας στη υψηλότερη (1'.40" και 3'.46"). Ο McCartney είναι πολύ πιθανό να επηρεάστηκε από avant-garde συνθέτες του 20ου αιώνα όπως ο Stockhausen (Ross 2007:356, Hegarty & Halliwell 2011:38, Moore 1997:20). Ο Moore, σε μια ανάλυση του συγκεκριμένου κομματιού, αναφέρει πως περιέχει στοιχεία "παράξενα" και "ενοχλητικά" για έναν ακροατή της εποχής: (1) Η παράξενη ομαδοποίηση των ήχων, (2) τα ορχηστρικά crescendi, (3) το "σπάσιμο" του groove από όλα τα όργανα πριν τα crescendi (1'.47" και 3'.52") και (4) η παρεμβολή της λούπας στο τέλος του κομματιού (5'.11") μετά από το μεγάλο σβήσιμο της τελευταίας συγχορδίας (Moore 1997:56). Εκτός από την επαναφορά του αρχικού κομματιού στο τέλος του δίσκου, γίνεται αντιληπτό ένα αίσθημα συνέχισης από το ένα κομμάτι στο άλλο το οποίο επιτεύχθηκε μειώνοντας στο ελάχιστο το κενό ανάμεσα στα κομμάτια. Σύμφωνα με τον Moore, οι Beatles δεν ασχολήθηκαν με το μίξάρισμα του *Sgt. Pepper's* σε στερεοφωνική μορφή – κάτι που ήταν καινούργιο για την εποχή. Ακόμη και η σειρά με την οποία θα τοποθετηθούν τα κομμάτια στο δίσκο ήταν απόφαση του παραγωγού George Martin με τους Beatles να συμφωνούν (Moore 1997:24). Συνεπώς, όπως θα δούμε παρακάτω, η ανάπτυξη της τεχνολογίας και ο σχηματισμός μιας μουσικής βιομηχανίας ήταν πια δύο γεγονότα τα οποία θα άλλαζαν για πάντα τη μουσική. Ο Moore αναφέρει την άποψη του George Martin τονίζοντας ότι λόγω της κυκλοφορίας του άλμπουμ *Pet Sounds* και του single 'Good vibrations' από τους Beach Boys το 1966 οι Beatles ένιωθαν έναν ισχυρό ανταγωνισμό σε τομείς όπως η παραγωγή και η σύνθεση τραγουδιών. Η πίεση και ο ανταγωνισμός σε ένα χώρο όπως το στούντιο ηχογράφησης μπορεί να δημιουργήσει τις πιο ενδιαφέρουσες ηχητικές εμπειρίες από τις πιο απλές δομές. Ο McCartney φαίνεται να βγήκε

νικητής στη “μάχη” του με τους Beach Boys μέσα από τη πολυπραγμοσύνη και τη στιλιστική ποικιλομορφία του υλικού στο άλμπουμ. Στην περίπτωση του *Sgt. Pepper's* έχουμε δεκατρία ξεχωριστά κομμάτια τα οποία πλαισιώνονται από έναν γραφικό σχεδιασμό που μας δίνει την ψευδαίσθηση ενός πακέτου με συνοχή ενώ παράλληλα η σειρά των τραγουδιών παίζει πολύ σημαντικό ρόλο (Moore 1997:24-26). Μετά τη κυκλοφορία του *Sgt Pepper's* η αγορά των άλμπουμ έγινε πιο κερδοφόρα από αυτή των singles. Πολλά συγκροτήματα ακολούθησαν το παράδειγμα των Beatles δημιουργώντας άλμπουμ τα οποία ήταν σχεδιασμένα να παίζουν από την αρχή έως το τέλος χωρίς διακοπή. Δεν υπήρχε πια η διάθεση για έναν διαχωρισμό της “δημοφιλούς” μουσικής με την “λόγια”. Οι Beatles ήταν ένα από τα παραδείγματα που δείχνουν ότι αυτές οι δύο μουσικές μπορούν να συγχωνευθούν (Moore 1997:72-73).

Για όλους αυτούς τους λόγους, το *Sgt. Pepper* δεν είναι τίποτα λιγότερο από ένα εμβληματικό άλμπουμ που άνοιξε τις ηχητικές και θεματικές πιθανότητες για την progressive μουσική και, σύμφωνα με τον Jonathan Gould, ήταν ο 'καταλύτης για μια έκρηξη μαζικού ενθουσιασμού για το 'ροκ άλμπουμ' ο οποίος θα ήταν μία επανάσταση για τα αισθητικά κριτήρια αλλά και την οικονομία της δισκογραφικής επιχείρησης (Hegarty & Halliwell, 2011:35).

Σε αυτές τις ηχητικές και θεματικές πιθανότητες θα αναφερθούμε στο επόμενο κεφάλαιο, εξετάζοντας χαρακτηριστικά όπως τις επιδράσεις πολλών στυλ μουσικής: folk, jazz fusion, λόγια κλπ. στη prog rock αλλά και τις καινοτομίες που έκαναν την prog rock να ξεχωρίσει σε τομείς όπως η φόρμα, οι συνθήκες ηχογράφησης, ο γραφικός σχεδιασμός κ.α.

Κεφάλαιο 2

Το στυλ της progressive rock: χαρακτηριστικά/καινοτομίες.

(...) Είναι γεγονός πως πολλά συγκροτήματα της Αγγλίας πειραματίζονταν με μια μίξη στοιχείων από στυλ της rhythm and blues (R&B), της jazz και κλασικής (καθώς επίσης folk και Ινδικής) μουσικής κατά το τέλος της δεκαετίας του 1960 (Macan 1997:30).

Τα λόγια του Macan μας δείχνουν πόσο δύσκολη ήταν η κατηγοριοποίηση της pop μουσικής στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και στις αρχές του 1970. Η διάσπαση της μέχρι τότε ενιαίας νεανικής κουλτούρας σε πολλές υπό-κουλτούρες (όπως είδαμε στο 1ο κεφάλαιο) είχε ως αποτέλεσμα ένα αγοραστικό κοινό με πολλά διαφορετικά γούστα. Εκμεταλλευόμενοι αυτό το γεγονός οι δημοσιογράφοι αλλά και οι δισκογραφικές εταιρίες δημιούργησαν την ψευδαίσθηση πολλών υποκατηγοριών pop μουσικής στοχεύοντας το κοινό τους με ένα πιο συγκεκριμένο είδος ηχογραφημένου προϊόντος. Η prog άνηκε και αυτή σε μία από αυτές τις υποκατηγορίες. Ο όρος 'progressive' βοήθησε τις δισκογραφικές εταιρίες να διαφοροποιήσουν αυτό το προϊόν από την 'εμπορική' pop και σε συνδυασμό με την οικονομική άνθηση της εποχής να δημιουργήσουν ένα ταχέως αναπτυσσόμενο εμπόριο βασισμένο στους νέους. Ο Macan επισημαίνει πως ήταν αρκετά δύσκολο για τους ακροατές της μουσικής στα τέλη της δεκαετίας του 60' με αρχές του 70' να πιστέψουν ότι οι Yes και οι Black Sabbath ίσως και να είχαν μοιραστεί την ίδια σκηνή κάποτε (Macan 1997:126, Moore 2012:145). Η progressive rock διαμορφώθηκε στη προσπάθεια των συγκροτημάτων της εποχής να συνδυάσουν rock/pop στοιχεία με στοιχεία παρμένα από Δυτική λόγια μουσική παράδοση αλλά και τη folk μουσική. Από την R&B και ειδικότερα από την 'ενισχυόμενη' Βρετανική blues, η prog πήρε την κλίση της προς τα μακροσκελή κομμάτια, την ηλεκτρονική ενίσχυση, την έμφαση σε οργανικά μέρη και τα σόλο υψηλής τεχνικής. Από την αναβίωση της folk μουσικής της δεκαετίας του 1960 πήρε την τροπικότητα και την

ιδιαίτερη ατμόσφαιρα των ακουστικών οργάνων. Ο Mellers τονίζει πως η επιρροή των Beatles με το *Sgt Pepper's* (1967) οδήγησε σε μία αισθητική τάση όπου μουσικοί και οπαδοί έβλεπαν την rock σαν μία “μουσική για ακρόαση”. Ως αποτέλεσμα είχαμε την προσπάθεια να αναπτυχθεί ένα είδος “συναυλιακού rock”. Παραδείγματα βρίσκουμε κιόλας από τα μέσα της δεκαετίας του 60' όπου οι Beatles χρησιμοποιούν ένα οκτέτο έγχορδων στο κομμάτι τους “Eleanor Rigby” (1966) και οι Rolling Stones ένα τσέμπαλο στο “Lady Jane” την ίδια χρονιά.

Ανάμεσα στους ένθερμους οπαδούς της progressive rock της εποχής υπήρχε η εντύπωση πως αυτοί οι μουσικοί προσπαθούσαν να σχηματίσουν ένα νέο είδος κλασικής μουσικής – μία μουσική που δεν θα εξαφανίζονταν μετά από μερικές εβδομάδες ή μήνες στα pop charts αλλά θα ακούγονταν (και ίσως να ήταν αντικείμενο μελέτης) όπως η μουσική του Mozart, του Beethoven και του Brahms (Covach & Boone 1997:4).

Παράλληλα δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την επιρροή της ψυχεδελικής μουσικής στη rock. Η ψυχεδελική μουσική εμφανίστηκε το 1966-7 ως αποτέλεσμα ευρείας χρήσης εξαρτησιογόνων ουσιών (κάνναβις, LSD) και προσπάθησε να αποτελέσει ένα “ταιριαστό” μουσικό υπόβαθρο ή να εξομοιώσει την εμπειρία της χρήσης αυτών των ουσιών. Ο ηλεκτρικός ήχος του ψυχεδελικού rock συνδύαζε rock/blues στοιχεία, διευρυμένο στυλ εκτέλεσης της ηλεκτρικής κιθάρας αλλά και πολλά άλλα ηλεκτρονικά στοιχεία όπως η χρήση του ονομαζόμενου «light show». Ο Salzman επισημαίνει πως «αυτή την περίοδο το rock βρέθηκε πολύ κοντά στη θέση του πειραματισμού ή της avant-garde» (1983:274). Έτσι, η ψυχεδελική μουσική υπονοώντας μια μεγαλύτερη διάρκεια για τα κομμάτια διέυρνε τη rock οριζόντια στο χρόνο ενώ παράλληλα την επέκτεινε κάθετα – κάνοντάς την πιο περίπλοκη με τη χρήση “ξένων” οργάνων όπως το σιτάρ (*Revolver* -1965, *Sgt Pepper's* -1967). Από την άλλη, το κίνημα της λαϊκής παραδοσιακής μουσικής (folk) που είχε αναγεννηθεί τη δεκαετία του 30' εισχώρησε στη pop κουλτούρα της δεκαετίας του 60' από τραγουδιστές-τραγουδοποιούς όπως ο Bob Dylan. Ο Dylan βοήθησε στη μαζική εξάπλωση του folk κινήματος ενσωματώνοντας ηλεκτρικά όργανα στις συναυλίες του, απομακρύνοντας έτσι την αντίδραση ενάντια στο “σκληρό” rock (hard rock). Συνεπώς, μπορούμε να πούμε με σιγουριά πως η prog είναι ένα είδος μουσικής βασισμένο σε μια μίξη πολλών διαφορετικών στυλ, προσεγγίσεων και ειδών, και έχει μία πιο ευρεία πολιτισμική απήχηση που συνδέεται με την avant-garde τέχνη, την κλασική και folk μουσική και το performance. (Macan 1997:30,

Covach & Boone 1997:3-4, Hegarty & Halliwell 2011:3, 23-25, Salzman 1983:274-275).

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξετάσουμε τη σχέση της prog rock με διάφορα στυλ μουσικής που έκαναν την εμφάνιση τους σχεδόν παράλληλα με αυτήν και κινούνταν σε διαφορετικά καλλιτεχνικά μονοπάτια καθώς επίσης και όλα εκείνα τα καινοτόμα στοιχεία της prog που την κάνουν να ξεχωρίζει όπως: η ενορχήστρωση, το ηχόχρωμα, η φόρμα, η τεχνική, η αρμονία, οι συνθήκες και οι τεχνικές ηχογράφησης και παραγωγής, ο γραφικός σχεδιασμός των δίσκων και του συνοδευτικού υλικού τους, η εμπειρία των ζωντανών συναυλιών αλλά και οι στίχοι και η σχέση τους με τη μουσική.

- **Χαρακτηριστικά / καινοτομίες**

2.1 Το θεματικό άλμπουμ (concept album)

Το 'concept album' (άλμπουμ με συγκεκριμένη θεματολογία στη μουσική, στους στίχους αλλά και στο γραφικό σχεδιασμό) αποτέλεσε ένα πολύ συχνό φαινόμενο της progressive rock κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970. Εξερευνούσε πεδία όπως: (1) αφήγηση, (2) μίξη ειδών μουσικής, (3) οργανική ανάπτυξη όμοια με τις jazz ή κλασικές φόρμες, (4) πολύπλοκους στίχους. Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970 το πλήρες ανεπτυγμένο concept album επέκτεινε ένα θέμα το οποίο γινόταν αντιληπτό σε όλα τα κομμάτια καθ' όλη τη διάρκεια του άλμπουμ. Στην πρώτη ακρόαση οι στιχουργικές και μουσικές ιδέες ήταν αυτές που γινόταν άμεσα αντιληπτές, ενώ οι λεπτομέρειες έκαναν την εμφάνισή τους σε μεταγενέστερες ακροάσεις. Οι Hegarty & Halliwell αναφέρουν ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα στο *Sgt. Pepper* :

Για παράδειγμα, στο *Sgt. Pepper* γίνεται η επαναφορά του ομώνυμου κομματιού, αλλά το σιτάρ λειτουργεί σταδιακά με τον τρόπο του στο άλμπουμ, και οι αναφορές σε συναυλιακούς χώρους και τσίρκα σε στιχουργικό επίπεδο ενώνουν τις έτσι κι αλλιώς ποικίλες πλευρές της ζωής οι οποίες κατασκευάζουν το άλμπουμ (Hegarty & Halliwell 2011:65).

Το concept album μπορούσε επίσης να πάρει και οργανική μορφή: ο Duke Ellington ήταν ο πρώτος που λίγο-πολύ έφτασε πιο κοντά σε αυτό με τα θεματικά άλμπουμ από το 1943 (όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1) (Hegarty & Halliwell

2011:65). Γυρνώντας πίσω στο Sgt. Pepper, ο Macan τονίζει πως οι Beatles κατάφεραν να δημιουργήσουν μία μοντέρνα έκδοση του κυκλικού τραγουδιού του 19ου αιώνα: μια ομάδα τραγουδιών τα οποία ακολουθούν μία συγκεκριμένη θεματολογία ή πρόγραμμα το οποίο γίνεται αντιληπτό από τους στίχους του κάθε τραγουδιού, και μουσικά, από την επανεμφάνιση ορισμένων μελωδικών ιδεών κατά τη διάρκεια του άλμπουμ. Με την κυκλοφορία του *Sgt Pepper's* το 1967 ήταν η πρώτη φορά που στη pop μουσική η 'ενότητα' ήταν πιο σημαντική από την 'ατομικότητα' και η ζωντανή εκτέλεση δεν συνδέονταν με τη μουσική εμπειρία. Ήταν μουσική γραμμένη σε δίσκο και για δίσκο, κι έτσι απαιτούσε μια εντελώς καινούργια και διαφορετική ακροαματική προσέγγιση. Παρ' όλο που υπήρχαν παραδείγματα pop μουσικής στο παρελθόν με μια έμφαση στην ενότητα (όπως το *Songs for Swinging Lovers* του Sinatra), υπάρχει μια κοινή άποψη (όπως είδαμε στο κεφάλαιο 1 από πολλούς μελετητές) πως με το *Sgt Pepper's* γεννήθηκε το 'θεματικό album' (concept album). Ωστόσο δεν ήταν το μοναδικό. Σύμφωνα με τον Moore, αν οι Beach Boys (το αντίπαλο δέος των Beatles) είχαν καταφέρει να ολοκληρώσουν το άλμπουμ *Smile* θα είχαν προτείνει μία πολύ διαφορετική γραμμή ανάπτυξης του concept album για την εποχή - όπου μέρη κομματιών επανεμφανίζονται σε άλλα δημιουργώντας έτσι μια φόρμα πολύ πιο εξεζητημένη. Μέχρι και το 1970 το υπόβαθρο για μια σημαντική αλλαγή στη pop μουσική είχε τεθεί. Το τρίλεπτο ερωτικό τραγούδι είχε πλέον αντικατασταθεί από μεγαλύτερα κομμάτια και concept albums και για πολλούς η prog αντιμετώπιζονταν πια ως 'τέχνη'. Έτσι, κανείς δεν μπορεί να αρνηθεί πως η progressive rock κατάφερε να συνδυάσει κλασικές φόρμες με τη δύναμη και την ενέργεια που ανάβλυζε από ένα rock υπόβαθρο (Macan 1997:40-41, Jones 2008:43-44, Moore 2012:144-145, 1997:72-73, Martin 1998:41).

Ο λόγος για τους οποίους οι μουσικοί της prog rock κινήθηκαν προς τις κλασικές φόρμες είναι πολυδιάστατοι. Πρώτον, ο Macan ισχυρίζεται πως τα ψυχεδελικά συγκροτήματα βάζοντας στα κομμάτια τους μεγαλύτερα οργανικά μέρη ήθελαν σε ένα επίπεδο η ροή του χρόνου να ανασταλεί χωρίς κάποιος να περιμένει τη λύτρωση με κάποιον τρόπο. Αυτή η προσέγγιση όμως είχε και τα μειονεκτήματά της: όταν κανείς άκουγε τα μακροσκελή αυτά 'τζαμαρίσματα' (jams), σε ένα αρχικό

στάδιο εντυπωσιάζονταν από τη τεχνική των μουσικών αλλά μετά από λίγη ώρα αναζητούσε μία μεγαλύτερη ποικιλία στην ενορχήστρωση, στη μελωδία, στις δυναμικές, μία εξισορρόπηση της τεχνικής και μελωδικής προσέγγισης των σόλο. Έτσι ο στόχος των μουσικών επικεντρώθηκε στο πως να οργανώσουν την ενορχήστρωση, την ποικιλία και την κορύφωση χωρίς να καταστρέψουν την αίσθηση της αναστολής του χρόνου η οποία χαρακτήριζε τα ψυχεδελικά jams. Κάτι τέτοιο το κατάφεραν με το να περιορίσουν το ρόλο του αυτοσχεδιασμού σε ένα ή δύο μέρη του κομματιού και να οργανώσουν το υπόλοιπο κομμάτι σύμφωνα με τις συμφωνικές φόρμες του 19ου αιώνα. Για να στηρίξει αυτόν τον παραλληλισμό του Ρομαντισμού του 19ου αιώνα και της rock μουσικής της δεκαετίας του 60', ο Macan αναφέρει την άποψη του Robert Pattison ως αρκετά πειστική παρ' όλο που τη θεωρεί λίγο υπερβολική. Ο Pattison ισχυρίζεται πως το κίνημα του Ρομαντισμού είχε μια άμεση επιρροή στους χίπις και πως διείσδυσε στη συμπεριφορά της rock απέναντι στη πολιτική, στη θρησκεία και στην ιστορία (Macan 1997:41, Hegarty & Halliwell 2011:12, Pattison 1987). Δεύτερον, ο Bill Martin αναφέρει την άποψη του DeRogatis ο οποίος τονίζει πως οι rock μουσικοί εισήγαγαν στοιχεία Ευρωπαϊκής δυτικής μουσικής για να γίνει η μουσική τους αποδεκτή στην ανώτερη τάξη. Ο DeRogatis με τη σειρά του στηρίζει την άποψή του στα λόγια του John Rockwell (ενός κριτικού της rock για την *New York Times*):

(...) Αυτό που η λόγια rock, ή “progressive rock”, πραγματικά υποδηλώνει είναι μουσική που συνειδητά προσπαθεί να ωθήσει το rock'n'roll προς την υψηλή κουλτούρα με το να ενστερνίζεται τις αξίες της όπως την υψηλή τεχνική κατάρτιση και τη θεματική πυκνότητα. Πολλοί μουσικοί του πρώτου κύματος της ψυχεδέλειας στη Βρετανία ήταν παιδιά της υψηλό-μεσαίας τάξης που ανακάλυψαν τη rock, τα ναρκωτικά, τη νυχτερινή ζωή του Λονδίνου και που ξεπήδησαν από πανεπιστήμια ή τεχνικά σχολεία. Το *Sgt. Pepper's* τους έπεισε πως μπορούσαν να κάνουν μουσική που ήταν τόσο σοβαρή όσο η τέχνη που μελετούσαν μέχρι τότε – και που μπορεί να ήταν αρκετά αξιοπρεπής για να ευχαριστήσουν τη μητέρα και τον πατέρα (Martin 1998:85).

Τρίτον, ο Conach επισημαίνει την άποψη του κοινωνιολόγου Randal Doane ο οποίος ισχυρίζεται πως οι κλασικά εκπαιδευμένοι μουσικοί και παραγωγοί (όπως ο George Martin) αλλά και η δημοκρατικοποίηση των ανθρωπιστικών τεχνών κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 50' και 60' αποτέλεσαν καταλυτικούς παράγοντες για να μπορέσει να συγκρίνεται το rock άλμπουμ με τις κλασικές φόρμες. Ο Doane συνεχίζει τονίζοντας πως η φόρμα του κλασικού rock άλμπουμ είναι ελαφρώς

ανάλογη με την φόρμα σονάτα και πως η σειρά των τραγουδιών πολλές φορές προέρχεται από τη σειρά που έχουν τα μέρη μιας κλασικής συμφωνίας (Spicer & Covach 2010: 202-203). Έτσι, σύμφωνα με τον Moore, concept άλμπουμ όπως αυτά των Genesis (*Foxtrot*(1972), *The Lamb Lies Down on Broadway*(1974)) ή των Yes (*Tales from Topographic Oceans*(1974)) θεωρούνται από τα άλμπουμ με σαφείς αναφορές σε χαρακτηριστικά του Ευρωπαϊκού κλασικισμού. Ο Moore τοποθετεί αυτά τα άλμπουμ στην “μετά – *Sgt. Pepper’s*” περίοδο όπου τα rock συγκροτήματα είχαν μια ευρεία γκάμα επιρροών όπως οι πιο “εξελιγμένες” αρμονίες από την τζαζ και τη συμφωνική Ευρωπαϊκή μουσική του 19ου αιώνα αλλά και τους ηλεκτρονικούς ήχους και τις διάφορες τεχνικές των στούντιο που μάθαιναν από την Ευρωπαϊκή avant-garde, ιδιαίτερα από τους Stockhausen και Berio (Moore 1997:73-74). Έχουμε παραδείγματα όπως το 'Revolution 9' των Beatles (1968), τη διασκευή ενός μέρους της δεύτερης συμφωνίας του Brahms στο 'Fragile' των Yes (1971), την ενασχόληση του Keith Emerson με Σλαβικές και Ρώσικες μουσικές πρώτα στους Nice (1967-69) και αργότερα στους ELP και τις avant-garde αυτοσχεδιαστικές εξερευνήσεις των King Crimson, ιδιαίτερα την περίοδο 1969-74. Οι Hatch & Millward προτείνουν πως η ιδέα ενός έργου με “συμφωνική έκταση” ήταν για τα συγκροτήματα ο πιο σίγουρος δρόμος για να φανούν προοδευτικά ('progressive') (Hatch & Millward 1987:153, Josephson 1992:91-92).

Πως όμως η prog πρακτικά επηρεάστηκε από αυτά τα ρεπερτόρια; Ο Macan, έχει μια πιθανή απάντηση και ισχυρίζεται πως συγκεκριμένα η προγραμματική σουίτα και το συμφωνικό ποίημα ήταν τα δύο είδη τα οποία ενδιέφεραν κυρίως τους μουσικούς της prog. Και τα δύο είδη είναι μακροσκελή ορχηστρικά έργα: η προγραμματική σουίτα αποτελείται από ένα αριθμό από ξεχωριστά μέρη ενώ το συμφωνικό ποίημα από πολλά ξεχωριστά μέρη τα οποία συνδέονται μεταξύ τους. Αυτά τα δύο είδη συμφωνικής μουσικής αποτελούν παράδειγμα της προγραμματικής μουσικής του 19ου αιώνα, η οποία προσπαθούσε να μεταφέρει μία ιστορία ή ιδέα, ή επίσης να απεικονίσει ένα τοπίο ή μια εικόνα μέσω της οργανικής μουσικής. Η εμφάνιση μίας ή περισσότερων μελωδικών ιδεών δίνουν συνοχή στα μέρη ενώ η ποικιλία επιτυγχάνεται με διαφορετικές προσεγγίσεις στα μουσικά στοιχεία όπως: το τέμπο, ο ρυθμός, η ενορχήστρωση, η

υφή, η αρμονία. Στο χώρο της progressive rock τα κομμάτια κινούνται κάπου ανάμεσα στο κυκλικό τραγούδι και στην οργανική προγραμματική μουσική συνδυάζοντας οργανικά και φωνητικά μέρη. Εξαιρέση αποτελούν τα άλμπουμ *Atom Heart Mother* των Pink Floyd και *The Snow Goose* των Camel τα οποία είναι τελείως οργανικά αλλά περιέχουν και μικρά φωνητικά μέρη χωρίς στίχους. Σύμφωνα με τον Jones, το κυκλικό τραγούδι ήταν το είδος της κλασικής μουσικής που μπορούσε να συγκριθεί με τη φόρμα του rock concert άλμπουμ ή 'κυκλικού pop τραγουδιού', όπως το αναφέρει ο ίδιος (Macan 1997:42, Jones 2008:42-44). Κομμάτια με διάρκεια έξι μέχρι δώδεκα λεπτών συνήθως αποτελούνταν από πολλά διαφορετικά ενωμένα μέρη – πχ *Roundabout* (Yes), *Trilogy* (ELP), *Firth of Fifth* (Genesis). Σύμφωνα με τον Macan, αυτά τα κομμάτια ακολουθούσαν τη φόρμα του συμφωνικού ποιήματος. Συχνά, η διάρκεια ήταν τόσο μεγάλη με αποτέλεσμα αρκετά κομμάτια να χωρίζονται σε πολλά μικρά μέρη και να πιάνουν μία ολόκληρη πλευρά του δίσκου. Οι Hegarty & Halliwell αναφέρουν χαρακτηριστικά παραδείγματα όπου η rock παίρνει συμφωνικές διαστάσεις: από το *Ars Longa Vita Brevis* (1968) των Nice οι οποίοι έχουν αναφορές σε κλασικά έργα των Janacek, Sibelius και Bach μέχρι το *Shine on Brightly* (1968) των Procol Harum (Hegarty & Halliwell 2011:26-27). Αυτά τα κομμάτια επεκτείνουν τα οργανικά μέρη ενώ τα φωνητικά μέρη παίρνουν το ρόλο πολλών ανεξάρτητων κομματιών. Ο Macan χαρακτηρίζει αυτά τα κομμάτια ως 'rock σουίτες' και τονίζει πως ακολουθούν τη φόρμα της προγραμματικής σουίτας (Macan 1997:41-43). Ο Champers αναφέρει πως τα τραγούδια των Yes στο *Close to the Edge* (1972) είναι εξ' ολοκλήρου πολυθεματικές σουίτες και σονάτες αλλά με rock υπόβαθρο. Ορισμένα rock κομμάτια έγιναν ιδιαίτερα δημοφιλή όταν κάποια συγκροτήματα τα ηχογράφησαν μαζί με συμφωνικές ορχήστρες - πχ *Atom Heart Mother* (1970) (Pink Floyd), *Five Bridges Suite* (1969) (Nice). Αξίζει να σημειωθεί πως παρ' όλο που η progressive rock ταυτιζόταν με κομμάτια που είχαν συμφωνικές διαστάσεις δεν εγκατέλειψε ποτέ τελείως την κληρονομιά του pop τραγουδιού. Σχεδόν σε όλα τα rock άλμπουμ υπήρχαν κομμάτια των τριών ή τεσσάρων λεπτών τα οποία ακολουθούσαν λίγο-πολύ τις κλασικές pop δομές (Champers 2002:27, Josephson 1992:91-92).

Η κληρονομιά της προγραμματικής μουσικής του 19ου αιώνα εισήγαγε μία

αίσθηση ποικιλίας και κατεύθυνσης στη progressive rock, κάτι το οποίο είχε ανάγκη ελέω των μεγάλων κομματιών της ψυχεδελικής rock. Αν ακούσει κανείς κομμάτια όπως το 'Supper's Ready' ή το 'Musical Box' των Genesis εύκολα θα αντιληφθεί πως οι δυναμικές αλλά και το ηχόχρωμα αλλάζουν με μεγάλη ευκολία και χωρίς προειδοποίηση. Τα ακουστικά μέρη συνήθως είναι πιο 'ήσυχα' (το μπάσο και τα τύμπανα παίζουν πολύ χαμηλόφωνα ή απουσιάζουν), πιο απλά σε αρμονία. Από τη άλλη, τα ηλεκτρικά μέρη έχουν τη τάση να είναι πιο γρήγορα, με πιο δυνατές δυναμικές, με λιγότερο τονικές αρμονίες και μελωδίες, πυκνές υφές και τεχνικά περάσματα. Συνεπώς, τα ακουστικά περάσματα υποδηλώνουν κάτι το στοχαστικό, βουκολικό, παραδοσιακό ενώ τα ηλεκτρικά κάτι το δυναμικό, τεχνολογικό, φουτουριστικό. Ο Macan ονομάζει τα πρώτα "θηλυκά" και τα δεύτερα "αρσενικά" και πιστεύει πως αυτή η αναλογία "αρσενικού"/"θηλυκού" έχει ένα πιο βαθύ νόημα:

Επιπροσθέτως, αυτή η αναλογία αρσενικού/θηλυκού επιτρέπει ένα συμβολικό παιχνίδι με πολλές από εκείνες τις διαμάχες που ήταν μεγάλης σημασίας στους χίπις. Συμβολίζει πως οι διαφορές μίας ολόκληρης κοινωνίας – υψηλή και χαμηλή κουλτούρα, Ευρωπαϊκή και Αφροαμερικάνικη δημιουργική προσέγγιση, μία φουτουριστική τεχνοκρατία και ένα ειδυλλιακό αγροτικό παρελθόν, ή μητριαρχική (δημιουργική, διαισθητική) και πατριαρχική (λογική, προσεκτικά οργανωμένη) λειτουργία της κοινωνίας – μπορούν να ενσωματωθούν σε ένα μεγαλύτερο όλον (Macan 1997:43-44).

Ωστόσο, Εδώ αξίζει να αναφέρουμε πως ο Macan δεν θέλει να υποστηρίξει την άποψη πως μόνο η στοχευμένη μουσική ή η μουσική που αναπτύσσεται οργανικά και επεκτείνεται στο χρόνο είναι "καλή" μουσική. Η άποψή του είναι πως μια πετυχημένη μεγάλης διάρκειας οργανική μουσική διατηρεί μία αίσθηση ισορροπίας ανάμεσα στην αντίθεση και στην επανάληψη αλλά και ανάμεσα στην ένταση και στη χαλάρωση (Macan 1997:43).

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό ποικιλίας της prog ήταν οι διάφοροι τύποι μελωδίας. Τα φωνητικά μέρη αποτελούνταν από τονικά περάσματα συνήθως ενώ τα οργανικά είχαν την τάση να χρησιμοποιούν μικρές μελωδικές ιδέες, ακολουθίες συγχορδιών και συνδυασμό των δύο αυτών στοιχείων για να δημιουργήσουν μεγαλύτερες και περίπλοκες μονάδες. Σημαντική πρόκληση για τους μουσικούς της prog ήταν πώς θα δημιουργήσουν την αίσθηση της κατεύθυνσης της μουσικής. Αυτό συνήθως πραγματοποιούνταν με το να ξεκινούν το κομμάτι τους με ένα 'ήσυχο' ακουστικό πέρασμα και σταδιακά να το εμπλουτίζουν με

ηλεκτρικά/ηλεκτρονικά όργανα μέχρι να φτάσει σε μία δυναμική κορύφωση – πχ *Awaken* (Yes), *Stairway to Heaven* (Led Zeppelin) (Macan 1997:43-44, Hegarty & Halliwell 2011:12).

Αυτές οι αλλαγές στη φόρμα, στο μελωδικό υλικό, στις δυναμικές και στο ηχόχρωμα έδωσαν ενότητα στα μεγάλα κομμάτια της prog rock κάτι που δεν υπήρχε στα ψυχεδελικά jams. Σε πολλές περιπτώσεις μουσικά θέματα ή ιδέες κάνουν την επανεμφάνισή τους στο τελευταίο μέρος του δίσκου σχεδόν ολόγεια – πχ *Tarkus* (ELP), *The Snow Goose* (Camel). Ο Macan τονίζει πως κάποιοι σχολιαστές κατηγόρησαν την υιοθέτηση των δομών της προγραμματικής μουσικής του 19ου αιώνα από τη progressive rock υποστηρίζοντας πως είχε χάσει τη τυχειότητα του ψυχεδελικού jam. Όμως ο τρόπος με τον οποίο οι μουσικοί της prog χρησιμοποιούσαν αυτές τις φόρμες ήταν αρκετά ελεύθερος με αποτέλεσμα να αφήνουν στα κομμάτια τους ένα μέρος ανοιχτό για αυτοσχεδιαστικά σόλο ακόμη και όταν τα εκτελούσαν νότα προς νότα (Macan 1997:45).

