

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

MODE PLAGAL: ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΕ  
ΕΠΙΛΕΓΜΕΝΑ ΕΡΓΑ ΤΩΝ ΔΙΣΚΩΝ “MODE PLAGAL I” ΚΑΙ  
“MODE PLAGAL II”

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας Μίσχου Γεωργίας

ΑΕΜ: 1310

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Κίτσιος Γεώργιος, λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2016

## Πίνακας περιεχομένων

ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....	3
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....</b>	<b>4</b>
1.1 Θεωρητικό Πλαίσιο .....	4
1.2 Εξέλιξη της Έρευνας στον χρόνο .....	26
1.3 Δομή της Εργασίας.....	28
<b>ΜΕΡΟΣ 1.....</b>	<b>29</b>
<b>MODE PLAGAL</b>	
2.1 Η Δισκογραφική Πορεία και τα Μέλη των Mode Plagal .....	29
2.1.1 Ο δίσκος «Mode Plagal».....	29
2.1.2 Ο δίσκος «Mode Plagal II».....	32
2.1.3 Ο δίσκος «Mode Plagal III».....	40
2.1.4 Η Συνεργασία με τους Bosphorus και ο δίσκος «Του Βόσπορου το Πέρα».....	43
2.1.5 Ο δίσκος «Στην Κοιλιά του Κήτους».....	47
2.2 Ζωντανές Εμφανίσεις.....	49
<b>ΜΕΡΟΣ 2.....</b>	<b>54</b>
<b>Αναλύσεις Επιλεγμένων Έργων.....</b>	<b>54</b>
3.1 Μεθοδολογία Καταγραφής και Ανάλυσης Έργων.....	54
3.1.1 Index Συμβόλων.....	56
3.1.2 Μέρη των Αναλύσεων των Έργων.....	57
Funky Vergina.....	58
Πικροδάφνη.....	81
Ήλιος.....	106

7/8.....	136
Κάλαντα.....	163
Φλώρινα.....	184
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>	<b>220</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>225</b>
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	229

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Θα ήθελα να δώσω τις θερμές ευχαριστίες μου στον καθηγητή μου κ. Κίτσιο για την συνεργασία του χωρίς την οποία δεν θα ήταν εφικτή η εκπόνηση της παρούσας εργασίας. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τα μέλη των Mode Plagal, τους κ. Ρέλλο, Κανέλλο, Αντωνίου και Μαράτο, καθώς και τον κ. Σφακιανάκη και Κατσούρη για τον χρόνο που αφιέρωσαν στις προσωπικές μας συνεντεύξεις. Ακόμη, τους μουσικούς συντάκτες κα. Μαρκουλή, κ. Κάζη και κ. Αλεξίου για τις πληροφορίες που μου έδωσαν.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια μου: την μητέρα μου, την αδερφή μου, την γιαγιά μου και τον Νίκο για την διαρκή στήριξη και την πίστη που μου έδειξαν σε όσα προσπάθησα να καταφέρω μέσα από αυτήν την εργασία.

## 1.1 Θεωρητικό πλαίσιο

Ο κλάδος της popular musicology δημιουργήθηκε με σκοπό την έρευνα, που αφορά μορφές μουσικής και ειδικά αυτήν που συνδέεται με το εμπόριο, την ψυχαγωγία και τις ψυχαγωγικές δραστηριότητες. Η βασική της διαφορά, από τις «μελέτες popular music» είναι ότι, το πρωταρχικό της ενδιαφέρον αφορά την κριτική και ανάλυση της μουσικής καθ' εαυτής, αν και δεν αγνοεί το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο της. Η χρονική στιγμή για αυτήν την ανάπτυξη της ήταν πρόσφορη, λόγω του αυξανόμενου ενδιαφέροντος της critical musicology. Η popular musicology έχει κοινό πεδίο με την critical musicology και αυτό το κοινό πεδίο συμβαίνει, γιατί η critical musicology, εγείρει τις έννοιες της υψηλής και χαμηλής τέχνης, δημιουργώντας έτσι την ανάγκη έρευνας της λαϊκής μουσικής. Η critical musicology καθοδηγείται από την επιθυμία να κατανοήσει τα νοήματα, που είναι ενσωματωμένα στα μουσικά κείμενα, ανεξάρτητα από τι μουσικά κείμενα είναι αυτά (Scott 2009: 2).

Εδώ δημιουργείται η ανάγκη προσδιορισμού της popular music. Η αναφορά στον γενικό όρο popular music, αποκαλύπτει ταυτόχρονα, την πληθώρα των κλίσεων της, αλλά και κάποιες από τις ιστορικές της τάσεις. Έχει να κάνει με τους "ανθρώπους", αν και κάποιες φορές αυτό έχει την έννοια των "κοινών ανθρώπων", οπότε η περιγραφή "popular" μπορεί να εμπεριέχει τον υπαινιγμό, ότι κάτι είναι κατώτερο ή έχει σχεδιαστεί για να ευχαριστεί κατώτερα γούστα. Βέβαια, υπό την επιρροή δημοκρατικών ιδεολογιών, ο όρος "λαϊκός" μπορεί να γίνει θεμιτός, όπως στην περίπτωση της μετά-επαναστατικής Αμερικής. Μια διαφορετική προσέγγιση αυτή της Βρετανίας, είναι αυτή της "χαριτωμένης", η οποία έγινε και δεσπόζουσα στα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα και τον 19<sup>ο</sup> αιώνα μεταβλήθηκε σε "καλώς αρεστή". Οι απαρχές της θετικής χρήσης και χρήσης με ταξικό προσανατολισμό (με την έννοια ότι η popular music παράγεται ειδικά από τις κατώτερες τάξεις) βρίσκεται επίσης σε αυτήν την περίοδο και έχει επικρατήσει και ως έννοια τον 20<sup>ο</sup> αιώνα (Middleton 1990: 3).

Αρχικά, η προσπάθεια προσδιορισμού της, υπήρξε προβληματική, λόγω και των αρνητικών υποδηλώσεων, που είχε ο όρος, όταν κυριαρχούσε το θεωρητικό μοντέλο της μαζικής κουλτούρας, το οποίο υποστήριζε ότι το παθητικό κοινό αφομοίωνε τα χείριστα της πολιτιστικής βιομηχανίας. Σύμφωνα με την άποψη του Derek Scott, η popular music καθορίζει έναν τρίτο τύπο μουσικής παραγωγής, που διαφέρει από αυτόν, των παραδοσιακών μουσικών των λαών, αλλά και από την κλασική παράδοση.

Περαιτέρω προβλήματα προσδιορισμού περιλαμβάνουν το είδος και το στιλ. Στην popular music το είδος είναι πιο εύκολο να εννοηθεί ως μια κατηγορία, όπως το rock, τα blues, η jazz. Το στιλ, επομένως, διαφυλάσσεται για εξέταση των μουσικών γνωρισμάτων που χαρακτηρίζουν διαφορετικά πολιτιστικά χαρακτηριστικά μέσα σε ένα είδος ( π.χ. ψυχεδελικό rock ή hard rock) (Scott 2009: 5).

Ο Frans Birrer έχει συνθέσει μία λίστα από κατηγορίες της popular music, οι οποίες μπορεί να συνυπάρχουν σε συνδυασμούς, αλλά να είναι και αυτοτελείς.

1. Κανονιστικοί προσδιορισμοί: Η popular music είναι ένας κατώτερος τύπος μουσικής.
2. Αρνητικοί προσδιορισμοί: Η popular music είναι μουσική που δεν είναι κάτι άλλο (όπως π.χ. φολκ μουσική ή art music)
3. Κοινωνιολογικοί προσδιορισμοί: Η popular music σχετίζεται με (παράγεται από ή για) ένα συγκεκριμένο κοινωνικό σύνολο.
4. Τεχνολογικό-οικονομικοί προσδιορισμοί: Η popular music διαδίδεται από τα M.M.E ή/και από την μαζική αγορά.

Οι παραπάνω προσδιορισμοί είναι ελλιπείς και περιορισμένου ενδιαφέροντος. Ο πρώτος προσδιορισμός βασίζεται σε αυθαίρετα κριτήρια. Ο δεύτερος εμπλέκεται σε προβλήματα ορίων μεταξύ των τύπων μουσικής, όπου ξεκάθαροι διαχωρισμοί ανάμεσα στο φολκ, art ή popular music δεν υφίστανται, αλλά και σε αυθαίρετα στοιχεία στην προσπάθεια να προσδιορίσουν ολοκληρωμένα τον όρο popular. Η τρίτη κατηγορία προσπάθειας προσδιορισμού αποτυγχάνει, διότι μουσικά είδη και μουσικές πρακτικές, ακόμα και αυτές με μικρό κοινό, δεν μπορούν ποτέ εξολοκλήρου να συμπεριληφθούν σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο. Η τέταρτη κατηγορία είναι ανεπαρκής για δύο λόγους. Η ανάπτυξη μεθόδων μαζικής διάδοσης (πρώτα εντύπων και έπειτα μηχανικά και ηλεκτρονικά) έχει επηρεάσει όλες τις μορφές μουσικής και καθεμία από αυτές μπορεί να αντιμετωπιστεί ως εμπόρευμα. Ταυτόχρονα, όλες οι μορφές, οι οποίες θα μπορούσαν να θεωρηθούν popular music, μπορούν κατ' αρχήν να διαδοθούν μέσω μεθόδων, που περιλαμβάνουν προσωπική επαφή, παρά μέσω των M.M.E. και θα μπορούσαν να διατίθενται δωρεάν, ή να έχουν δομηθεί σαν συλλογικότητες και να μην πωλούνται ως εμπόρευμα (Middleton 1990: 4).