2.2 Ηχόχρωμα και ενορχήστρωση

Η χρήση μιας μεγάλης ποικιλίας ηχοχρωμάτων και ενορχηστρώσεων είναι ίσως το πιο αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό της progressive rock. Ο Martin στη προσπάθειά του να ορίσει την prog rock επισημαίνει πως η ενορχήστρωση, το ηχόχρωμα και η χρήση της τεχνολογίας έπαιξαν το πιο καθοριστικό ρόλο στο να δημιουργηθούν οι συνθήκες για τη γέννηση της prog (Martin 1998:39-40). Ακούσματα από την Ευρωπαϊκή λόγια μουσική κάνουν την εμφάνισή τους στα πιο πολλά κομμάτια της prog – μπορεί κανείς να ακούσει στοιχεία συμφωνικής μουσικής, αναγεννησιακής και μπαρόκ εκκλησιαστικής μουσικής, κλασικό πιάνο και κιθάρα, μεσαιωνικά και αναγεννησιακά φωνητικά. Δεν μπορούμε να παραλείψουμε τη χρήση της τεχνολογίας και του στούντιο ηχογράφησης ως ένα επιπλέον μουσικό όργανο στα χέρια των μουσικών – συνθετητές (synthesizers), ενισχυτές αλλά και πολλές τεχνικές παραγωγής και ηχογράφησης χρησιμοποιούνται για την παραγωγή μιας μεγάλης γκάμας ηχοχρωμάτων. Επιπλέον, η μίξη folk και rock στοιχείων επέτρεπε σε αυτούς τους μουσικούς να συνδυάσουν δύο πολύ διαφορετικά είδη μουσικής και να εισάγουν ακουστικά όργανα σε ένα rock

υπόβαθρο αυξάνοντας αυτόματα την ποικιλία των ηχοχρωμάτων αλλά και την πολυπλοκότητα των εννοηστροώσεων. Το δίπολο “αρσενικής”/“θηλυκής” χροιάς, όπως είδαμε παραπάνω, κάνει την prog rock να ξεχωρίζει από τα άλλα μοντέρνα είδη pop μουσικής τα οποία έχουν τη τάση να είναι είτε ‘σκληρά’ (hard rock, heavy metal) είτε ‘μαλακά’ (folk, pop) σε ηχώχρωμα. Επίσης πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό ήταν η χρήση οργάνων ή φωνητικών ιδιωμάτων από την θρησκευτική παράδοση – το Hammond για παράδειγμα χρησιμοποιούνταν ως αντικαταστάτης του εκκλησιαστικού οργάνου καθώς επίσης μπορούσε να προσομοιώσει και φωνητική χροιά. Η πιο προφανής επιρροή της κλασικής εννοηστροώσης στη prog rock έκανε την εμφάνισή της στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με αρχές της δεκαετίας του 1970 όπου ένας αριθμός συγκροτημάτων ηχογραφούσε με συμφωνική ορχήστρα. Όπως είδαμε, τέτοια συγκροτήματα ήταν οι Moody Blues, Procol Harum, Nice, Deep Purple, Pink Floyd, Yes. Παρ’ όλο που η χρήση της συμφωνικής ορχήστρας τράβηξε τη προσοχή της progressive rock, οι ηχογραφήσεις τέτοιου τύπου δεν κράτησαν για πολύ καθώς το μεγαλύτερο ποσοστό των συγκροτημάτων χρησιμοποιούσε ηλεκτρονικά synthesizer για να προσομοιάσουν τη χροιά των συμφωνικών οργάνων. Παρακάτω θα αναφερθούμε σε διάφορες ομάδες οργάνων που με τον τρόπο τους άλλαξαν και εξέλιξαν τον ήχο της prog (Macan 1997:27-32,250, Hegarty & Halliwell 2011:58).

- Πληκτροφόρα

Η εμφάνιση τριών πληκτροφόρων οργάνων στα τέλη της δεκαετίας του 1960 – του Hammond, Mellotron και του Moog synthesizer – δημιούργησε τον ήχο της progressive rock όπως τον ξέρουμε σήμερα και έφερε τον οργανίστα στο ίδιο επίπεδο (αλλά και σε μεγαλύτερο σε ορισμένες περιπτώσεις) με τον κιθαρίστα. Με την κιθάρα να είναι το βασικό όργανο για χιλιάδες pop και rock συγκροτήματα από τη δεκαετία του 50’ ήταν αρκετά εύκολο να φτάσει κανείς σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο παιχνιδιού. Από την άλλη, τα πληκτροφόρα απαιτούσαν ιδιαίτερη εξάσκηση. Έτσι, λίγοι κλασικά εκπαιδευμένοι ταλαντούχοι πιανίστες κατάφεραν να παράξουν καινούργιους ήχους με τα καινούργια πληκτροφόρα όργανα (Mike Ratledge των Soft Machine, Hugh Banton των Van der Graaf Generator, Keith Emerson των Nice).

Το *Hammond*, όταν συνδέονταν με ένα 'Leslie Organ Speaker'⁴, το οποίο έκανε πιο ζωντανή τη χροιά του, είχε τη δυνατότητα να αναπαράγει την ατμόσφαιρα ενός καθεδρικού ναού. Άλλοι ειδικοί του οργάνου, όπως ο Keith Emerson, χρησιμοποιούσαν έναν ενισχυτή Marshall για να τονίσουν τον κρουστό ήχο του Hammond και ως αποτέλεσμα να δημιουργήσουν μία πιο σκληρή χροιά. Η προσαρμοστικότητα ήταν η δύναμη του οργάνου – μπορούσε να επηρεάσει την υφή παίζοντας κρατημένες συγχορδίες στο υπόβαθρο αλλά και θεματικό υλικό. Επίσης αποδείχτηκε και ένα τέλειο σολιστικό όργανο, κάτι που μέχρι τότε ήταν κατά κανόνα η κιθάρα. Πάνω απ' όλα είναι το όργανο που εκφράζει την ιδεολογία της prog rock συνδυάζοντας “αρσενικά” και “θηλυκά” μουσικά χαρακτηριστικά – ένα παραμορφωμένο Hammond όργανο παράγει μία περίπλοκη άγρια-σκληρή χροιά, συγκρίσιμη μόνο με αυτή της ηλεκτρικής κιθάρας, ενώ από την άλλη ένα Hammond χωρίς παραμόρφωση και με πολύ 'chorus' παράγει ένα πιο ήσυχο-ατμοσφαιρικό ηχητικό περιβάλλον.

Το *Mellotron*, εφευρέθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και ήταν ικανό να αναπαράγει προηχογραφημένα έγχορδα, πνευστά, και φωνητικά. Χρησιμοποιούνταν συχνά για να δημιουργήσει ένα συμφωνικό υπόβαθρο με κρατημένες συγχορδίες και για να παίζει μικρές, αργές λυρικές μελωδίες. Η αδυναμία του να παιχτεί γρήγορα το έκανε να έχει ένα πιο 'θηλυκό' μουσικό χαρακτήρα σε αντίθεση με το Hammond. Οι Moody Blues ήταν από τα πρώτα συγκροτήματα που είχαν το Mellotron ως βασικό συστατικό του ήχου τους. Στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε από έναν αρκετά μεγάλο αριθμό συγκροτημάτων – ανάμεσα τους οι King Crimson, οι Genesis, οι Yes και οι Gentle Giant.

Το *Moog synthesizer* έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη δημιουργία του ήχου της progressive rock. Τα πρώτα Moog ήταν τεράστια σε μέγεθος με αποτέλεσμα ο Robert Moog, ύστερα από απαίτηση του Keith Emerson το 1969, να κυκλοφορήσει στην αγορά το 1971 ένα πιο μικρό όργανο, το Minimoog (μονοφωνικό) και στη

4 Το “Leslie Speaker” είναι ένας συνδυασμός ενισχυτή και μεγαφώνου ο οποίος τροποποιεί τον ήχο ενός οργάνου, ενώ παράλληλα το ενισχύει, με περιστρεφόμενα ηχητικά κύματα. Σχετίζεται συνήθως με το Hammond ενώ έχει χρησιμοποιηθεί σε κιθάρα και άλλα όργανα. Ένα τυπικό “Leslie” ηχείο αποτελείται από έναν ενισχυτή, ένα πρίμο και ένα μπάσο ηχείο. Ο έλεγχος του ήχου επιτυγχάνεται από ένα εξωτερικό διακόπτη ή πεντάλ ο οποίος εναλλάσσεται σε δύο επιλογές γνωστές ως “chorale” και “tremolo” (Faragher 2011:102-108).

συνέχεια το Polymoog (το οποίο ήταν πολυφωνικό). Τα Moog synthesizers μπορούσαν να παράξουν σχεδόν άπειρους συνδυασμούς ήχων με αποτέλεσμα πολλά συγκροτήματα, ακόμη από την ψυχεδελική περίοδο, να πειραματίζονταν για να παράξουν απόκοσμους ήχους. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1970, το Moog και οι πολλές δυνατότητές του εκτόπισαν το Mellotron και το Hammond. Πολύ πριν την μαζική κυκλοφορία των synthesizer συγκροτήματα όπως οι Pink Floyd πειραματίζονταν με το feedback, τη παραμόρφωση, με συσκευές παραγωγής αντήχησης (echo device) αλλά και την ηλεκτρονική διαχείριση φυσικών ήχων (το άλμπουμ *Ummagumma* είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα). Τέλος, αξίζει να αναφερθεί πως η παραγωγή του ήχου στο Moog γίνεται με εντελώς διαφορετική τεχνολογία απ' ό,τι γίνεται στο Mellotron. Στο Moog, κυρίαρχο ρόλο παίζει ο συνθετητής και όχι τα προηχογραφημένα δείγματα από ήχους οργάνων (Macan 1997:33-35, Brown 1988:1562, Hegarty & Halliwell 2011:34).

- Ακουστικά όργανα

Μεγάλο μέρος του στιλιστικού κώδικα της progressive rock αποτέλεσαν επίσης τα ακουστικά όργανα. Πολλοί κιθαρίστες ή πληκτράδες εκτελούσαν σε ακουστικά όργανα σχεδόν με την ίδια ευχέρεια που εκτελούσαν στα ηλεκτρικά. Ο Robert Fripp των King Crimson ήταν ο πρώτος κιθαρίστας που έδωσε την ίδια έμφαση στα ακουστικά όσο και στα ηλεκτρικά όργανα παρουσιάζοντας επίσης κλασικές αλλά και jazz κιθαριστικές τεχνικές. Οι Genesis ακολούθησαν τον ίδιο δρόμο, ειδικότερα στα πρώτα τους άλμπουμ, δείχνοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις ακουστικές ενορχηστρώσεις. Οι τεχνικές του rock πιάνου πατούσαν στις γερές βάσεις των κλασικών ρεπερτορίων του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα και του 20ου αιώνα, όπως του Chopin, Liszt, Debussy, Ravel, Bartok. Εδώ έχουμε χαρακτηριστικά όπως γρήγορα περάσματα σε κλίμακες, συνεχόμενα αρπίσματα και πολύ συγχορδιακό υλικό με ιμπρεσιονιστικά στοιχεία. Δύο ακόμη ακουστικά όργανα, το βιολί και το φλάουτο, κατείχαν σημαντικό ρόλο στον ήχο της prog rock. Έπαιζαν είτε το ρόλο 'στολιδιών' ανάμεσα στα φωνητικά είτε ενός σολιστικού οργάνου. Σε πολλά κομμάτια των King Crimson το παραμορφωμένο βιολί διαφέρει ελάχιστα από το ηχώχρωμα της κιθάρας. Το φλάουτο από την άλλη, χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει μια πιο βουκολική ατμόσφαιρα όπως κάνουν

οι Roy Thomas (Moody Blues) και Ian MacDonald (King Crimson) με ελάχιστες εξαιρέσεις όπως αυτή του Ian Anderson των Jethro Tull ο οποίος προσθέτει μία πιο άγρια χροιά στο όργανο. Οι Hegarty & Halliwell επισημαίνουν πως αυτή η τεχνική του Anderson σε συνδυασμό με τους παντομιμικούς μορφασμούς του προσώπου του έδωσαν ένα πιο θεατρικό χαρακτήρα στους Jethro Tull. Τέλος, σε μικρότερο βαθμό έκαναν την εμφάνισή τους όργανα όπως το τσέμπαλο ή η φλογέρα (Procol Harum-*In Held Twas in I*, Moody Blues-*In Search of the Lost Chord*, Led Zeppelin-*'Stairway to Heaven'*) (Macan 1997:36-37, Hegarty & Halliwell 2011:51-58).

- Το ρυθμικό μέρος

Το ρυθμικό μέρος των συγκροτημάτων της prog rock (μπάσο-τύμπανα) δεν έμεινε ανεπηρέαστο όπως σε άλλα στυλ της rock. Το μπάσο ξέφυγε από το ρόλο του να κρατά τη βάση της τονικότητας και άρχισε να παίρνει ένα πιο μελωδικό ρόλο εξίσου σημαντικό με αυτό της κιθάρας ή του οργάνου (χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Chris Squire των Yes). Τα τύμπανα επίσης έπαιζαν το ρόλο που είχαν τα κρουστά σε μία συμφωνική ορχήστρα και λιγότερο το ρόλο ενός τυπικού rock σέτ τυμπάνων. Δίνεται έμφαση περισσότερο στο πάνω μέρος των τυμπάνων (το ταμπούρο, τα toms, τα πιατίνια, το hi-hat) το οποίο συνήθως συνδυάζεται με το παίξιμο του μπάσου. Για τη δημιουργία ξεχωριστών ηχοχρωμάτων οι κρουστοί έκαναν χρήση κρουστών με τονικότητα (τύμπανα, καμπάνες) αλλά και χωρίς (gongs, κουδούνες, woodblocks) δίνοντας έτσι μια χροιά μοναδική που δεν μπορούσε να βρεθεί σε άλλα στυλ της rock (με εξαίρεση την jazz-rock) (Macan 1997:38).

- Τα φωνητικά

Με όλον αυτόν τον πειραματισμό με οργανικές φόρμες ήταν αρκετά πιθανό πολλά συγκροτήματα να δίνουν ίδια έμφαση στα οργανικά περάσματα με τα φωνητικά (Yes) και σε άλλα τα οργανικά μέρη να υπερτερούν (King Crimson). Η παρουσία φωνητικών ήταν βασικό χαρακτηριστικό στην prog καθώς ήταν πολύ δύσκολο να μεταδοθεί ραδιοφωνικά ένα κομμάτι χωρίς φωνή. Ωστόσο, αμιγώς οργανικά άλμπουμ ήταν πιο συχνό φαινόμενο των jazz-rock συγκροτημάτων. Ο τραγουδιστής ενός συγκροτήματος της prog rock τραγουδούσε με εγκεφαλική καθαρή φωνή με λίγο vibrato σε αντίθεση με την πιο σκληρή φωνή άλλων στυλ όπως hard rock ή heavy metal. Τα πλούσια μελίσματα της blues και της gospel

μουσικής λείπουν από την prog φωνή αλλά την εμφάνισή τους κάνουν πιο ρυθμικοί τρόποι μελίσματος. Συχνό φαινόμενο επίσης είναι η εναλλαγή μεταξύ λυρικών μελωδιών και μη μελωδικών περασμάτων όπου μεγάλη σημασία έχει η ρυθμικότητα των λέξεων και λιγότερο το τραγούδι. Τέλος, συναντάμε εναρμονίσεις μέχρι και τεσσάρων φωνών σε συγκροτήματα όπως οι Yes, Moody Blues, King Crimson (Macan 1997:39-40).

2.3 Τεχνική

Η ιδέα του βιρτουόζου μουσικού της ρομαντικής εποχής δεν άφησε ανεπηρέαστη τη progressive rock. Ο 19ος αιώνας, αποκαλούμενος και ως “αιώνας του βιρτουόζου”, είχε γεννήσει μια σειρά από πολλούς βιρτουόζους μουσικούς και εκτελεστές. Όλο και περισσότεροι εκτελεστές απαιτούσαν κομμάτια που θα προβάλλουν την τεχνική δεξιότητα αλλά και τις δυνατότητες του οργάνου. Με το κύρος που είχε η μουσική το 19ο αιώνα, η μουσική δεξιότητα εμφανίζεται ως ένα συγκεκριμένο κοινωνικό-ιστορικό φαινόμενο. Οι Saffle & Dalmonite αναφέρουν τις απόψεις των Susan McClary και Rob Walser σχετικά με τους πολιτικούς και κοινωνικούς σκοπούς που υπηρετεί η δεξιότητα στο φάσμα της pop μουσικής: Η McClary ερμηνεύει τη δεξιότητα ως αναπαράσταση της σεξουαλικής κυριαρχίας ενάντια στη γυναίκα ενώ από την άλλη ο Walser υποθέτει πως οι βιρτουόζοι της rock μπορούν να απελευθερώσουν το ακροατήριο από την κυριαρχία και τους περιορισμούς της κοινωνίας. Όλη αυτή η παράδοση απορροφήθηκε από την jazz μετά το 1920, στη συνέχεια πέρασε στη rhythm'n'blues για να καταλήξει στη ψυχεδελική μουσική όπου πολλοί μουσικοί έγιναν διάσημοι για τις δεξιότητες τους (Jimmy Hendrix, Eric Clapton, Jimmy Page, Jeff Beck, Jack Bruce, Ginger Baker). Συνεπώς, ο σολίστας έπαιρνε τη θέση του ρομαντικού ήρωα ο οποίος μέσω της τεχνικής του προσπαθεί να ξεφύγει από τους κοινωνικούς περιορισμούς. (Macan 1997:46, Saffle & Dalmonite 2003:123-124, Harman 1943:330, Pincherle & Wager 1949:226-243, Bernstein 1998:5).

Παραδόξως, το πρώτο κύμα της progressive rock αποτελούνταν από συγκροτήματα τα οποία δεν ήταν γνωστά για τις δεξιότητες τους (Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd) με μοναδική εξαίρεση τον πληκτρά των

Nice, Keith Emerson. Ο Emerson είχε λάβει διευρυμένη κλασική παιδεία όσο ήταν παιδί και ασχολήθηκε με την jazz ως έφηβος όπως μαρτυρούν τα μακροσκελή προσεγμένα σόλο του στο πρώτο άλμπουμ των Nice το 1967, *The Thoughts of Emerlist Davjack*. Αποτέλεσε παράδειγμα προς μίμηση και για άλλους μουσικούς – Robert Fripp (King Crimson), Steve Howe (Yes), Jan Akkerman (Focus) – οι οποίοι επηρεάστηκαν στον ίδιο βαθμό από την κλασική και jazz παιδεία (Macan 1997:47, Hegarty & Halliwell 2011:5, Covach & Boone 1997:4).

Τα πιο πολλά progressive rock συγκροτήματα αφιέρωναν ένα αρκετά μεγάλο μέρος του άλμπουμ στην παρουσίαση των δεξιοτεχνιών του συγκροτήματος. Κιθάρες, πλήκτρα, φλάουτα, σαξόφωνα, βιολιά (και πιο σπάνια μπάσο και τύμπανα) είχαν τη τιμητική τους. Ο Macan επισημαίνει πως το κύριο μειονέκτημα επίδειξης αυτής της τεχνικής ήταν πως τα σόλο αρκετές φορές ήταν υπερβολικά μεγάλα χωρίς να είναι απολύτως δεμένα με το υπόλοιπο κομμάτι. Ωστόσο δεν ενστερνίζεται απόψεις πολλών κριτικών της prog που επιτέθηκαν σε αυτή τη τάση προς τα εκτεταμένα σόλο και την τεχνική χαρακτηρίζοντας την ως “προσωπική ευχαρίστηση”. Την ίδια γραμμή ακολουθεί και ο Martin ο οποίος αναφέρει πως η τεχνική δεν είναι αναγκαστικά πρόβλημα και πως δεν είναι κακό ένας μουσικός να προσπαθεί να γίνει καλύτερος σε ένα μουσικό όργανο. Επίσης τονίζει πως είναι εξίσου πιθανό να φτιαχτεί καλή μουσική από έναν αρχάριο όσο πιθανό είναι να γραφτεί κακή μουσική από ένα βιρτουόζο. Στη συνέχεια ο Martin προσπαθεί να ορίσει τον βιρτουόζο σε αντίθεση με τον “καλό” μουσικό. Το κριτήριο που χρησιμοποιεί για να κάνει αυτό το διαχωρισμό είναι η ικανότητα του βιρτουόζου μουσικού να μην προβληματίζεται με οποιαδήποτε τεχνική δυσκολία σε ένα κομμάτι. Ωστόσο ο Macan προτείνει πως αυτό δεν είναι απόλυτο: “Πολλοί λιγότερο ολοκληρωμένοι μουσικοί με τη βοήθεια της δειγματοληψίας αλλά και της ηλεκτρονικής τεχνολογίας κατάφεραν να “παίξουν” μουσική που ακόμη και οι πιο ολοκληρωμένοι μουσικοί δεν μπορούσαν να παίξουν” (Macan 1997:192-193). Βασικό χαρακτηριστικό αυτής της τάσης προς τη δεξιοτεχνία ήταν η χρήση ασυνήθιστων ρυθμικών μέτρων. Τα μη-συμμετρικά μέτρα και οι συχνές αλλαγές ρυθμικών σχημάτων έκαναν την εμφάνισή τους στη λόγια μουσική κατά το τέλος του 19ου αιώνα και αρχές του 20ου από συνθέτες όπως οι Mussorgsky, Rimsky-

Korsakov, Stravinsky, Bartok οι οποίοι επηρεάστηκαν από την παραδοσιακή μουσική της ανατολής στην οποία αυτά τα μέτρα συγχρονίζονταν με το φυσικό ρυθμό του κειμένου. Ήταν το κίνημα του ιμπρεσιονισμού που οδήγησε αυτούς τους συνθέτες να στραφούν προς το πιο “αυθεντικό” και “πρωτόγονο” παραδοσιακό τραγούδι για να αναζητήσουν καινούργιους τρόπους σύνθεσης (Cook & Pople 2004:72-73, Salzman 1988:45-50, 70-73). Τα ασύμμετρα και εναλλασσόμενα ρυθμικά σχήματα εμφανίστηκαν στη δημοφιλή μουσική της Αμερικής γύρω στο 1960 από τον jazz πιανίστα/συνθέτη Dave Brubeck (χαρακτηριστικά παραδείγματα τα άλμπουμ *Time Out* -1960 και το *Time Further Out* -1961). Από τα μέσα της δεκαετίας του 1960 οι Beatles άρχισαν να χρησιμοποιούν εναλλαγές μέτρων στα κομμάτια τους (*Strawberry Fields Forever* (1966), *Within You, without You* (1967)). Έτσι, ο χαρακτήρας της ψυχεδελικής rock μουσικής, ο οποίος έδινε έμφαση περισσότερο στην ακρόαση και όχι στο χορό, βοήθησε στο να εισαχθούν τα ασύμμετρα-εναλλασσόμενα ρυθμικά μέτρα στη prog rock (Macan 1997:47-48, Martin 1998:87,100-103).

Μετά το 1970 ακόμη πιο περίπλοκα ρυθμικά σχήματα άρχιζαν να εμφανίζονται στη prog rock. Οι Caravan πειραματιζόνταν με τα 11/8 στο *Where but Caravan Would I be*, όπως και οι Gentle Giant στο *Pantagruel's Nativity*. Τα 13/8 υπάρχουν στα κομμάτια *Thick as a Brick* των Jethro Tull και *Starless* των King Crimson. Η ρυθμική πολυπλοκότητα της prog rock πήγε ένα επίπεδο παραπέρα με την εμφάνιση των συγκοπών και της πολυρυθμίας. Οι συγκοπές και οι πολυρυθμίες δημιουργούσαν μία ένταση η οποία θα “λυνόταν” όταν οι τονισμοί θα επανέρχονταν στην αρχική πιο “ασφαλής” θέση. Η τάση της progressive rock προς τη δεξιοτεχνία έδειξε μια προτίμηση της τέχνης για τη τέχνη, κάτι που λείπει από άλλα στυλ της σύγχρονης pop μουσικής. Πράγματι, οι χίπις θέλοντας να ξεφύγουν από τα κατεστημένα pop στυλ βρήκαν ένα ενδιαφέρον στην ένταση, στην έλλειψη προγνωσιμότητας και στον αντικομφορμισμό των πολύπλοκων συνθέσεων, των εναλλασσόμενων ρυθμικών σχημάτων αλλά και των μεγάλων σόλο. Έτσι, αυτή η πολυπλοκότητα λειτούργησε ως ένα σύμβολο αντίστασης ενάντια στο κατεστημένο (Macan 1997:49-51).

2.4 Τροπικότητα

Ένα ακόμη βασικό χαρακτηριστικό της prog rock ήταν η χρήση της τροπικής αρμονίας. Αυτό συνέβη κυρίως λόγω της αναγέννησης της folk μουσικής την δεκαετία του 1960 αλλά και της Ινδικής μουσικής η οποία ήταν διάσημη σε ορισμένες υπο-κουλτούρες στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Το folk κίνημα εξέφραζε μια διαμαρτυρία ενάντια στις τάσεις της μοντέρνας κοινωνίας. Για τα ακροατήρια της μεσαίας Αγγλικής τάξης και των λευκών Αμερικανών αποτελούσε μία νοσταλγική ματιά πίσω στην αγροτική και προ-βιομηχανική εποχή. Στην Ευρωπαϊκή κλασική μουσική, με την εμφάνιση των μοντέρνων μειζόνων/ελασσόνων τρόπων οι αρχαίοι εκκλησιαστικοί τρόποι εξαφανίστηκαν. Ο Macan αναφέρει την άποψη του σχολιαστή John Shepherd:

Σύμφωνα με τον Shepherd, η ιεραρχία των συγχορδιών της λειτουργικής αρμονίας, που προέρχεται από μία κεντρική συγχορδία (την τονική) και επεκτείνεται και σε άλλες ασθενέστερες συγχορδίες, παραλληλίζεται με την επιμονή της καπιταλιστικής κοινωνίας να διατηρεί μία αυστηρή ιεραρχία στο χώρο εργασίας και να ζυγίζει τις κοινωνικές σχέσεις σύμφωνα με αυτή την ιεραρχία (Macan 1997:52).

Η τροπικότητα - έχοντας τις ρίζες της στην παραδοσιακή, Ευρωπαϊκή εκκλησιαστική μουσική της μεσαιωνικής και αναγεννησιακής περιόδου αλλά και στην Ινδική μουσική - από την άλλη ήταν ικανή να αναπαραστήσει την αίσθηση της απουσίας του χρόνου (που προκαλούσαν τα ναρκωτικά στους χίπις) κάτι που η λειτουργική αρμονία δεν μπορούσε να κάνει (Macan 1997:52).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 οι μουσικοί της progressive rock εγκατέλειπαν την blues διαδοχή συγχορδιών I-IV-V της λειτουργικής αρμονίας για την πιο ευέλικτη τροπική αρμονία. Ενώ η λειτουργική αρμονία χτίζεται πάνω σε ένα αρμονικό υπόβαθρο (υποστηριζόμενο από το μπάσο) και οι μελωδίες προσαρμόζονται σύμφωνα με αυτό το υπόβαθρο, η τροπική αρμονία χτίζεται από τη μελωδία η οποία αποτελεί αυτή το υπόβαθρο. Επίσης, η τροπική αρμονία μπορεί να είναι στατική, όπου όλα χτίζονται πάνω σε ένα αρμονικό ostinato, αλλά και με πολλές έντονες αλλαγές, όπου οι συγχορδίες αλλάζουν πολύ γρήγορα από μια τονικότητα στην άλλη (Macan 1997:53).

Τα συγκροτήματα της prog rock χρησιμοποιούσαν μια μεγάλη ποικιλία από μείζονες (Yes, Genesis) και ελάσσονες (Pink Floyd, Van der Graaf Generator, King Crimson) κλίμακες. Οι ελάσσονες τρόποι που χρησιμοποιούνταν πιο συχνά είναι ο

αιολικός, δωρικός και λιγότερο ο φρυγικός ενώ από τους μείζονες οι μιξολύδιος και ιονικός. Επίσης πειραματίζονταν με πιο εξωτικούς τρόπους της ανατολικής Ευρώπης και των Βαλκανίων όπως κάποιοι Ελληνικοί-Βουλγάρικοι τρόποι όπου δύσκολα μπορείς να ξεχωρίσεις αν είναι μείζων ή ελάσσων. Το συγχορδιακό υλικό που χρησιμοποιούνταν από το μεγαλύτερο ποσοστό των progressive rock μουσικών δεν υποδήλωνε αναγκαστικά κάποια συγκεκριμένη λειτουργική σημασία, έτσι συγχορδίες όπως η ελάσσονα με μικρή έβδομη (ρε-φα-λα-ντο) ή μείζονα με μεγάλη έβδομη (ντο-μι-σολ-σι) ήταν συχνό φαινόμενο. Από την άλλη κάποιοι μουσικοί βασίζονταν σε πιο ανεπτυγμένες αρμονικές τεχνικές οι οποίες ήταν κληρονομιά των συνθετών της δυτικής Ευρωπαϊκής μουσικής του 20ου αιώνα (Macan 1997:54, Hedges 1981:67). Οι Jon Anderson (Yes) και Robert Fripp (King Crimson) τονίζουν ως σημαντική τους επιρροή συνθέτες όπως οι Stravinsky, Bartok, Sibelius (Tamm 1991:183).

Τέλος, από τη μουσική των Bartok, Stravinsky οι μουσικοί της prog rock πήραν επίσης τις πιο διάφωνες αρμονικές τεχνικές τις οποίες συνδύαζαν με απλές τροπικές τονικότητες. Χαρακτηριστικά παραδείγματα η ολοτονική αρμονία και η πολυτονικότητα όπου συναντάμε σε κομμάτια των King Crimson (“Red”, “Fracture”) και ELP (“Iconoclast”, “Infinite Space”). Η στενή σχέση της ψυχεδελικής μουσικής με την τροπική αρμονία και τις πιο διάφωνες επεκτάσεις της την έθετε ενάντια στην λειτουργική αρμονία αλλά και τον παραλληλισμό της (σύμφωνα με τον Shepherd) με τις λειτουργίες της καπιταλιστικής κοινωνίας. Ο Macan επισημαίνει πως η τροπικότητα καθρέφτιζε τον επαναστατικό χαρακτήρα της αντί-κουλτούρας ενάντια στη βιομηχανική κοινωνία και στους στόχους που έθετε αυτή. Ωστόσο, οι επιρροές από τις προγραμματικές φόρμες που έκαναν την εμφάνισή τους στη rock στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με αρχές της δεκαετίας του 1970 έφεραν μια αίσθηση σταθερότητας και ισορροπίας. Έτσι, ανάγκασαν τη μαζική νεανική κουλτούρα να παραδεχτεί πως η αίσθηση της 'ελευθερίας' και της 'αχρονικότητας' που προκαλούσαν τα ναρκωτικά ήταν απατηλή (Macan 1997:55-56, Shepherd 1991:96-127).

2.5 Τρόποι και συνθήκες παραγωγής και ηχογράφησης

Το στούντιο ηχογράφησης ίσως έπαιξε τον πιο καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη και εξάπλωση της prog. Οι δυνατότητες που είχαν οι μουσικοί που δούλευαν σε ένα στούντιο στα τέλη της δεκαετίας του 1960 με αρχές της δεκαετίας του 1970 ήταν σχεδόν άπειρες: (1) πολυκάναλη ηχογράφηση, (2) πολλαπλά παιξίματα μέχρι να πετύχουν το επιθυμητό, (3) εφέ, και (4) τεχνικές ηχογράφησης με πειραματισμό στην τοποθεσία των μικροφώνων και των εκτελεστών (Hegarty & Halliwell 2011:20). Με την εμφάνιση της πολυκάναλης ηχογράφησης στις αρχές της δεκαετίας του 1970 οι ήχοι δεν είναι απαραίτητο να παραχθούν ταυτόχρονα. Ένα μουσικό κομμάτι μπορεί πλέον να κατασκευαστεί από διάφορα ξεχωριστά ηχητικά συμβάντα τα οποία γράφονται και ενώνονται σε μαγνητοταινίες οποιαδήποτε στιγμή και σε οποιοδήποτε στούντιο (Clarke 1983:198-201). Η τεχνική/τεχνοτροπία του κολλάζ στη μουσική του 20ου αιώνα, με κύριους εκφραστές τους Schaeffer και Henry, έπαιξε το πιο σημαντικό ρόλο για την υλοποίηση αυτών των τεχνικών (βλ. επόμενη παράγραφο) (Cooke & Pople 2004:343). Έτσι η ηχογράφηση θεωρείται μία δημιουργική τέχνη στην οποία η καταγραφή διαφόρων εκτελέσεων αποτελεί την πρώτη ύλη η οποία μπορεί να αλλάξει σε ταχύτητα, να κοπεί, να αναμιχθεί με άλλες, να παραμορφωθεί κλπ. ως ένα μέρος μιας συνθετικής διαδικασίας. Σε ένα studio μπορείς να δουλέψεις απευθείας πάνω στον ήχο και να συνθέσεις/κατασκευάσεις χωρίς να έχεις προετοιμάσει σχεδόν τίποτα. Στις αρχές του 70' εμφανίζεται στη rock μουσική μια προσθετική προσέγγιση στην ηχογράφηση – η ιδέα της σύνθεσης ως μια διαδικασία όπου προσθέτεις όλο και περισσότερα. Η rock μουσική κάνει μία μίξη (Αφρό-Αμερικάνικων) μουσικών παραδόσεων και τεχνολογικών επιτευγμάτων – η τεχνολογία επεκτείνει τις πιθανότητες του ηχητικά πιθανού ενώ η μουσική παράδοση παρέχει το κίνητρο και τη λειτουργία για την εξερεύνηση αυτού. Επίσης βασίζεται στη τέχνη της τέλεσης (όπως η παραδοσιακή και άλλες πρωτόγονες μουσικές) και παράλληλα πειραματίζεται με όλα τα είδη φωνητικού και οργανικού ήχου. Με αυτό τον τρόπο το ηχογραφημένο rock κομμάτι είναι ένα δημιούργημα που αντέχει στο χρόνο όπως η γραφόμενη λόγια μουσική (Cox & Warner 2008:128-129, Manning 2003:6-7).