Υπάρχουν δύο προσδιοριστικές συνθέσεις, που έχουν συγκεκριμένη κυκλοφορία και στον καθημερινό λόγο, αλλά και ανάμεσα σε επιστημονικές προσεγγίσεις. Η πρώτη είναι η θετικιστική. Επικεντρώνεται στην ποσοτική έννοια του όρου popular, προτείνοντας την μελέτη κομματιών τα οποία είναι αποδεδειγμένα τα πιο δημοφιλή κομμάτια της popular music, με τα πιο διαδεδομένα κομμάτια να έχουν διαδοθεί από τα M.M.E. Αντλεί, λοιπόν, περισσότερο από την τέταρτη κατηγορία που προαναφέρθηκε, αλλά και σε κάποιο βαθμό και από τις κατηγορίες δύο και τρία. Η δεύτερη σύνθεση μπορεί να περιγραφεί με όρους κοινωνιολογικής ουσιοκρατίας. Εδώ η "ουσία" της popular music είναι αδιάκοπη, αν και κατά πόσο αυτό θεωρείται ως προσφερόμενο από υψηλά ή ότι προκαλείται από χαμηλά και είτε "οι άνθρωποι" θεωρούνται ως ένα ενεργό, προοδευτικά ιστορικό υποκείμενο ή ένα εύπιστο χειραγωγήσιμο κοινό, ποικίλει. Αυτή η προσέγγιση αντλεί περισσότερο από την κατηγορία τρία, αλλά και ως ένα βαθμό από τις κατηγορίες ένα και τέσσερα (Middleton 1990: 5).

Η θετικιστική προσέγγιση υποστηρίζει ότι είναι αντικειμενική, αλλά δεν έχει απαλλαγεί από κάποια ιδεολογία όσο και οι άλλες προσεγγίσεις. Αντλεί το πρωταρχικό του επίπεδο ανάλυσης, το οποίο χαρακτηρίζεται από ζητήματα "μεγέθους" και από φαινομενικές μορφές "σειρών". Είναι συνυφασμένη, λοιπόν, με τις απαιτήσεις της διαμέτρησης και τους μηχανισμούς της αγοράς και αποκλείει οτιδήποτε δεν χωρά σε αυτές (Middleton 1990: 5).

Ακόμη, στον επιστημονικό κλάδο της μουσικολογίας το επίκεντρο της προσοχής είναι ένα μικρό μέρος έργων (ο «κανόνας»), το οποίο ενθαρρύνει την θετικιστική προσέγγιση της μουσικής έρευνας και αναπτύσσει μία αναλυτική μετά-γλώσσα κατάλληλη μόνο για αυτόν τον «κανόνα». Αυτοί οι παράγοντες έχουν την τάση να υποτιμούν σιωπηλά και καταλεπτώς, είδη μουσικής που δεν ανήκουν στον κανόνα. Αυτό οφείλεται μερικώς στο ότι η popular music είναι ξεκάθαρα συνδεδεμένη με τις κοινωνικές της λειτουργίες, όπως επίσης και τόσο φανερά συνδεδεμένη με τις εμπορικές επιχειρήσεις, που κάνει αξιώσεις για την αυτονομία της να φαίνονται «αστείες» σε αυτούς που είναι προσκολλημένοι στην ιδέα του κανόνα των αριστουργημάτων, που υπερέχουν του εμπορίου.

Ένας ακόμη λόγος της απόρριψης της popular music από μουσικολόγους οφείλεται στον τρόπο που η αισθητική της βάση διαφέρει από την ευρωπαϊκή λόγια μουσική.

Βασισμένη κατά κύριο λόγο στην Αφρό-αμερικανικές και Ευρώ-αμερικανικές δημοτικές μουσικές πρακτικές, η πιο πρόσφατη βόρειο-αμερικανική και βρετανική μουσική, δημιουργεί το μουσικό της ενδιαφέρον από διακριτικές διακυμάνσεις του ρυθμού, του τονικού ύψους και του ηχοχρώματος μέσα σε μία φόρμα επαναληπτικού πλαισίου, μουσικά χαρακτηριστικά για τα οποία τεχνικές μουσικής ανάλυσης, που δημιουργήθηκαν για την λόγια μουσική είναι κατ' ουσίαν ανεφάρμοστα (Brackett 1999: 126).

Υπάρχουν πολλά θεωρητικά μοντέλα, τα οποία ακολουθούν οι popular μουσικολόγοι και οι critical μουσικολόγοι, τα οποία αντλούνται από την ανθρωπολογία, την κοινωνιολογία, την ψυχαναλυτική, την σημειωτική, από τις μετα-αποικιακές μελέτες, τον φεμινισμό, τις μελέτες κοινωνικού φύλου και τις μελέτες queer. Λόγω αυτής της πολυμορφίας, η popular musicology δεν έχει κάποια διαχωριστική γραμμή και μπορεί να θεωρηθεί σαν ένα διεπιστημονικό πεδίο στο εύρος των θεωρητικών της διατυπώσεων και αντικείμενων μελέτης. Η popular musicology μπορεί να θεωρηθεί σαν ένας κλάδος ή υποσύνολο της critical musicology, η οποία έχει την τάση να στρέφει το ενδιαφέρον της σε συγκεκριμένες περιοχές περισσότερο από άλλες, οι οποίες είναι αυτές της μουσικής βιομηχανίας, της παραγωγής της και του κοινού της (Scott 2009: 2).

Ο όρος βέβαια, popular musicology, θεωρείται από κάποιους ατυχής και ενδεχομένως παραπλανητικός για το επιστημονικό πεδίο, το οποίο αναπτύσσεται εκτός του πλαισίου της μουσικολογίας προκειμένου να επιληφθεί της ανάγκης για μια ερευνητική μεθοδολογία. Όταν μουσικολόγοι προσπάθησαν για πρώτη φορά να ερευνήσουν σύγχρονη popular music, η ανάγκη για μια ξεχωριστή μεθοδολογία, δεν έγινε εύκολα αντιληπτή (Moore 2003: 2). Μελέτες με διαφορετικές προσεγγίσεις, την αναλυτική/ερμηνευτική, την ανθρωπολογική και την ιστορική, με όρους που πηγάζουν από έκαστα επιστημονικά πεδία, θεωρήθηκαν την εποχή έκδοσης τους, "περιθωριακές" μελέτες μέσα στην μουσική, καθώς σε καθεμία από αυτές τις προσεγγίσεις η "λαϊκή" μουσική, παρέμενε ένα περιθωριακό αντικείμενο μελέτης.

Η δημιουργία του Centre of Contemporary Culture Studies (CCCS) στο Birmingham, από Βρετανούς ανθρωπολόγους, άλλαξε την δεδομένη κατάσταση και έφερε την popular music σε κέντρο της προσοχής. Η τυπική προσέγγιση που επιλέχθηκε ήταν, ότι η popular music είναι η μουσική της νεανικής αντίστασης μέσω θεωριών περί



υποκουλτούρας, μία προσέγγιση η οποία πέφτει ολοένα και περισσότερο σε δυσμένεια (Moore 2003: 3).

Η ποικιλία των προσεγγίσεων σε θέματα μελέτης της popular music, θα μπορούσε χρήσιμα να υποδηλώνει ότι η μελέτη της popular music είναι ένα διεπιστημονικό ζήτημα. Μερικώς, αυτή η διεπιστημονική πρακτική ήταν διαμορφωτική για τον οργανισμό "International Association for the Study of Popular Music", ακόμα και όταν η πόλωση, που εμφανιζόταν συχνά μεταξύ της μουσικολογικής και κοινωνιολογικής προσέγγισης υπήρξε και εδώ εμφανής (Moore 2003: 4). Η popular musicology, μπορεί να είναι ένα σχετικά πρόσφατο πεδίο έρευνας, αλλά παρόλα αυτά έχει ήδη μία ιστορία θεωρητικών μοντέλων και εργαλείων ανάλυσης, τα οποία έχει χρησιμοποιήσει. Η πολιτιστική κοινωνιολογία κυριάρχησε αρχικά των μελετών, αποκαλύπτοντας την επιρροή συγγραφέων και θεωρητικών της CCCS.

Πεδία τα οποία έχουν συζητηθεί ιδιαίτερα, είναι εκείνα αφορούν ευρύτερα θέματα της popular music και της κοινωνίας. Αυτά περιλαμβάνουν ερωτήματα αναφορικά με το κατά πόσον χειραγωγεί η μουσική βιομηχανία το κοινό και το κατά πόσον οι καλλιτέχνες έχουν προσαρμόσει την εθνική τους ταυτότητα, ούτως ώστε να απευθύνονται σε ένα ευρύτερο κοινό. Τα βασικά ερωτήματα και θέματα την δεκαετία του '70 και έπειτα, περιλάμβαναν συζητήσεις που αφορούσαν την ουσιοκρατία, τον ανθρώπινο παράγοντα και τον οικονομικό νετεερμινισμό (Scott 2009: 6).

Την δεκαετία του '80 όμως, παρατηρήθηκε μια μεταδομιστική στροφή στην αντίληψη βασικών αξιών. Η αυθεντικότητα, στην μεταδομιστική σημειωτική, φαίνεται να βασίζεται σε μια σειρά από σημεία, τα οποία συγκεντρώθηκαν για να την δομήσουν, να την εκπροσωπήσουν και να την αξιοποιήσουν. Αντί να γίνεται αντιληπτό ότι η μουσική προέρχεται από μια έντιμη, ειλικρινή, εσωτερική ουσία, αυτό έγινε "αυθεντικότητα". Ερμηνευτές με καμία προσωπική δέσμευση στην αυθεντικότητα, αναγνωρίζονται να έχουν μέσα στην σημειωτική τους ισχύ, την ικανότητα να δημιουργούν την εντύπωση της αυθεντικότητας (Scott 2009: 3). Ακόμη, οι δεκαετίες του '80 και '90 έχουν διασπείρει μεταδομιστικές αμφιβολίες βαθιά μέσα στις μελέτες μουσικής όλων των ειδών, αμφιβολίες οι οποίες έχουν κατεύθυνση, όχι μόνο στην αυθεντία του συγγραφέα, αλλά ίσως ακόμη περισσότερο, στην ταυτότητα, στην συνοχή και στην αυτονομία ενός μεμονωμένου κομματιού, έργου, τραγουδιού.

Οι συνέπειες αυτού, έχουν σε γενικές γραμμές συνοψιστεί σε τρεις τύπους. Μερικοί έχουν υποστηρίξει ότι η συγκεκριμένη πρακτική, της μελέτης ή ανάλυσης, έχει γίνει εξαιρετικά ελαττωματική, λόγω της αδυναμίας της να ανταποκριθεί στην ιδιαιτερότητα της ανθρώπινης απόκρισης στην μουσική. Μερικοί ενισχύοντας τον διχασμό μεταξύ των ανθρωπιστικών προσεγγίσεων και των προσεγγίσεων των θετικών επιστημών της μουσικής, αρνούνται την ισχύ των εν λόγω αντιρρήσεων. Μια τρίτη πιθανότητα είναι διαθέσιμη, αυτής του διαχωρισμού της πρακτικής της ανάλυσης από την θεμελιώδη παραδοχή της αυτονομίας, του κομματιού που αναλύεται (Moore 2003: 4).

Το επίκεντρο των συζητήσεων αναφορικά με το ποια είναι καλύτερη μέθοδος ανάλυσης της popular music είναι η περίπτωση του "μουσικού κειμένου" και η διαδικασία της "ανάλυσης" (Moore 2003: 4). Η σημαντικότητα του "μουσικού κειμένου" σε αντίθεση με την έννοια του "γενικού πλαισίου" που ο ακροατής αντιλαμβάνεται την μουσική, υπήρξε αντικείμενο αντιπαράθεσης ανάμεσα στους μουσικολόγους και τους κοινωνιολόγους. Οι μουσικολόγοι, βέβαια τα τελευταία έτη, έχουν δείξει περισσότερο ενδιαφέρον για το πως το γενικό πλαίσιο επηρεάζει την αντίληψη του μουσικού κειμένου. Μια σημαντική όψη του γενικού πλαισίου είναι ότι εγκαθιστά τους κώδικες, που είναι πιο πιθανό οι ακροατές εφαρμόσουν, σε ορισμένες καταστάσεις ακρόασης (Brackett 1995: 18). Στις πρώτες μελέτες popular music, τα αναλυτικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν ήταν αυτά που χρησιμοποιούνται στην κλασική μουσική. Αναφορικά με την ανάλυση της popular music έχουν αναπτυχθεί επιχειρήματα σχετικά με τις δομικές προεκτάσεις και τους δομικούς σκοπούς, σε μια προσπάθεια να τονισθεί η ανάγκη ανάλυσης της με τους δικούς της όρους και όχι αυτούς της κλασικής μουσικής (Scott 2009: 3).

Η ιδέα ενός αυτόνομου μουσικού έργου, δημιουργεί έναν αυστηρό διαχωρισμό μεταξύ του μουσικού κειμένου και του γενικού πλαισίου. Μία από τις πιο ενδιαφέρουσες όψεις, της σύγχρονης popular music είναι ότι ενισχύει την ιδέα ότι «δεν υπάρχει τίποτα έξω από το μουσικό κείμενο».

Η μουσική μπορεί να νοείται ως «μουσικό κείμενο» με δύο τρόπους. Αρχικά, και εδώ αναφέρεται η περίπτωση της μουσικής ως κείμενο με μεταφορική έννοια, μπορεί να νοείται σαν ένα στοιχείο του πολιτισμού και επομένως, επιδεκτική στην εξουχιστική

έρευνα ποικίλων φορμών πολιτιστικής θεωρίας και της γλωσσολογικής θεωρίας, που την υποστηρίζει. Σε αυτήν την περίπτωση, η μουσική τείνει να αναφαινεται ως περιέργως άδεια και επουσιώδης, αυτό που αναφέρει ο Barthes ως «βαθμό μηδέν», ένα τέλειο, αγνό «Άλλο» για τον κόσμο της έννοιας και της ιδεολογίας. Με αυτήν την έννοια, η μουσική προσομοιάζει με ένα «άδειο σημαίνον», απαλλαγμένο από την κοσμική σημασία, που έρχεται μέσω ενός συμβατικού σχετισμού με το σημαινόμενο. Εν δευτέρους, και εδώ η μουσική αναφέρεται ως κείμενο με μία πιο κυριολεκτική έννοια του όρου, μπορεί να νοηθεί ως ουσιώδης και πλήρης από πολύπλοκες φορμικές ιδιότητες, οι οποίες αποκαλύπτονται μέσω της παραδοσιακής μουσικής ανάλυσης, αλλά μόνο στο βαθμό που οι ηχητικές της ιδιότητες και επομένως οι «σημασίες» της μπορούν να περισταλλούν στην οπτική κατάσταση της μουσικής σημειογραφίας (Sepherd 1999: 162).

Οι ελλείψεις των εξαιρετικά φορμαλιστικών προσεγγίσεων στην ανάλυση της popular music αναπαράγουν και ενισχύουν τις ίδιες ελλείψεις στις προσεγγίσεις, όταν εφαρμόζονται στην ανάλυση λόγιας μουσικής. Αυτές είναι: δυσκολία στον υπολογισμό στοιχείων τα οποία είναι προβληματικά στην μεταγραφή τους, αλλά είναι σημαντικά στην βίωση της μουσικής ερμηνείας και αντιμετώπιση του νοήματος και της επιρροής τους, σαν "περιθωριακά" στοιχεία, τα οποία εξετάζονται σε παρενθέσεις, μεταφορές και "παρεκκλίσεις", μακριά από τον σκοπό της ανάλυσης. Επιπρόσθετα, popular music που δεν ανταποκρίνεται καλά στις συμβατικές αυτές τεχνικές περιθωριοποιούνται σιωπηρά. Επί παραδείγματι, λιγότερες μελέτες έχουν πραγματοποιηθεί, από θεωρητικούς της μουσικής πάνω σε popular music με απλοϊκές αρμονικές ακολουθίες και απλοϊκή οργανική ερμηνεία (σύμφωνα με τα πρότυπα τις Δυτικής μουσικής), όπως τα rhythm and blues του '50, η funk του '70 και χορευτικά είδη μουσικής στα οποία η τελεολογική φόρμα επισκιάζεται από την επανάληψη (βλ. παρακάτω) (Continuum Encyclopedia 2003: 88).

Ένας τρόπος για να αποφευχθεί η φορμαλιστική «παγίδα» είναι να επαναπροσδιοριστεί το θέμα. Αντί να αγνοείται η «φόρμα», μπορεί να αντιλαμβάνεται ως διαδικασία. Η έμφαση εδώ, δίδεται στα «εσωτερικά» στοιχεία του μουσικού ρεύματος, με όλες τους τις λεπτομέρειες και όχι στην «εξωτερική» φόρμα μέσα στην οποία έχουν διοχετευθεί (Middleton 1999: 142).