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου οι μουσικοί χρησιμοποιούσαν το

στούντιο ηχογράφησης όπως χρησιμοποιούσε το χαρτί ο συνθέτης. Οι Beatles σταματούν τις ζωντανές εμφανίσεις για να επικεντρώσουν την προσοχή τους στον πειραματισμό στο στούντιο (*Strawberry Fields Forever*, *Sgt Pepper's Lonely Heart Club Band*). Ο παραγωγός τους, George Martin, με τη βοήθεια της πολυκάναλης ηχογράφησης χρησιμοποιούσε μία προσθετική μεθοδολογία ώστε να κάνει ένα συγκρότημα τεσσάρων ατόμων να ακούγεται πολύ 'μεγαλύτερο' ηχητικά. Αυτό συνέβαινε με τον αναδιπλασιασμό της πρώτης εκτέλεσης – κάτι που γινόταν τεχνητά με τη χρήση των 'tape loops'. Επίσης οι παράμετροι μιας συγκεκριμένης ηχητικής πηγής μπορούσαν να ρυθμιστούν σε όλες τις διαστάσεις: την ένταση, τη συχνότητα, τη στερεοφωνία, την αντήχηση, την ατάκα, τις δυναμικές (Toynbee 2000:89-92). Εδώ έχουμε μία πολύ εμφανή σύνδεση με τις μουσικές εξελίξεις στο χώρο της ηλεκτρονικής μουσικής. Στα τέλη του 40' με αρχές του 50' η επιθυμία των συνθετών να δουλεύουν άμεσα με τον ήχο, σαν ένα χειροπιαστό αντικείμενο, οδήγησε στο σχηματισμό δύο "σχολών" ηλεκτρονικής μουσικής. Στη Γαλλία (*musique concrete*) ο Schaeffer απομόνωσε το ηχητικό συμβάν μέσω της ηχογράφησης και το έθεσε υπό επεξεργασία. Οι τεχνικές του στη σύνθεση (συνδυασμός, επανάληψη, τροποποίηση, οργάνωση) ήταν φυσικό επόμενο λόγω της μεγάλης του εμπειρίας με τον εξοπλισμό ως ηλεκτρονικός μηχανικός στο Γαλλικό ραδιόφωνο RTF . Πρώτη του προσπάθεια με τη τεχνική του μουσικού κολλάζ ήταν το κομμάτι "Étude aux chemins de fer" όπου συνδύασε ήχους τρένων (σφυρίγματα, ατμός, τροχοί). Παράλληλα, στη Γερμανία σχηματίζεται μία "σχολή" με διαφορετική φιλοσοφία σύνθεσης. Πιο συγκεκριμένα, στη Κολωνία (*Elektronische Musik*) εμφανίζεται μία τεχνική σύνθεσης, εξίσου σημαντική με το μουσικό κολλάζ, που αρνείται κάθε χρήση φυσικού ηχογραφημένου ήχου για χάρη ενός αμιγώς συνθετικού περιβάλλοντος όπου οι ήχοι δημιουργούνται εξ' ολοκλήρου από ηλεκτρονικές γεννήτριες ήχου. Αυτές οι ηλεκτρονικές γεννήτριες ήχου ("Monochord") παρήγαγαν συχνότητες χωρίς καθόλου αρμονικές (sine, sawtooth, "white noise"). Με τη βοήθεια της μαγνητοταινίας μπορούσε να γίνει μίξη μέχρι και τεσσάρων ηχητικών πηγών. Άξια αναφοράς είναι η δουλειά του Stockhausen ο οποίος στο κομμάτι του "Studie I" οργάνωσε κάποιες παραμέτρους των ήχων (πυκνότητα, διάρκεια, τονικό ύψος) σύμφωνα με τις σειριακές τεχνικές των

Schoenberg και Webern (Cook & Pople 2004:343). Αποτέλεσμα αυτών των εξελίξεων στην ηλεκτρονική μουσική ήταν (1) τα ηχητικά συμβάντα να οργανώνονται στο χρόνο με ακρίβεια σχηματίζοντας μοτίβα που πριν δεν ήταν δυνατόν να υλοποιηθούν, (2) ο ρόλος του ανθρώπου ως εκτελεστή μπορεί να εξαφανιστεί τελείως επιτρέποντας μια άμεση επαφή του συνθέτη με το κοινό, (3) ένας τεράστιος νέος ηχητικός κόσμος εμφανίζεται απαιτώντας νέους τρόπους ακρόασης και μουσικής αντίληψης (Manning 2003:6-9, 39-43, 45-54).

Μία άλλη πολύ σημαντική τεχνική που αναπτύχθηκε στα στούντιο ήταν η δειγματοληψία: η ηχογράφηση ενός ήχου, η αποθήκευσή του, η χειραγώγηση και αναπαραγωγή του με άπειρες δυνατότητες χωρίς να επηρεάζεται η ποιότητα. Το ηλεκτρονικό synthesizer ήταν φυσικά αυτό που χρησιμοποιούσαν οι μουσικοί για να προσομοιάσουν ήχους συμβατικών οργάνων. Με την εμφάνιση του Mellotron, ενός οργάνου που χρησιμοποιούσε προηχογραφημένα ηχητικά δείγματα, τα συγκροτήματα της progressive rock της δεκαετίας του 1970 όπως οι Genesis, Moody Blues, Yes και άλλα, μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν ήχους ανθρώπινης φωνής, εγχόρδων και πνευστών (Frith & Goodwin 1990:222-223, Manning 2003:9). Σύμφωνα με τον Macan τα συγκροτήματα της prog rock είναι υπεύθυνα για την εμφάνιση και καθιέρωση των synthesizer στη μοντέρνα pop μουσική. Επίσης άλμπουμ όπως το ομώνυμο των *ELP* και το *Dark Side of the Moon* των Pink Floyd χρησιμοποιούνταν για να δοκιμάσουν στερεοφωνικά συστήματα λόγω της ποιοτικής παραγωγής τους. Οι επαναστατικές τεχνικές που χρησιμοποιούσε ο George Martin στα τελευταία άλμπουμ των Beatles τελειοποιήθηκαν από τους τεχνικούς-μηχανικούς της prog rock. Μηχανικοί όπως ο Alan Parsons (Pink Floyd) και Eddy Offord (ELP, Yes) θεωρούνταν σχεδόν ένα επιπλέον μέλος του συγκροτήματος. Τα στερεοφωνικά συστήματα και τα ακουστικά έγιναν συχνό φαινόμενο του αγοραστικού κοινού της δεκαετίας του 1960. Σε αντίθεση με άλλα στυλ της pop μουσικής, οι progressive rock δίσκοι ακούγονταν είτε από έναν ακροατή (μέσω ακουστικών) είτε από μικρές ομάδες ακροατών σε ένα προσωπικό χώρο όπου η ακρόαση μουσικής ήταν η βασική δραστηριότητα (Macan 1997:50).

2.6 Γραφικός σχεδιασμός / οπτικά μέσα

Από τις αρχές της δεκαετίας του 1970, οι ραδιοφωνικοί παραγωγοί έδιναν ενδιαφέρον σε progressive rock κομμάτια που ήταν πιο 'pop' και μικρότερα σε διάρκεια και όχι σε αυτά που ξεπερνούσαν τα δεκαπέντε λεπτά. Επομένως, η οπτική διάσταση – ο γραφικός σχεδιασμός των άλμπουμ και η εμπειρία των ζωντανών συναυλιών – ήταν αυτή που θα τραβούσε το ενδιαφέρον των ακροατών (Macan 1997:57).

Μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1960, ο κύριος στόχος ενός εξώφυλλου ήταν να δείχνει τα μέλη του συγκροτήματος. Οι πρώτοι που το άλλαξαν αυτό ήταν οι Beatles με το άλμπουμ *Sergeant Pepper* (όπως είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο) όπου ο γραφικός σχεδιασμός και οι στίχοι χρησιμοποιήθηκαν για την απόδοση της θεματολογίας (βλ. Εικόνα 1). Οι Beatles ήθελαν αυτό το άλμπουμ να είναι ένα ολοκληρωμένο έργο τέχνης όπου η μουσική, οι στίχοι, και ο γραφικός σχεδιασμός συνδυάζονται για να φανερώσουν ένα συγκεκριμένο concept. Αν το άλμπουμ δεν είχε κάποια συγκεκριμένη θεματολογία, το εξώφυλλο ήταν συνήθως συνδεδεμένο με το μεγαλύτερο ή το σημαντικότερο κομμάτι του δίσκου. Στα πρώτα χρόνια της ψυχεδέλειας (1967 και 1968) τα εξώφυλλα των άλμπουμ είχαν την τάση να παρουσιάζουν έντονα χρώματα και πολλά γραμμικά μοτίβα καθρεφτίζοντας έτσι την εμπειρία των ναρκωτικών και του LSD (*Moody Blues-Days of Future Passed*) (βλ. Εικόνα 2). Με την καθιέρωση της prog ως ένα διακριτό στυλ το 1969 και 1970, μια πιο σουρεαλιστική προσέγγιση (που θύμιζε το στυλ του Salvador Dali) στον γραφικό σχεδιασμό πολλών άλμπουμ έκανε την εμφάνισή της – προσοχή στη λεπτομέρεια, εμφάνιση φανταστικών τοπίων, σύνδεση άσχετων αντικειμένων σε απρόσμενες καταστάσεις (Macan 1997:58-59, Hegarty & Halliwell 2011:30-31,70, Moore 1997:56-57).

Οι κατηγορίες που απασχολούσαν αυτή τη σουρεαλιστική προσέγγιση ήταν δύο: η επιστημονική φαντασία και η μυθολογία/φαντασία. Εξώφυλλα με θέμα την επιστημονική φαντασία συνήθως αποτελούνταν από παράξενα, φουτουριστικά μηχανικά κατασκευάσματα σε ένα εξωγήινο περιβάλλον. Το εξώφυλλο του άλμπουμ *Tarkus* (1971) των ELP, απεικονίζει ένα πλάσμα μισό αρμαντίλο (πλάσμα της νότιας Αφρικής) και μισό άρμα μάχης να κινείται σε ένα τεράστιο ψυχεδελικό

τοπίο το οποίο είναι γεμάτο από τα κόκκαλα των θυμάτων του (βλ. Εικόνα 3). Από την άλλη, μοτίβα μυθολογίας και φαντασίας ήταν εξίσου συχνά σε πολλά rock εξώφυλλα – απεικονίζοντας συνήθως ένα τοπίο, το στοιχείο σουρεαλισμού μπορεί να πηγάζει από το ίδιο το τοπίο ή από παράξενες ανθρώπινες φιγούρες, αντικείμενα που κάνουν την εμφάνισή τους. Το εξώφυλλο του δίσκου *Animals* (1977) των Pink Floyd απεικονίζει ένα γκρίζο ουρανό, το εργοστάσιο ηλεκτρισμού του Battersea και τις τέσσερις τεράστιες καπνοδόχους του να ξεπροβάλλουν, και τέλος ένα μεγάλο γουρούνι να αιωρείται πάνω από το εργοστάσιο. Το όλο σκηνικό αποδίδει την απεικόνιση μιας κοινωνίας του Όργουελ η οποία αποτελείται από τους 'άμυαλους ακόλουθους' ('Sheep'), τους 'ηθικολόγους' ('Pigs') και τους 'διψασμένους για δύναμη' ('Dogs') (βλ. Εικόνα 4). Το σουρεαλιστικό στοιχείο στον γραφικό σχεδιασμό της prog rock έφτασε στο ζενίθ του στα εξώφυλλα των άλμπουμ *Nursery Crime* (1971) και *Foxtrot* (1972) των Genesis. Στο εξώφυλλο του *Nursery Crime* δύο νεαρές γυναίκες με βικτοριανή περιβολή φαίνεται να παίζουν ένα συνηθισμένο παιχνίδι κρίκετ, μία όμως πιο προσεκτική ματιά αποκαλύπτει πως αντί για μπάλες του κρίκετ χρησιμοποιούν ανθρώπινα κεφάλια. Στο εξώφυλλο του *Foxtrot* πολλοί παράξενοι χαρακτήρες εμφανίζονται με περιβολή κυνηγού αλεπούδων που κάθονται σε ένα λόφο κοιτώντας τη θάλασσα. Ένα μέλος από τους κυνηγούς φαίνεται να κλαίει επειδή το θήραμα, ένα πλάσμα με κεφάλι αλεπούς και γυναικείο σώμα, τους ξέφυγε και επιπλέει στη θάλασσα πάνω σε ένα παγόβουνο (βλ. Εικόνες 5 και 6) (Macan 1997:60-61).

- Η ζωντανή συναυλία

Εξίσου σημαντικό ρόλο με το γραφικό σχεδιασμό, έπαιξε και η εμπειρία των ζωντανών συναυλιών στην ανάπτυξη του στυλ της progressive rock. Στις αρχές της ψυχεδελικής περιόδου, τα συγκροτήματα άρχιζαν να πειραματίζονται με τον φωτισμό στις ζωντανές εμφανίσεις τους αναπαριστώντας έτσι την εμπειρία του LSD – ο χρήστης να αντιλαμβάνεται τους ήχους ως χρώματα. Οι Pink Floyd ήταν το πρώτο Βρετανικό συγκρότημα που πειραματίστηκε με το να κάνει τη ζωντανή συναυλία ένα 'multimedia event' – διαφάνειες προβάλλονταν πάνω στους εκτελεστές, τεχνητές αστραπές, ατμοσφαιρικοί ήχοι. Επίσης, σχεδίαζαν μόνοι τους τα ρούχα-κοστούμια που θα φορούσαν στις εμφανίσεις τους δημιουργώντας έτσι

ένα πιο ολοκληρωμένο show. Κατά το 1970 οι Pink Floyd καθιέρωσαν τα 'light shows' ως ένα σημαντικό χαρακτηριστικό του είδους, αλλά δεν σταμάτησαν εκεί. Μετά τη μεγάλη εμπορική επιτυχία τους, το *Dark Side of the Moon*, οι συναυλίες τους περιελάμβαναν καπνό να πέφτει σαν καταρράχτης, τεράστιους κινούμενους προβολείς, πετούμενα αεροπλάνα πάνω από το κοινό, εκρήξεις, φωτιές και άλλα (Macan 1997:61-63, Case 2010:151). Ένα ακόμη συγκρότημα που πειραματίστηκε με τις ζωντανές εμφανίσεις του ήταν οι Genesis. Σε ένα πιο θεατρικό ρόλο, ο Peter Gabriel χρησιμοποιούσε μπογιά σε μορφή αλοιφής (από το 1970 και μετά) για να βάφει το πρόσωπό του και να δημιουργεί έτσι πολλαπλούς χαρακτήρες σε συνδυασμό με τα κοστούμια και τα αφαιρετικά σκηνικά. Η χρήση θεατρικών σκηνικών μας δείχνει μία σύνδεση με τα musical και την όπερα ενώ το ντύσιμο σχετίζεται με το 'glam rock' της δεκαετίας του 1970 (David Bowie, Alice Cooper, Kiss). Αυτό που διαχωρίζει όμως τη glam rock από τη progressive rock είναι ο αιγιματικός τρόπος που χρησιμοποιούσαν τα κοστούμια τους οι τραγουδιστές της prog. Τα ειδικά εφέ στις συναυλίες των Pink Floyd αλλά και η θεατρικότητα και τα κοστούμια του Peter Gabriel των Genesis μπορούν εύκολα να συγκριθούν με τις πρακτικές της όπερας. Ο όρος "rock opera" εμφανίστηκε παράλληλα με τον όρο "concept album" στη προσπάθεια των rock συγκροτημάτων να αναπτύξουν και να ακολουθήσουν φανταστικούς χαρακτήρες μέσα στη θεματολογία ενός άλμπουμ. Σύμφωνα με την Elizabeth Wollman, το ερώτημα του τι διαχωρίζει την rock opera από ένα concept album παραμένει αναπάντητο – τη στιγμή που και τα δύο ακολουθούν μια συγκεκριμένη θεματολογία-ιστορία. Πολλές φορές, concept albums που γίνονταν ιδιαίτερα πετυχημένα μεταφέρονταν στη σκηνή ως rock όπερες. Το άλμπουμ *Tommy* των The Who που κυκλοφόρησε το 1969 συχνά αναφέρεται ως η πρώτη rock opera. (Hegarty & Halliwell 2011:122-123, Covach & Boone 1997:4, Wollman 2006:76-78).

Η μουσική συναυλία ως μία ολοκληρωμένη 'multimedia' εμπειρία είναι μία ιδέα που προ-υπήρχε στον 20ο αιώνα – με τον Alexander Skryabin να ζητά χρωματιστά φώτα να πλημμυρίσουν το συναυλιακό χώρο κατά τη διάρκεια του συμφωνικού ποιήματος *Προμηθέας (Prometheus)*. Η prog rock ήταν το μόνο στυλ της μοντέρνας pop μουσικής που κατάφερε να δημιουργήσει ένα ολοκληρωμένο

show μέσα από τη ζωντανή συναυλία. Παρ' όλα αυτά, δεν υπάρχει αμφιβολία πως με όλα αυτά τα οπτικά εφέ – αιωρούμενα αεροπλάνα, κινούμενους προβολείς, καπνούς, κλπ – η στενή σχέση του μουσικού με τον ακροατή που υπήρχε πριν τα prog συγκροτήματα μετακινηθούν από τα υπόγεια club στα στάδια είχε εξαφανιστεί. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σταθούμε και να δούμε γιατί συνέβη αυτή η αλλαγή από τα club στα στάδια και τι αλλαγές έφερε. Μετά το 1970, τα clubs έπαψαν να είναι όσο κερδοφόρα ήταν για τα συγκροτήματα μέχρι και λίγα χρόνια πριν. Σύντομα, οι μεγάλες περιοδείες θα ήταν ο μόνος τρόπος με τον οποίο τα rock συγκροτήματα θα προωθούσαν τη δουλειά τους. Με σκοπό τις όλο και μεγαλύτερες πωλήσεις, οι δισκογραφικές εταιρίες προσδοκούσαν σε περιοδείες των συγκροτημάτων τους στην βόρεια Αμερική η οποία πρόσφερε μεγαλύτερη αγορά από την Βρετανία. Τα πιο πετυχημένα συγκροτήματα διοργάνωναν συναυλίες σε ανοιχτούς χώρους και στάδια και πολλές φορές λιγότερο γνωστά συγκροτήματα έπαιζαν πριν από αυτά. Αυτή η μεταπήδηση προς τα στάδια οδήγησε τα συγκροτήματα να δώσουν αρκετή σημασία στις θεματικές αλλά και το τρόπο παρουσίασης των άλμπουμ τους. Ο Macan επισημαίνει πως στο αποκορύφωμα της prog rock περιόδου (τα μέσα της δεκαετίας του 1970) τα οπτικά μέσα των συναυλιών είχαν γίνει τόσο περίτεχνα που τα ακροατήρια πρόσεχαν πιο πολύ τα laser, τον καπνό και τα οπτικά εφέ παρά τους εκτελεστές. Αντίστοιχες κριτικές συναντάμε και για τη προγραμματική μουσική ή την όπερα ως μορφές όπου ο ήχος έρχεται σε δεύτερη μοίρα και χρησιμοποιείται πιο πολύ ως εφέ για να πλαισιώσει την οπτική διάσταση (Macan 1997:63-64, Frith 1978:121).

Τέλος, την προσοχή μας αξίζει ένα άλλο επαναστατικό multimedia γεγονός: η ηχογραφημένη και βιντεοσκοπημένη ζωντανή συναυλία των Pink Floyd, *Live at Pompeii* (1972) στην Πομπηία. Συνδυάζει ζωντανή συναυλία, όπου παίζονται κομμάτια από τα άλμπουμ *Saucerfull of Secrets* και *Meddle* και πλάνα από το στούντιο Abbey Road κατά τη διάρκεια ηχογράφησης του δίσκου *Dark Side of the Moon*. Η ιδέα του σκηνοθέτη Adrian Maben να ηχογραφηθεί και βιντεοσκοπηθεί η ζωντανή συναυλία χωρίς κοινό φαίνεται να ήταν μια καλή αντίδραση σε προηγούμενα φιλμ (*Woodstock*) τα οποία έδιναν ιδιαίτερη σημασία στο κοινό. Το άδειο αμφιθέατρο (3'.04") αναπαριστά ηχητικά το θέμα του μεγάλου κομματιού

'Echoes'. Σε μία επανέκδοση του Live at Pompeii το 2003 πλάνα από το διάστημα (3'.14" --3'.20") και από μία απογήωση πυραύλου προστίθενται στο παίξιμο των Pink Floyd. Είναι το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα θεατρικότητας της prog rock, η οποία «πηγάξει από τα πλάνα του άδειου αμφιθεάτρου, τον ατμοσφαιρικό φωτισμό, τα κοντινά πλάνα στους εκτελεστές, πλάνα που δείχνουν την επίσκεψη του συγκροτήματος στον Βεζούβιο και ένα μοντάζ από πλάνα του ηφαιστείου που θυμίζουν ότι η γη είναι ένας ζωντανός βίαιος οργανισμός» (Hegarty & Halliwell 2011:126). Από την άλλη, τα πλάνα στο στούντιο Abbey Road δείχνουν τον Roger Waters να πειραματίζεται με τα τεχνολογικά μέσα που είναι διαθέσιμα (13'.08"-14'.04") και να συζητά με τον David Gilmour για τις πιθανότητες του αυθεντικού μουσικού πειραματισμού ενάντια στη τεχνολογικά μέσα που μπορούν να επεκτείνουν το ηχητικό φάσμα (14'.20"). Στη συνέχεια, ένα ελεύθερο jam - στο οποίο ο Gilmour αυτοσχεδιάζει καθιστός και με τη κιθάρα του στα γόνατα ενώ ο Waters χτυπά τα πιατίνια και ένα τεράστιο γκονγκ (30'.20") - οδηγεί στο 'Saucerful of Secrets' (Hegarty & Halliwell 2011:125-127, Pendergast & Pendergast 2000:264, Case 2010:152).

Σύμφωνα με τον Auslander, η 'αυθεντικότητα' της rock (όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο) καθορίζεται από τα οπτικά αλλά και ηχητικά χαρακτηριστικά. Η ζωντανή εκτέλεση όμως είναι αυτή που την επιβεβαιώνει με δύο τρόπους: (1) Για να θεωρείται κάποιος 'αυθεντικός' rock μουσικός πρέπει να έχει ένα ιστορικό ζωντανών εμφανίσεων/εκτελέσεων, χτίζοντας φήμη και κερδίζοντας κοινό/οπαδούς (χαρακτηριστικό παράδειγμα οι Beatles οι οποίοι πριν σταματήσουν τις ζωντανές εμφανίσεις τους, για να αφοσιωθούν στο στούντιο, είχαν αποκτήσει ένα τεράστιο κοινό). (2) Μόνο στη ζωντανή εκτέλεση μπορεί ο ακροατής να διαπιστώσει ότι ένα συγκρότημα, που φαίνεται και ακούγεται 'αυθεντικό' στις φωτογραφίες και στο δίσκο, είναι πραγματικά αυθεντικό σύμφωνα με τη rock ιδεολογία. Ο Grossberg επισημαίνει πως η ζωντανή συναυλία είναι απόδειξη αυθεντικότητας γιατί μόνο εκεί κανείς βλέπει στην ουσία πως πραγματικά παράγεται ο ήχος. Ωστόσο, πολλοί μουσικοί της prog που θεωρούσαν τη μουσική τους "σοβαρή" αρνούσαν να λάβουν μέρος σε εντυπωσιακές ζωντανές εμφανίσεις και προτιμούσαν να επικεντρώνουν την προσοχή τους αποκλειστικά στον ήχο

(Auslander 1999:85-91, Frith & Goodwin και λοιποί 1993:204).

2.7 Οι στίχοι

Στα περισσότερα συγκροτήματα της prog rock ο τραγουδιστής ήταν συνήθως και στιχουργός με ελάχιστες εξαιρέσεις - Roger Waters (Pink Floyd), Peter Sinfield, Richard Palmer-James (King Crimson), Betty Thatcher (Renaissance). Όπως αναφέραμε και παραπάνω η χρήση παραισθησιογόνων ουσιών επηρέασε σημαντικά τον οπτικό τομέα το είδους. Οι στίχοι από τη πλευρά τους δεν έμειναν ανεπηρέαστοι δείχνοντας μία τάση προς τον σουρεαλισμό με αναφορές σε αντίστοιχους συγγραφείς. Ο Jon Anderson (Yes) ήταν αναγνώστης του Hesse ενώ ο Peter Gabriel (Genesis) ήταν ενθουσιασμένος από το *Wasteland* του T. S. Elliot. Η χρήση λογοτεχνικού μοντερνισμού ως βασική πηγή έμπνευσης μας δείχνει την τάση των συγκροτημάτων να παρουσιάσουν την rock μουσική ως τέχνη. Οι στιχουργοί της prog rock προσπαθούσαν συχνά να κρατούν μία ισορροπία ανάμεσα στη σαφήνεια και στην αμφισημία των νοημάτων (Macan 1997:70, Benson 1989:56, Hedges 1981:67-68).

Συχνό φαινόμενο στους στίχους της prog rock είναι τα απλά σχήματα ομοιοκαταληξίας. Υπήρχε μία συχνή τάση να προστίθεται ένα ημιστίχιο με άνισο αριθμό συλλαβών. Επίσης συχνό φαινόμενο ήταν οι εναλλαγές μέτρων (όπως στα οργανικά μέρη) στους στίχους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Money* των Pink Floyd (7/4). Στίχοι με απλή ομοιοκαταληξία εκτελούνταν με ένα ισορροπημένο, λυρικό τόνο ενώ το επιπλέον ημιστίχιο που αναφέραμε παραπάνω εκτελούνταν όσο πιο φυσικά γινόταν χωρίς να δίνεται έμφαση στη μελωδική ομορφιά ή στη τονικότητα (Macan 1997:71-72, Resnicoff 1992:60).

Το στοιχείο τη διαμαρτυρίας στους στίχους της prog rock έρχεται να επιβεβαιώσει πως αυτό το στυλ ξεκίνησε από μία αντί-κουλτούρα. Τα φανταστικά τοπία και οι μεσαιωνικές εικόνες έρχονται να αναπαραστήσουν την ιδανική, δεμένη με το παρελθόν κοινωνία. Αντίθετα, η επιστημονική φαντασία χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει την καταπιεστική γραφειοκρατεία. Στίχοι με θέμα τη μυθολογία, τη φαντασία «προτείνουν ένα μοντέλο κοινωνίας στο οποίο η τεχνολογική δεξιοτεχνία ισορροπεί με την αρχαία σοφία και εναντιώνεται στη μη-ανθρώπινη τεχνοκρατία»

(Macan 1997:73).

Οι χίπις έδειχναν ιδιαίτερη αγάπη για βιβλία όπως του Hermann Hesse, *Steppenwolf* (που ψάχνει τον πνευματικό διαφωτισμό από μη-Δυτικές πηγές) ή του George Orwell, *1984* (που απεικονίζει τους κυβερνήτες μιας απολυταρχικής κοινωνίας) πιστεύοντας έτσι πως η πολιτική αλλαγή θα έρθει μόνο μέσω της πνευματικής αλλαγής. Συνεπώς, σε πολλά άλμπουμ της δεκαετίας του 1960 και 1970 κυριαρχούσε η πνευματική αναζήτηση ως θεματολογία (*Sergeant Pepper*). Αυτό που ξεκίνησε το *Sergeant Pepper* συνέχισαν άλλα συγκροτήματα όπως οι Moody Blues (*In Search of the Lost Chord*, 1968), οι Procol Harum (*A Salty Dog*, 1969). Άλλα συγκροτήματα εμπνέονταν από το φόβο που υπήρχε: πως η τεχνολογία δεν ωφελούσε τη κοινωνία, την έκανε λιγότερο ανθρώπινη και την εξαθλίωνε ψυχικά. Στο *Dark Side of the Moon* των Pink Floyd, ο στιχουργός Roger Waters εξερευνά αυτές τις πτυχές της βιομηχανικής κοινωνίας η οποία σιγά σιγά οδηγεί τον άνθρωπο στη τρέλα – η σύλληψη του χρόνου από τη βιομηχανική κοινωνία ('Time'), το χρήμα, ο πόλεμος ('Us and Them'), η ματαιότητα του σύγχρονου ωραρίου δουλειάς 'εννιά με πέντε' ('On the Run'). Επίσης, πολλοί σίχοι είχαν αντιπολεμικό χαρακτήρα: 'Us and Them' (Pink Floyd) όπως προείπαμε, 'Battlefield' (ELP), 'Yours Is No Disgrace' (Yes), '21st-century Schizoid Man' (King Crimson). Τα Βρετανικά συγκροτήματα είχαν τη τάση να βλέπουν το πόλεμο (πολύ διαφορετικά από τις αντί-κουλτούρες της Αμερικής) από μια πιο φιλοσοφική σκοπιά, ως αποτέλεσμα απληστίας και λαγνείας της σύγχρονης κοινωνίας. Παρ' όλα αυτά ο Macan τονίζει πως οι σίχοι δεν αντιπροσώπευαν αναγκαστικά τις αξίες της αντί-κουλτούρας ή την ιδεολογία των χίπις αλλά χρησιμοποιούνταν πιο πολύ για να διηγηθούν μια ιστορία παρά για να αποδείξουν κάτι (Macan 1997:73-82, Hebdige 1979:185).

2.8 Συναφή είδη

- Η 'jazz-rock' (fusion jazz) της Αγγλίας

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 κάνει την εμφάνισή του, σχεδόν ταυτόχρονα με το prog rock κίνημα, το jazz-rock κίνημα της Αγγλίας. Ο όρος "jazz-rock" χαρακτήριζε έναν αριθμό συγκροτημάτων πολύ διαφορετικών μεταξύ τους όπως οι

Colosseum, οι οποίοι συνδύαζαν jazz, R&B και πρώιμα prog rock στοιχεία, οι Traffic (με jazz, soul και folk στοιχεία), οι IF (με στοιχεία ανάλογα με τις μεγάλες jazz μπάντες του Σικάγο) ή ακόμη και οι King Crimson εισάγοντας στοιχεία 'bop' και 'free jazz' στο Βρετανικό rock με το κομμάτι τους "21st-century Schizoid Man" το 1969. Αρχικά, εξετάζοντας τις καταβολές της jazz-rock, σύμφωνα με τους Hegarty και Halliwell, τα progressive rock συγκροτήματα υποστήριζαν πως η κατεύθυνση της αλληλεπίδρασης ήταν από την jazz προς την rock, αλλά στη πραγματικότητα ήταν αμφίδρομη (Hegarty & Halliwell 2011:105). Η ραγδαία άνθηση της free jazz τη δεκαετία του 60' σήμανε το απότομο τέλος της συνεχούς αναζήτησης της jazz να γίνει ευρέως αποδεκτή σε ένα μαζικό κοινό. Παράλληλα, η free jazz ήρθε πιο κοντά από ποτέ στην avant-garde κλασική μουσική με την "μη-jazz" ενορχήστρωση (προσθήκη όμποε) και τη μαθηματική ακρίβεια του πιανίστα Cecil Taylor στο άλμπουμ *Unit Structures* (1966). Από την άλλη, ο Miles Davis βλέποντας τη μαζική προώθηση ανερχόμενων rock συγκροτημάτων από την δισκογραφική Columbia, σε αντίθεση με αυτών της jazz, έπεισε τον διευθυντή της εταιρίας να ξανασκεφτεί την πολιτική του ενώ παράλληλα διαμόρφωσε το μουσικό στυλ του αντλώντας χαρακτηριστικά της rock. Σε αυτή τη προσπάθεια του να προσελκύσει το νέο κοινό, που είχε σταματήσει πια να ακούει jazz, οδηγήθηκε στη χρήση διακεκριμένων ηλεκτρικών ήχων, ηλεκτρικού μπάσου και πιάνου. Αυτή η χρήση ηλεκτρικών οργάνων και μικροφώνων και η αίσθηση του "rock ensemble" από τον Miles Davis οδήγησε στη μίξη της rock με τη νέα jazz. Άλμπουμ όπως το *In a Silent Way* και το *Bitches Brew* ηχογραφήθηκαν το 1969 και παρουσιάζουν εκτεταμένη χρήση τεχνικών επεξεργασίας της μαγνητοταινίας (κύριο χαρακτηριστικό της rock) η οποία άλλαξε την νοοτροπία των jazz μουσικών απέναντι στο στούντιο. Όμως στα μέσα της δεκαετίας του 1970 η κατεύθυνση άλλαξε γεννώντας ένα αυτόνομο fusion κίνημα και μια "jazz παραλλαγή" της prog (τη σχολή του Canterbury) στη Βρετανία (Cook & Pople 2004:410-412, Kirchner 2000:399-402, Lopes 2002:247-248, Blake 1997:149-150). Σύμφωνα με τον Macan η prog rock της Αγγλίας είναι πιο στενά σχετιζόμενη με τη jazz-rock παρά με κάθε άλλο σύγχρονο είδος καθώς μοιράζονταν τόσες πολλές στιλιστικές τάσεις.

Παρ' όλο που η διασταύρωση των στυλ της progressive rock και jazz-rock έγινε πιο εμφανής στα τέλη της δεκαετίας του 1970 τα δύο είδη ήταν στενά συνδεδεμένα από

την αρχή. Πράγματι, όταν οι Pink Floyd και οι Soft Machine εμφανίστηκαν μαζί στο UFO Club του Λονδίνου το 1967, δεν ήταν καθόλου εμφανές πως τα δύο συγκροτήματα θα ακολουθούσαν τελικά διαφορετικά στιλιστικά μονοπάτια (Macan 1997:131).

Και τα δύο είδη έδιναν μεγάλη έμφαση στα μακροσκελή κομμάτια, στη ρυθμική δεξιοτεχνία καθώς επίσης και στα εκτεταμένα σόλο με βασικό χαρακτηριστικό τη δεξιοτεχνία. Επίσης, κοινό χαρακτηριστικό παραμένει το jazz στοιχείο το οποίο, αν και περισσότερο υπαρκτό στη jazz-rock, είναι εξίσου βασικό στη prog και συνήθως εμφανίζεται σε συγκροτήματα που έχουν στο δυναμικό τους σολίστα πνευστού: King Crimson, Gentle Giant, Van de Graaf Generator, Jethro Tull. Πιο συγκεκριμένα, χαρακτηριστικά της jazz που διείσδυσαν στη prog rock είναι:

- οι συγκοπτώμενες ρυθμικές ακολουθίες – παρμένες και από Αφροαμερικάνικα ή Ευρωπαϊκά στυλ.
- Τα υψηλής συχνότητας ταυτόχρονα μελωδικά περάσματα – με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα το μεσαίο μέρος του "21st-century Schizoid Man" των King Crimson.
- Η χρήση ατονικών μελωδιών ή "ελεύθερο" παίξιμο, πιο συχνά από σαξοφωνίστες, κάτι που προδίδει την επίδραση της free jazz του Ornette Coleman της δεκαετίας του 1960 (Macan 1997:130-131).