Μία ακόμη μεγάλη δυσκολία της παραδοσιακής μουσικής ανάλυσης είναι η σύνδεση της με την ανθρώπινη ύπαρξη με οποιοδήποτε τρόπο και ότι η περιγραφή των συναισθηματικών όψεων στην μουσική συμβαίνει σποραδικά ή αποσιωπάται εντελώς. Πιθανώς αυτές οι δυσκολίες να οφείλονται στους εξής λόγους: (α) μία νοοτροπία αποκλειστικότητας ανάμεσα στους μουσικούς, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την αδυναμία ή/και την έλλειψη βούλησης να συσχετίσει είδη μουσικής έκφρασης με έξω-μουσικά φαινόμενα, (β) μία από καιρού καθιερωμένη τήρηση της μουσικής σημειογραφίας ως την μόνη βιώσιμη μορφή αποθήκευσης της μουσικής, (γ) μια πολιτισμό-κεντρική προσήλωση σε ορισμένες παραμέτρους της μουσικής έκφρασης οι οποίες μπορούν να μετεγγραφούν με μουσικά σύμβολα (κατά κύριο λόγο διαδικαστικές όψεις της όπως, η φόρμα, η θεματική δομή κ.α.), τα οποία είναι ιδιαίτερος σημαντικά για την Δυτική λόγια μουσική παράδοση. Αυτό συνεπάγεται μιας «αδιαφορίας» όσον αφορά άλλες παραμέτρους της μουσικής, οι οποίες δεν είναι εύκολο να εκφραστούν μέσω της παραδοσιακής μουσικής σημειογραφίας (κατά κύριο λόγο οι πιο «άμεσες» όψεις της, όπως ο ήχος, το ηχόχρωμα, ο ηλεκτρομουσικός χειρισμός, η χρήση στολιδίων κ.α.), τα οποία είναι σχετικά ασήμαντα ή ακόμη και αδιάφορα στην ανάλυση της λόγιας μουσικής, αλλά είναι εξαιρετικά σημαντικά στην popular music (Tagg 1982: 42).

Στην μουσικολογική ανάλυση, το έγγραφο το οποίο αναπαριστά ένα έργο μουσικής, δηλαδή το «score», τείνει να λειτουργεί ως μοναδική πηγή για ανάλυση. Παρόλα αυτά η popular music, κυκλοφορεί κατά κύριο λόγο σε ηχογραφήσεις. Οι ηχογραφήσεις τείνουν να έχουν στο προσκήνιο την *χρονικότητα* του μουσικού κειμένου, όπως επίσης και να τονίζουν μια συγκεκριμένη (και συχνά από ορισμένες απόψεις, τεχνητή) εκτέλεση, προτιμότερη από ένα εξιδανικευμένο σύνολο από οδηγίες για μια εκτέλεση. Ως ένα έγγραφο, το score, είναι μια παρουσίαση ενός έργου στο χώρο. Η μοντέρνα popular music, η οποία κυκλοφορεί κυρίως σε ηχογραφημένη μορφή, τείνει να μην είναι κατάλληλη για τις αναλυτικές μεθόδους, οι οποίες δίδουν έμφαση σε χωρικές μεταφορές, περισσότερο από τις χρονικές μεταφορές, και οι οποίες ευνοούν τις οπτικές μεθόδους σε αντίθεση με τις ακουστικές (Brackett 1995: 23).

Η εκτέλεση (performance) στην popular music είναι ξεκάθαρα πιο σημαντική από ότι στην κλασική μουσική. Ο Lee Evans επισημαίνει στο περιοδικό “Piano Quarterly”,

ότι η βασική διαφορά μεταξύ της popular music και κλασσικής μουσικής φαίνεται από την ερμηνεία και εκτέλεση των μουσικών έργων: η ερμηνεία είναι υψίστης σημασίας στην popular music, ενώ η σύνθεση είναι πιο σημαντική στην κλασσική. Παρόλα αυτά, πολλές αναλύσεις popular music λανθασμένα έχουν ως αφετηρία το αναλυτικό πλαίσιο της δυτικής ευρωπαϊκής λόγιας μουσικής. Η θεωρία της τυτοποίησης του T. Adorno, αντλήθηκε από μία ανάλυση τραγουδιών του 1930 του Tin Pan Alley. Ο Adorno βλέπει την επικράτηση των συμβάσεων και των επαναλαμβανόμενων προτύπων της popular music, στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής αστικής λόγιας μουσικής, το οποίο αυτόματα καθιστά την θεωρία του υποτιμητική ως προς τα τραγούδια του Tin Pan Alley (Elicker 1997: 34).

Το επιχείρημα ότι η popular music δεν μπορεί να αναλυθεί μόνο με τους παραδοσιακούς τρόπους της μουσικολογίας, οφείλεται στο ότι αυτή, σε αντίθεση με την λόγια μουσική, (α) επινοείται προς μαζική κατανομή σε μεγάλα και πολλές ετερογενή κοινωνικό-πολιτισμικά σύνολα ακροατών, (β) αποθηκεύεται και κατανέμεται σε μη-γραπτή μορφή, (γ) είναι δυνατή η ύπαρξη της μόνο σε βιομηχανοποιημένες νομισματικές οικονομίες, όπου γίνεται ένα αγαθό και (δ) σε καπιταλιστικές κοινωνίες, οι οποίες υπόκεινται στους νόμους της «ελεύθερης» επιχείρησης, σύμφωνα με την οποία θα πρέπει να πουλά όσο το δυνατόν περισσότερο με όσο το δυνατόν λιγότερα σε όσο το δυνατόν περισσότερους. Η θεώρηση αυτών των διακριτών σημείων σημαίνει ότι είναι αδύνατη η «αξιολόγηση» της popular music σε σχέση με κάποιου είδους Πλατωνικής ιδεατής κλίμακας αισθητικής αξίας και, πιο πρακτικά, ότι η μουσική σημειογραφία δεν πρέπει να αποτελεί την κύρια αναλυτική πηγή του ερευνητή. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι ότι ενώ η μουσική σημειογραφία μπορεί να αποτελεί ένα βιώσιμο ξεκίνημα για το μεγαλύτερο σύνολο της ανάλυσης λόγιας μουσικής, με την έννοια ότι ήταν ο μοναδικός τρόπος αποθήκευσης της για πάνω από μία χιλιετία, η popular music, αν μη τι άλλο στις Αφρό-αμερικάνικες μορφές της, δεν έχει νοηθεί αλλά ούτε και σχεδιαστεί για να αποθηκεύεται και να κατανέμεται ως μουσική σημειογραφία και ένας μεγάλος αριθμός παραμέτρων της μουσικής έκφρασης της είναι είτε πολύ δύσκολο είτε αδύνατο να κωδικοποιηθούν με την παραδοσιακή μουσική σημειογραφία (Tagg 1982: 41). Τέτοιου είδους παρανοήσεις δεν είναι τόσο πιθανές στην ανάλυση της popular music, όπου η μουσική σημειογραφία, αν χρησιμοποιηθεί, δεν αποτελεί ένα ικανοποιητικό μέσο γραφικής αναπαράστασης ενός μουσικού δρώμενου και όπου

χρησιμοποιείται, η μεταγραφή λειτουργεί ως ένα οπτικό βοήθημα προς τον αναλυτή και αναγνώστη (Tagg 1987: 285).

Ενώ η ανάλυση της Δυτικής λόγιας μουσικής συχνά παρουσιάζεται σαν ουδέτερη και χωρίς κάποιο "γενικό πλαίσιο" (λόγω του ότι το γενικό αυτό πλαίσιο θεωρείται δεδομένο), δεν μπορεί να ειπωθεί το ίδιο και για την ανάλυση μουσικής στον κλάδο της εθνομουσικολογίας, το οποίο ασχολείται κυρίως με την παραδοσιακή μουσική κοινωνιών που δεν ανήκουν στον Δυτικό πολιτισμό, αλλά συχνά και ολοένα αυξανόμενα με την popular music, που παράγεται σε μεταβιομηχανικά πλαίσια και πλαίσια που κυριαρχούν τα media (Moore 2003: 219).

Εδώ επιστρέφει το ζήτημα της σχέσης μεταξύ του «γενικού πλαισίου» και του «μουσικού κειμένου» και στο ερώτημα που επιτρέπει την κατανόηση του γενικού πλαισίου να εξηγήσει τα μουσικά κείμενα. Η εθνομουσικολογία είναι ένας κλάδος, ο οποίος έχει καταπιαστεί με το ζήτημα της σχέσης μεταξύ του γενικού πλαισίου και του μουσικού κειμένου, με τον πιο παρατεταμένο και σαφή τρόπο, οπότε αναμένεται οι συγκεκριμένοι όροι να χρησιμοποιούνται και να εφαρμοστούν σε εθνομουσικολογικές αναλύσεις (Brackett 1995: 22).

Οι κλάδοι της εθνομουσικολογίας, εθνογραφίας και "έννοιας του πολιτισμού" (οι οποίες είναι στενά συνδεδεμένες), βασίζονται επίσης στην πεποίθηση ότι τα "μουσικά κείμενα" πρέπει να μελετώνται στα δικά τους πολιτιστικά πλαίσια, ότι οι άνθρωποι έχουν επίγνωση του τι πράττουν και μπορούν να παρουσιάσουν αυτή την γνώση και σε τρίτους και ότι αυτές οι παρουσιάσεις και μόνο αυτές, αποτελούν το κλειδί για την ανάλυση των πράξεων και πως οι πράξεις αυτές μπορούν να κατανοηθούν. Το πρόβλημα είναι ότι και η εθνογραφία και η "έννοια πολιτισμού", διαχωρίζουν το μουσικό κείμενο και το γενικό πλαίσιο, μια διαδικασία η οποία αφαιρεί και παρεμποδίζει την κατανόηση του μουσικού κειμένου ως κοινωνική πρακτική. Οι άνθρωποι δεν έχουν, όπως υποδηλώνουν, η εθνογραφία και "έννοια πολιτισμού", την συγγραφική κυριαρχία και αυτό-επίγνωση των πράξεων τους και τα μουσικά κείμενα δεν είναι ένα παράθυρο που δείχνει τις προθέσεις τους. Η ανάλυση είναι, ή θα έπρεπε να είναι, μια δημιουργική τεχνική, που μελετά με τρόπους, που δεν θεωρήθηκαν ή

προορίζονταν από τους συγγραφείς που τους επινόησαν, ή από το κοινό και ούτω καθ' εξής (Moore 2003: 219).

Αυτό το κρίσιμο σημείο επιδεινώνεται και περιπλέκεται από αξιώσεις κάποιων αναλυτών, που θεωρούν ότι η πολιτιστική ανάλυση, πρέπει να ξεχάσει την "μουσική" και ότι συγκεκριμένες τεχνικές μουσικής ανάλυσης, οι οποίες βασίζονται, τροποποιούν και κλίνουν προς αυτές που κληρονομήθηκαν από τον Schenker, Riemann, Reti και άλλων, στην ανάλυση της δυτικής λόγιας μουσικής είναι τα δόκιμα μέσα για την εστίαση στο πρωταρχικό "υλικό", δηλαδή τον "ήχο". Αυτό περιλαμβάνει έναν δυαδικό διαχωρισμό του πεδίου, το οποίο διαπερνά άλλα, αλλά εγκαθιστά μια προβληματοποίηση του πολιτισμού και την αξία μιας θεωρίας του πολιτισμού για την κατανόηση της μουσικής. Για τους υποστηρικτές του "πρωταρχικού κειμένου", η πολιτιστική θέση συνοψίζεται από ένα είδος υψηλής "Θεωρίας",<sup>1</sup> η οποία αντλεί σημαντικά από την μεταδομιστική θεωρία, αν και η κατάταξη του πρωταρχικού και δευτερεύοντος υλικού θα τοποθετούσαν τις ανθρωπολογικές και εθνομουσικολογικές ιδέες στην δεύτερη κατηγορία. Η διακλάδωση διαχωρίζει την "πρωταρχική" πνευματική αυστηρότητα, δηλαδή την μουσική ανάλυση και ερμηνευτική "ελευθερία", δηλαδή τις πολιτιστικές μελέτες και οτιδήποτε άλλο προσπαθεί να κατανοήσει την μουσική, αναφερόμενος σε στοιχεία τα οποία δεν αφορούν οπωσδήποτε την μουσική (Moore 2003: 220).

Η αφοσίωση στην "Θεωρία", είτε είναι μέσω της μεταδομιστικής, είτε είναι μέσω της μουσικής ανάλυσης, περιέχει έναν απόλυτο διαχωρισμό μεταξύ της θεωρητικής γνώσης και των λειτουργικών και μετά-πραγματιστικών γνώσεων, οι οποίες χρησιμοποιούνται από τους ανθρώπους που φτιάχνουν ή ακούν μουσική. Αυτός ο διαχωρισμός πρέπει να τεθεί υπό αμφισβήτηση, όχι με βάση έναν απλοϊκό πολιτισμικό σχετικισμό, αλλά επειδή αγνοεί της ζωτικής σημασίας ευκαιρίες που προσφέρει για κριτική διαλεκτική μεταξύ των δύο αυτών εννοιών. Η διαλεκτική αυτή θα διαμορφωνόταν από μια κινητή θεωρητική γλώσσα, διαρκώς ανοιχτή σε ιδέες που προέρχονται έξω από την τυπική μουσική θεωρία και από την διεύρυνση των εγγενών

---

<sup>1</sup> "Θεωρία": η "Θεωρία" αποτελεί ένα σημαντικό και αναπόσπαστο κομμάτι αυτών που απαιτούν εξήγηση ή/και ερμηνεία, αν και δεν μπορεί να εξηγήσει πλήρως τον κόσμο.

κριτικών δυνατοτήτων στις λειτουργικές και μετά-πραγματιστικές γνώσεις, από αυτούς που φτιάχνουν και ακούν μουσική (Moore 2003: 222).

Το ενδιαφέρον για την "έννοια του πολιτισμού" διευρύνεται και στην ανάλυση popular music. Οι Shepherd και Wicke περιγράφουν το βιβλίο τους "Music and Cultural Theory" σαν μια άσκηση "πολιτισμικής θεωρίας". Η έννοια της πολιτισμικής θεωρίας εδώ είναι όχι μόνο διασαφηνισμένη (βασισμένη σε έναν μεταδομιστικό κανόνα), αλλά οι κουλτουραλιστικές μεθοδολογίες, ειδικά εκείνες που αναφέρονται στις ανθρωπολογικές και εθνομουσικολογικές πρακτικές απορρίπτονται. Οι κουλτουραλιστικές εξηγήσεις θεωρείται ότι συγχέουν μιας πρώτης τάξης σημειολογία (τι είναι σωστό για την κατανόηση της ίδιας της μουσικής), με μία δεύτερης τάξης σημειολογία και μια υπόθεση ότι η μουσική μπορεί να σημαίνει μόνο "εκτενώς", όταν υπόκειται στο σημειωτικό σύστημα της γλώσσας. Οι ίδιοι υποστηρίζουν, επίσης, ότι: "παρόλο που δεν είναι απίθανο να βιώσουμε τους ήχους της μουσικής, κατά τρόπο μέσω του οποίου δεν μεσολαβούν τα αποτελέσματα της γλώσσας, από αυτό δεν προκύπτει ότι το βίωμα αυτό, είναι αναγώγιμο στους βιωματικούς όρους, που υποκινούνται μέσω της γλώσσας". Η ιεραρχία αναλυτικών τρόπων παραμένει διαρκής, παρόλο που αναγνωρίζεται ότι η πραγματική μουσική βιωματική, η βιωματική των ανθρώπων που κάνουν, ακούν, χορεύουν, σκέφτονται και μιλάνε για μουσική σε συγκεκριμένες χρονικές στιγμές σε συγκεκριμένα μέρη, πιθανώς περιέχει κάποια διαλεκτική μεταξύ των δύο αυτών "επιπέδων" και ότι η δημιουργία μουσικής, για παράδειγμα αυτή που βασίζεται στην Δυτική τονική μουσική, δεν εκφράζει απαραίτητα "μουσική", αλλά περισσότερο την ομιλούμενη γλώσσα (Moore 2003: 224).

Η πλειοψηφία των αναλυτικών έργων popular music του β' μισού του εικοστού αιώνα, μπορεί να θεωρηθεί ότι βρίσκεται μέσα σε ένα φάσμα, το οποίο περιλαμβάνει φορμαλιστικές αναλύσεις από την μία και υποκειμενική κριτική από την άλλη. Μελέτη ιδιαίτερος φορμαλιστικής φύσης έχει ως σκοπό της την εξήγηση της μουσικής καθ' εαυτήν, υποστηρίζοντας πως τα αναλυτικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται στην λόγια μουσική, λειτουργούν καλώς και στην popular music, με λίγες ή και καθόλου τροποποιήσεις. Δηλαδή, οι αναλυτικές τεχνικές θεωρούνται πως υπερέχουν του μουσικό-πολιτιστικού πλαισίου μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν και σπάνια δημιουργούνται δεσμοί μεταξύ του μουσικού στιλ, που αναλύεται και του



αναλυτικού εργαλείου που χρησιμοποιείται για να το αναλύσει. Αυτό οδηγεί σε πολύ φορμαλιστικές αναλύσεις ειδών popular music που ανταποκρίνεται καλύτερα στα συγκεκριμένα αναλυτικά εργαλεία. Επομένως, έχουν την τάση να επικεντρώνονται σε στιλ popular music με πολύπλοκη αρμονική γλώσσα και οργανικής δεξιοτεχνίας, όπως το προοδευτικό rock, το ψυχεδελικό rock, τα blues rock και μουσική των Beatles. Σε αναλύσεις των προαναφερθέντων απαντώνται διάφορες προσεγγίσεις, οι οποίες υιοθετούν την αναλυτική ρητορική της επιστημονικής μουσικής ανάλυσης, όπως η Σενκεριανή ανάλυση, αρμονική ανάλυση και μορφολογική ανάλυση, όλα από τα οποία βασίζονται στην μεταγραφή ηχογραφημένης μουσικής (Continuum Encyclopedia 2003: 87).