Στις αρχές της δεκαετίας του 70', δύο ξεχωριστά παρακλάδια της fusion jazz αναπτύσσονταν στην Αγγλία. Πρώτον, οι Mahavishnu Orchestra με οδηγό τον Άγγλο κιθαρίστα John McLaughlin – ο οποίος ήταν ο κιθαρίστας του Davis για τα άλμπουμ *In a Silent Way* και *Bitches Brew* - ήταν ένα αμιγώς οργανικό σύνολο με κύρια χαρακτηριστικά τον ηλεκτρονικό του ήχο, τη rock ενορχήστρωση, τα υψηλής τεχνικής σόλο αλλά και τη χρήση ιδιαίτερων ρυθμικών σχημάτων. Αυτό το στυλ της fusion jazz ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στην Αγγλία στα μέσα της δεκαετίας του 1970 και παρουσιάζονταν από συγκροτήματα όπως οι Brand X, Colosseum II, Isotope. Παράλληλα με την Αγγλική fusion σκηνή έκανε την εμφάνισή της η σκηνή του Canterbury, με κύριο χαρακτηριστικό το αμιγώς Αγγλικό jazz-rock στυλ το οποίο άνθισε στις υπόγειες μουσικές σκηνές του Canterbury (Macan 1997:127-128).

Εδώ, αξίζει να σταθούμε και να πούμε λίγα λόγια για το πως άρχισε να σχηματίζεται αυτή η "σκηνή". Τη δεκαετία του 60' πολλοί μουσικοί δημοσιογράφοι χρησιμοποιούσαν συχνά τον όρο "Canterbury Sound" για να περιγράψουν κάποια rock συγκροτήματα όπως τους Soft Machine και τους Caravan οι οποίοι είχαν άμεση σχέση με την πόλη του Canterbury (τα συγκεκριμένα συγκροτήματα

σχηματίστηκαν από μέλη ενός τοπικού rock συγκροτήματος, τους White Flowers). Σύμφωνα με τους Bennett και Peterson αυτός ο όρος ξεχάστηκε γρήγορα για τα επόμενα τριάντα χρόνια – ώσπου ένας δικτυακός τόπος αναγέννησε το ενδιαφέρον για τη σκηνή δημιουργώντας έτσι μία καινούργια γενιά οπαδών. Μέσα από τις οπαδικές διαδικτυακές συζητήσεις βγαίνει το συμπέρασμα πως οι συγκεκριμένοι οπαδοί έβλεπαν μια σύνδεση ανάμεσα στη πόλη του Canterbury και στην μουσική σκηνή του – με τον ίδιο τρόπο που ίσχυε για τους όρους “Chicago blues” ή “New Orleans jazz”. Ωστόσο, οι Bennett & Peterson συνεχίζουν επισημαίνοντας πως μία τέτοια σύνδεση τόπου και μουσικής δεν υπήρχε ποτέ. Ο όρος “Canterbury Sound” ήταν απλά μία ονομασία των δημοσιογράφων για τα συγκεκριμένα συγκροτήματα. Τα ίδια τα μέλη των συγκροτημάτων έβλεπαν με αρνητισμό αυτή τη σύνδεση του Canterbury με τη μουσική τους – οι Soft Machine και οι Caravan ήταν πιο πολύ επικεντρωμένοι στη μουσική σκηνή του Λονδίνου παρά σε αυτή του Canterbury. Όλα αυτά έκαναν τον όρο “Canterbury Sound” αρκετά προβληματικό από τη πρώτη στιγμή της εμφάνισής του. Χαρακτηριστικά της μουσικής της σκηνής του Canterbury ήταν:

- οι ασυνήθιστες δομές,
- τα χαλαρά tempo,
- ο “big band” ήχος,
- οι περίπλοκες ενορχηστρώσεις
- ένα ενδιαφέρον προς την ηλεκτρονική avant-garde (Peterson & Bennett 2004:205-208).

Άξιοι αναφοράς είναι οι Soft Machine οι οποίοι ξεκίνησαν την καριέρα τους στα μέσα της δεκαετίας του 60' ως ένα πειραματικό rock συγκρότημα. Χαρακτηριστικό ήταν πως δεν συμπεριελάμβαναν καθόλου κιθάρα στην ενορχήστρωσή τους. Είχαν στενή σχέση με τη γενιά της ψυχεδέλειας και τον Jimi Hendrix ο οποίος έπαιξε κιθάρα στις πρώτες τους ηχογραφήσεις και ήταν υποστηρικτής στην περιοδεία του στην Αμερική το 1967. Αυτό το Βρετανικό – βουκολικό – εκκεντρικό στυλ με το οποίο έγραφαν εκείνη τη στιγμή (το οποίο έμοιαζε πάρα πολύ με το στυλ σύνθεσης του Syd Barret των Pink Floyd) ανάγκασε τους Ayers (μπάσο) και Wyatt (τύμπανα) να αποχωρήσουν. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των τελευταίων στις πιο αφηρημένες δομές και στον αυτοσχεδιασμό οδήγησε (1) σε μία τάση προς μεγαλύτερα κομμάτια, χωρίς φωνητικά και στίχους, (2) στη χρήση επαναλαμβανόμενων

ρυθμικών σχημάτων (μινιμαλισμός), (3) στον πειραματισμό με μαγνητοταινίες και τον θόρυβο (από την *avant-garde*) και (4) τέλος σε μία γενικότερη τάση προς τη *free jazz* του Coleman. Στα μέσα της δεκαετίας του 1970 το στυλ μουσικής του Canterbury έγινε εύκολα αναγνωρίσιμο καθώς πολλά συγκροτήματα (μεταξύ αυτών οι Quiet Sun, Hatfield and the North, National Health, Gigglesmith, Soft Heap, Brudford) μιμούσαν τον οργανικό, κατά κύριο λόγο, χαρακτήρα της *fusion*, της *prog rock* και της κληρονομιάς των Soft Machine και Caravan (Blake 1997:151-153, Peterson & Bennett 2004:205-208).

Η μουσική των *jazz-rock* συγκροτημάτων της Αγγλίας ανεξάρτητα αν προέρχεται από τη σχολή του Canterbury ή από το *fusion* κίνημα έχει κάποια κοινά σημεία. Πρώτον, είναι η αίσθηση της “*big band*” όπου στους παίκτες των χάλκινων πνευστών προστίθενται ένα *rock* ρυθμικό τμήμα (τύμπανα - μπάσο) και μπορεί ένας κιθαρίστας (χαρακτηριστικά παραδείγματα βρίσκουμε στα άλμπουμ *Third* και *Fourth* των Soft Machine). Δεύτερον, είναι η *rock* εννοχρήστρωση η οποία έγινε διάσημη από τους Mahavishnu Orchestra (περιέχει κιθάρα, πλήκτρα, μπάσο, τύμπανα και προαιρετικά σαξόφωνο ή ηλεκτρικό βιολί) και χρησιμοποιούνταν επίσης από πολλά συγκροτήματα της σχολής του Canterbury. Δομικά, πολλά *jazz-rock* κομμάτια αποτελούνται από ένα μέρος με προμελετημένα περάσματα τα οποία αποτελούνται από ομόφωνα (*unison*) ή από καλά οργανωμένα και εναρμονισμένα μέρη καθώς επίσης και από μακροσκελή αυτοσχεδιαστικά σόλο. Όταν φωνητικά μέρη κάνουν την εμφάνισή τους, συνθέτονται σε πραγματικό χρόνο και δεν επαναλαμβάνονται σε στροφική μορφή όπως στα περισσότερα *pop* τραγούδια. Τα τύμπανα, παίζοντας ασύμμετρα και συνεχώς μεταβαλλόμενα ρυθμικά σχήματα δίνουν έμφαση στα “πρίμα” (στο ταμπούρο (*snare*), στα πιατίνια και στο *hi-hat*) παρά στα “μπάσα” των τυμπάνων. Από την άλλη, τα δύο αυτά κινήματα της *jazz-rock* διέφεραν κυρίως στους τομείς του ρυθμού και της υφής. Χαρακτηριστικό του *fusion* κινήματος ήταν τα πρωτότυπα ρυθμικά σχήματα σε αντίθεση με τα πιο ήρεμα *tempo* των εκπροσώπων της σχολής του Canterbury. Επίσης, το *fusion* κίνημα έδινε έμφαση στα υψηλής τεχνικής σόλο σε αντίθεση με τα συγκροτήματα του Canterbury τα οποία εστίαζαν σε περίπλοκες δομές και εννοχρηστρώσεις αλλά και *avant-garde* ηλεκτρονικές τεχνικές (Macan 1997:129-

130, Blake 1997:149-153, Lawn 2013:341).

Η βασική διαφορά της prog rock από την jazz-rock (και ειδικότερα την σκηνή του Canterbury) ήταν στον αριθμό των οπαδών-ακροατών τους. Τα συγκροτήματα της σχολής του Canterbury συνέχιζαν να παίζουν στις υπόγειες μουσικές σκηνές τη στιγμή που τα βασικά prog συγκροτήματα είχαν αρχίσει να παίζουν σε εξωτερικούς χώρους ή μεγάλα στάδια. Στη συγκεκριμένη περίπτωση προκύπτει πως το marketing δημιουργεί, ίσως περισσότερο από τα ίδια τα μουσικά ιδιώματα, ειδοποιούς διαφορές στο πώς χαρακτηρίζονται και διακρίνονται ορισμένα μουσικά στυλ και είδη. Ο Macan τονίζει πως αυτά τα δύο στυλ θεωρούνται ξεχωριστά – παρ' όλες τις ομοιότητες – και επισημαίνει τις βασικές διαφορές τους. (1) Η jazz-rock δεν δίνει καμία έμφαση στη λυρική μελωδία σε αντίθεση με την prog rock. (2) Το αρμονικό υλικό της prog είναι πιο τροπικό και πιο λιτό σε αντίθεση με τη χρωματικότητα της jazz-rock. (3) Τα συμφωνικά ή folk στοιχεία λείπουν τελείως από τη jazz-rock με το ηλεκτρικό πιάνο Rhodes να αντικαθιστά το ακουστικό πιάνο ή τη κιθάρα τα οποία χρησιμοποιούνται αρκετά συχνά από πολλά prog συγκροτήματα. Οι διαφορές στη δομή είναι εξίσου σημαντικές: (3) η εναλλαγή ακουστικού-ηλεκτρονικού της prog rock σπάνια συναντάται στη jazz-rock καθώς και η χρήση της φωνής. (4) Η χρήση φωνητικών έπαιζε πιο πολύ ρόλο χρωματισμού της υφής και σπάνια τυπωνόταν οι στίχοι των τραγουδιών στα βιβλιαράκια των δίσκων - Δύσκολα μπορούν να συγκριθούν οι ειρωνικοί/ευχάριστοι στίχοι των Soft Machine ή των Caravan με τους πιο “σοβαρούς” στίχους των Yes, ELP, Pink Floyd, King Crimson. Αδιαμφισβήτητα, η μουσική της jazz-rock – με τις πυκνές υφές, τις περίπλοκες δομές και τα συνθετικά τεχνάσματα – ήταν μουσική για ειδήμονες και παρ' όλο που δεν είχε όλα εκείνα τα στοιχεία που έκαναν ευρέως γνωστή τη prog παρέμεινε ζωντανή δύο ή τρία χρόνια περισσότερο από το συμφωνικό στυλ της progressive rock (Macan 1997:133-134).

- Η 'folk-rock' της Αγγλίας

Δύο από τα πιο σημαντικά ιστορικά γεγονότα που είχαν βαθιά επίδραση στη Βρετανία ήταν η βιομηχανική επανάσταση, χάρη στην οποία γεννήθηκε το ρομαντικό κίνημα στη λογοτεχνία και στην τέχνη, και οι τεράστιες απώλειες του εργατικού πληθυσμού κατά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο, οι οποίες άλλαξαν την δομή

της κοινωνίας και έφεραν σε ισορροπία την εξοχή με την πόλη. Στα τέλη του 60' με αρχές του 70', το όραμα για μία εναλλακτική κοινωνία, ο φόβος για την καταστροφή και η τεχνολογική ανάπτυξη συνδυάστηκαν και μέσω της pop και "underground" κουλτούρας συνωμότησαν για την "επιστροφή στη φύση". Σύμφωνα με την Sweers, ο όρος "folk-rock" εμφανίστηκε μετά την εμφάνιση του Bob Dylan με μια ηλεκτρική κιθάρα στο φεστιβάλ του Newport το 1965. Εκείνη την εποχή, ο Dylan ήταν από τους βασικούς εκπροσώπους της αναβίωσης της Αμερικάνικης folk μουσικής και η εμφάνισή του με μία ηλεκτρική κιθάρα (ήχος που ήταν ιδεολογικά αντίθετος με την folk μουσική) φημολογείται πως προκάλεσε αντιδράσεις. Αναδυόμενη από την αναβίωση της folk μουσικής των δεκαετιών του 1950 και 1960, η folk-rock εμφανίστηκε ως ένα νέο κύμα μουσικών που εξερευνούσαν την πιθανότητα να χρησιμοποιήσουν ηλεκτρικά όργανα και εξοπλισμό στη folk μουσική. Η folk μουσική στα τέλη του 60' ήταν πλήρως εξαρτημένη από τη rock μουσική και γενικότερα από τη μαζική κουλτούρα. Σύντομα, η εμπορική δύναμη, η ανάπτυξη και η "σοβαρότητα" της rock (σε συνδυασμό με τα ναρκωτικά) θα προσελκύσουν τη folk μουσική με αποτέλεσμα να έχουμε την μίξη των δύο ειδών (Sweers 2005:21-23). Ωστόσο, η Sweers τονίζει πως η folk-rock είναι κάτι παραπάνω από απλά ένας συνδυασμός ηλεκτρικών και ακουστικών στοιχείων:

Η μουσική μίξη επίσης επηρέασε τα διαφαινόμενα κοινωνικο-πολιτισμικά σύνορα της folk μουσικής (ιδεολογικά μή-εμπορική, προφορικά μεταδιδόμενη, εύθραυστη, συσχετιζόμενη με την εργατική τάξη) και της rock μουσικής (εμπορική, κυρίαρχη, συσχετιζόμενη με τη μαζική παραγωγή και τη μεσαία τάξη) (Sweers 2005:21).

Έτσι, η Αμερικάνικη έκφραση "folk-rock" είχε δύο συσχετιζόμενες σημασίες: (1) ένα στυλ που συνδύαζε ακουστικά και ηλεκτρικά όργανα όχι αναγκαστικά για την ερμηνεία folk μουσικής, και (2) μια rock μουσική που ήταν ενάντια στη μαζική κουλτούρα και παιζόταν κυρίως από συγκροτήματα του κινήματος των χίπις. Αντιθέτως, η Βρετανική έκφραση "Βρετανικό/Αγγλικό folk-rock" ή "electric folk" αφορούσε αποκλειστικά την πρώτη σημασία που προαναφέραμε. Οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνταν από δημοσιογράφους, παραγωγούς και δισκογραφικές εταιρίες για να περιγράψουν κάθε σύγχρονη ερμηνεία της Βρετανικής folk μουσικής. Κύριοι εκφραστές του είδους στη Βρετανία ήταν οι Incredible String Band, Pentangle, Fairport Convection, Steeleye Span, Strawbs και οι Lindisfarne. Η prog rock δεν έμεινε ανεπηρέαστη από το κίνημα της folk-rock (Sweers 2005:21-23, Young

2010:5-9). Ο Macan επισημαίνει πως παρ' όλο που τα συγκροτήματα της folk-rock δεν χρησιμοποιούσαν ηλεκτρονικά όργανα στο βαθμό που το έκαναν αυτά της prog rock η αντιπαράθεση της ηλεκτρικής με την ακουστική ενορχήστρωσης ήταν η πιο προφανής σύνδεση μεταξύ των δύο ειδών. Ένα ακόμη κοινό σημείο ήταν η χρήση του διαχωρισμού ηλεκτρικός/ακουστικός για λόγους ποικιλίας στη δομή. Έτσι πολλά συγκροτήματα της prog rock μοιάζουν εκπληκτικά με αυτά της folk-rock ειδικά στα ακουστικά σημεία των κομματιών. Το κοινό ενδιαφέρον ορισμένων συγκροτημάτων της prog rock (Jethro Tull, Gentle Giant) και της folk-rock (Steeleye, Gryphon) στη λόγια μουσική της μεσαιωνικής και της αναγεννησιακής Αγγλίας μαρτυρά η χρήση αρχαϊκών οργάνων όπως krumphorns, φλογέρες, τσέμπαλα καθώς και τα φωνητικά 'a capella' περάσματα σε στυλ μαδριγαλιών. Η χαρακτηριστική φωνή του Ian Anderson (Jethro Tull) – με την διαπεραστική, 'ρινική' φωνητική εκτέλεση – υποδηλώνει πιο folk-rock στοιχεία σε αντίθεση με τις πιο 'ανοιχτές' και 'γεμάτες' φωνές των τραγουδιστών της prog (Macan 1997:134-135, Hegarty & Halliwell 2011:51-53).

Μία βασική διαφορά μεταξύ των δύο ειδών ήταν η συμμετοχή του γυναικείου φύλου. Το γυναικείο φύλο κατείχε μία πιο περίοπτη θέση στη folk-rock σε αντίθεση με την prog η οποία απασχολούσε κυρίως άντρες. Ο Macan προτείνει τους λόγους για τους οποίους μπορεί να ισχύει αυτό το φαινόμενο στη prog rock ανεξάρτητα με τις χαρακτηριστικές ηλεκτρονικές ('αντρικές')/ακουστικές ('θηλυκές') μουσικές αντιθέσεις που χαρακτήριζαν το είδος:

Πρώτον, η Αγγλική rock κουλτούρα των δεκαετιών του 1960 και 1970 ήταν σε μεγάλο βαθμό αντρική υπόθεση. Οι γυναίκες ήταν παρούσες αλλά συνήθως στο προσκήνιο – ως σύζυγοι ή 'groupies' – παρά ως μουσικοί, τεχνικοί, manager, μηχανικοί ή παραγωγοί. Αυτό φαίνεται να πηγάζει από το γεγονός πως η rock έχει έντονο το στοιχείο της τεχνολογίας και η τεχνολογία θεωρούνταν παραδοσιακά τομέας του αντρικού φύλου, (...) παρ' όλο που στα τελευταία χρόνια αυτό δείχνει να αλλάζει (Macan 1997:136).

Παρ' όλο που στο ακροατήριο της prog rock υπήρχαν αρκετές γυναίκες (πιο συχνά σε συγκροτήματα που έδιναν έμφαση στη φωνητική μελωδία και σε πιο pop στοιχεία) το αντρικό κοινό κυριαρχούσε σε συγκροτήματα με έμφαση στη πολυπλοκότητα και στη τεχνική – γεγονός που συνέβαινε και στα ακροατήρια της bebop και σε άλλες φόρμες πολύπλοκης jazz μουσικής. Ο Macan υποθέτει πως στα πρώτα χρόνια της γέννησης της prog το γυναικείο φύλο μπορεί να

υπερτερούσε του αντρικού, χωρίς όμως να έχει τα κατάλληλα στατιστικά στοιχεία να στηρίξει την δήλωση αυτή, την αφήνει στο στάδιο της υπόθεσης (Macan 1997:136).

Τέλος, η άποψη του Macan περί σχέσης γυναίκας και τεχνολογίας μοιάζει να είναι αρκετά απλοϊκή. Την ίδια εποχή υπήρχαν αρκετές γυναίκες συνθέτιδες στα στούντιο της Βρετανικής Ραδιοφωνίας και έχαιραν σημαντικής εκτίμησης. Γυναίκες όπως η Daphne Oram και η Delia Derbyshire αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα. Η Oram, ήταν η πρώτη γυναίκα στο κόσμο που άνοιξε ένα ηλεκτρονικό στούντιο μουσικής και δημιούργησε ένα ηλεκτρονικό όργανο. Τα “Oramics” είναι μια δική της μέθοδος δημιουργίας μουσικής μέσω ταλαντωτών συνδεδεμένων σε φωτοηλεκτρικά κύτταρα. Τα κύτταρα αυτά μπορούσαν να “διαβάζουν” μία εικόνα ζωγραφισμένη με μαύρο μελάνι σε πλαστικό χαρτί και να τη μετατρέπουν σε ήχο. Παρ' όλα αυτά, ο ρόλος της Oram, όσον αφορά την επιτυχία του εργαστηρίου του ραδιοφωνικού σταθμού BBC, ελαχιστοποιήθηκε λόγω των κακών σχέσεων που είχε με τον Desmond Briscoe ο οποίος έγραφε εκείνη την περίοδο την αναφορά του για τα πρώτα εικοσιπέντε χρόνια του εργαστηρίου. Χωρίς αμφιβολία, γυναίκες που έκαναν “αντρικές δουλειές” στο BBC αντιμετώπισαν μία μεγάλη προκατάληψη. Η Delia Derbyshire, μία κλασικά εκπαιδευμένη μουσικός που ήταν πρωτοπόρος στην ηλεκτρονική μουσική, αναφέρει πως προτιμούσε να δουλεύει στο εργαστήριο μόνο όταν οι άντρες πήγαιναν σπίτι, έτσι ώστε να μην αντιμετωπίσει την έκπληξη με την οποία κοιτούσαν μία γυναίκα να κάνει μία “παραδοσιακά αντρική” εργασία. Αυτό το είδος σεξισμού στο εργαστήριο μειώθηκε με τα χρόνια αλλά ποτέ δεν εξαφανίστηκε τελείως (Niebur 2010:71-73, Talevski 2006:130).

- Η heavy metal της Αγγλίας

Η heavy metal στις μέρες μας θεωρείται ένα ξεχωριστό είδος μουσικής με ένα μεγάλο αριθμό υποκατηγοριών, ένα ξεχωριστό marketing, αλλά και πολλούς οπαδούς/ακροατές που ανήκουν σε ξεχωριστές κοινωνικές ομάδες. Ωστόσο, οι ρίζες της metal μουσικής τοποθετούνται στο κίνημα της 'rhythm and blues' της δεκαετίας του 60'. Σταδιακά, ο “blues” ήχος γινόταν όλο και πιο δυνατός και ο ήχος της παραμορφωμένης κιθάρας ερχόταν στο προσκήνιο. Έτσι, στις αρχές του 70' -

σύμφωνα με πολλούς μελετητές, κριτικούς αλλά και οπαδούς - αναπτύχθηκε ένα ξεχωριστό στυλ με κύριους εκφραστές τους Black Sabbath, Deep Purple και Led Zeppelin. Αρχικά, κατά τη διάρκεια του σχηματισμού της, η metal δεν ξεχώριζε ιδιαίτερα από τα υπόλοιπα στυλ. Σιγά σιγά όμως, το είδος καθορίστηκε από τον ήχο του, την κοινωνική τάξη των οπαδών του αλλά και το marketing στο οποίο βασίζονταν. Οι Black Sabbath θεωρούνται από πολλούς (βλ. Christie 2004, Weinstein 2000, Cope 2010) το πρώτο heavy metal συγκρότημα. Αρχικά, αυτό που έκανε τους Sabbath να ξεχωρίζουν ήταν το πιο “σκοτεινό” ηχόχρωμα. Ο κιθαρίστας τους, Tony Iommi, χρησιμοποιούσε πιο συχνά τη χαμηλή περιοχή της κιθάρας και πολλές φορές χαμήλωνε το κούρδισμα (από το βασικό E σε Eb και αργότερα σε C#) με αποτέλεσμα οι χορδές να παράγουν ένα πιο “σκοτεινό” ηχόχρωμα. Κύριο συστατικό του ήχου της metal ήταν η δύναμη. Ο θόρυβος που προκαλούνταν είχε σκοπό να δείξει στον ακροατή πόση δύναμη μπορεί να παράξει ο ήχος. Συνεπώς, με μια πρώτη ματιά και με γνώμονα τους Black Sabbath – το συγκρότημα που άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή στο είδος της heavy metal – μπορεί κανείς να υποθέσει πως δεν υπάρχει κοινό σημείο ανάμεσα στη prog rock και στη heavy metal (Weinstein 2000:6-27, Childs & Storry 1999:248-249, Christie 2004:7-8, Cope 2010:45-48). Η απλότητα και η αίσθηση μηδενισμού των Sabbath έρχεται σε αντίθεση με τον πολύπλοκο χαρακτήρα και την αίσθηση αισιοδοξίας μερικών συγκροτημάτων της prog. Οι γεωγραφικές περιοχές στις οποίες εμφανίστηκαν τα δύο είδη είναι επίσης διαφορετικές: η prog rock έκανε την εμφάνισή της στα νοτιοανατολικά της Αγγλίας ενώ η heavy metal στο βιομηχανικό κέντρο (κυρίως γύρο από το Birmingham). Επίσης, οι μουσικοί της prog rock ήταν συνήθως μεσαίας ή υψηλότερης κοινωνικής τάξης σε αντίθεση με τους μουσικούς της heavy metal οι οποίοι προέρχονταν από εργατικές τάξεις. Η αλληλεπίδραση του κοινού της prog με αυτό της heavy metal ήταν πολύ μικρότερη σε σχέση με αυτήν που υπήρχε με το κοινό της jazz-rock και της folk rock που συζητήσαμε προηγουμένως. Αυτό συνέβη λόγω των διαφορετικών γούστων από περιοχή σε περιοχή και από κοινωνική τάξη σε κοινωνική τάξη. Παρ' όλα αυτά, ο Macan προτείνει πως υπάρχει ένα είδος συσχετισμού της prog με τα άλλα δύο σημαντικά συγκροτήματα της heavy metal: τους Deep Purple και τους Led Zeppelin (Macan 1997:136-137).

Οι Deep Purple δείχνοντας μια ιδιαίτερη συμπάθεια στο στυλ των Cream και του Hendrix ξεκίνησαν ως ψυχεδελικό συγκρότημα στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Με τη σύνθεση του οργανίστα τους (Jon Lord), "Concerto for Orchestra" (εκτελεσμένο από το συγκρότημα μαζί με τη συμφωνική ορχήστρα του Λονδίνου), πολλοί πίστευαν πως θα ακολουθήσουν το δρόμο των Nice και Pink Floyd, οι οποίοι επίσης είχαν κυκλοφορήσει κομμάτια για rock συγκρότημα και ορχήστρα. Παρ' όλα αυτά, τα στοιχεία που είχε το άλμπουμ τους *Machine Head* το 1971 ήταν πιο κοντά στον "κλασικό" heavy metal ήχο των Led Zeppelin και Black Sabbath: (1) τις συνήθεις θορυβώδεις παραμορφωμένες κιθάρες (αλλά και Hammond), (2) επαναλαμβανόμενα κιθαριστικά ρυθμικά riff, στο ενδιάμεσο (3) μελωδικά/ρυθμικά περάσματα σε δύο ή τέσσερα μέτρα και επίσης (4) πολύ απλά ρυθμικά σχήματα, συνήθως 4/4. Γενικό χαρακτηριστικό ήταν ο πολύ δυνατός ρυθμός που έδιναν το μπάσο και τα τύμπανα (κυρίως με τη μπότα) κάτι που επίσης χαρακτήριζε προηγούμενα hard rock συγκροτήματα όπως τους Rolling Stones. Τα επόμενα άλμπουμ των Deep Purple παρουσίαζαν μεγάλη σύνδεση με το στυλ της progressive rock με αποτέλεσμα πολλά συγκροτήματα που έκαναν μίξη prog rock/heavy metal στοιχείων τη δεκαετία του 1970 (Argent, Uriah Heep) να συνδυάζουν το δυνατό ρυθμό της heavy metal με τα πλούσια φωνητικά της prog rock. Η μόνη διαφορά μεταξύ των Argent και συγκροτημάτων όπως οι Genesis ή οι Yes είναι ότι οι πρώτοι ήταν πιο συνδεδεμένοι με τη Βρετανική blues-rock παράδοση της δεκαετίας του 1960 (Macan 1997:137-138).

Σύμφωνα με τον Macan, από τα τρία σημαντικά συγκροτήματα της heavy metal, η περίπτωση των Led Zeppelin θεωρείται η πιο πολύπλοκη και ενδιαφέρουσα στο θέμα της σύνδεσής της με το στυλ της prog rock. Πράγματι, οι Led Zeppelin δύσκολα μπορούν να θεωρηθούν "κλασικό" heavy metal συγκρότημα (παρ' όλο που θεωρούνται ιδρυτές του στυλ). Βασικός λόγος που συμβαίνει αυτό είναι δύο κομμάτια τους, το "Stairway to Heaven" και το "Kashmir": μεγάλα κομμάτια με βασική θεματολογία τη πνευματική αναζήτηση, ένα θέμα που ενδιέφερε κυρίως συγκροτήματα της prog και όχι της heavy metal. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με άλλα δύο κομμάτια που έχουν ως θέμα τη μυθολογία, το "The Battle of Evermore" και το "Achilles Last Stand". Επίσης η χρήση ακουστικών

οργάνων ορισμένες στιγμές τους κατατάσσει περισσότερο στο πλαίσιο της folk rock και λιγότερο σε αυτό της heavy metal. Δομικά, το "Stairway to Heaven" "χτίζεται" σταδιακά πάνω σε ένα ρυθμικό τμήμα με ακουστικό υπόβαθρο – γεγονός που μας θυμίζει πιο πολύ progressive rock παρά heavy metal. Ρυθμικά, οι πολλές εναλλαγές σε μετρικά σχήματα (5/8 και 6/8 στο "Four Sticks") υπονοούν prog rock επιρροή. Έτσι, οι Led Zeppelin θα δημιουργήσουν ένα νέο είδος rock μουσικής – το λεγόμενο 'stadium rock' – στο οποίο θα κάνουν μίξη prog και heavy metal στοιχείων. Από την άλλη, το 'πρωτόγονο' heavy metal των Black Sabbath θα γεννήσει τα λεγόμενα 'hard core' heavy metal συγκροτήματα όπως οι Iron Maiden, Judas Priest και AC/DC. Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε πως παρ' όλες τις διαφορές των μουσικών ιδιωμάτων ανάμεσα σε αυτά τα συγκροτήματα, η πιο ουσιαστική ήταν η δισκογραφική εταιρία στην οποία ανήκαν. Χαρακτηριστικά, στις αρχές της δεκαετίας του 70', η δισκογραφική εταιρία των Black Sabbath θέλοντας να τονίσει τον πιο δυνατό και σκοτεινό ήχο του συγκροτήματος το οποίο εκπροσωπούσε, ονόμασε την περιοδεία τους "Louder than Led Zeppelin" (= "πιο δυνατά από τους Led Zeppelin") (Macan 1997:138, Weinstein 2000:23).

- Ο μινιμαλισμός

Ο μινιμαλισμός – ως ένα από τα πιο σημαντικά στυλ της λόγιας μουσικής – εμφανίστηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1960, την ίδια στιγμή με τη ψυχεδελική μουσική. Οι δημιουργοί του επαναστάτησαν συνειδητά ενάντια στο πολύπλοκο και αφαιρετικό στυλ της μοντέρνας avant-garde όπως του ολοκληρωτικού σειραϊσμού ή την αλεατορική μουσική. Χαρακτηριστικό του μινιμαλισμού είναι τα συμπλεκόμενα μελωδικά μοτίβα που επαναλαμβάνονται συνεχώς με σταδιακές αλλαγές. Οι αρμονικές εναλλαγές είναι συνήθως απλές και σύμφωνες. Τα ρυθμικά μοτίβα είναι έντονα φορτισμένα και έχουν ενεργητικό χαρακτήρα αντανακλώντας επιρροές από την Αφροαμερικάνικη μουσική (κυρίως την jazz). Επίσης, οι σημαντικότεροι συνθέτες του μινιμαλισμού (Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley, LaMonte Young) μελετούσαν συστηματικά διάφορες μουσικές του κόσμου, όπως η Ινδική – η οποία έδινε έμφαση σε μουσικά στοιχεία όπως η σειρά των αρμονικών, κάτι που κανονικά σε μια μουσική που έχει γρήγορες και μελωδικές αλλαγές θα περνούσε απαρατήρητο (Cooke & Pople 2004:466-468, Ross 2007:356-357, Salzman

1988:215-217, Macan 1997:139).

Το σημείο στο οποίο το κενό ανάμεσα στη pop μουσική (της ροκ στη σε αυτή την περίπτωση) και στην *avant-garde* είχε κλείσει ήταν η στιγμή της εμφάνισης του 'μινιμαλισμού': μια μουσική με ποικίλες περιγραφές όπως 'στατική', 'υπνωτική', 'επαναλαμβανόμενη'. Οι Terry Riley, Steve Reich και Phillip Glass απλοποιώντας την αρμονική γλώσσα ανακάλυψαν την "ευχαρίστηση" της επαναληπτικότητας στις συνθέσεις τους (Cook & Pople 2004:466-468). Η απαρχή του μινιμαλισμού τοποθετείται στα έργα του La Monte Young ο οποίος βρήκε ενδιαφέρον στη μουσική του Webern. Πρόσεξε πως ο Webern είχε την τάση να επαναλαμβάνει φθόγγους στην ίδια θέση της κάθε οκτάβας για ένα ολόκληρο μέρος. Αυτή η συνεχής επανάληψη θα μπορούσε να ακουστεί και ως «στατικότητα». Έτσι ο Young άρχισε να να συνθέτει αρκετά απαιτητικά κομμάτια για τους εκτελεστές με κύρια χαρακτηριστικά τους κρατημένους τόνους/βόμβους και την εκτεταμένη διάρκεια (*Octet for Brass, Trio for Strings, The Tortoise, His Dreams and Journeys*). Ο Terry Riley από την άλλη επικεντρώθηκε στην ιδέα της επανάληψης. Χρησιμοποιώντας λούπες (tape loops), εφέ καθυστέρησης (tape delay) και πολυκάναλο εξοπλισμό ο Riley ήταν ένας σόλο αυτοσχεδιαστής/εκτελεστής που συνθέτει. Γι' αυτό το λόγο τα κομμάτια του όπως το *Keyboard Studies* αφήνουν χώρο στην ατομικότητα των μουσικών σε αντίθεση με τα πιο αυστηρά κομμάτια των Young και Reich. Η επανάληψη συνεχίζει να είναι ο κανόνας και για τη μουσική του Phillip Glass με το κίνητρό του να είναι κυρίως μελωδικό. Εδώ η συσχέτιση κάθε σχήματος με το επόμενο είναι προσθετική. Χαρακτηριστικό είναι το ρυθμικό κομμάτι *1+1* (1968) στο οποίο ένας εκτελεστής χτυπά ρυθμούς (σε ένα ενισχυμένο τραπέζι ή άλλη επιφάνεια) οι οποίοι αντλούνται από δύο μικρά ρυθμικά σχήματα τα οποία μπορεί να επαναλάβει/συνδυάσει με όποιον τρόπο θέλει. Τέλος, και η μουσική του Steve Reich βασίζεται κυρίως στην επανάληψη αλλά παρουσιάζει μία πολύ ιδιαίτερη τεχνική. Δίνεται έμφαση στο πως μπορεί να ακουστεί μια διαδικασία καθώς συμβαίνει. Προϋπόθεση εδώ είναι πως η διαδικασία αυτή θα πρέπει να γίνεται αργά και σταδιακά ώστε ο ακροατής να επικεντρωθεί σε αυτήν καθεαυτήν. Αυτήν η τεχνική παρουσιάζεται στο κομμάτι *Piano Phase* (1967). Μία μελωδία από δώδεκα νότες παίζεται από δύο πιάνο σε ταυτοφωνία με τον εαυτό της. Ένας από

τους εκτελεστές σταδιακά επιταχύνει ελάχιστα ώσπου να μετατοπιστεί ένα δέκατο έκτο πιο μπροστά και συνεχίζει μέχρι οι δύο φράσεις να έρθουν ξανά σε ταυτοφωνία (Nyman 1999:201-217, Ross 2007:356-357, Salzman 1988:215-217).