Ιδανικά, η αναλυτική έμφαση θα μπορούσε να αντληθεί από ορολογίες που χρησιμοποιούνται σε πραγματείες που αφορούν το τραγούδι, το στιλ και το μουσικό είδος. Αυτές οι πραγματείες παρέχουν ενδείξεις για τους κώδικες που ενεργοποιούνται από το τραγούδι και στο εύρος των πιθανών υποδηλωτικών. Αυτές οι υποδηλωτικές θα μπορούσαν να περιλαμβάνουν εθνογραφική έρευνα, η οποία θα εστίαζε σε αυτούσιες δηλώσεις θαυμαστών (fans), που θα συγκεντρώνονταν μέσω προσωπικών επαφών. Ακόμη, θα μπορούσαν να περιλαμβάνουν έγγραφα και συνεντεύξεις δημοσιευμένες στα M.M.E., περιοδικά που αφορούν την μουσική βιομηχανία, ιστορικά ντοκουμέντα και από μέσα δευτερογενούς βιβλιογραφίας, όπως βιογραφίες (Brackett 1995: 18).

Η λόγια μουσική έχει την τάση να εστιάζει στα κομμάτια μουσικής σαν αυτόνομες οντότητες με σκοπό να επιδείξει την σχέση των μερών με το όλον. Η φορμαλιστική τομή του μουσικού κειμένου φαίνεται να μην έχει γενικό πλαίσιο, αλλά αυτό συμβαίνει μόνο γιατί το γενικό πλαίσιο θεωρείται δεδομένο. Είναι επομένως, πολύ σημαντικό να αποκατασταθεί η επιδράση των συναφών παραγόντων στην αναλυτική μεταγλώσσα, με σκοπό να εξαχθούν οι αισθητικές αξίες, οι οποίες είναι ενσωματωμένες σε αυτήν, πριν εφαρμοστούν σε μουσική που βρίσκεται έξω από τον κανόνα (Brackett 1995: 20).

Η μεθοδολογία της σημειωτικής στην ανάλυση μουσικής γενικότερα, μπορεί επίσης να είναι εξαιρετικά φορμαλιστική, στην προσπάθεια της να βρει τρόπους με τους οποίους μουσικά στοιχεία συνδέονται ή αποκλείουν το ένα το άλλο, μέσω των

κανόνων της κατανομής. Εστιάζοντας στις εσωτερικές σχέσεις της συντακτικής, η προσέγγιση αυτή, προερχόμενη σε μεγάλο βαθμό από την γλωσσολογία και την φωνολογία, σχετίζεται με θεωρητικούς όπως ο Jean-Jacques Nattiez και ο Nicholas Ruwet. Εκτός από την διαίρεση των μουσικών προτύπων, η σημειωτική περικλείει και την μελέτη υποδηλωτικών μεθόδων. Η εσωτερική προσέγγιση της σημειωτικής δεν έχει εφαρμοστεί ευρέως στην popular music, ενώ μέθοδοι δευτερευούσης σημασίας ή έννοιας έχουν εφαρμοστεί πιο συχνά και αποδοτικά, με πιο αξιοσημείωτο το έργο του Philip Tagg, του οποίου η συστηματική διερεύνηση των υποδηλωτικών είναι καινοτόμα, με εκτίμηση και στην ανάλυση mainstream μουσικής (Continuum Encyclopedia 2003: 88).

Η εισαγωγή της σημειωτικής και στρουκτουραλιστικής μεθοδολογίας, οι οποίες αντλούνται από την γλωσσολογία, στον κόσμο της μουσικής, αρχικά διαφαινόταν πολλά υποσχόμενη. Εντούτοις, πολλοί μουσικολόγοι που έκλιναν προς την σημειωτική ανάλυση, παρατήρησαν ότι πρότυπα κατασκευασμένα να εξηγούν τις υποδηλωτικές πτυχές της ομιλούμενης γλώσσας δεν μπορούν με κανέναν τρόπο να μεταφερθούν αυτούσια στο πεδίο της μουσικής, με την υποδηλωτική και συναισθηματική συνειρμική της πραγματεία (Tagg 1982: 43). Συστηματικές μελέτες της αποδοχής της popular music εξακολουθούν να είναι σπάνιες και καταπιάνονται ακόμη με τις ψυχο-κοινωνικές όψεις της αποδοχής της και όχι με τις σημειωτικές όψεις της μουσικής πραγματείας (Elicker 1997: 38).

Δυστυχώς, μια μεγάλη μερίδα γλωσσολογικού φορμαλισμού έχει παρεισφρήσει και στην σημειολογία της μουσικής, στην γενική αμφισβήτηση μεταξύ των σχέσεων του μουσικού «πομπού» και «δέκτη», και μεταξύ του μουσικού αντικειμένου και της κοινωνίας είτε θεωρούμενης με διεπιστημονικό σκεπτικισμό ως πνευματικά ύποπτη, είτε ως υποδεέστερη των ομοειδών σχέσεων μέσω στο ίδιο το μουσικό αντικείμενο (Tagg 1982: 43).

Ένας λόγος που συμβαίνει αυτό φαίνεται να είναι ότι πολλοί μουσικολόγοι που πρόσκεινται στις προσεγγίσεις της σημειωτικής και σημειολογίας, αντλούν τα αναλυτικά τους αντικείμενα, παραδείγματα και έργα σχεδόν αποκλειστικά από την λόγια μουσική. Αυτό σημαίνει ότι πολλοί μουσικοί σημειωτιστές, έχουν υπό αυτή την έννοια ακολουθήσει την φορμαλιστική παράδοση των μουσικολογικών

πανεπιστημίων, χωρίς να υπάρχουν κάποιες άλλες εναλλακτικές λύσεις έμσα διαθέσιμες και που η μουσική φαίνεται να μην μπορεί να επηρεαστική από κοινωνικό-πολιτισμικές καταστάσεις. Αυτού του είδους μουσική σημειωτική επιδεικνύει τρία χαρακτηριστικά συμπτώματα: (α) έργα, των οποίων οι συνθετικές τεχνικές θεωρούνται εξαιρετικά «περιθωριακά», με την έννοια ότι αποτελούν μάλλον την εξαίρεση παρά τον κανόνα στις σύγχρονες μουσικές πρακτικές, κώδικες και χρήσεις, (β) προσφυγή στην μουσική σημειογραφία ως την μοναδική μορφή αποθήκευσης, πάνω στην οποία βασίζεται η μουσική ανάλυση, (γ) κάνοντας την «κοινή ευρωπαϊκή μουσική» να σημαίνει σιωπηρά ή απερίφραστα, μουσική συνθετών λόγιας μουσικής του 18<sup>ου</sup>, 19<sup>ου</sup> ή του 20<sup>ου</sup> (όπως ο J.M. Jarre, ο Legrande, ο Morricone) (Tagg 1987: 283).

Η εμπειρική κοινωνιολογία της μουσικής, πέραν της αφύπνισης των μουσικολόγων προς την κατεύθυνση των πολιτιστικών συνηθειών του πληθυσμού γενικότερα, παρέχει και σημαντικές πληροφορίες όσον αφορά τις λειτουργίες, χρήσεις και τις επιδράσεις του μουσικού είδους, της εκτέλεσης ή του μουσικού αντικειμένου, το οποίο αναλύεται. Με αυτόν τον τρόπο, αποτελέσματα από αντιληπτική έρευνα και άλλα στοιχεία των μουσικών συνηθειών, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για να διασταυρωθούν αναλυτικά συμπεράσματα και για την τοποθέτηση της ανάλυσης στα πλαίσια της κοινωνιολογικής και ψυχολογικής προοπτικής (Tagg 1982: 44).

Ας υποθέσει κανείς ότι η μουσική είναι αυτή η φόρμα διανθρώπινης επικοινωνίας, στην οποία μπορούν να βιωθούν μεμονωμένα οι συναισθηματικές καταστάσεις και οι διεργασίες μπορούν να συλληφθούν και να μεταδοθούν ως ανθρωπίνως οργανωμένες μη-λεκτικές ηχητικές δομές σε αυτούς που είναι ικανοί να αποκρυπτογραφήσουν το μήνυμά τους, με την μορφή επαρκής συναισθηματικής και συνειρμικής απόκρισης. Ας υποθέσει κανείς, επίσης, ότι η μουσική όπως αντικατοπτρίζεται μέσα από τους τρόπους «εκτέλεσης» και αποδοχής της, πολύ συχνά απαιτεί από την φύση της ένα σύνολο ατόμων να επικοινωνούν είτε μεταξύ τους, είτε με ένα άλλο σύνολο. Επομένως, τα περισσότερα είδη μουσικής (και χορού) έχουν ένα εγγενώς συλλογικό χαρακτήρα, το οποίο δεν απαντάται στις οπτικές και λεκτικές τέχνες. Αυτό σημαίνει ότι η μουσική είναι ικανή να μεταδώσει τις συναισθηματικές ταυτότητες, στάσεις και συμπεριφορικά πρότυπα προσδιορισίμων κοινωνικών συνόλων, ένα φαινόμενο το οποίο διαφαίνεται σε μελέτες υποκουλτούρων και το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί στο

ραδιόφωνο της βόρειας Αμερικής για να προσδιορίσει τις διαφημιστικές αγορές (Tagg 1982: 40).