Αρχικά, οι εκτελέσεις μινιμαλιστικών έργων αφορούσε ένα κλειστό κύκλο ανάμεσα στους συνθέτες. Οι Young, Reich και Glass είχαν όλοι τα δικά τους ensemble ενώ ο Riley ήταν σόλο εκτελεστής. Η υψηλή δημοτικότητα για αυτούς τους συνθέτες άργησε να έρθει μέχρι την κυκλοφορία του *In C* το 1968. Το συγκεκριμένο άλμπουμ, παρ' όλο που κυκλοφόρησε με την «κλασική» ετικέτα της Columbia Masterworks, παρουσίαζε γραφικό σχεδιασμό που θύμιζε αρκετά ψυχεδελικά ροκ άλμπουμ της εποχής. Ερχόμενο σε μια εποχή όπου χαρακτηρίζεται από μια μεγάλη επιπέδου κατανάλωση παραισθησιογόνων ουσιών (LSD) το εν λόγω άλμπουμ συμβολίζει ένα μικρό σημείο διασταύρωσης της “λόγιας” και της “rock” avant-garde αλλά και των ακροατών τους (Cook & Porle 2004:468). Στα τέλη της δεκαετίας του 60', ένας μικρός αριθμός pop καλλιτεχνών οδήγησαν τις ιδέες των μινιμαλιστών προς τη δημοφιλή μουσική. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι Velvet Underground – ένα συγκρότημα που διαμορφώθηκε από τους Lou Reed (έναν ποιητή που έγινε τραγουδοποιός) και John Cale (τον βιολονίστα του La Monte Young). Κυκλοφόρησαν τον πρώτο τους δίσκο *Velvet Underground & Nico* το 1967 με την Γερμανίδα τραγουδίστρια/μοντέλο Nico να τραγουδάει σε τρία από τα τραγούδια του άλμπουμ. Χαρακτηριστικά του μινιμαλισμού όπως η κρατημένη (για πολύ ώρα) πέμπτη του Young εμφανίζονται σε όλο το άλμπουμ. Στο κομμάτι “Heroin” η κρατημένη ανοιχτή πέμπτη της βιόλας θρυμματίζεται προς το τέλος του κομματιού για να δημιουργήσει ένα θόρυβο με ηλεκτρονική χροιά. Ο Ross παρατηρεί πως «τρεις μήνες πριν τη κυκλοφορία του *Sgt Pepper's* οι Velvet Underground είχαν κλείσει το κενό ανάμεσα στη rock και την avant-garde» (Ross 2007: 382-383). Μετά τους Velvet Underground σειρά είχε ο Brian Eno. Στα μέσα με τέλη της δεκαετίας του 60' ο Eno φοιτούσε σε μια σχολή Καλών Τεχνών που συστεγαζόταν σε ένα μεγάλο μουσικό κολέγιο. Με ιδιαίτερη συμπάθεια στη μουσική των Cage και Young άρχισε να ασχολείται με την πειραματική μουσική – μια προσέγγιση, που κατά τους Cage και Nyman, ασχολείται περισσότερο με τις διαδικασίες που διέπουν μία μουσική πράξη και

λιγότερο με το τελικό αποτέλεσμα ή «έργο» που προκύπτει από αυτήν. Ο Eno έγινε ιδιαίτερα γνωστός στο χώρο της pop το 1971 όταν έπαιξε και σχεδίασε τα ειδικά εφέ για το ροκ συγκρότημα Roxy Music. Σύμφωνα με τον Ross, χαρακτηριστικά της μουσικής του Reich (phasing effects) εμφανίζονται στο δεύτερο άλμπουμ τους, *For Your Pleasure*, και μαρτυρούν μία ακόμη εισχώρηση του μινιμαλισμού στην pop (Nyman 1999:23-24, Ross 2007:383).

Το στυλ που ήταν πιο στενά συνδεδεμένο με το μινιμαλισμό ήταν η Αγγλική jazz-rock του Canterbury. Ο Daavid Allen (ο οποίος βοήθησε σημαντικά στις ενσαρκώσεις των Soft Machine και Gong) εργαζόταν με τον Riley στο Παρίσι κατά τα μέσα της δεκαετίας του 1960 και παρουσίασε στη σχολή του Canterbury τη χρήση των μαγνητοταινιών και άλλων ηλεκτρονικών τεχνικών του Riley. Επίσης, μία συνεργασία που έφερε πιο κοντά το μινιμαλισμό με την prog rock αυτή τη φορά ήταν αυτή των Brian Eno και Robert Fripp (Macan 1997:140). Στα δύο άλμπουμ που έκαναν μαζί, το *No Pussyfooting* (1972) και το *Evening Star* (1975), ο Eno χρησιμοποιεί την τεχνική επαναλήψεων της μαγνητοταινίας (tape loops) των Terry Riley και Steve Reich όπου σύντομα μελωδικά αποσπάσματα παίζονται ταυτόχρονα έτσι ώστε ακόμη και αν κάποια μοτίβα εξαφανιστούν στο ηχητικό υπόβαθρο κάποια καινούργια θα έρθουν στη επιφάνεια (Tamm 1990:58-59). Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να παραχθεί ένα αργά εξελισσόμενο ηχοτοπίο όμοιο με αυτά του μινιμαλισμού.

Αντίθετα με την αυστηρή δομική σύνθεση του μινιμαλισμού, στις αρχές της δεκαετίας του 1960 κάνουν την εμφάνισή τους συνθέτες οι οποίοι μέσω της απροσδιοριστίας του Cage μεταφέρονται από τον δομισμό στον αυτοσχεδιασμό. Το Σεπτέμβριο του 1966, δύο νέοι συνθέτες – ο Frederick Rzewski και ο Ivan Vandor – δημιουργούν ένα συγκρότημα ζωντανού ηλεκτρονικού αυτοσχεδιασμού – τους *Musica Electronica Viva* - το οποίο θα ήταν σημείο αναφοράς για πολλά άλλα μουσικά σύνολα και συγκροτήματα όπως οι Sonic Arts Union και οι California Time Machine. Η φιλοσοφία των συγκροτημάτων αυτών ήταν να ξεφύγουν από τις παραδοσιακές απαιτήσεις της δυτικής λόγιας μουσικής όπως η εξάσκηση, η τεχνική και το ταλέντο και να ελευθερώσουν τον τρόπο με τον οποίο 'γίνεται' η μουσική. Χαρακτηριστικά παραδείγματα συναντάμε στο τρόπο με τον οποίο αυτοσχεδίαζε ο

rock κιθαρίστας Jimmy Hendrix με το 'feedback' του ενισχυτή αλλά και στη πρωτοποριακή 'free jazz' των Coleman και Taylor. Οι MEV πίστευαν πως η μουσική είναι 'διεθνές ανθρώπινο δικαίωμα' και πως ο καθένας, οπουδήποτε, μπορεί να γίνει μια πηγή μουσικής σε "μία μουσική ουτοπία όπου όλοι οι άνθρωποι θα κατέχουν τα μέσα για την παραγωγή της μουσικής και θα απολάμβαναν τη μουσική άμεσα, αδιαμεσολάβητη από την επικρατούσα κουλτούρα" (Adlington 2009:101). Εντούτοις, η γενική παραδοχή που στηρίζονταν αυτά τα συγκροτήματα ήταν ότι η γνώση των δομικών ρεπερτορίων, ανεξάρτητη από τις παραγωγικές μεθόδους της, θα μπορούσε να αποτελέσει τη βάση για μια πιο πλούσια μορφή μουσικής επικοινωνίας (Adlington 2009:99-101, Cook & Pople 2004:468-469, Salzman 1988:196).

- Η ηλεκτρονική avant-garde

Το ενδιαφέρον πολλών από τους μουσικούς της ψυχεδελικής μουσικής της περιόδου 1966-1970 για την ηλεκτρονική μουσική τους οδήγησε να στρέψουν το βλέμμα τους και προς συνθέτες της λόγιας ηλεκτρονικής μουσικής όπως οι Edgard Varese και Karlheinz Stockhausen – με τον πρώτο να λατρεύεται από τον Αμερικάνο κιθαρίστα Frank Zappa και τον δεύτερο να απεικονίζεται στο εξώφυλλο του Sgt. Pepper's των Beatles όπως προείπαμε (Ross 2007:343-348, Cook & Pople 2004:457-461). Η μουσική των Varese και Stockhausen αποτέλεσε ορισμό του όρου 'avant-garde' καθώς εγκατέλειπε μουσικά στοιχεία όπως μελωδία, αρμονία, ρυθμός και χρησιμοποιούσε μόνο το ηχόχρωμα του ήχου. Βασικό χαρακτηριστικό αυτής της μουσικής ήταν η χρήση 'μη μουσικών' ήχων και η δημιουργία μουσικών 'κολλάζ' με αυτούς (Cook & Pople 2004:457-461, Salzman 1988:185-186, Macan 1997:141).

Οι Pink Floyd ήταν το συγκρότημα που εξερεύνησε τη κληρονομιά της ηλεκτρονικής avant-garde χρησιμοποιώντας ανάλογες τεχνικές με αυτή (Young 2002:162). Η χρήση 'τετραφωνικού' ήχου στις ζωντανές εμφανίσεις τους μοιάζει με τη προσπάθεια του Varese και του Ξενάκη να περικυκλώσουν το ακροατήριο με ήχους με την χρήση 400 ηχείων στην εγκατάσταση του περιπτέρου της Phillips στην Παγκόσμια Έκθεση των Βρυξελλών το 1958. Παρ' όλα αυτά όμως, οι Pink Floyd μετά το 1970 (*Atom Heart Mother*) πειραματίζονται με τη ηλεκτρονική

μουσική όλο και λιγότερο, χρησιμοποιώντας την για να δώσουν έμφαση στο θεματικό περιεχόμενο των τραγουδιών τους ('Money', 'Welcome to the Machine', 'Time'). Επίσης πολλά συγκροτήματα από το Canterbury όπως οι Soft Machine, Matching Mole, Egg έδειχναν μεγάλο ενδιαφέρον στα avant-garde ηλεκτρονικά αλλά τελικά είχαν την ίδια κατάληξη με τους Pink Floyd εγκαταλείποντας τον ηλεκτρονικό πειραματισμό στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Ένας λόγος που εκτοπίστηκε ο ηλεκτρονικός πειραματισμός από τη prog rock στις αρχές της δεκαετίας του 1970 ήταν η μαζική εμφάνιση των synthesizer. Αξίζει να αναφερθεί πως μία περίπτωση ηλεκτρονικού πειραματισμού μετά το 1970 ήταν η μουσική των συγκροτημάτων ηλεκτρονικής rock μουσικής της Γερμανίας (Tangerine Dream, Kraftwerk). Αυτά τα συγκροτήματα εγκατέλειψαν τη χρήση των ακουστικών οργάνων καθώς επίσης και τη “κλασική” rock ενορχήστρωση (κιθάρα-μπάσο-τύμπανα) με όλα τα μέλη τους να χρησιμοποιούν αποκλειστικά synthesizers. Το “Krautrock” (ονομασία που δόθηκε από τον Βρετανικό μουσικό τύπο) ξεπήδησε μέσα από μία μουσική αισθητική που ήταν αντίθετη στη μεταπολεμική βιομηχανική αναγέννηση της χώρας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι Can , οι οποίοι στη πρώτη τους ηχογράφηση τον Ιούνιο του 1968 συμπεριέλαβαν ηχητικά αποσπάσματα από τις εξεγέρσεις του προηγούμενου μήνα στο Παρίσι (Young 2002:161). Έτσι, όπως επισημαίνει και ο Macan, ο μινιμαλισμός (των Riley και Reich αλλά και της συνεργασίας των Eno και Fripp), ο αφηρημένος ήχος των μουσικών 'κολλάζ' του Varese και του Stockhausen, αλλά και σε ορισμένες περιπτώσεις κάποια στοιχεία της progressive rock (απότομες αλλαγές διαθέσεων, σταδιακή ανάπτυξη, δυνατές κορυφώσεις) συνετέλεσαν στο να ονομαστεί η δεκαετία του 1970 “νέα ηλεκτρονική εποχή” (Schaffner 2003:25,27,50, Macan 1997:141-142).

2.9 Συγκεντρωτικός πίνακας

Έχοντας εξετάσει τα κυριότερα χαρακτηριστικά της progressive rock αλλά και το συσχετισμό τους με διάφορα μουσικά είδη και τάσεις, είναι σημαντικό να τα συγκεντρώσουμε και να τα παρουσιάσουμε συνοπτικά έτσι ώστε να σχηματίσουμε μία πιο ολοκληρωμένη άποψη για το συγκεκριμένο είδος. Στον παρακάτω πίνακα ο

κάθετος άξονας αποτελείται από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της prog και ο οριζόντιος από διάφορα μουσικά είδη που συνδέονται με αυτά τα χαρακτηριστικά.

Πίνακας 2

Φόρμα	-concept album -οργανικές μορφές -μακροσκελή κομμάτια -κυκλική φόρμα	-επέκταση της φόρμας -πειραματισμός με πιο ελεύθερες φόρμες -αυτοσχεδιασμός	-εκτεταμένη φόρμα -jams -επαναληπτικότητα	-jazz φόρμα -αυτοσχεδιασμός	-εκτεταμένη φόρμα -πολυπλοκότητα -ποικιλία δομών	-μακροσκελή κομμάτια
Ηχόχρωμα/ ενορχήστρωση	-εισαγωγή "ξένων" για τη rock οργάνων -χρήση ορχήστρας -ποικιλία δυναμικών -μελωδική προσέγγιση οργάνων(μπάσο, τύμπαν α) -εναρμόνιση φωνών	-μεγάλη ποικιλία ηλ. ήχων -διευρυμένες τεχνικές παιξίματος -θόρυβος, cluster, πυκνές υφές -πειραματισμός με ενορχηστρώσεις -χρήση της φωνής εξ' ολοκλήρου ως ηχόχρωμα	-έμφαση στον ήχο -αυτοσχεδιασμός -επαναληπτικότητα -συμπλεκόμενα μελωδικά μοτίβα	-χρήση "ξένων" οργάνων για την jazz -χρήση ηλεκτρονικών οργάνων -έμφαση στο ηχόχρωμα -ήχος "big band"	-συνδυασμός ακουστικών και ηλεκτρικών οργάνων	-"σκοτεινό" ηχόχρωμα -παραμορφωμένες κιθάρες και hammond -έμφαση στο μπάσο και στα τύμπανα
Τεχνική/ τεχνική κατάρτιση	-ιδέα του βιρτουόζου -παρουσίαση δεξιοτεχνίας από όλα σχεδόν τα όργανα -περίπλοκα ρυθμικά σχήματα	-ανάπτυξη ιδιαίτερων τεχνικών παιξίματος -εξοικείωση με μη-συμμετρικά μέτρα	-διευρυμένες τεχνικές παιξίματος	-τεχνική κατάρτιση, έκφραση, η χόχρωμα -ομαδική σύνθεση -"ελεύθερο" παίξιμο -αυτοσχεδιασμός	-ιδιαίτερες τεχνικές παιξίματος ακουστικών οργάνων	-δεξιοτεχνία -ρυθμικά κιθαριστικά riff -απλά ρυθμικά σχήματα
Τροπικότητα/ αρμονία	-σύμφωνες/διάφωνες αρμονίες -ολοτονική αρμονία -πολυτονικότητα	-απουσία τονικού κέντρου, cluster -συγχορδίες χωρίς λειτουργική σημασία	-τροπικότητα -blues τρόποι -καθόλου λειτουργική σημασία	-τροπική αρμονία -μίξη folk και jazz τρόπων -συχνή χρήση της διαφωνίας	-folk τρόποι -εκκλησιαστική μουσική -Ινδική μουσική -jazz τρόποι	-απλές αρμονίες -"power chords" (διάστημα καθαρής 5ης)
Τεχνολογία: τρόποι και συνθήκες παραγωγής και ηχογράφησης	-ηχογράφηση με ορχήστρα -δειγματοληψία του "συμφωνικού" ήχου (mellotron) -δίνεται αρκετός χώρος στη μίξη για άλλα όργανα	-χρήση του στούντιο ως ένα ξεχωριστό όργανο -επεξεργασία του ήχου ως μέρος μιας συνθετικής διαδικασίας -τεχνική κολλάζ -πειραματισμός με την παραγωγή και τις τεχνικές ηχογράφησης	-tape loops -χρήση ηλ. ήχων -ηλεκτρονικός πειραματισμός	-χρήση μαγνητοταινιών -tape loops -ηλεκτρονικοί ήχοι	-σύνδεση τεχνολογίας και folk μουσικής	-ο ήχος της κιθάρας στο προσκήνιο -ηχογράφηση με ορχήστρα
Γραφικός σχεδιασμός/ οπτικά μέσα/ ζωντανή συναυλία	-το άλμπουμ ως ολοκληρωμένο έργο τέχνης -πρακτικές όπερας, "multimedia event" (εφέ, κοστούμια, μάσκες, rock όπερα)	-σουρεαλιστική προσέγγιση -προσοχή στη λεπτομέρεια -φανταστικά τοπία -σύνδεση άσχετων αντικειμένων -τετραφωνικός ήχος στη συναυλία	-αναπαράσταση της εμπειρίας των ναρκωτικών -φώτα, προβολή διαφανειών	-συναυλίες σε υπόγεια κι όχι σε εξωτερικούς χώρους	-η φύση ως θεματολογία -βουκολικός χαρακτήρας	-έμφαση στη ζωντανή συναυλία -μεγάλη σημασία στο κοινό
Στίχοι		-λογοτεχνικός μοντερνισμός ως βασική πηγή έμπνευσης -χρήση στίχων ως ηχόχρωμα	-σουρεαλισμός -φαντασία -φύση	-μικρή έμφαση στους ήχους	-φύση ως πηγή έμπνευσης -παράδοση -τοπικισμός	-λιγότερο αισιόδοξοι στίχοι -η πνευματική αναζήτηση ως θεματολογία
	κλασική μουσική παράδοση 18ου-19ου αι.	Μοντερνισμός/ Avant-garde του 20ου αι.	Μινιμαλισμός	Jazz-rock/ Fusion jazz	Folk-rock	Heavy metal

Στο επόμενο κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να αναλύσουμε δύο progressive rock άλμπουμ με γνώμονα όλα αυτά τα χαρακτηριστικά και τις επιρροές που εξετάσαμε σε αυτό το κεφάλαιο. Είναι πολύ σημαντικό να κατανοήσουμε πως γίνεται η εφαρμογή όλων αυτών των καινοτομιών που αναφέραμε καθώς επίσης να δούμε

πως με τη χρήση συγκεκριμένων μεθοδολογιών ανάλυσης της δημοφιλούς μουσικής, φτάνουμε σε πολύ σημαντικά συμπεράσματα για τα εν λόγω άλμπουμ. Τέλος αξίζει να αναφέρουμε πως με την επιλογή των συγκεκριμένων άλμπουμ καλύπτουμε ένα μεγάλο φάσμα των χαρακτηριστικών της prog όπως το γενικότερο πειραματισμό με τη φόρμα, το ηχόχρωμα, την ενορχήστρωση, την υφή, τις δυναμικές, τον γραφικό σχεδιασμό, τους στίχους και τη σχέση τους με τη μουσική αλλά και τη θεματολογία, καθώς επίσης και τη χρήση της τεχνολογίας ως συνθετικό εργαλείο στα χέρια των μουσικών αλλά και των παραγωγών.

Κεφάλαιο 3

Περιπτωσιακή μελέτη: **Pink Floyd - *Ummagumma*,** **King Crimson - *In the Court of the Crimson King***

Ουσιαστικά, αποφάσεις στη μουσική, είναι αποφάσεις ανθρώπων. Έτσι, η ανάλυση δεν έχει να κάνει με δομές, αλλά με ανθρώπους, επειδή οι άνθρωποι φτιάχνουν και επινοούν τις δομές. Η υποχρέωσή μας πρέπει να είναι [...] η διερεύνηση της μουσικής ως κάτι που κάνουν οι άνθρωποι, κάτι που τους επιτρέπεται να κάνουν υπό ένα πλαίσιο συμβάσεων και πιθανοτήτων που αποκαλούμε κουλτούρα (Moore 2003:38).

Αυτός ο τρόπος ανάλυσης της pop (δημοφιλούς) μουσικής που προτείνει ο Walser μας δείχνει πώς η σύνδεση σχετικών επιστημονικών κλάδων – από τη μία τη μουσικολογία και από την άλλη την κοινωνιολογία και άλλες ανθρωπιστικές επιστήμες – μπορεί να μας προσφέρει πιο ουσιαστικά αποτελέσματα. Ο Tagg μας δίνει ένα παράδειγμα για το πως τρεις επιστημονικοί κλάδοι απαντούν σε σημαντικές ερωτήσεις σχετικά με την ανάλυση της pop: (1) η κοινωνιολογία στις “ποιος;” και “σε ποιόν;”, (2) η ψυχολογία στις “με τι επίδραση;” και ένα μέρος του “γιατί;”, και τέλος (3) η μουσικολογία στο (υπόλοιπο) “γιατί;”, το “τι;” και το “πώς;” (Horn & Tagg και λοιποί 1982:3, Wedin 1972:128). Αυτού του είδους ο διεπιστημονικός τρόπος προσέγγισης της ανάλυσης της pop δείχνει να είναι ο ιδανικός για λόγους που θα εξηγήσουμε παρακάτω.

Αυτό που στη μουσικολογία ονομάζεται “ανάλυση” συχνά αφορά την παράφραση της μουσικής ως ήχο με μία τεχνική και μορφολογική συμβολική γλώσσα η οποία χρειάζεται ειδική εκπαίδευση. Ωστόσο, η συγκεκριμένη γλώσσα αναπτύχθηκε για να φαίνεται ότι προσφέρει πιο πολύ μία επιστημονική “αντικειμενική” παρά μία “απλή” ερμηνευτική σκοπιά στην ανάλυση της μουσικής. Ο Bjornberg προτείνει πως οι μουσικολόγοι πρέπει να ξανασκευτούν τα εργαλεία που θα χρησιμοποιήσουν για να κατανοήσουν τη λειτουργία και τη σημασία της pop

μουσικής. Σύμφωνα με τον Walser “η ανάλυση χρειάζεται αρκετή “εσωτερική” γνώση και συναίσθηση για να κατανοήσει κανείς τη δύναμη της μουσικής αλλά και αρκετή “εξωτερική” κριτική στάση και μια ιστορική προσέγγιση για να εξηγήσει κανείς αυτή τη δύναμη μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο” (Moore 2003:21,38).

Ερευνητές όπως οι Frith και Toynbee προτείνουν μία διεπιστημονική προσέγγιση για τη μελέτη της pop η οποία βασίζεται πιο πολύ σε τομείς όπως η κοινωνιολογία, η οικονομία και οι πολιτισμικές μελέτες παρά στη μουσικολογία (Frith 2000:1-2, Toynbee 2000:xxiv). Ωστόσο, ο Walser επισημαίνει πως “κάθε πολιτισμική ανάλυση pop μουσικής που αφήνει εκτός τον ήχο και που δεν εξηγεί γιατί συγκεκριμένοι ήχοι, και όχι άλλοι, αποτελούν πόλο έλξης για τους ανθρώπους, είναι στην ουσία ελλιπής” (Moore 2003:21-22). Συνεπώς, η pop μουσική δεν μπορεί να αναλυθεί χρησιμοποιώντας μόνο τα παραδοσιακά εργαλεία της μουσικολογίας – δηλαδή τη μουσική σημειογραφία – γιατί, σε αντίθεση με τη λόγια μουσική: (1) επινοήθηκε για μαζική διανομή σε τεράστιες ομάδες ακροατών, συχνά από διαφορετικά κοινωνικά υπόβαθρα, (2) αποθηκεύεται και διανέμεται σε μη-εγγραφόμενη μορφή, (3) είναι πιθανή μόνο σε μία εργοστασιακή νομισματική οικονομία όπου μετατρέπεται σε αγαθό, (4) υπάρχει σε ένα πλαίσιο καπιταλιστικής κοινωνίας όπου είναι αντικείμενο μίας ιδιωτικής πρωτοβουλίας σύμφωνα με την οποία πρέπει να πουλήσει όσο το δυνατόν περισσότερο, κάτι όσο το δυνατόν μικρότερο, σε όσο το δυνατόν περισσότερους. Επίσης, με τη χρήση της παραδοσιακής μουσικής σημειογραφίας ως εργαλείο ανάλυσης αγνοούμε πολύ σημαντικά χαρακτηριστικά της pop μουσικής όπως το ηχόχρωμα, την ηλεκτρονική διαχείριση, τον γραφικό σχεδιασμό και τον ανθρώπινο παράγοντα (Tagg 1979:28-31). Με τη χρήση ποιών εργαλείων όμως μπορούμε να πούμε ότι οδηγούμαστε σε πιο διαφωτιστικές αναλύσεις pop μουσικής;

- **Ο γραπτός λόγος**

Σύμφωνα με τον Walser, ο γραπτός λόγος, μπορεί να περιγράψει με μεγαλύτερη λεπτομέρεια ορισμένα χαρακτηριστικά της μουσικής εμπειρίας (πχ όπως το ηχόχρωμα).

- **Τρόπος ερμηνείας**

Κάθε ερμηνεία της μουσικής είναι ανοιχτή σε εξελίξεις και βελτιώσεις, συνεπώς

πρέπει να ερμηνεύουμε με γνώμονα τις ιστορικές μας γνώσεις αλλά και τη σημασία και λειτουργία της μουσικής.

- **Γραφική απεικόνιση**

Η χρήση διαγραμμάτων μπορεί να μας δώσει την αίσθηση του πως ο ακροατής αντιλαμβάνεται τη μουσική σε συνάρτηση με τον χρόνο και έτσι να βγάλουμε ασφαλή συμπεράσματα σχετικά με τη φόρμα και να επικεντρωθούμε στα σημεία που θεωρούμε ότι παρουσιάζουν ειδικό “ενδιαφέρον”.

- **Η τεχνολογία**

Σύμφωνα με τον Scott ένα ακόμη χαρακτηριστικό που μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο ανάλυσης είναι η τεχνολογία. Για πολλούς αναλυτές pop μουσικής το “τι;” στην προαναφερθείσα ερώτηση του Tagg, αναφέρεται στις παραδοσιακές μουσικές παραμέτρους – όπως το τονικό ύψος, η αρμονία, ο ρυθμός – και στις δυνάμεις που υποδηλώνουν αυτές οι παράμετροι. Έτσι όμως, έχουν την τάση να αγνοούν τον δημιουργικό ρόλο της τεχνολογίας με αποτέλεσμα να σπανίζουν οι αναλύσεις pop μουσικής από τη σκοπιά της τεχνολογίας. Οι λόγοι για τους οποίους συμβαίνει αυτό ποικίλουν. Πολλοί σχολιαστές κρατούν μία αρνητική στάση απέναντι στην τεχνολογία της ηχογράφησης σε ιδεολογικό επίπεδο: (1) πιστεύουν πως πολλοί μουσικοί έχουν γίνει καταναλωτές της τεχνολογίας και πως ήταν μάρτυρες της εισβολής των καπιταλισμού ενάντια στις δημιουργικές πρακτικές τους ή πως (2) η ηχογράφηση ήταν πάντα ένα μέσο κοινωνικού ελέγχου. Επίσης, (3) επικρατεί η άποψη πως μετά από κάτι εμπορικά πετυχημένο, η ομαδική δουλειά που έχει γίνει από τους τεχνικούς χαρακτηρίζεται ως μια παραγωγή που είναι μία οικονομικά καθοδηγούμενη βιομηχανική διαδικασία, αφήνοντας έξω το ενδιαφέρον για τέχνη. Ένας άλλος πιθανός λόγος είναι πως (4) οι μουσικοί σχολιαστές της pop έχουν έλλειψη τεχνικών γνώσεων και εμπειρίας σχετικά με τις πρακτικές ενός στούντιο ηχογράφησης. Τέλος, (5) πολλοί σχολιαστές δεν βλέπουν την υψηλού επιπέδου τεχνολογική “παρέμβαση” ως κάτι που χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος της pop μουσικής. Συνεπώς, αγνοώντας τη σημασία της ηχογράφησης αγνοούν και την σημασία της από την σκοπιά της ανάλυσης (Moore 2003:22-28, Scott 2009:131-140, Theberge 1997:255, Attali 1985:87).

Στα δύο προηγούμενα κεφάλαια εξετάσαμε το ιστορικό-κοινωνικό υπόβαθρο

αλλά και τα χαρακτηριστικά που καθιέρωσαν την progressive rock ως ένα ξεχωριστό στυλ pop μουσικής. Είδαμε πως η κοινωνία, η θρησκεία, η οικονομία επηρέασαν τομείς της prog rock όπως τον ήχο, την οπτική διάσταση αλλά και τους στίχους. Αυτό το κεφάλαιο θα επικεντρωθεί στην ανάλυση δύο progressive rock άλμπουμ, το *Ummagumma* των Pink Floyd και το *In the Court of the Crimson King* των King Crimson. Η επιλογή των δύο άλμπουμ έγινε για ποικίλους λόγους:

- Το έτος κυκλοφορίας των δύο άλμπουμ ήταν ένα κομβικό σημείο για την ανάδυση της prog rock. Όπως είδαμε, τα συγκροτήματα της prog μπορούν να χωριστούν σε δύο "κύματα" όπου το πρώτο περιλαμβάνει συγκροτήματα με ένα πιο ψυχεδελικό χαρακτήρα όπως τους Moody Blues, Procol Harum, Pink Floyd και τους Nice ενώ το δεύτερο συγκροτήματα με ένα πλέον πιο ώριμο progressive χαρακτήρα όπως τους Jethro Tull, King Crimson, Yes, Genesis, Emerson Lake and Palmer, Van der Graaf Generator, Gentle Giant και Curved Air (Macan 1997:23). Συνεπώς, με την επιλογή των δύο αυτών άλμπουμ καλύπτεται ένα μεγάλο φάσμα χαρακτηριστικών των δύο "κυμάτων" της prog.
- Τα δύο άλμπουμ μας δείχνουν τη διάθεση των rock μουσικών της εποχής για μία πιο avant-garde/πειραματική προσέγγιση της rock σχετικά με την φόρμα, το ηχόχρωμα, την υφή, την ενορχήστρωση, τους στίχους. Και τα δύο άλμπουμ μας δίνουν στοιχεία που σπάνια βρίσκει κανείς σε rock άλμπουμ της εποχής - από το μεγάλο αυτοσχεδιασμό των King Crimson στο κομμάτι τους *Moonchild* μέχρι τις ηχητικές εξερευνήσεις των Pink Floyd στο *Ummagumma*.
- Ο γραφικός σχεδιασμός των δύο άλμπουμ μας βοηθά να καταλάβουμε καλύτερα κάποια στοιχεία της μουσικής αλλά και της φιλοσοφίας του κάθε συγκροτήματος. Το γιγάντιο κόκκινο πρόσωπο στο εξώφυλλο του *In the Court of the Crimson King* σίγουρα δεν αφήνει ανεπηρέαστη την ακρόαση του δίσκου όπως και η εναλλαγή θέσεων των μελών των Pink Floyd στο εξώφυλλο του *Ummagumma*.
- Επίσης, τα δύο άλμπουμ (και ιδιαίτερα το *Ummagumma*) αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα για το πως οι μουσικοί και παραγωγοί στα τέλη της δεκαετίας του 1960 χρησιμοποιούσαν το στούντιο ηχογράφησης και τις άπειρες

δυνατότητές του για να διαμορφώσουν το τελικό αποτέλεσμα. Θα δούμε πως αυτά τα συγκροτήματα χρησιμοποιούσαν τον εκάστοτε παραγωγό σαν ακόμη ένα εργαλείο στα χέρια τους για να πετύχουν τα αποτελέσματα που ακούμε στα εν λόγω άλμπουμ.

- Τέλος, θα δούμε πως παρ' όλες τις επιφανειακές διαφορές των δύο άλμπουμ διατηρούν την κοινή φιλοσοφία αλλά και όλες τις βαθύτερες ομοιότητες που μοιράζονταν όλα σχεδόν τα progressive rock συγκροτήματα της εποχής.

3.1 Pink Floyd: *Ummagumma* (1969)

Το *Ummagumma* είναι το τρίτο άλμπουμ των Pink Floyd το οποίο κυκλοφόρησε το 1969 και προκάλεσε τόσο θετικές, όσο και αρνητικές κριτικές. Πριν περάσουμε όμως στην ανάλυσή του θα ήταν σημαντικό να κάνουμε μία μικρή ιστορική αναδρομή και να αναφερθούμε στις δύο προηγούμενες δισκογραφικές κυκλοφορίες των Pink Floyd: το *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) και το *A Saucerful of Secrets* (1968).

Στα πρώτα βήματα των Pink Floyd όλα ήταν διαφορετικά στη μουσική βιομηχανία. Τα υπόγεια club του Λονδίνου (όπως το UFO) γέμιζαν από νέους που ήθελαν να 'ταξιδέψουν' με αυτό που άκουγαν. Οι Pink Floyd ήταν ίσως οι μόνοι που ακούγονταν τόσο ξεχωριστοί εκείνη την εποχή με τα μακροσκελή jams και το ολοκληρωμένο show ήχου και εικόνας που προσέφεραν στο κοινό τους. Υπό την καθοδήγηση του εμβληματικού κιθαρίστα Syd Barrett, και το πρωτότυπο τρόπο που παρήγαγε ήχο από την κιθάρα του, οι Pink Floyd προσέλκυσαν το ενδιαφέρον του παραγωγού Joe Boyd και δεν άργησαν να υπογράψουν συμβόλαιο με την EMI και να ηχογραφήσουν το πρώτο τους άλμπουμ *The Piper at the Gates of Dawn* το 1967 (Which One's Pink? 2010). Το άλμπουμ περιλαμβάνει κομμάτια που λειτουργούσαν ως 'singles' αλλά και κομμάτια, μεγάλα σε διάρκεια, όπου ο αυτοσχεδιασμός και ο πειραματισμός με τον ήχο ήταν το κύριο χαρακτηριστικό. Οι επιρροές που είχε ο Syd Barrett (που ήταν ο μόνος που έγραφε μουσική και στίχους για τους Pink Floyd εκείνη την περίοδο) ήταν οι Αμερικάνοι Frank Zappa και Bob Dylan αλλά και οι AMM – το πρώτο Βρετανικό συγκρότημα ελεύθερου αυτοσχεδιασμού (Palacios & Palacios 2010:101). Σύμφωνα με το περιοδικό *Mojó*,

ο Barrett προσκλήθηκε να παρακολουθήσει την διαδικασία ηχογράφησης του πρώτου άλμπουμ των AMM το 1966 όπου παραγωγός ήταν ο Joe Boyd. Ο πραγματιστικός, “χωρίς συναίσθημα” τρόπος που προσέγγιζε τον ήχο του ο κιθαρίστας των AMM, Keith Rowe, δημιουργούσε νέους τρόπους παιχνιδιού αλλά και παραγωγής ήχου. Μία από τις αγαπημένες τεχνικές του Rowe ήταν να τρίβει ένα πλαστικό χάρακα πάνω στις χορδές σε όλο το μήκος της ταστιέρας, κάτι που μιμήθηκε και ο Barrett στο κομμάτι “Interstellar Overdrive”. Παρακολουθώντας τους AMM ο Barrett ελευθερώθηκε και χρησιμοποιούσε την κιθάρα του πιο πολύ σαν μια μηχανή παραγωγής ηχητικών εφέ παρά σαν μια συσκευή για να παίζει συγχορδίες και σόλο. Ο μάνατζερ Andrew King αναφέρει στο περιοδικό *Mojo* πως ο “καινούργιος” ήχος του Barrett αλληλοσυμπληρώνεται με τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία που είχαν τα έργα ζωγραφικής του. «Δεν ξεχώριζε τα πράγματα σε κατηγορίες (...), προσπαθούσε πάντα να κάνει τη μουσική του να ακούγεται σαν τη ζωγραφική του, και το αντίστροφο» (Sydbarrett.net 1997). Αξίζει επίσης να σημειωθεί πως κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων του *Piper At the Gates of Dawn* οι Beatles ηχογραφούσαν το *Sgt Peppers* στη διπλανή αίθουσα. Οι Pink Floyd είχαν επισκεφτεί τους Beatles κατά τη διάρκεια της μίξης του 'Lovely Rita' και απέσπασαν κολακευτικά σχόλια για τη δουλειά τους. Ο Peter Jenner, ένας από τους manager των Pink Floyd, αναφέρει χαρακτηριστικά πως «οι Beatles αντέγραφαν ότι κάναμε εμείς όπως εμείς αντιγράφαμε ότι ακούγαμε από το διάδρομο» (Sydbarrett.net 1997) (Sandall 1994, Carruthers & Cross και λοιποί 2011, Manning 2006:26).

Το έτος 1968 ήταν ένα άκρως μεταβατικό στάδιο για τους Pink Floyd. Ο εθισμός του Syd Barrett με τα ναρκωτικά τον είχε μετατρέψει σε έναν μη συνεργάσιμο άνθρωπο. Για αντικαταστάτη του Barrett οι Pink Floyd κάλεσαν έναν παιδικό του φίλο, τον David Gilmour. Μετά από ένα μικρό μεταβατικό στάδιο όπου ο Gilmour έπαιζε στη σκηνή (τα μέρη του Barrett) ως πέμπτο μέλος, κατά τη διάρκεια των ηχογραφήσεων του δεύτερου άλμπουμ των Pink Floyd, *A Saucerful of Secrets*, ανακοινώθηκε πως ο Barrett δεν είναι πια μέλος του συγκροτήματος. Υπό το φόβο της αποτυχίας δίχως τον Barrett, οι μάνατζερ Peter Jenner και Andrew King αποχώρησαν με τη σειρά τους. Σε αυτή τη μεταβατική περίοδο οι Pink Floyd

κατάλαβαν πως δεν μπορούσαν να γράφουν 'singles' των τριών λεπτών αλλά μπορούσαν να “τζαμάρουν” γράφοντας μακροσκελή κομμάτια με θεματολογία το διάστημα δημιουργώντας έτσι ένα ξεχωριστό στυλ, το “space-rock” (Which One's Pink? 2010). Χαρακτηριστική είναι η δήλωση του David Gilmour ο οποίος αναφέρει πως η τηλεόραση του BBC τους είχε καλέσει να παίξουν ζωντανά ένα jam ενώ μεταδίδονταν η πρώτη προσεδάφιση του ανθρώπου στη σελήνη. Σε αυτό το δεύτερο άλμπουμ των Floyd συναντάμε την πρώτη συνθετική απόπειρα του Roger Waters, “Set the Controls for the Heart of the Sun”, όπου κάνουν την εμφάνισή τους πιο τροπικές αρμονίες και πολύ χαμηλές δυναμικές δημιουργώντας μία μυστηριώδης ατμόσφαιρα. Ο πειραματισμός δεν λείπει από αυτό το άλμπουμ με τους Nick Mason και Roger Waters να σχεδιάζουν κάποιου είδους σχεδιαγράμματα κατά τη δημιουργία του ομώνυμου κομματιού “Saucerful of Secrets”. Το κομμάτι παρουσιάζει πολλά πειραματικά/avant-garde στοιχεία όπως: πειραματισμός με το feedback της κιθάρας, cluster στο πιάνο, ανεστραμμένα sample ήχου, προηχογραφημένα drum loops, και φωνητικά χωρίς στίχους. Κάποιες εναλλακτικές ζωντανές εκτελέσεις που μπορούμε να βρούμε στο διπλό άλμπουμ *Ummagumma* και στο φιλμ *Live At Pompeii: Directors Cut* διαφέρουν αρκετά από αυτή του άλμπουμ χωρίς να χάνουν όμως τον πειραματικό τους χαρακτήρα (Sandall 1994, Mabbett 2010:160).

Το επόμενο δισκογραφικό βήμα των Pink Floyd ήταν ίσως το πιο τολμηρό αλλά και επικίνδυνο για ένα συγκρότημα που άρχιζε να γίνεται όλο και πιο διάσημο αλλά ήθελε να μείνει πιστό στο μεγάλο όραμά του. Το διπλό άλμπουμ *Ummagumma* έμελλε να προβληματίσει, θετικά και αρνητικά, την κοινότητα της pop μουσικής ακόμη μέχρι και σήμερα. Ένα χρόνο μετά την απομάκρυνση του Syd Barrett, ενός από τα ιδρυτικά μέλη του συγκροτήματος, οι Pink Floyd διάλεξαν το δρόμο του πειραματισμού για να βρουν μία κατεύθυνση στον ήχο τους - για τον οποίο μέχρι τότε ανησυχούσε μόνο ο Barrett (Blake 2008). Το *Ummagumma* είναι το πρώτο concept άλμπουμ των Pink Floyd. Η γενική ιδέα του άλμπουμ δεν βασιζόταν σε κάποια ιστορία αλλά ήταν πολύ πιο απλή: δύο δίσκοι, ένας με ζωντανή ηχογράφιση και ένας με στούντιο ηχογράφιση χωρισμένος σε τέσσερα μέρη στα οποία τα μέλη του συγκροτήματος θα έγραφαν τις σόλο συνθέσεις τους.

Οι δύο δίσκοι μαζί μας δίνουν μια καλή ιδέα για το τι έκαναν οι Floyd το 1969. Αναζητώντας κατεύθυνση (λόγω της απουσίας του Barrett) οι Floyd αποφάσισαν να κυκλοφορήσουν ένα δίσκο αντιπροσωπευτικό των ζωντανών εμφανίσεων της εποχής. Έτσι, ο πρώτος δίσκος περιείχε κομμάτια από δύο ηχογραφημένες ζωντανές εμφανίσεις που πήραν μέρος στο *Manchester Collage of Commerce* και στο *Mother's* (Midlands). Για τον πρώτο δίσκο επιλέχτηκαν κομμάτια από τα δύο προηγούμενα άλμπουμ των Floyd. Το πρώτο κομμάτι, "Astronomy Domine", είναι από το άλμπουμ *The Piper At the Gates of Dawn* και ακούγεται αρκετά διαφοροποιημένο από αυτό που είχε γράψει ο Barrett στο studio το 1967. Το επόμενο κομμάτι, "Be Careful With that Axe Eugene", είναι οργανικό και είχε ηχογραφηθεί για να πλαισιώσει το single άλμπουμ "*Point me at the Sky*" το 1968 αλλά δεν κυκλοφόρησε ποτέ μέχρι το 1969. Τα τελευταία δύο κομμάτια είναι παρμένα από το δεύτερο άλμπουμ των Floyd, *A Saucerful of Secrets*. Το "Set the Controls for the Heart of the Sun" και το ομώνυμο κομμάτι "Saucerful of Secrets" παίζονται διαφορετικά από τις αντίστοιχες studio εκδοχές τους. Η κοινή γνώμη που επικρατεί από τους σύγχρονους κριτικούς για αυτό το πρώτο δίσκο είναι πως τα κομμάτια ακούγονται γενικά πιο "ισχυρά" και δυνατά από τις αντίστοιχες studio εκδοχές τους. Σύμφωνα με δημοσιεύσεις της εποχής όπως η πανεπιστημιακή φυλλάδα του *University of British Columbia* το 1970, ένα χρόνο μετά τη κυκλοφορία του *Ummagumma*, επικρατεί η γνώμη πως οι Pink Floyd σε αυτές τις ζωντανές ηχογραφήσεις δεν δίνουν βάρος τόσο στη μελωδία των στίχων αλλά στο να δημιουργήσουν ηλεκτρονικά jams με διαφορετικές "μουσικές διαθέσεις" - κάτι που φαίνεται και από τη διάρκεια των κομματιών (πάνω από οκτώ λεπτά το καθένα) (Reisch 2007, Quigley 1970, Sydbarrettpinkfloyd.com 2010).

Το studio άλμπουμ όμως είναι αυτό που μας ενδιαφέρει στη συγκεκριμένη περίπτωση. Η σύγχρονη κοινή γνώμη που επικρατεί είναι πως το *Ummagumma* βρίσκεται πιο κοντά στην έννοια του πειράματος παρά ενός rock δίσκου. Ο Mark Blake αναφέρει πως το άλμπουμ δεν ήταν ένα συντονισμένο βήμα εμπρός για τους Floyd και πως οι σόλο συνθέσεις τους δεν λειτούργησαν καθόλου καλά ως κομμάτια. Το ίδιο υποστήριξαν και οι ίδιοι οι Floyd με τον Wright να χαρακτηρίζει το κομμάτι του ("Sisyphus") "εξεζητημένο" και τον Waters να μετανιώνει για την

απόφασή του να δουλέψει το κάθε μέλος ξεχωριστά (Blake 2008:135-136). Άλλες κριτικές του δίσκου τονίζουν το πόσο σημαντικός ήταν για τη μετέπειτα επιτυχημένη πορεία των Floyd. Ο Ed Howard αναφέρει στο περιοδικό *Stylus* πως το *Ummagumma* ήταν ο δίσκος στον οποίο οι Floyd δεν φοβήθηκαν να κάνουν το οτιδήποτε και πως οι πιθανότητες για να αλλάξουν τελείως κατεύθυνση τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο ήταν άπειρες. Οι μουσικές και ηχητικές ιδέες που αναπτύχθηκαν στο δίσκο έμοιαζαν με ένα πείραμα που θα έφερνε πίσω την αίσθηση της δημιουργικότητας στα μέλη του συγκροτήματος (Stylusmagazine.com 2003). “Αυτό που είχαν κοινό όλα τα κομμάτια ήταν ένα σημείο όπου κάθε μέλος των Floyd ακούγεται σαν να παίζει ελεύθερα στο στούντιο χωρίς επιτήρηση” (Blake 2008:136). Σε αυτή τη έννοια του πειράματος θα προσπαθήσουμε να επικεντρωθούμε παρακάτω με γνώμονα όλα τα σημαντικά χαρακτηριστικά της prog που ξεχωρίσαμε μέχρι τώρα. Θα σταθούμε στις ηχητικές εξερευνήσεις των Floyd τονίζοντας τη σημασία των τεχνολογικών επιτευγμάτων στα στούντιο της εποχής αλλά και το ρόλο του παραγωγού. Δεν θα παραλείψουμε όμως τον ρόλο των στίχων αλλά και το πως ο γραφικός σχεδιασμός επηρεάζει την ακρόαση και την αντίληψη του δίσκου.

Δομή / Ενορχήστρωση / Ηχόχρωμα

Από τα πρώτα πράγματα που μας κάνουν εντύπωση με την ακρόαση του άλμπουμ είναι η ενορχήστρωση και ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούνται τα όργανα για να παράξουν διαφορετικά ηχοχρώματα. Οι ενορχηστρώσεις ποικίλουν από κομμάτι σε κομμάτι ανάλογα με τις επιλογές των μελών του συγκροτήματος. Όπως είπαμε και παραπάνω, οι Pink Floyd ηχογράφησαν το συγκεκριμένο άλμπουμ χωρίς να προσχεδιάσουν κανένα πλάνο για το τι θα γράψουν. Η εξερεύνηση ήχων και ο πειραματισμός με διάφορα όργανα είναι το κύριο χαρακτηριστικό του δίσκου. Κανείς μπορεί να ακούσει πολλά όργανα να χρησιμοποιούνται με τρόπο “ανορθόδοξο” για να παράξουν διαφορετικά ηχοχρώματα. Επίσης πολύ συχνό φαινόμενο στον δίσκο είναι η χρήση των τεχνολογικών μέσων της εποχής (θα γίνει αναλυτικότερη αναφορά παρακάτω) για να “πειράξουν” τον ήχο των συμβατικών οργάνων ή ακόμη και της φωνής. Τα

κρουστά δεν χρησιμοποιούνται μόνο για να κρατάνε ένα ρυθμικό υπόβαθρο αλλά και για να παράξουν διάφορα ενδιαφέροντα ηχοχρώματα δημιουργώντας ηχητικές καταστάσεις. Η ελεύθερη δομή του *Ummagumma* επέτρεπε στα μέλη των Floyd να δοκιμάσουν διάφορες εννοησιμότητες και ηχοχρώματα ανάλογα με τα γούστα του καθενός.

Το τετραμερές κομμάτι του Rick Wright “Sysyphus” παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον για την ποικιλία ηχοχρωμάτων και αντιθέσεων που προσφέρει. Το πρώτο μέρος (“Sysyphus pt1”) είναι μικρό σε διάρκεια (ένα περίπου λεπτό) και έχει πιο πολύ έναν εισαγωγικό χαρακτήρα παρουσιάζοντας ένα ξεκάθαρο θεματικό υλικό με ήχους Mellotron πλαισιωμένους από συμφωνικά κρουστά. Στο δεύτερο μέρος (“Sysyphus pt2”) κυρίαρχο ρόλο παίζει το πιάνο και παρουσιάζεται ενδιαφέρον στο πως ο Wright αλλάζει σταδιακά την υφή του ήχου αλλά και τον τρόπο που παίζει ανάλογα με την περιοχή του οργάνου στην οποία βρίσκεται. Στο διάγραμμα που ακολουθεί παρατηρούμε πως μέχρι και το 1'.51" γίνεται χρήση πιο πολύ της ψηλής και της μεσαίας περιοχής του πιάνου με τον Wright να δίνει έμφαση σε πιο μελωδικά περάσματα και τονική/τροπική συνοδεία. Ωστόσο, από το 1'.51" και έπειτα ο Wright χρησιμοποιεί τις χαμηλότερες περιοχές του οργάνου. Το παίξιμο γίνεται πιο βίαιο, με κάθε ίχνος μελωδικής κίνησης να χάνεται, και η ένταση κορυφώνεται με τη χρήση cluster στο 2'.08" και παίξιματος στο εσωτερικό του πιάνου στο 2'.57". Το κομμάτι “σβήνει” σταδιακά από το 3'.14" και μετά όπου ο ήχος των cluster αντηχεί μέχρι το τέλος.

Πίνακας 3

τρόπος παιξίματος	τονική/τροπική συνοδεία, μελωδικά περάσματα	απουσία μελωδικής κίνησης, πιο βίαιο παίξιμο	cluster, παίξιμο στο εσωτερικό του πιάνου	Σβήσιμο
περιοχή οργάνου	υψηλή και μεσαία περιοχή	μεσαία και χαμηλή περιοχή	χαμηλή περιοχή	Σβήσιμο
χρόνος	0'.00" – 1'.51"	1'.51" – 2'.08"	2'.08" – 3'.14"	3'.14" – 3'.30"

Στο τρίτο μέρος (“Sysyphus pt3”) το παίξιμο μεταφέρεται εξ' ολοκλήρου στο εσωτερικό του πιάνου και συνδυάζεται με προ-ηχογραφημένους ήχους κρουστών (ταμπούρο, πιατίνια). Έτσι, από την αρχή του κομματιού διαμορφώνεται ένα ηχητικό περιβάλλον με έμφαση στους κρουστούς ήχους. Παράλληλα, ανεξάρτητα

από αυτή τη πρώτη ομάδα ήχων, εμφανίζεται στο 0'.13" μία δεύτερη “στρώση” ήχων αποτελούμενη από ηλεκτρονικά επεξεργασμένους ήχους με διαφορετικό περίγραμμα από την πρώτη και μεταβαλλόμενο τονικό ύψος. Το ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζεται στο πως αυτές οι δύο κατά τ' άλλα ανεξάρτητες “ηχητικές στρώσεις” επηρεάζουν η μία την άλλη έτσι ώστε η υφή τους να γίνεται όλο και πιο πυκνή από το 0'.45" μέχρι και την κορύφωση στο 1'.44" όπου το κομμάτι τελειώνει απότομα στο πιο πυκνό σημείο του.

Κύριο χαρακτηριστικό του τέταρτου μέρους (“Sisyphus pt4”) είναι οι ακραίες αντιθέσεις που παρουσιάζει στις δυναμικές αλλά και στις υφές.

Πίνακας 4

δυναμικές	πολύ χαμηλές	υψηλές	Χαμηλές, σταδιακά όλο και υψηλότερες	σταδιακή σταθεροποίηση
υφή	αραιή	πυκνή	σταδιακά, όλο και πιο πυκνή	σταδιακή αραίωση
ενορχήστρωση	Mellotron, ηλ. Πιάνο, ηλ. Κιθάρα, κελάηδισμα πουλιών, τρεχούμενο νερό	Hammond, κρουστά	Hammond, πιάνο, ηλ. επεξεργασμένοι ήχοι	Mellotron, κρουστά
χρόνος	0'.00" – 3'.14"	3'.14" – 3'.35"	3'.35" – 5'.22"	5'.22" – 6'.59"

Παραπάνω (πίνακας 4) βλέπουμε πως μέχρι το 3'.14" επικρατεί ένα πολύ χαμηλής δυναμικής ηχητικό περιβάλλον, που συνδυάζει ήχους οργάνων (mellotron, ηλ. πιάνο, ηλ. Κιθάρα) με ήχους του περιβάλλοντος (κελάηδισμα πουλιών, τρεχούμενο νερό), το οποίο στο 3'.14" αφήνει τη θέση του σε ένα πολύ δυνατό και διάφωνο χρωματικό cluster από hammond και κρουστά εντείνοντας έτσι την αντίθεση στις δυναμικές. Στο 3'.35" ένα ακόμη cluster επανέρχεται αλλά αυτή τη φορά ξεκινά από πολύ χαμηλές δυναμικές και σταδιακά γίνεται όλο και πιο δυνατό και πυκνό με πολλές “ηχητικές στρώσεις” να προσθέτονται στο 4'.23" και στο 4'.55". Από το 5'.22" όλο αυτό το πυκνό ηχητικό περιβάλλον υποχωρεί σιγά σιγά και “λύνεται” σταδιακά με την επανεμφάνιση του αρχικού θέματος του πρώτου μέρους (“Sisyphus pt1”) στο προσκήνιο.

Επίσης μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι πολλές ομάδες ήχων που σχηματίζονται στο δεύτερο κομμάτι του Waters, “Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict”. Ο Waters, χρησιμοποιώντας ως βασικές πηγές μόνο ήχους που παρήγαγε με το στόμα ή τα

χέρια δημιούργησε με τη βοήθεια της τεχνολογίας (βλ. παρακάτω) πολλές ανεξάρτητες ομάδες ήχων. Στα πλαίσια αυτών των ηχητικών στρώσεων μπορούμε να ακούσουμε να αναπτύσσονται πολυρυθμίες και υφές οι οποίες αραιώνουν και πυκνώνουν. Μία πρώτη πύκνωση συμβαίνει περίπου στο 1'.07" και "σβήνει" στο 1'.29".

Από το τριμερές κομμάτι του David Gilmour, "Narrow Way", αρκετό ενδιαφέρον παρουσιάζει το δεύτερο μέρος ("Narrow Way pt2"). Το αρχικό θέμα της κιθάρας λειτουργεί ως ένα σταθερό υπόβαθρο για να προστεθούν από πάνω διάφοροι ηλεκτρονικά επεξεργασμένοι ήχοι. Σταδιακά, από το 0'.48" μέχρι το 2'.23" περίπου, αυτή η ομάδα ήχων υπερκαλύπτει το θέμα της κιθάρας και δημιουργεί ένα πιο ασταθές ηχητικό περιβάλλον. Άρα λοιπόν, οδηγούμαστε από κάτι σταθερό σε κάτι πολύ ασταθές λόγω των υφών και ηχοχρωμάτων που δημιουργούνται.

Τέλος, στο δεύτερο μέρος του κομματιού του Nick Mason, "The Grand Vizier's Garden Party pt2-Entertainment", το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στο πως σχηματίζονται νοητές δομικές ενότητες ανάλογα με τις αντιθέσεις στο ηχητικό υλικό, στον τρόπο παραγωγής του ηχοχρώματος, στις υφές αλλά και στις δυναμικές που χρησιμοποιούνται κάθε φορά.

- Από την αρχή και μέχρι το 1'.31" συναντάμε μία δομή ανάλογη με αυτή προηγούμενων κομματιών ("Sisyphus pt3", "Narrow Way pt2") όπου πάνω από κάτι σταθερό (στην περίπτωση μας ένα σύνολο κρουστών ήχων που σχηματίζει ένα υπόβαθρο) κινείται κάτι πολύ διαφορετικό και ανεξάρτητα από ότι συμβαίνει στο υπόβαθρο (στην περίπτωση μας ένας διαφορετικός συχνοτικά ήχος με μεταβαλλόμενο τονικό ύψος και ανεξάρτητη κίνηση).
- Από το 1'.31" μέχρι και το 3'.13" κυριαρχούν οι πολύ χαμηλές δυναμικές. Δύο όμοιοι συχνοτικά ήχοι δημιουργούν συνεχόμενες γραμμικές κινήσεις (drones) οι οποίες παίζουν το ρόλο της "συνοδείας" και "μελωδίας".
- Στην επόμενη δομική ενότητα (3'.13" – 4'.31") κυρίαρχο ρόλο έχει η τεχνική του μουσικού κολλάζ (περισσότερη συζήτηση θα γίνει αργότερα). Ήχοι, από μία ποικιλία κρουστών, πολύ διαφορετικοί μεταξύ τους, τμηματοποιούνται και συνδυάζονται με τυχαία σειρά και στιγμιαίες παύσεις ανάμεσά τους.
- Το ενδιαφέρον σε αυτή την ενότητα (4'.31" – 6'.13") επικεντρώνεται στο πως

συνδυάζονται δύο ανεξάρτητες αλλά παράλληλες ηχητικές διαστάσεις. Στη μία, με τη βοήθεια του μουσικού κολλάζ, οι ομάδες ήχων αναδιαμορφώνονται ανάλογα με το πως αλλάζει η σειρά του ηχητικού υλικού στο εσωτερικό τους. Ενώ στην άλλη, οι ρυθμικές φράσεις του Mason, που ηχούν εναλλάξ με τα μικρά μουσικά κολλάζ, δίνουν μία πιο ανθρώπινη και φυσική διάσταση.

- Τέλος, από το 6'.13" και έπειτα κυριαρχεί ένα πιο ελεύθερο παίξιμο με τον Mason να αυτοσχεδιάζει ρυθμικά σόλο και να τα προσθέτει σταδιακά στη μίξη κάνοντας την υφή όλο και πιο πυκνή.

Τεχνική

Η τεχνική/υψηλή δεξιοτεχνία φαίνεται να απασχολεί ένα μεγάλο μέρος της progressive rock μέχρι και σήμερα. Ωστόσο οι Pink Floyd δεν έγιναν ποτέ γνωστοί για την υψηλή τεχνική κατάρτισή τους σε επίπεδο παιχνίματος. Στο *Ummagumma* γίνεται εύκολα αντιληπτό ένα είδος διαφορετικής δεξιοτεχνίας – ο τρόπος με τον οποίο οι Pink Floyd χειρίζονταν τα όργανα τους αλλά και τα τεχνολογικά μέσα της εποχής για να δημιουργήσουν ένα συγκεκριμένο ηχητικό περιβάλλον. Χαρακτηριστικά παραδείγματα μπορούμε να βρούμε σε όλο σχεδόν τον δίσκο – το ελεύθερο concert του δίσκου (όπως θα δούμε και παρακάτω) δίνει τη δυνατότητα στα μέλη του συγκροτήματος να πειραματιστούν με διάφορες τεχνικές παιχνίματος και δημιουργίας ήχου.

Όπως είδαμε, ο Wright δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην επιφάνεια του ήχου στο κομμάτι του ("Sisyphus"). Αυτό επιτυγχάνεται με (1) το βίαιο παίξιμο και τη χρήση cluster για τη δημιουργία μιας ηχητικής μάζας στο πρώτο μέρος, (2) το παίξιμο στο εσωτερικό του πιάνου για την παραγωγή κρουστών ήχων στο τρίτο μέρος και (3) τη διαχείριση των υφών και των δυναμικών για το σχηματισμό ακραίων αντιθέσεων στο τέταρτο μέρος.

Στο κομμάτι του Waters, "Grantchester Meadows", το απαθές παίξιμο του Gilmour στην κιθάρα αλλά και ο τρόπος με τον οποίο ο Waters τραγουδά και δεν θέλει να ακουστεί πιο δυνατά, δημιουργούν ένα ηχητικό περιβάλλον που υποστηρίζει πλήρως τον βουκολικό χαρακτήρα αλλά και τη θεματολογία του κομματιού. Στο δεύτερο κομμάτι του ("Several Species..."), ο Waters κάνοντας

χρήση ήχων που παρήγαγε μόνο με το σώμα του αλλά και των τεχνικών επεξεργασίας ήχου που προσφέρει ένα στούντιο ηχογράφησης χρησιμοποιεί τον ήχο ως “αντικείμενο” δημιουργώντας έτσι μία ηχητική εμπειρία.

Στο πρώτο μέρος του “Narrow Way” ο Gilmour δημιουργεί διάφορα εφέ με τη χρήση glissanti στη κιθάρα (0'.44") αλλά και αρκετές τεχνικές επεξεργασίας της μαγνητοταινίας (2'.40"). Στο δεύτερο μέρος, το παίξιμο μεταφέρεται στη χαμηλή περιοχή της κιθάρας – riff που, όπως παρατηρεί ο Ed Howard (2003), θυμίζει πρώιμους Black Sabbath. Από το 0'.48" και έπειτα, ο Gilmour παράγει με την κιθάρα του, αλλά και με τη βοήθεια της τεχνολογίας, διάφορα ηλεκτρονικά ηχητικά εφέ τα οποία δημιουργούν ένα πιο ασταθές ηχητικό περιβάλλον. Στο τρίτο μέρος, το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται στην ενορχήστρωση και στη διάρθρωση των φωνητικών, χαρακτηριστικά που το κάνουν πολύ διαφορετικό σε σχέση με τα υπόλοιπα. Ο τρόπος με τον οποίο ενορχήστρωσε ο Gilmour παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με ενορχηστρώσεις σε μελλοντικά κομμάτια των Pink Floyd όπως το “Time”. Αντίστοιχα, η διάρθρωση των φωνών και ο σχεδόν ψιθυριστός τρόπος τραγουδιού, θυμίζουν έντονα κομμάτια όπως το “Echoes”.

Στο τελευταίο κομμάτι του δίσκου, “The Grand Vizier's Garden Party”, το ενδιαφέρον παρουσιάζεται στο πως ο Mason κάνει χρήση των κρουστών για την παραγωγή μιας μεγάλης ποικιλίας ηχοχρωμάτων. Η επιλογή των τεχνικών παιξίματος αλλά και των ήχων που θα χρησιμοποιήσει δείχνει να έγινε πολύ προσεκτικά. Ωστόσο, αυτό που κάνει το κομμάτι να μπορέσει να σταθεί σαν μία πολύ ενδιαφέρουσα ηχητική εμπειρία είναι τα τεχνολογικά μέσα αλλά και οι τεχνικές ηχογράφησης, παραγωγής και μίξης, πράγμα που θα μας απασχολήσει στη επόμενη ενότητα.

Τρόποι και συνθήκες παραγωγής και ηχογράφησης

Από τη στιγμή που ο ροκ δίσκος άρχισε να χρησιμοποιείται όπως η παρτιτούρα στη λόγια μουσική, η διαδικασία της παραγωγής των άλμπουμ θεωρήθηκε μία συνθετική καλλιτεχνική διαδικασία στην οποία ο ηχογραφημένος ήχος χρησιμοποιείται ως ένα υλικό το οποίο μπορεί να επεξεργαστεί με ποικίλους τρόπους (Clarke 1983:200-201). Σε κάθε περίπτωση, ο τρόπος με τον οποίο

γίνεται η παραγωγή και η ηχογράφηση παίζει ίσως τον πιο σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της φιλοσοφίας του κάθε άλμπουμ. Η ελεύθερη θεματολογία του *Ummagumma* αφήνει χώρο για περισσότερο πειραματισμό με τα τεχνολογικά μέσα της εποχής.

Στο πρώτο μέρος του κομματιού “*Sisyphus*” χαρακτηριστική είναι η τεχνική του “overdubbing” - η ηχογράφηση πολλών στρώσεων του ίδιου ηχητικού υλικού (στην περίπτωση μας Mellotron), τη μία πάνω στην άλλη, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να ακούγεται πιο “μεγάλο”. Με τη σταδιακή αύξηση των καναλιών ηχογράφησης (4, 8, 16, 24 κανάλια) στα τέλη της δεκαετίας του 60' και αρχές του 70', η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιούνταν όλο και πιο πολύ. Χαρακτηριστικά παραδείγματα βρίσκουμε και σε άλλα σημεία του άλμπουμ όπως στις πολλές στρώσεις από Hammond στο “*Sisyphus pt4*”, στην συνοδεία της ακουστικής κιθάρας στο “*The Narrow Way pt1*” ή στα φωνητικά του Gilmour στο “*The Narrow Way pt3*”.

Ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η παραγωγή και η μίξη σε αρκετά κομμάτια του άλμπουμ παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Στο “*Sisyphus pt3*” η τοποθέτηση των ήχων από το εσωτερικό του πιάνου στα δύο άκρα της στερεοφωνίας (αριστερό και δεξί κανάλι) σε συνδυασμό με την τυχαιότητα με την οποία εμφανίζονται δημιουργεί μια ψευδαίσθηση ενός “ηχητικού χώρου”. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και σε άλλα σημεία του δίσκου. Στο “*The Grand Vizier's Garden Party pt2-Entertainment*” η προσεκτική τοποθέτηση των ήχων στη στερεοφωνία αλλά και η εναλλαγή τους από το ένα κανάλι στο άλλο (0'.00" – 1'.21" και 3'.39" – 6'.10") σε συνδυασμό με το εφέ της τεχνητής αντήχησης δημιουργεί ένα είδος διαφορετικού “ηχητικού χώρου”. Επίσης μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μίξη στο “*Grantchester Meadows*”. Εδώ έχουμε σχεδόν μία πρωτο-ambient προσέγγιση (βλ. κεφ. 1). Οι ήχοι περιβαλλοντικοί ήχοι (πουλιά, μύγες) τοποθετούνται στη μίξη σχεδόν στο ίδιο επίπεδο με την κιθάρα και τη φωνή. Έτσι, δεν αποτελούν υπόβαθρο αλλά χαίρουν σχεδόν ίσης μεταχείρισης με τη μελωδία.