Παρόλο που υπάρχει σημαντική γνώση του μηχανισμού των κοινωνικό-οικονομικών, υποκουλτούρας και της ψυχό-κοινωνικής που επηρεάζουν τον «πομπό» (μέσω βιογραφιών κλπ.) και του «δέκτη» συγκεκριμένων ειδών popular music, υπάρχει ελάχιστη ξεκάθαρη πληροφόρηση για την φύση του «καναλιού», δηλαδή την ίδια την μουσική. Ελάχιστα είναι γνωστά για τις «σημαίνουσες» και τα «σημαινόμενα», για τις σχέσεις που δημιουργεί η μουσική μεταξύ του «πομπού» και του «δέκτη», το πώς το μουσικό μήνυμα σχετίζεται στην πραγματικότητα με το σύνολο των συναισθηματικών και συνειρμικών εννοιών, τα οποία πιθανώς μοιράζονται ο «πομπός» και ο «δέκτης» και το πώς αυτό αλληλεπιδρά με το πολιτισμικό, κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον τους (Tagg 1982: 40).

Η μουσική ερμηνευτική, μία αντί-φορμαλιστική, αντικειμενική και επεξηγηματική προσέγγιση, έχει πολλές φορές επικριθεί σφοδρώς αν και κάποιες φορές δικαιολογημένα. Πράγματι, κάποιες φορές υποβαθμίζεται σε επεξηγηματικές υποθέσεις και ευρυματικά αλλά αναληθή υπονοούμενα, όταν ακόμη εφαρμόζεται και στην popular music. Παρόλα αυτά, η ερμηνευτική μπορεί, αν χρησιμοποιηθεί με κρίση και σε συνδυασμό με άλλες μουσικολογικές προσεγγίσεις, να κάνει μια σημαντική προσφορά στην ανάλυση της popular music, κυρίως γιατί αντιμετωπίζει την μουσική ως ένα συμβολικό σύστημα και προτρέπει μια συναισθητική σκέψη από μέρους του αναλυτή, μια προϋπόθεση για την βάση διατυπωμένων προτάσεων και ένα αναγκαίο βήμα για την διαφυγή από τα δεσμά του αποστειρωμένου φορμαλισμού (Tagg 1987: 282).

Η συνειδητοποίηση της ανεπάρκειας της μουσικής ανάλυσης να πληροφορήσει κάτι με αξία για την popular music, διαπέρασε κάποια από τα πιο πρώιμα γραπτά για την σχέση μεταξύ της μουσικής ανάλυσης και της popular music. Το 1966 ο Charles Keil, επισήμανε την έμφαση στην «συντακτική» στην μουσική ανάλυση και της ανεπάρκειας της να διαχειριστεί την «διαδικασία», την οποία περιέγραψε ως «τρόπο κατανόησης» στην αυτοσχεδιαστική μουσική. Στην αυτοσχεδιαστική μουσική, σύμφωνα με τον Keil, οι «οριζόντιες» αξίες όπως, «παλμός/μέτρο/ρυθμός» προηγούνται των «κάθετων» αξιών όπως, αρμονία/μελωδία/διάνθιση, τα οποία θεωρούνται πολύτιμα για την Δυτική μουσική (Brackett 1995: 21). Μία ανάλυση

μπορεί να αποτελεί αντικείμενο τουλάχιστον δύο αξιολογήσεων. Μία συμφυής αξιολόγηση θα την έκρινε σε ότι μπορούσε να αποτελεί ευρέως αναγνωρίσιμες βάσεις: στην οικονομία, στην ρητορική ή επικοινωνιακή της δύναμη, της εσφαλμένης ταυτοποίησης των αμείωτων πτυχών του αντικειμένου (Moore 2003: 8).

Ο Richard Middleton προτείνει την *theory of gestures* (θεωρία νευμάτων), η οποία κατέχει γνωστικές, κινητικές και αντιληπτικές διαστάσεις. Με αυτά εννοούνται απλώς το πως νιώθει και πως αντιλαμβάνεται ο ακροατής την οργάνωση των μουσικών ήχων, μέσω σχημάτων τα οποία είναι αναλογικά των σωματικών νευμάτων. Μια τόσο ευρεία αντίληψη νευμάτων, δεν αποκλείει την ύπαρξη κατά μία έννοια, μιας θεωρίας νευμάτων, η οποία μπορεί να είναι και μια θεωρία ρυθμού. Μια τέτοια θεωρία ρυθμού όμως, απουσιάζει από τις μελέτες της μουσικολογίας, οπότε το ενδιαφέρον στρέφεται σε επιστήμες όπως η ανθρωπολογία και η θεωρία πολιτισμού (Middleton 1993: 177).

Το μουσικό "νεύμα" θα πρέπει να αναφέρεται στην "τέλεση" (το οποίο είναι ο ορισμός του επικοινωνιακού πεδίου με αυτό-επικυρωμένες "επιτελεστικές") των σωματικών διεργασιών, διαμέσου αναλογικών δομικών μουσικών διεργασιών. Η αναλυτική αντικειμενική είναι η ανάπτυξη μεθόδων, που θα εντοπίζουν και θα κατηγοριοποιούν τις εν λόγω δομές.

Η *theory of gestures* θα μπορούσε να εφαρμοστεί σε όλα τα είδη μουσικής, αλλά αν αναλογιστεί κανείς την popular music του σήμερα, διαπιστώνει ότι παρέχει ένα κατάλληλο πεδίο για πειραματική προσπάθεια ανάλυσης, διότι στην συγκεκριμένη μουσική η "κίνηση" παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Η μουσική αυτή ξεκάθαρα βασίζεται περισσότερο στις δομές, εσωτερικές διαδικασίες και στα λειτουργικά πρότυπα του ανθρώπινου σώματος, από ότι η κλασική μουσική ή η μουσική δωματίου (Middleton 1993: 178).

Η χρήση της ανάλυσης είναι για να επιδεικνύει τις διαφορές είτε αυτές είναι στιλιστικές, όπως για παράδειγμα μεταξύ δύο παρόμοιων κομματιών, είτε είναι μέσα σε ένα μοναδικό κομμάτι, αναφερόμενη σε διαφοροποιημένες επανλήψεις (Moore 2003: 4). Η πιο συχνά εφαρμοσμένη πτυχή συντακτικής της popular music, είναι αυτή της επανάληψης. Θεωρητικοί που μελετούν την μαζική κουλτούρα, δίνουν χαρακτηρισμούς σε αυτήν όπως, μονότονη, προβλέψιμη. Η επανάληψη τότε, μέσα σε

ένα κομμάτι, μπορεί σύμφωνα με τα παραπάνω, να αφομοιωθεί στην ίδια κατηγορία με την τυποποίηση. Βέβαια, η σημαντικότητα του ρόλου που παίζουν αυτές οι τεχνικές στην μουσική βιομηχανία, δύσκολα μπορούν να αμφισβητηθούν, αλλά παρόλα αυτά η λειτουργία της επανάληψης δεν μπορεί να περιοριστεί απλά σε μια ανάλυση "πολιτικής οικονομίας" της παραγωγής popular music και των ιδεολογικών της επιδράσεων. Κριτικές για την επικράτηση της επανάληψης σε αυτήν συχνά αντλείται από ένα συγκεκριμένο αναλυτικό λάθος. Υιοθετείται ένα συγκεκριμένο συμβατικό ποσοστό επανάληψης στην μη-επανάληψη και έπειτα η περισσότερη popular music υποστηρίζεται ότι δεν ακολουθεί αυτό το πρότυπο (Bennett, Shank and Toyne 2006: 15).

Όλα τα είδη μουσικής περιέχουν επανάληψη, η οποία έχει μια τεράστια γκάμα τύπων. Για τον σκοπό της ανάλυσης προτείνονται δύο ιδανικοί δομικοί τύποι, η "μονάδα" και η "άπειρη σειρά". Μέσα στην μουσική πρακτική μπορεί να κανείς να θεωρήσει μια κλίμακα μεταξύ της μονάδας και της άπειρης σειράς, πάνω στην οποία τοποθετούνται οι μουσικές συντακτικές σε διάφορα σημεία. Λόγω των πολλών παραμέτρων της μουσικής (τονικό ύψος, διάρκεια, ηχόχρωμα κτλ.), αλλά και σχεδόν πάντα των πολλών άλλων παραμέτρων (μελωδία, μπάσο, συνοδεία, riffs, φωνητικά, ερώτηση-απάντηση κτλ.), συγκεκριμένες συντακτικές δεν εμπίπτουν με σαφήνεια σε ένα συγκεκριμένο σημείο του φάσματος. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι συνδυάζονται διαφορετικές συντακτικές διαδικασίες και επιπλέον, στην διαδικασία αυτή της μίξης δεν παραμένουν ανέπαφες, αλλά εκφράζονται μαζί, επικοινωνώντας μεταξύ τους.