Ένα άλλο στοιχείο που συναντάμε συχνά στον δίσκο είναι η επεξεργασία της μαγνητοταινίας. Από τα μέσα της δεκαετίας του 60' και έπειτα, η επεξεργασία της μαγνητοταινίας έδινε την ευχέρεια να μπορεί κανείς να διαχειριστεί τον χρόνο και την ταχύτητα της εκτέλεσης. Επίσης, η μαγνητοταινία βοήθησε στην ανάπτυξη

διαφόρων τεχνικών όπως το μουσικό κολλάζ ή το looping. Τέτοιες τεχνικές συναντάμε καθ' όλη τη διάρκεια του δίσκου. Στο "Several Species..." οι δυνατότητες της πολυκάναλης ηχογράφησης και μίξης αλλά και οι διάφορες τεχνικές επεξεργασίας του ηχητικού υλικού (looping, αυξομείωση ταχύτητας, ηχητική προσομοίωση «χώρου») είναι βασικά στοιχεία της σύνθεσης. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει τρόπος με τον οποίο επεξεργάζεται ο παραγωγός το ηχητικό υλικό το οποίο ο Waters παρήγαγε χρησιμοποιώντας μόνο το σώμα του. Στο "The Grand Vizier's Garden Party pt2-Entertainment" συναντάμε την τεχνική του μουσικού κολλάζ (4'.32") όπου, όπως είδαμε παραπάνω, αρκετά διαφορετικοί κρουστοί ήχοι τμηματοποιούνται και ύστερα συνδυάζονται σε τυχαία σειρά για να σχηματίσουν κάτι καινούργιο.

Θεματολογία / Στίχοι / Γραφικός σχεδιασμός

Τοποθετούμε αυτές τις παραμέτρους μαζί γιατί στο εν λόγω άλμπουμ είναι άκρως συσχετιζόμενες. Οι (έτσι κι αλλιώς λίγοι) στίχοι και ο γραφικός σχεδιασμός δείχνουν να ακολουθούν πλήρως τον ανοιχτό χαρακτήρα της θεματολογίας του. Το concept του άλμπουμ είναι πολύ απλό: ένας δίσκος με ηχογραφημένες ζωντανές εμφανίσεις και ένας studio δίσκος χωρισμένος σε τέσσερα ίσα μέρη που το καθένα περιέχει προσωπικές συνθέσεις από κάθε μέλος του συγκροτήματος. Γίνεται αντιληπτό από την χαλαρότητα με την οποία προσεγγίζεται ο τρόπος σύνθεσης της μουσικής, την παρουσίαση του γραφικού σχεδιασμού αλλά και τη χρήση των στίχων.

Το εξώφυλλο του δίσκου δείχνει τα μέλη του συγκροτήματος σε ένα σπίτι. Ο David Gilmour κάθεται μπροστά σε μία καρέκλα ξυπόλυτος με τους υπόλοιπους να βρίσκονται έξω από το σπίτι. Στον τοίχο πίσω από τον Gilmour ένας καθρέφτης απεικονίζει την ίδια εικόνα αλλά με τους Floyd αυτή τη φορά να έχουν αλλάξει θέσεις. Το φαινόμενο συνεχίζεται άπειρες φορές (με τους Floyd να περνάνε όλοι από όλες τις θέσεις) ώσπου η απεικόνιση του καθρέφτη να μην γίνεται αντιληπτή (βλ. Εικόνα 7) (Blake 2008:137). Εδώ ίσως μπορεί να γίνει μία σύνδεση ανάμεσα στην εικόνα και στον ήχο: όπως όλα τα μέλη των Floyd μοιράζονται τις θέσεις σε κάθε μία από τις απεικονίσεις του καθρέφτη στο εξώφυλλο έτσι μοιράζονται και τον

χρόνο παίρνοντας ο καθένας το 1/4 της διάρκειας του δίσκου για τις σόλο συνθέσεις τους. Το πίσω μέρος του δίσκου απεικονίζει δύο τεχνικούς του συγκροτήματος να ποζάρουν με όλο τον εξοπλισμό και μια μεγάλη ποικιλία οργάνων σε σχηματισμό όμοιο με αυτόν που χρησιμοποιούν τα στρατιωτικά αεροπλανοφόρα πλοία (Blake 2008). Οι Hegarty & Halliwell τονίζουν τη σημασία του γραφικού σχεδιασμού και των στίχων αναφέροντας πως ο ακροατής αρχίζει να “ακούει” τον δίσκο πολύ πριν την πράξη της ακρόασης. Το εξώφυλλο του *Ummagumma* δεν μας προϊδεάζει για το τι πρόκειται να ακούσουμε. Το πολύ απλό concept του δίσκου αφήνει ανοιχτές τις πιθανότητες για οποιοδήποτε πειραματισμό στον γραφικό σχεδιασμό, στον ήχο ή στους στίχους. Άρα λοιπόν, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο γραφικός σχεδιασμός τελικά συμβαδίζει απόλυτα σχεδόν με την αρμονική ελαστικότητα και δομική ελευθερία των κομματιών αλλά και τη νοηματική χαλαρότητα των στίχων.

Πιο συγκεκριμένα, τα κομμάτια του δίσκου ακολουθούν το καθένα ξεχωριστή θεματολογία. Το τετραμερές κομμάτι του Wright “Sisyphus” που ανοίγει τον δίσκο, έχει πάρει τον τίτλο του από τον Ελληνικό μύθο του Σισύφου – μιας ψυχής που τιμωρήθηκε από τον Δία και στάλθηκε στον Άδη. Καταδικάστηκε με την αιώνια τιμωρία να κουβαλάει επανειλημμένα ένα βράχο ο οποίος θα έπεφτε ξανά και ξανά καθώς έφτανε στην κορυφή ενός βουνού (Blake 2008:136). Στο τέλος του τέταρτου μέρους του κομματιού, από το 5'.22" και μετά, έχουμε την σταδιακή επαναφορά του αρχικού θέματος (του πρώτου μέρους). Έτσι, το κομμάτι τελειώνει ολοκληρώνοντας μία κυκλική φόρμα. Θα μπορούσε εύκολα κανείς να υποθέσει πως αυτή η κυκλική φόρμα είναι ανάλογη με το μύθο του Σισύφου όπου κάθε φορά που ο βράχος κυλάει, ο Σίσυφος τον κουβαλά ξανά στην κορυφή του βουνού κάνοντας έτσι μία ατέρμονη κυκλική κίνηση.

Τα κομμάτια που ακολουθούν είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα του πόσο διαφορετικές κατευθύνσεις μπορούσε να πάρει το άλμπουμ χάρη στο ανοιχτό του concept. Το “Grantchester Meadows” του Roger Waters περιγράφει ένα βουκολικό ονειρικό σκηνικό στα λιβάδια του Grantchester στο Cambridgeshire (κοντά στη περιοχή που ζούσε ο David Gilmour εκείνη την εποχή) (Palacios 1998:6, Blake n.d.:12). Από την άλλη, στο δεύτερο κομμάτι του Waters, “Several Species...”, οι

στίχοι που χρησιμοποιούνται δεν έχουν κάποιο συγκεκριμένο νόημα. Η Σκοτσέζικη προφορά που ακούμε στο τέλος του κομματιού (3'.44" και έπειτα) είναι προϊόν του συνεργάτη του Waters, Ron Geesin, και χρησιμοποιείται καθαρά ως ηχόχρωμα. Εδώ υπάρχει μία συσχέτιση με κάποιες avant-garde τεχνικές της εποχής, όπως η concrete poetry (βλ. κεφ. 1) που αναφέρει ο ίδιος ο Waters σε μια συνέντευξή του για την εφημερίδα *The Carillon* (*The Carillon* 1970).

Στίχοι και μελωδικά φωνητικά εμφανίζονται ξανά μαζί (τελευταία εμφάνισή τους ήταν στο "Grantchester Meadows" του Waters) στο τρίτο μέρος του κομματιού "Narrow Way" του David Gilmour. Η πρώτη απόπειρα του Gilmour να γράψει στίχους ήταν αρκετά δύσκολη όπως επισημαίνει ο ίδιος. Τα λόγια του αναφέρει ο Blake: "Θυμάμαι ότι τηλεφώνησα τον Roger για να το παρακαλέσω να μου γράψει κάποιους στίχους και εκείνος απλά είπε "όχι, καν' το μόνος σου!" και έκλεισε το τηλέφωνο" (Blake 2008:136). Στην πρώτη του στιχουργική προσπάθεια ο Gilmour δεν ένιωθε καθόλου σίγουρος με τον εαυτό του και αυτή του η ανασφάλεια ακούγεται και στο κομμάτι του όπου δίνεται στον ακροατή η εντύπωση πως δεν δίνει ιδιαίτερη σημασία στην απόδοση του νοήματος των στίχων.

Στο τελευταίο κομμάτι του δίσκου, "The Grand Vizier's Garden Party" του Nick Mason, οι στίχοι απουσιάζουν. Ο τίτλος του κομματιού αναφέρεται σε μία κοινωνική συνέντευξη στον κήπο του Βεζίρη (Grand Vizier) της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Το πρώτο και τρίτο μέρος είναι συνθέσεις για φλάουτο του Ron Geesin εκτελεσμένες από τη γυναίκα του Mason, Lindy Mason, και οι τίτλοι αναφέρονται αντίστοιχα στην είσοδο ("Grand Vizier's Garden Party pt1-Entrance") και στη έξοδο ("Grand Vizier's Garden Party pt3-Exit") από τον κήπο (Mabbet 1995:29). Στο κύριο μέρος του κομματιού ("Grand Vizier's Garden Party pt2-Entertainment") ο Mason, στην πρώτη και τελευταία προσωπική συνθετική προσπάθεια για τους Pink Floyd, δημιουργεί μία αρκετά μεγάλη ποικιλία ήχων και με τη βοήθεια της τεχνολογίας έκανε το κομμάτι του να μπορεί να σταθεί σαν μία πολύ ενδιαφέρουσα ηχητική εμπειρία. Ο ίδιος, στο βιβλίο του *The Inside Out – A Personal History of Pink Floyd*, αναφέρει πως "είχε πλάκα η δημιουργία του (του Ummagumma) και ήταν μία χρήσιμη άσκηση, με τις προσωπικές συνθέσεις του καθενός να αποδεικνύουν, κατά τη γνώμη μου, πως τα μέρη δεν είναι τόσο

σπουδαία όσο το σύνολο” (Mason 2004:271).

Γενικά, μπορούμε να διακρίνουμε μία διάθεση από τους Pink Floyd να δώσουν μεγάλη σημασία στην εξερεύνηση του ηχοχρώματος, στην ενορχήστρωση, στον πειραματισμό στο στούντιο αλλά και σε μια διαφορετική προσέγγιση στην τεχνική στους στίχους και στη θεματολογία. Ο Macan τονίζει πως “το πιο διακριτό χαρακτηριστικό του ήχου της progressive rock είναι η συνεχής χρήση ηχοχρωμάτων από μία ποικιλία πηγών της Ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής” (Macan 1997:31). Στην περίπτωση μας, η μουσική των Pink Floyd δεν απ' έχει και πολύ από το συμπέρασμα του Macan. Ακούμε μέρη που εύκολα μπορούν να χαρακτηριστούν πειραματικά ή avant-garde. Συνεπώς βλέπουμε μια τάση των συγκροτημάτων της εποχής να διευρύνουν τα ηχητικά σύνορα της ροκ μέσα από την επίδραση πολλών ειδών μουσικής.

3.2 King Crimson: *In the Court of the Crimson King* (1969)

Το δεύτερο άλμπουμ με το οποίο θα ασχοληθούμε σε αυτό το κεφάλαιο είναι το *In the Court of the Crimson King* των King Crimson. Αρκετά διαφορετικό από το *Ummagumma*, το *In the Court of the Crimson King* κινείται σε άλλα μονοπάτια, λιγότερο πειραματικά (όσον αφορά το τρόπο σύνθεσης) αλλά δεν παύει να έχει τα κοινά χαρακτηριστικά που χαρακτηρίζουν το progressive rock κίνημα. Όπως είδαμε και στα προηγούμενα κεφάλαια, το *In the Court of the Crimson King* ήταν ένα από τα άλμπουμ που επηρέασαν δυναμικά το progressive rock κίνημα. Ο συνδυασμός των στοιχείων της μουσικής των συγκροτημάτων του πρώτου κύματος (Procol Harum, Moody Blues, Pink Floyd) και η ικανότητα των King Crimson να δημιουργήσουν με αυτά ένα ξεχωριστό, άμεσα αναγνωρίσιμο στυλ έκαναν το εν λόγω άλμπουμ αρκετά σημαντικό. Έτσι, το *In the Court of the Crimson King* παρουσιάζει όλα αυτά τα στοιχεία ενός πιο “ώριμου” progressive rock είδους τα οποία ορίζουν το δεύτερο κύμα της progressive rock στην Αγγλία (Macan 1997:23). Σύμφωνα με τον Robert Fripp (εμβληματική φυσιογνωμία για τους King Crimson) η αρχική μορφή των King Crimson σχηματίστηκε μέσα από τη συνεργασία του με τα αδέρφια Michael και Peter Giles. Με την αποχώρηση του Peter Giles από το τρίο οι Fripp και Michael Giles αποφάσισαν να δημιουργήσουν ένα νέο συγκρότημα. Έτσι

κάλεσαν τον Greg Lake (όπως και ο Michael Giles, ντόπιος κάτοικος του Bournemouth), έναν τραγουδιστή – κιθαρίστα ο οποίος μεταγενέστερα έγινε μπασίστας. Οι Giles και Fripp αναζητώντας ανθρώπινο δυναμικό για τη σύνθεση στίχων και μουσικής κατέληξαν στον στιχουργό Peter Sinfield και στον συνθέτη και οργανοπαίχτη πνευστών και άλλων οργάνων Ian McDonald. Η πρώτη επίσημη πρόβα των King Crimson συνέβη τον Ιανουάριο του 1969 (μια “μαγική” χρονιά σύμφωνα με τον Fripp) στο υπόγειο του 'Fulham Palace Cafe' του Λονδίνου. Τα πιο πολλά κομμάτια που πρόβαρε το συγκρότημα ήταν νέες συνθέσεις με εξαίρεση το 'I Talk to the Wind' το οποίο ήταν παρμένο από το ρεπερτόριο των Giles, Giles and Fripp. Ο Eric Tamm τονίζει πως κατά τη διάρκεια των προβών οι συνθετικές ιδέες δεν προέρχονταν από ένα μέλος αλλά μέσα από πολύ παίξιμο και αυτοσχεδιασμό από όλο το ensemble. Με την κυκλοφορία του άλμπουμ τον Οκτώβριο του 1969 πολλοί συγγραφείς το χαρακτήρισαν μουσική του μέλλοντος ενώ άλλοι το βρήκαν εξεζητημένο. Πολλοί καλωσόρισαν την “αρρενωπότητα” του 'Schizoid Man' και απέρριψαν το “αδύναμο” 'I Talk to The Wind' ενώ παράλληλα γινόταν συγκρίσεις με τους Beatles, Pink Floyd, Moody Blues και Procol Harum (Tamm 1990:29-32).

Δομή / Ενορχήστρωση / Ηχόχρωμα

Στην περίπτωση του *In the Court of the Crimson King* διακρίνουμε μια αρκετά πιο “αυστηρή” προσέγγιση στη δομή των κομματιών αλλά και στη λειτουργία αυτών μέσα στο δίσκο. Ωστόσο, αυτή η πιο “σφιχτή” δομή δεν περιορίζει τους King Crimson να χρησιμοποιήσουν αρκετά διαφορετικές ενορχηστρώσεις από κομμάτι σε κομμάτι. Αν εξαιρέσουμε τα κομμάτια “Epitaph” και “In the Court of the Crimson King” τα οποία, λόγω της εκτεταμένης χρήσης του Mellotron, έχουν έναν σαφώς πιο συμφωνικό ενορχηστρωτικό χαρακτήρα, τα υπόλοιπα τρία κομμάτια κινούνται σε διαφορετικά μονοπάτια. Το σαξόφωνο στο “21st Century Schizoid Man” προσδίδει μία jazz-rock χροιά η οποία βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με το βουκολικό χαρακτήρα των φλάουτων στο “I Talk to the Wind” που ακολουθεί. Η μόνη φορά που οι King Crimson λειτουργούν πιο ελεύθερα ως συγκρότημα είναι στον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό του “Moonchild” όπου οι ήχοι αλλάζουν σε πραγματικό χρόνο και χωρίς προειδοποίηση.

Το “Moonchild”, σύμφωνα με τον Martin, δίνει νέα μορφή στην ιδέα του

“space jam” στα τέλη της δεκαετίας του 60' (Martin 1998:159). Το κομμάτι ξεκινά με όλες τις προδιαγραφές να εξελιχθεί σε ένα κομμάτι όπως τα προηγούμενα αλλά αυτό δεν συμβαίνει ποτέ. Η κιθάρα παίζει μία σειρά από συγχορδίες που υποδηλώνουν αμέσως ένα τονικό κέντρο και σε συνδυασμό με το Mellotron δημιουργούν μία μυστηριώδη ατμόσφαιρα συνοδεύοντας παράλληλα τους στίχους. Ωστόσο, μετά το 2'.16" το κομμάτι παίρνει μία εντελώς απρόσμενη τροπή. Τα μέλη του συγκροτήματος αρχίζουν να αυτοσχεδιάζουν ελεύθερα αφήνοντας κάθε ήχο που φτιάχνουν να ακουστεί. Σύμφωνα με τον Tamm το συγκεκριμένο μέρος χαρακτηρίζεται ως ένα jam στο οποίο όλοι παίζουν πολύ κοντά στην ησυχία φτιάχνοντας ήχους με ευαισθησία και επίγνωση. Οι ήχοι φτιάχνονται σε πραγματικό χρόνο και η επιλογή, μορφή και οργάνωσή τους επηρεάζονται από το τι θα παίξει / ακούσει ο καθένας. Ο Tamm επίσης τονίζει τη σημασία του ομαδικού πνεύματος – να ακούς τι κάνουν όλοι οι άλλοι και να προσθέτεις κάτι μικρό μόνο όταν είναι απαραίτητο αφήνοντας πίσω την προσωπική προβολή (Tamm 1990:36-37).

Κολλάς με την αίσθηση ότι μπορείς να μαντέψεις τον ήχο που προκάλεσε ο αέρας στα καμπανάκια της βεράντας σου, ή να ακούσεις τα τριξίματα και τα χτυπήματα της πόρτας, ή να ακούσεις τον ήχο της αναπνοής σου, ή τον ήχο των σκέψεών σου [...] - θα μπορούσες να το κάνεις αυτό καθώς ακούς την φριχτή κασέτα που έφτιαξες ή το υπόλοιπο ενός studio session του 1969 από πέντε κακούς Βρετανούς rock μουσικούς που ονομάζονται King Crimson (Tamm 1990:37).

Το παράδειγμα του Tamm αφορά στην απροσδιοριστία που προκύπτει αφήνοντας κάποιες παραμέτρους μιας σύνθεσης ανοιχτές στο πεδίο εκτέλεσης ή αναπαραγωγής. Εδώ μπορεί να γίνει μία σύνδεση με τον καθόλου εγωκεντρικό τρόπο με τον οποίο ο John Cage συνέθετε. Ο Cage επινόησε μεθόδους σύνθεσης βασισμένους στην απροσδιοριστία, όπως οι ήχοι του περιβάλλοντος που ακούγονται στην εκτέλεση του “ήσυχου” κομματιού 4'.33", αμφισβητώντας έτσι την έννοια του συνθέτη. Μία ακόμη σύνδεση που κάνει ο Tamm για το αυτοσχεδιαστικό μέρος του “Moonchild” είναι με το ηχητικό αποτέλεσμα της λεκτικής παρτιτούρας *It* του Stockhausen: “Μην σκέφτεσαι τίποτα / περίμενε μέχρι να είναι απολύτως στάσιμο μέσα σου / μόλις το καταφέρεις / ξεκίνα να παίζεις // τη στιγμή που αρχίζεις να σκέφτεσαι, σταμάτα / και προσπάθησε να ξαναφέρεις την κατάσταση της μη-σκέψης / μετά συνέχιζε να παίζεις.” (Tamm 1990:37).

Το κομμάτι που ανοίγει τον δίσκο έμελλε να γίνει το σημείο αναφοράς του προκαλώντας πολλές αντιδράσεις. Το “21st century Schizoid Man” ξεκινά με

υπόκωφους ήχους κάποιου είδους μηχανής ενώ ξαφνικά στο 0'.30" όλο το γκρουπ εισάγει το πιο αναγνωρίσιμο riff του κομματιού. Σαξόφωνο, παραμορφωμένη κιθάρα και μπάσο σε συνδυασμό με το δυναμικό και ακριβές παίξιμο στα drums μας δίνουν ένα ηχητικό αποτέλεσμα που κινείται κάπου ανάμεσα στη jazz και στη metal. Η έντονη παραμόρφωση στη κιθάρα, το συντονισμένο παίξιμο όλων των οργάνων αλλά κυρίως οι πολύ υψηλές δυναμικές μας παραπέμπουν εύκολα στον σκληρό μεταλλικό ήχο της metal ενώ παράλληλα η χρήση του σαξοφώνου προσδίδει μια jazz απόχρωση. Η φωνή παραμορφώνεται και αυτή κάνοντας έτσι το αποτέλεσμα ακόμη πιο σκληρό. Οι Jazz επιρροές φαίνονται ξεκάθαρα σε όλο σχεδόν τον κομμάτι. Στο ορχηστρικό μέρος που ξεκινά από το 2'.08" και έπειτα, τα όργανα ανεξαρτητοποιούνται με το μπάσο και τα τύμπανα να κινούνται συνεχώς προσφέροντας ένα ρυθμικό – αρμονικό υπόβαθρο για το θεματικό υλικό των σαξοφώνων. Στο σόλο της κιθάρας (2'.45"-3'.35") ακούμε τον Fripp να πατάει στις “λάθος” νότες και να δίνει έμφαση στη φρασεολογία και όχι σε τεχνικά περάσματα. Επίσης, τα συντονισμένα σόλο των σαξοφώνων από το 2'.45" μέχρι το 3'.35" μας παραπέμπουν με σαφή τρόπο σε στυλ της Jazz όπως το bebop ή την free Jazz όπου κυρίαρχο ρόλο παίζει το γρήγορο tempo και ο αυτοσχεδιασμός. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο κλείνει το κομμάτι. Το ομαδικό «ελεύθερο» παίξιμο και η «ανεξαρτητοποίηση» των οργάνων που συμβαίνει από το 6'.54" μέχρι το τέλος δείχνει να είναι πιο κοντά στην έννοια του “Jazz break” ή του “freakout” - δηλαδή του εκτός χρόνου παιχνιδιού ή του σπασίματος που συμβαίνει στο μέσον ή στο τέλος ενός Jazz ή rock κομματιού αντίστοιχα.

Το κομμάτι που ακολουθεί μας εισάγει σε μία πολύ διαφορετική ατμόσφαιρα όσον αφορά την ενορχήστρωση και τα ηχοχρώματα που παράγονται. Η απλή αρμονία, το αργό tempo και η αντιστικτική ανάπτυξη σε συνδυασμό με τους ήχους των πνευστών (όμποε, φλάουτο) δημιουργούν ένα πολύ διαφορετικό περιβάλλον σε σχέση με τη μεταλλική χροιά του “Schizoid Man”. Σύμφωνα με τον Tamm το “I Talk to the Wind” λειτουργεί πιο πολύ σαν ένας συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο “Schizoid Man” και στο “Epitaph” παρά σαν ένα κομμάτι με ουσιαστική σημασία από μόνο του (Tamm 1990:34).

Κομμάτια όπως το “Epitaph” και το “The Court of the Crimson King” δίνουν

μια πιο συμφωνική χροιά στον δίσκο. Στο “Epitaph”, ο ήχος του Mellotron αλλά και το συμφωνικό παίξιμο των τυμπάνων κυριαρχούν προσομοιάζοντας τον ήχο της ορχήστρας. Παρ’ όλο που δεν υπάρχει η παραμόρφωση, ορισμένα όργανα προσεγγίζονται πιο ηχοχρωματικά για την παραγωγή μιας πιο σκληρής χροιάς, ακολουθώντας έτσι την απαισιοδοξία των στίχων (όπως θα δούμε παρακάτω). Στο 1’.14” η ακουστική κιθάρα ηχεί πιο πολύ σαν κρουστό όργανο και από το 4’.20” μέχρι το 5’.20” περίπου συνδυάζεται με ήχους φαγκότο κάνοντας την ατμόσφαιρα πιο σκοτεινή. Επίσης, το χτίσιμο που συμβαίνει στο 3’.48” από τα Mellotron αλλά και το crescendo όλων των οργάνων μας παραπέμπουν με σαφή τρόπο στο αντίστοιχο χτίσιμο που γίνεται από την ορχήστρα στο “A Day in the Life” των Beatles (*Sgt. Pepper’s*). Ο ίδιος ο Fripp αναφέρει το συγκεκριμένο άλμπουμ ως μία από τις επιρροές του στα τέλη του 60’, μαζί με τους Hendrix, Clapton, τα κουαρτέτα εγχόρδων του Bartok και την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης* του Stravinsky (Tamm 1990:28).

Γενικά, αν εξαιρέσουμε το “Moonchild” τα υπόλοιπα κομμάτια του άλμπουμ είναι απολύτως οριοθετημένα. Έτσι, διακρίνουμε μια διάθεση από τους King Crimson να δώσουν μεγάλη σημασία στην σταθερότητα της δομής των κομματιών αλλά και του άλμπουμ. Επίσης, το άλμπουμ προσφέρει μια μεγάλη ποικιλία ενορχηστρώσεων από κομμάτι σε κομμάτι – Jazz-rock στο “Schizoid Man”, folk-rock στο “I Talk to the Wind” και οι συμφωνικές ενορχηστρώσεις στα “Epitaph” και “The Court of the Crimson King”. Τέλος, η μοναδική φορά που οι King Crimson λειτουργούν πιο ελεύθερα ως συγκρότημα είναι στο “Moonchild” όπου κυρίαρχο ρόλο στη σύνθεση παίζει η εξερεύνηση του ηχοχρώματος.

Τεχνική

Η παρουσία του Robert Fripp ως ιδρυτικό μέλος των King Crimson τους κάνει ένα ιδιαίτερα δεξιοτεχνικό συγκρότημα. Η επαφή με την κιθάρα από τη παιδική του ηλικία αλλά και η συνεχής εξάσκηση του χάρισαν μία ξεχωριστή τεχνική παιξίματος με πένα (Tamm 1990:15). Στο άλμπουμ μπορούμε να συναντήσουμε στοιχεία δεξιοτεχνίας από όλα τα μέλη του συγκροτήματος. Το πιο τρανό παράδειγμα επίδειξης της δεξιοτεχνίας των King Crimson στο άλμπουμ είναι το

“Schizoid Man”. Οι στίχοι καταλαμβάνουν ένα πολύ μικρό ποσοστό του κομματιού και έτσι τα οργανικά μέρη έχουν κυρίαρχο ρόλο. Το κομμάτι χαρακτηρίζεται από αλλαγές tempo και ρυθμού αλλά και από το πολύ ακριβές παίξιμο από όλα τα μέλη. Η αύξηση του tempo συμβαίνει περίπου στο 1'.55" και παραμένει μέχρι το 5'.49" όπου επιστρέφουμε στο αρχικό θέμα. Η προδιάθεση για ταχύτητα είναι εμφανέστατη καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού όπως επίσης και ο χώρος που αφήνεται για την επίδειξη των ικανοτήτων τόσο σε σόλο αλλά και σε ομαδικό παίξιμο. Ωστόσο, στο σόλο της κιθάρας (2'.45"-3'.35") ο Fripp διαλέγει πολύ προσεκτικά τις μελωδικές φράσεις του αλλά και που θα τις τοποθετήσει δίνοντας, όπως είπαμε και παραπάνω, έμφαση στη φρασεολογία και όχι στη δεξιοτεχνία. Στο ομαδικό unison παίξιμο από το 4'.40" μέχρι το 5'.21" όλα τα μέλη του συγκροτήματος δείχνουν στοιχεία εξαιρετικής τεχνικής κατάρτισης με το ενδιαφέρον να παρουσιάζεται στο συγχρονισμένο παίξιμο συγκεκριμένων ρυθμικών φράσεων πάνω από ένα αρκετά γρήγορο tempo.

Παρ' όλα αυτά, στο κομμάτι “Moonchild” παρατηρούμε ένα διαφορετικό είδος τεχνικής. Όπως είδαμε, εδώ ο αυτοσχεδιασμός και το ομαδικό πνεύμα είναι κύρια στοιχεία της σύνθεσης. Στο συγκεκριμένο αυτοσχεδιαστικό μέρος οι King Crimson αναπτύσσουν μια τεχνική παίξιματος στην οποία κυριαρχεί η ακρόαση και όχι η προσωπική προβολή. Για κάτι τέτοιο μίλησε ο Rzewski, μέλος της ομάδας αυτοσχεδιασμού Musica Elettronica Viva, τονίζοντας πως ο μουσικός αποκτά ένα καινούργιο ρόλο: “δεν είναι πλέον ο μυθικός αστέρας, ενδεδυμένος με το απατηλό πέπλο της δόξας και της αυθεντίας, αλλά αντιθέτως ένας αθέατος εργάτης, που χρησιμοποιεί τις δεξιότητές του για να βοηθήσει άλλους, λιγότερο έτοιμους από αυτόν, να βιώσουν το θαύμα, να γίνουν και οι ίδιοι καλλιτέχνες, μέσα σε λίγα λεπτά [...]” (Nyman 1999:188). Σημασία εδώ δεν έχουν η προσωπική δεξιοτεχνία και τα ομαδικά συντονισμένα τεχνικά περάσματα αλλά πρωτίστως να ακούς τι συμβαίνει γύρω σου και να προσθέτεις κάτι μόνο όταν είναι απαραίτητο. Η αυτοπειθαρχία, όπως θεωρεί ο Cardew των AMM, είναι βασική προϋπόθεση του αυτοσχεδιασμού:

Η «πειθαρχία» δεν πρέπει να εννοηθεί ως συμμόρφωση με κάποια αυστηρή δομή κανόνων, αλλά ως η ικανότητα να εργάζεται κανείς συλλογικά με άλλους ανθρώπους, μ' έναν αρμονικό αποδοτικό τρόπο. Η ακεραιότητα, η αυτοπεποίθηση, η πρωτοβουλία, η σαφήνεια της έκφρασης με φυσικό και άμεσο τρόπο – όλα αυτά είναι απαραίτητα στοιχεία του αυτοσχεδιασμού [...] (Nyman 1999:183).

Έτσι διακρίνουμε δύο ειδών προσεγγίσεις της τεχνικής, (1) αυτής που δίνει έμφαση στο πως θα εκτελεστούν οι μουσικές φράσεις και προφανώς απαιτεί ιδιαίτερα υψηλή τεχνική κατάρτιση στο επίπεδο του παιξίματος των οργάνων, και (2) αυτής που δίνει έμφαση στη τυχαιότητα των μουσικών φράσεων και στο ομαδικό παίξιμο αφήνοντας πίσω την προσωπική έκφραση και προβολή.

Τρόποι και συνθήκες παραγωγής και ηχογράφησης

Από την πρώτη ακρόαση του άλμπουμ μπορούμε να διακρίνουμε πόσο προσεκτικά είναι τοποθετημένα τα όργανα και τα φωνητικά στο φάσμα της στερεοφωνίας προσδίδοντας έτσι μία στιβαρότητα στα κομμάτια. Γενικότερα, η παραγωγή χρησιμοποιείται με τρόπο με τον οποίο στηρίζει τη θεματολογία του κάθε κομματιού αλλά και όλου του άλμπουμ, τονίζοντας κάθε φορά συγκεκριμένα ηχητικά χαρακτηριστικά. Στο “21st century Schizoid Man” η μεταλλική χροιά του κομματιού είναι αποτέλεσμα της παραμόρφωσης στην κιθάρα αλλά και στα φωνητικά. Επίσης, ένα λάθος κατά τη διάρκεια της μίξης του άλμπουμ προκάλεσε έναν ανεπιθύμητο θόρυβο στο δεξί κανάλι σε ορισμένα σημεία του κομματιού (0'.49"-1'.00" και 1'.23"-1'.34") κάνοντας το αποτέλεσμα ακόμη πιο έντονο. Έτσι, η ένταση των στίχων (όπως θα δούμε παρακάτω) αντικατοπτρίζεται και στην παραγωγή αλλά και το αντίστροφο. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στο κομμάτι “Moonchild”. Η μίξη φέρνει όλους τους ήχους που παίζονται στο προσκήνιο χωρίς να δίνει σε κάποιον περισσότερη ή λιγότερη σημασία. Με αυτό τον τρόπο η παραγωγή στηρίζει, ακολουθεί την ιδέα του ομαδικού αυτοσχεδιασμού που κυριαρχεί στο κομμάτι.

Επίσης πολύ συχνό φαινόμενο του δίσκου, αλλά και σχεδόν όλων των άλμπουμ της εποχής, είναι ο συνδυασμός πολλών ηχογραφημένων ηχητικών στρώσεων (overdubbing) για την παραγωγή ενός πιο “μεγάλου” ήχου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι τα πλούσια ορχηστρικά μέρη που ακούμε στα κομμάτια “Epitaph” και “The Court of the Crimson King” όπου ήχοι Mellotron και πνευστών οργάνων συνδυάζονται με τη συγκεκριμένη τεχνική. Άλλη μία μέθοδο επεξεργασίας του ήχου, ευρέως μεταδιδόμενη εκείνη την εποχή, που συναντάμε είναι το “slapback” echo. Κάτι τέτοιο συμβαίνει στην ακουστική κιθάρα στο 1'.14"

και 4'.09" του κομματιού "Epitaph". Με την συγκεκριμένη μέθοδο, την οποία ο Les Paul ισχυρίζεται ότι ανακάλυψε, μία επιπλέον κεφαλή αναπαραγωγής τοποθετούνταν πίσω από την κεφαλή ηχογράφησης – έτσι ενώ ήχοι ηχογραφούνταν μέρος του σήματος πήγαινε σε ένα προηγούμενο στάδιο της μαγνητοταινίας δημιουργώντας έτσι το εφέ της ηχούς (echo) και την αίσθηση του χώρου (Cunningham 1996:24-25, Toynbee 2000:85).

Τέλος, ο πειραματισμός με τα τεχνολογικά μέσα της εποχής δεν είναι από τα κύρια χαρακτηριστικά του δίσκου. Όπως είδαμε, η παραγωγή αλλά και οι τεχνικές ηχογράφησης αναδεικνύουν συγκεκριμένα ηχητικά χαρακτηριστικά των κομματιών έτσι ώστε η ατμόσφαιρα που δημιουργείται να υποστηρίζει τη θεματολογία του άλμπουμ τους στίχους αλλά και τον γραφικό σχεδιασμό – χαρακτηριστικά που θα αναλύσουμε στην επόμενη ενότητα.

Θεματολογία / Στίχοι / Γραφικός σχεδιασμός

Στο συγκεκριμένο άλμπουμ οι τρεις αυτές παράμετροι είναι άκρως συσχετιζόμενες. Σύμφωνα με τους Hegarty & Halliwell η θεματολογία του *In the Court of the Crimson King* βρίσκεται στο γραφικό σχεδιασμό και στους στίχους. Ξεκινώντας από τα οπτικά χαρακτηριστικά του δίσκου, το γιγαντιαίο κόκκινο πρόσωπο που απεικονίζεται να φωνάζει στο εξώφυλλο φαίνεται να είναι ο "Schizoid Man", κομμάτι που ανοίγει τον δίσκο (βλ. Εικόνα 8). Στο εσώφυλλο, το χαμογελαστό αλλά παράλληλα ειρωνικό πρόσωπο σε μορφή σελήνης είναι ο "Crimson King", κομμάτι που κλείνει τον δίσκο (βλ. Εικόνα 9). Οι Hegarty & Halliwell υποθέτουν πως η φιγούρα στο εξώφυλλο είναι το αποξενωμένο θύμα της πιο ισχυρής φιγούρας στο εσωτερικό. Η ένταση αλλά και ο φόβος του προσώπου στο εξώφυλλο συνδυάζεται άμεσα με την μεταλλική χροιά και το γρήγορο tempo της μουσικής (Hegarty & Halliwell 2011:70-72). Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι επιλέχτηκε η ζωγραφική αντί της φωτογραφίας και ότι σχεδιάστηκε με ακρίβεια για τις διαστάσεις της συσκευασίας του δίσκου. Ο τρόπος με τον οποίο ζωγράφησε ο Barry Godber θυμίζει έντονα την τεχνοτροπία του Salvador Dali. Το πρόσωπο του εξωφύλλου παρουσιάζεται χωρίς κεφάλι και με έντονες παραμορφώσεις στο σχεδιασμό των ματιών, των ρουθουνιών αλλά και του

στόματος ενώ παράλληλα απουσιάζει η αίσθηση της προοπτικής. Τα μάτια του προσώπου κοιτούν με τρόμο στη δεξιά του μεριά η οποία συνεχίζει στο πίσω μέρος της συσκευασίας όπου εμφανίζεται να «ξεδιπλώνεται» κυματιστά σαν πολλά φωτογραφικά καρέ και να καταλήγει στο αυτί του. Χωρίς αμφιβολία, το εξώφυλλο είναι πολύ έξυπνα σχεδιασμένο, με το όνομα του συγκροτήματος και τον τίτλο του άλμπουμ να εμφανίζονται μόνο στο πλάι της συσκευασίας, αφήνοντας την εικόνα να μιλήσει από μόνη της. Χαρακτηριστικά, ο ίδιος ο Tamm επισημαίνει πως αποφάσισε να αγοράσει τον δίσκο, στα δεκατέσσερα του, εξ' αιτίας του εξωφύλλου (Tamm 1990:xii).

Τα τρία πρώτα κομμάτια, που κλείνουν την πλευρά “A” του δίσκου, μιλούν για μια σύγχυση αμφισβητώντας την κατεύθυνση που παίρνει η ανθρωπότητα. Στο “Schizoid Man” οι στίχοι (σε συνδυασμό με την παραμόρφωση στη φωνή) δίνουν έμφαση στη διάβρωση της ανθρωπότητας. Νοηματικά οι στίχοι δείχνουν να ταιριάζουν απόλυτα με τον ήχο και τον γραφικό σχεδιασμό. Τραγουδιούνται κάθε φορά σαν τέσσερις αυτόνομες φράσεις που παρουσιάζουν μια σειρά από εικόνες χωρίς να συνδέονται μεταξύ τους: “Cat's foot iron claw / Neuro-surgeons scream for more / At paranoia's poison door / Twenty-first century schizoid man”. Και οι τρεις στροφές παρουσιάζουν αυτές τις εικόνες ακολουθώντας ένα συγκεκριμένο μοτίβο. Ο πρώτος στίχος από κάθε στροφή παρουσιάζει δύο ασαφείς εικόνες (“Cat's foot/iron claw”, “blood rack/barbed wire”). Ο δεύτερος παρουσιάζει συνήθως μία πιο συγκεκριμένη εικόνα από τις προηγούμενες δύο (“neuro-surgeons scream for more”, “politician's funeral pyre”). Ο τρίτος πλησιάζει μια πραγματική πρόταση (“at paranoias poison door”, “nothing he's got/he really needs”) και ως τέταρτος στίχος επαναλαμβάνεται συνεχώς η φράση “21st-century schizoid man”. Τέλος, μπορούμε να υποθέσουμε σε ορισμένα σημεία γίνονται ξεκάθαρες αναφορές στον πόλεμο του Βιετνάμ (“innocents raped with napalm fire”, “politician's funeral pyre”). Στο “I Talk to the Wind” ενδιαφέρον παρουσιάζει η σουρεαλιστική γραφή η οποία γίνεται αντιληπτή μόνο και μόνο από τον τίτλο του. Παρατηρούμε χαρακτηριστικά όπως:

- νέα σηματοδότηση των λέξεων (“said the straight man to the late man”)
- παρουσίαση ονειρικών/μη-πραγματικών εικόνων και καταστάσεων (“I talk to

the wind/my words are all carried away/i talk to the wind/the wind does not hear/the wind cannot hear”)

- προσωποποίηση (“I talk to the wind”)
- έμφαση στο υποσυνείδητο (“I'm on the outside looking inside/what do I see”)
- μια γενική έμφαση στη συναισθηματική κατάσταση του αφηγητή.

Στο “Epitaph” το κείμενο του Sinfield μας επιστρέφει στην απαισιοδοξία με το όραμα μιας παρακμάζουσας αυτοκρατορίας (“the wall on which the prophets wrote/is cracking at the seams”). Παρατηρούμε μία αίσθηση απειλής από την γρήγορη εξάπλωση των τεχνολογικών μέσων χωρίς κανέναν έλεγχο και καθοδήγηση (“knowledge is a deadly friend/when no one sets the rules”). Επίσης πολύ έντονη είναι η αίσθηση ενός φόβου για το τι επιφυλάσσει το μέλλον (“confusion will be my epitaph/as I crawl a cracked and broken path/if we make it we can all sit back and laugh/but I fear tomorrow I'll be crying”). Γενικά, βλέπουμε μία τάση των στίχων να ακολουθήσουν την ατμόσφαιρα της μουσικής η οποία, όπως παρατηρεί ο Tamm, στηρίζεται και από το ελάχιστων περιβάλλον (παραδοσιακά η τονικότητα της θλίψης και της αβεβαιότητας) (Tamm 1990:35).

Στη συνέχεια, στη πλευρά “B” του δίσκου, η αίσθηση της ελπίδας στους στίχους επιστρέφει αλλά κρατά μόνο για το πρώτο μέρος του κομματιού (0'.00"-2'.16") το οποίο έχει υπότιτλο “The Dream” ενώ το αυτοσχεδιαστικό μέρος (“Illusion”) μας παρουσιάζει ένα αποτυχημένο βουκολικό χαρακτήρα. Στο τέλος, το “The Court of the Crimson King” δίνει ένα πιο πανηγυρικό πνεύμα στο κλείσιμο του άλμπουμ αλλά χωρίς την αίσθηση της παρακμής να έχει εξαφανιστεί τελείως. Συνεπώς, οι στίχοι πλαισιώνουν τον γραφικό σχεδιασμό και παίζουν ουσιαστικό ρόλο στη διαμόρφωση της θεματολογίας του άλμπουμ (Hegarty & Halliwell 2011:70-72, Martin 1998:160).

Για το *In the Court of the Crimson King* μπορείς εύκολα να πεις ότι αυτό που βλέπεις “μοιάζει” ή “ταιριάζει” με αυτό που ακούς. Η θεματολογία του άλμπουμ προσεγγίζεται πολύ οργανωμένα με αποτέλεσμα η μουσική, ο γραφικός σχεδιασμός και οι στίχοι να κατέχουν στρατηγικές θέσεις στον δίσκο, κάτι που απέδωσε σημαντικό ρόλο στην ακρόαση των περισσότερων άλμπουμ της εποχής (Hegarty & Halliwell 2011:70).

Επίλογος

Κάνοντας μία ανακεφαλαίωση, ποια ήταν τα βασικά ευρήματα του κάθε κεφαλαίου;

- Αρχικά, είδαμε πως χάρη σε ορισμένες κοινωνικές και οικονομικές συγκυρίες η rock διαχώρισε τον εαυτό της από την υπόλοιπη δημοφιλή μουσική δείχνοντας ένα πιο «σοβαρό» πρόσωπο από αυτό της pop. Αυτό συνέβη γιατί ακροατές και μουσικοί δημιούργησαν τη δικιά τους «εναλλακτική κουλτούρα» η οποία εξαφάνισε το χάσμα ανάμεσα στην χαμηλή και υψηλή κουλτούρα. Το αποτέλεσμα ήταν όλο και πιο πολλοί μουσικοί της εποχής να έρχονται σε επαφή με ρεπερτόρια όπως αυτά της λόγιας μουσικής αλλά και το αντίστροφο. Αυτή η μίξη ιδεών οδήγησε τη rock μουσική σε ένα κομβικό σημείο, τα τέλη της δεκαετίας του 60', όπου με την κυκλοφορία του *Sgt Pepper's* των Beatles άρχισε να θεωρείται μία ξεχωριστή τέχνη. Έτσι η rock θεωρήθηκε μουσική μιας πιο “υψηλής” κουλτούρας ενώ μέχρι τότε τοποθετούνταν ξεκάθαρα στη σφαίρα της χαμηλής. Τίποτα από αυτά όμως δεν θα συνέβαινε χωρίς την ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας και τη δημιουργία μιας μουσικής βιομηχανίας.
- Δεύτερον, προσπαθώντας να ορίσουμε τι είδους μουσική είναι το progressive rock είδαμε ποια είναι τα βασικά χαρακτηριστικά του και πως αυτά επηρεάστηκαν από τη λόγια μουσική και άλλα μουσικά ιδιώματα. Δεν μπορούσαμε να παραλείψουμε στοιχεία όπως το φαινόμενο του θεματικού άλμπουμ, την μεγάλη ποικιλία στις ενορχηστρώσεις και τα ηχοχρώματα, την τεχνική κατάρτιση, την τροπικότητα, τον πειραματισμό στην ηχογράφηση και στην παραγωγή, τον γραφικό σχεδιασμό, τη ζωντανή συναυλία, τους στίχους. Επίσης σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι επιρροές από διάφορα μουσικά ιδιώματα όπως το jazz-rock, το folk-rock, το heavy metal, τον μινιμαλισμό

και την ηλεκτρονική avant-garde.

- Τρίτον, με γνώμονα όλα αυτά τα χαρακτηριστικά κάναμε μία ανάλυση δύο progressive rock άλμπουμ χρησιμοποιώντας μεθοδολογίες ανάλυσης δημοφιλούς μουσικής. Είδαμε πως χάρη σε κυκλοφορίες όπως αυτή του *Ummagumma* και του *In the Court of the Crimson King* η avant-garde αισθητική δεν ήταν και τόσο μακριά από την pop μουσική της εποχής.

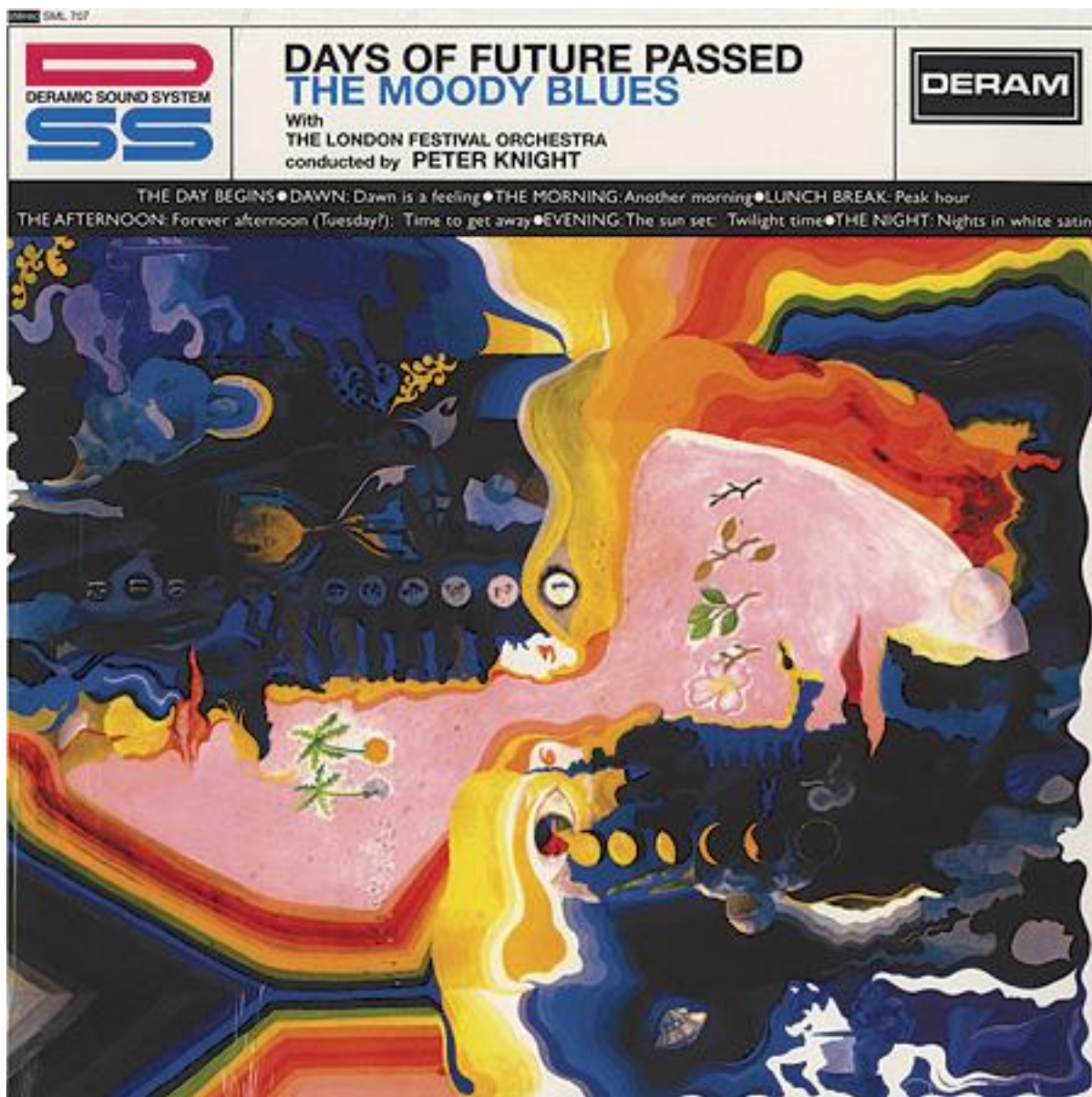
Συμπερασματικά, η prog ξεκινώντας ως ψυχεδελική μουσική μιας υποκουλτούρας στα υπόγεια club του Λονδίνου κατάφερε να κρατήσει τον pop χαρακτήρα της με την βοήθεια της μουσικής βιομηχανίας, της τεχνολογικής ανάπτυξης αλλά και των πολλών κοινωνικών ζυμώσεων. Επίσης, παρέμεινε πρωτοποριακή έχοντας ως επιρροή την παράλληλη ύπαρξη της ευρωπαϊκής κλασικής μουσικής παράδοσης αλλά και τις νέες προοπτικές της avant-garde πρωτοπορίας.

Παράρτημα

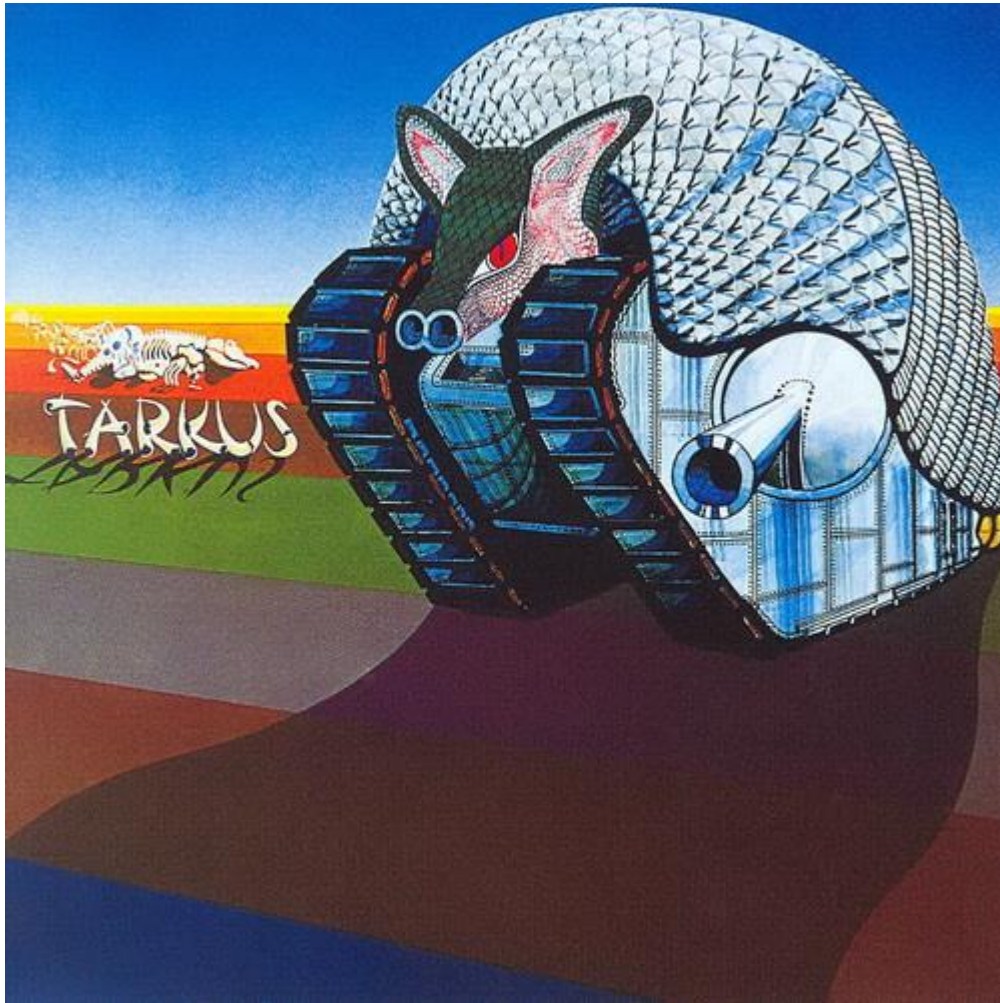


Εικόνα 1: Beatles-*Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*

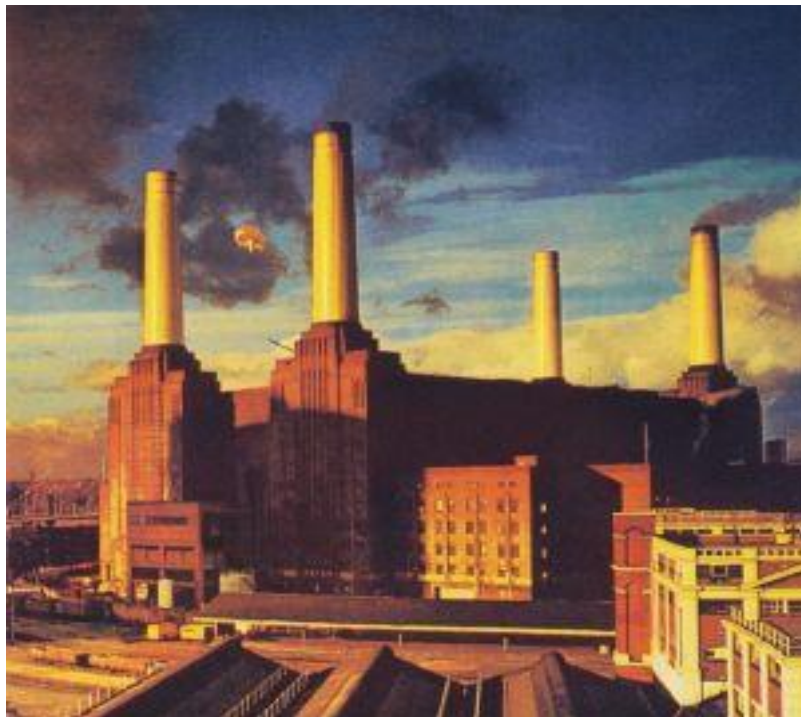
(πηγή:<http://www.sonyinsider.com/wp-content/uploads/2009/03/sgt-pepper.jpg>).



Εικόνα 2: Moody Blues-*Days of Future Passed* (πηγή: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/c2/TheMoodyBlues-album-daysoffuturepassed.jpg>).



Εικόνα 3: ELP- *Tarkus* (πηγή: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/e/ef/Emerson%2C_Lake_%26_Palmer_-_Tarkus_%281971%29_front_cover.jpg).



Εικόνα 4: Pink Floyd-*Animals* (πηγή: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/74/Pink_Floyd-Animals-Frontal.jpg).



Εικόνα 5: Genesis-*Nursery Crime* (<http://www.flavioventurini.com.br/blog/wp-content/uploads/2014/02/Genesis-Nursery-Cryme-1971.jpg>).



Εικόνα 6: Genesis-Foxtrot (πηγή: <http://basscatmusic.com/wp-content/uploads/2013/09/Genesis-Foxtrot-Cover-BCM-800x400.png>).



Εικόνα 7: Pink Floyd-Ummagumma (από τα αριστερά προς τα δεξιά: οπισθόφυλλο, εξώφυλλο) (πηγή: <http://www.hipgnosiscovers.com/pinkfloyd/ummagumma.html>).



Εικόνα 8: King Crimson-*In the Court of the Crimson King*, εξώφυλλο (πηγή: http://tralfaz-archives.com/coverart/K/king_crimson_court.html).



Εικόνα 9: King Crimson-*In the Court of the Crimson King*, εσώφυλλο (πηγή: http://tralfaz-archives.com/coverart/K/king_crimson_court.html).

Ενδεικτική δισκογραφία

Beach Boys. *Pet Sounds*. Capitol, 1966, LP.

Camel. *The Snow Goose*. Gama/Decca, 1975, LP.

Deep Purple. *Machine Head*. Purple Records/EMI, 1972, LP.

Emerson, Lake & Palmer. *Emerson, Lake & Palmer*. Island, Atlantic, Manticore, 1970, LP.

Emerson, Lake & Palmer. *Tarkus*. Island, 1971, LP.

Fripp & Eno. *Evening Star*. EG, 1975, LP.

Fripp & Eno. *No Pussyfooting*. Island, 1973, LP.

Genesis. *Foxtrot*. Charisma, Virgin, Atlantic, 1972, LP.

Genesis. *Nursery Crime*. Charisma, 1971, LP.

Genesis. *The Lamb Lies Down on Broadway*. Charisma, Atco, 1974, LP.

King Crimson. *In the Court of the Crimson King*. Island, Atlantic, 1969, LP.

King Crimson. *Red*. Island, Atlantic, 1974, LP.

Miles Davis. *Bitches Brew*. Wayne Shorter, Benie Maupin, Joe Zawinul, Chick Corea, John McLaglin, Dave Holland, Harvey Brooks, Lenny White, Jack De Johnette, Don Alias, Juma Santos. Columbia, 1970, LP.

Miles Davis. *In A Silent Way*. Wayne Shorter, John McLaughlin, Chick Corea, Herbie Hancock, Joe Zawinul, Dave Holland, Tony Williams. Columbia, 1969, LP.

Pink Floyd, *Meddle*. Harvest, EMI, 1971, LP.

Pink Floyd. *Animals*. Harvest, EMI, 1977, LP.

Pink Floyd. *Atom Heart Mother*. Harvest, EMI, 1970, LP.

Pink Floyd. *Saucerfull of Secrets*. EMI Columbia, Tower, 1968, LP.

Pink Floyd. *The Dark Side of the Moon*. Harvest, Capitol, 1973, LP.

Pink Floyd. *Ummagumma*. Harvest, 1969, LP.

Procol Harum. *A Salty Dog*. Regal Zonophone, A & M, 1969, LP.

Soft Machine. *Fourth*. CBS, 1971, LP.

Soft Machine. *Third*. CBS, Columbia, Sony BMG, 1970, LP.

The Beatles. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Parlophone, 1967, LP.

The Moody Blues. *Days of Future Passed*. Deram Records, 1967, LP.

The Moody Blues. *In Search of the Lost Chord*. Deram Records, 1968, LP.

Yes. *Close To the Edge*. Atlantic, 1972, LP.

Yes. *Tales of Topographic Oceans*. Atlantic, 1973, LP.

Βιβλιογραφία

- Adlington, Robert. *Sound commitments*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Attali, Jacques. *Noise*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Auslander, Philip. *Liveness*. London: Routledge, 1999.
- Bayley, Amanda. *Recorded music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2010.
- Benson, Joe. *Progressive rock*. Glendale, CA: J. Benson Unlimited, 1989.
- Bernstein, Susan. *Virtuosity of the nineteenth century*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998.
- Blake, Andrew. *The land without music*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1997.
- Blake, Mark. *Comfortably numb*. Cambridge, MA: Thunder's Mouth, 2008.
- Blake, Mark. *Pigs might fly*. n.d..
- Brown, Peter. *The body and society*. New York: Columbia University Press, 1988.
- Carruthers, Bob, Nigel Cross and Michael Heatley. *Pink Floyd*. Warwick: Angry Penguin, 2007.
- Case, George. *Out of our heads*. New York: Backbeat Books, 2010.
- Chambers, Stuart. *Yes*. Burnstown, Ont.: General Store Pub. House, 2002.
- Childs, Peter and Mike Storry. *Encyclopedia of contemporary British culture*. London: Routledge, 1999.
- Christe, Ian. *Sound of the beast*. New York: It Books, 2004.

- Clarke, Paul. "A Magic Science': Rock Music as a Recording Art." *Popular Music* 3, (1983): 195-213.
- Cook, Nicholas and Anthony Pople. *The Cambridge history of twentieth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Cope, Andrew L. *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2010.
- Covach, John Rudolph and Graeme M Boone. *Understanding rock*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Cox, Christoph and Daniel Warner. *Audio culture*. New York [u.a.]: Continuum, 2008.
- Cox, Christoph and Daniel Warner. *Audio culture*. New York: Continuum, 2004.
- Cunningham, Mark. *Good vibrations*. Chessington: Castle Communications, 1996.
- Faragher, Scott. *The Hammond organ*, Montclair, N.J.: Hal Leonard Books, 2011.
- Fischer, David Hackett. *Albion's seed*. New York: Oxford University Press, 1989.
- Frith, Simon and Andrew Goodwin. *On record*. New York: Pantheon Books, 1990.
- Frith, Simon and Howard Horne. *Art into pop*. London: Methuen, 1987.
- Frith, Simon, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg. *Sound and vision*. London: Routledge, 1993.
- Frith, Simon, W Straw and John Street. *Pop and rock*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Frith, Simon, Will Straw and John Street. *The Cambridge companion to pop and rock*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Frith, Simon. *Performance matters*. London: Lawrence & Wishart, 1996.
- Frith, Simon. *The sociology of rock*. London: Constable, 1978.
- Griffiths, Paul. *Modern music and after*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Hall, Stuart and Tony Jefferson. *Resistance through rituals*. London: Routledge, 2006.

- Halliwell, Martin and Paul Hegarty. *Beyond and before*. London: Continuum, 2011.
- Harker, David. *One for the money*. London: Hutchinson, 1980.
- Hatch, David and Stephen Millward. *From blues to rock*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1987.
- Hebdige, Dick. *Subculture, the meaning of style*. London: Methuen, 1979.
- Hedges, Dan. *Yes*. London: Sidgwick & Jackson, 1981.
- Horn, David, Philip Tagg and Marian Green. *Popular music perspectives*. Göteborg: International Association for the Study of Popular Music, 1982.
- Johnson, Jean M. *Human resources for science & technology*. Arlington, Va.: National Science Foundation, 1996.
- Jones, Carys Wyn. *The rock canon*. Burlington, VT: Ashgate, 2008.
- Josephson, Nors S. "Bach meets Liszt: traditional formal structures and performance practices in progressive rock." *The Musical Quarterly* 76, no. 1 (1992): 67--92.
- Kirchner, Bill. *The Oxford companion to jazz*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Kostelanetz, Richard. *Text--sound texts*. New York: Morrow, 1980.
- Lawn, Richard. *Experiencing jazz*. New York, NY: Routledge, 2013.
- Lopes, Paul Douglas. *The rise of a jazz art world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Mabbett, Andy. *Pink Floyd : the music and the mystery*. London: Omnibus Press, 2010.
- Macan, Edward. *Rocking the classics*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Manning, Peter. "The Influence of Recording Technologies on the Early Development of Electroacoustic Music." *Leonardo Music Journal* 13, (2003): 5-10.
- Manning, Toby. *The rough guide to Pink Floyd*. London: Rough Guides, 2006.

- Martin, Bill. *Listening to the future*. Chicago, Ill.: Open Court, 1998.
- Mason, Nick and Philip Dodd. *Inside out*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2004.
- Mason, Nick, Philip Dodd and Tomasz Szmajter. *Pink Floyd*. Czerwonak: In Rock, 2013.
- Moore, Allan F. *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Moore, Allan F. *The Beatles, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Moore, Allan F. *Rock, the primary text*. Aldershot, Hants, England: Ashgate, 2001.
- Moore, Allan F. *Song means*. Farnham, Surrey, England: Ashgate, 2012.
- Niebur, Louis. *Special sound*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Nyman, Michael. *Experimental music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Palacios, Julian and Julian Palacios. *Syd Barrett & Pink Floyd*. London: Plexus, 2010.
- Palacios, Julian. *Lost in the woods*. London: Boxtree, 1998.
- Pattison, Robert. *The triumph of vulgarity*. New York: Oxford University Press, 1987.
- Pendergast, Tom and Sara Pendergast. *International dictionary of films and filmmakers*. Detroit: St. James Press, 2000.
- Perloff, Marjorie and Craig Douglas Dworkin. *The sound of poetry, the poetry of sound*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Peterson, Richard A and Andy Bennett. *Music scenes*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- Pink-floyd.org. "Pink Floyd - Behind The Wall." n.d..
<http://www.pinkfloyd.org/artint/urc101970.htm> (έγινε πρόσβαση στις 8 Φεβρουαρίου 2014).
- Quigley, Michael. "A Rock Masterpiece." *The Obyssey*, Φεβρουάριος, 1970.

- Reisch, George A. *Pink Floyd and philosophy*. Chicago: Open Court, 2007.
- Resnicoff, Matt. "David Gilmour's Pink Floyd." *Musician Magazine*, August 1992, 1992.
- Ross, Alex. *The rest is noise*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007.
- Saffle, Michael and Rossana Dalmonte. *Liszt and the birth of modern Europe*. Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2003.
- Salzman, Eric. *Twentieth-century music*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1988.
- Salzman, Eric. *Twentieth-century music*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2002.
- Sandall, Robert. *Bjork*. 1994.
- Sanden, Paul. *Liveness in modern music*. New York: Routledge, 2013.
- Schaffner, Nicholas. *Pink Floyd*. London: Helter Skelter, 2003.
- Scott, Derek B. *The Ashgate research companion to popular musicology*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2009.
- Shepherd, John. *Music as social text*. Cambridge, UK: Polity Press, 1991.
- Spicer, Mark Stuart and John Rudolph Covach. *Sounding out pop*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010.
- Stylusmagazine.com. "Pink Floyd - Ummagumma - On Second Thought - Stylus Magazine." 2003.
http://www.stylusmagazine.com/articles/on_second_thought/pink-floyd-ummagumma.htm (έγινε πρόσβαση στις 7 Φεβρουαρίου 2014).
- Sweers, Britta. *Electric folk*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Sydbarrett.net. "Wish you were here Mojo." 1997.
http://www.sydbarrett.net/subpages/articles/wish_you_were_here_mojo.htm (έγινε πρόσβαση στις 7 Σεπτεμβρίου 2013).
- Sydbarrettpinkfloyd.com. "Syd Barrett Pink Floyd Psychedelic Music Progressive Music: PINK FLOYD UMMAGUMMA - A RETROSPECTIVE." 2010.

<http://www.sydbarrettpinkfloyd.com/2010/11/pink-floyd-ummagumma-retrospective.html> (έγινε πρόσβαση στις 7 Φεβρουαρίου 2014).

Tagg, Philip. "Analysing popular music: theory, method and practice." *Popular music* 2, no. 1 (1982): 37--67.

Talevski, Nick. *Knocking on heaven's door*. London: Omnibus, 2006.

Tamm, Eric. *Robert Fripp*. Faber Paperbacks, 1991.

Tamm, Eric. *Robert Fripp*. Boston: Faber and Faber, 1990.

Théberge, Paul. *Any sound you can imagine*. Hanover (NH): Wesleyan University Press, 1997.

Toynbee, Jason. *Making popular music*. London: Arnold [u.a.], 2000.

Wedin, Lage. *Multivariate studies of musical perception*. Stockholm: [University of Stockholm], 1972.

Weinstein, Deena. *Heavy metal*. [New York]: Da Capo Press, 2000.

"Which One's Pink?." Chris Rodley. 2010. film.

Wollman, Elizabeth L. *The theater will rock*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

Young, Rob. *Electric Eden*. London: Faber and Faber, 2010.

Young, Rob. *Undercurrents*. London: Continuum, 2002.

Βαγκοπούλου, Ευαγγελία. "Ο Adorno και το πρόβλημα της δημοφιλούς μουσικής." *Μουσικός Λόγος* no. 3 (2001): 49-59.