Ακόμη, λόγω του ότι η μουσική είναι ένα χρονικό σύστημα, διαφορετικές συντακτικές διαδικασίες μπορούν να λειτουργούν ταυτόχρονα σε διαφορετικά δομικά επίπεδα. Μέσα σε μια συγκεκριμένη μουσική ή ένα τραγούδι, η ύπαρξη, ο ρόλος και η φύση της επανάληψης, είναι ένα σημαντικό διακριτικό εργαλείο για την ανάλυση, το οποίο βοηθάει στην υπόδειξη συνυπαρχόντων διαφορών, σε σχέση με άλλα είδη μουσικής ή τραγουδιών, όπως επίσης και στην υπόδειξη ιστορικών αλλαγών σε μουσικά στιλ. Ο σημαντικός ρόλος της επανάληψης είναι στενά δεμένος με τον ρόλο της στην συνολική συντακτική δομή, δηλαδή με την φύση του "στοιχείου" που επαναλαμβάνεται και με την σχέση της επανάληψης με άλλες διαδικασίες, που είναι παρούσες. Τα είδη των τρόπων με τα οποία μπορεί να χρησιμοποιηθεί η επανάληψη,

δυνητικά μπορεί να είναι άπειρα, αν και μπορούν να διακριθούν κάποια βασικά πρότυπα (Bennett, Shank and Toynbee 2006: 16).

Ο Philip Tagg προτείνει ένα αναλυτικό μοντέλο μέσω της musematic και discursive επανάληψης, τα οποία άντλησε από το έργο του Charles Seeger (Tagg, 2012: 251). Αρχικά, πρέπει να διασαφηνιστούν οι όροι musematic επανάληψη και discursive επανάληψη. Η musematic επανάληψη είναι η επανάληψη μικρών μονάδων, με τα αμέσως πιο γνώριμα παραδείγματα να αποτελούν τα riff, τα οποία απαντώνται στην Αφρό-Αμερικάνικη μουσική και στην ροκ μουσική. Η discursive επανάληψη είναι η επανάληψη μεγαλύτερων μονάδων, στο επίπεδο φράσεων. Τα αποτελέσματα των δύο αυτών τύπων είναι συνήθως πολύ διαφορετικά, κυρίως γιατί οι μονάδες διαφέρουν ευρέως στην ποσότητα πληροφοριών και την ποσότητα αυτοτελών "νοημάτων" που διαθέτουν, αλλά και στο κατά πόσον εμπλέκονται και με άλλες συντακτικές διαδικασίες (Bennett, Shank and Toynbee 2006: 17).

Η musematic επανάληψη είναι πολύ πιο πιθανό να είναι παρατεταμένη και αναλλοίωτη, ενώ η discursive επανάληψη να αναμιχθεί με αντιθετικές μονάδες διαφόρων τύπων. Επομένως, η musematic επανάληψη τείνει να έχει ένα μονό-επίπεδο δομικό αποτέλεσμα και η discursive επανάληψη μια ιεραρχική διαλεκτική διάταξη. Οι δύο αυτοί τύποι θα μπορούσαν διστακτικά να χαρακτηριστούν αντίστοιχα, ως "επική- αναδρομική" και "αφηγηματική- λυρική". Τα πλαίσια της αναδρομικής επανάληψης συχνά συνδυάζονται με μια επιφάνεια που εμφανίζει πολύπλοκες, λεπτομερείς διακυμάνσεις, συχνά αυτοσχεδιασμένες παραλλαγές, ενώ τα αφηγηματικά- λυρικά πρότυπα τείνουν σε ένα αναπτυξιακό τύπο, με πιο εντυπωσιακή ανάπτυξη στην ευρωπαϊκή παράδοση.

Τα βασικά αυτά μοντέλα, τα οποία περιγράφονται παραπάνω, συσχετίζονται με προφορικούς και γραφόμενους τρόπους σύνθεσης μουσικής. Παρόλα αυτά, θα ήταν δόκιμο οι τρόποι αυτοί να μην αντιμετωπίζονται ως τεχνολογικά καθορισμένοι, αλλά ως ενεργά κλητευμένοι στην ανάπτυξη και διαμεσολαβημένοι από τις ανάγκες διακριτών κοινωνικό-οικονομικών συνθέσεων. Οι αρχές της musematic επανάληψης και των αναδρομικών δομών είναι σαφώς κατάλληλες προς τις μεθόδους της προφορικής σύνθεσης. Παρομοίως, η discursive επανάληψη και οι ιεραρχικά οργανωμένες δομές μπορούν πιο εύκολα να επεξεργαστούν γραπτώς. Μολαταύτα, υπάρχουν πολλά παραδείγματα discursive επανάληψης σε μουσική που

δημιουργήθηκε προφορικά και musematic επανάληψης σε γραπτά μουσικά κείμενα (Bennett, Shank and Toynbee 2006: 17).

Μια εξατομικευμένη φόρμα, μιας συχνά αισθητής διάκρισης στην popular music, πιθανότατα αναφέρεται στην ικανότητα της μουσικής, η οποία στηρίζεται περισσότερο στην musematic επανάληψη να επιτύχει *συντονισμό* με την ροή πρωτογενούς ενέργειας, που την θέτει σε κίνηση, ενώ περισσότερο εκτενής φόρμες, ακόμη και αυτές που περιλαμβάνουν επανάληψη, απαιτούν μεγαλύτερη *επένδυση* εγώ-ενέργειας (Middleton 1990: 291). Η επανάληψη συχνά, σχετίζεται με το φαινόμενο του να «ξεφεύγει» ο ακροατής, ειδικότερα σε σχέση με τις «υπνωτικές» ρυθμικές επαναλήψεις και την έκσταση του ακροατηρίου: μια συλλογική απώλεια του εαυτού. Η επανάληψη επιτελεί το έργο της ακριβώς στο έδαφος, όπου η κοινωνική αποφασιστικότητα, οι σημασιοδοτικές πρακτικές και οι σχετικές σταθερές της ανθρώπινης κατάστασης, διατέμνονται. Μέσα στην ψυχική οικονομία, η επανάληψη εμφανίζεται στον άνθρωπο διαμεσολαβημένη μέσω πολύπλοκων φορμών. Μέσα στα σημασιοδοτικά συστήματα, επίσης, η επανάληψη δεν εμφανίζεται ως φυσική, αλλά ούτε και ξεκάθαρα ως οργανική ή με κάποιο σκοπό. Αντ' αυτού, μπορεί κανείς να πει ότι οι φόρμες της, παρουσιάζουν ένα πολιτισμικό έργο, ή καλύτερα υπάρχουν και έχουν εκπονηθεί στο σημείο, όπου κοινωνικά δομημένοι πολιτισμικοί κώδικες και η δομή του αντικειμένου, συναντώνται (Bennett, Shank and Toynbee 2006: 19).

Αυτή η αντίληψη κάνει προσβάσιμο έναν χώρο, μέσα στον οποίο συγκεκριμένες εκδηλώσεις της πρακτικής της επανάληψης στην popular music, μπορεί να εντοπιστεί ως εκδήλωση ενός πολύπλοκου πολιτισμικού παιχνιδιού, μέσα στο οποίο «παίζουν» διάφορα είδη πολιτισμικών και ψυχικών δυνάμεων. Η musematic επανάληψη φαίνεται να είναι πιο θεμελιώδης (περισσότερο εμπλεκόμενη με τον θάνατο και την επιθυμία), ενώ η discursive επανάληψη εμπλέκεται περισσότερο με το εγώ και τον εαυτό (Bennett, Shank and Toynbee 2006: 20).

Η μουσικολογική προσέγγιση του αντικειμένου έρευνας της παρούσας εργασίας επιτεύχθηκε μέσω μεθόδων, οι οποίοι αναφέρθηκαν παραπάνω, όπως οι προσωπικές συνεντεύξεις με τα μέλη του συγκροτήματος, μουσικών παραγωγών και μουσικών συντακτών, αλλά και μία προσπάθεια τοποθέτησης του μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο δημιουργήθηκε και οι συνθήκες δημιουργίας του. Ακόμη, αποπειράται μία



συνδυαστική προσέγγιση του αντικειμένου, χρησιμοποιώντας τεχνικές της παραδοσιακής μουσικής ανάλυσης, αλλά και σύγχρονες τεχνικές ανάλυσης popular music. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκε το μουσικό έγγραφο, δηλαδή το score, το οποίο επιτεύχθηκε μέσω μεταγραφών από ηχογραφήσεις των έργων, το οποίο αποτέλεσε πηγή για την ανάλυση των έργων αλλά όχι αποκλειστική. Οι αναλυτικές μέθοδοι που χρησιμοποιήθηκαν είναι αυτή της *theory of gestures*, η οποία αναφέρθηκε παραπάνω και η θεωρία της musematic και discursive επανάληψης.

Ο λόγος που επιλέχθηκε το συγκεκριμένο αναλυτικό εργαλείο (score) οφείλεται στο ξεχωριστό μουσικό ιδίωμα των Mode Plagal, το οποίο έχει σαν βάση δημοτικά τραγούδια και έκανε την μεταγραφή των έργων τους εφικτή. Λόγω της μουσικής στατικότητας του score, δόθηκε έμφαση στις αναλύσεις και στην χρονικότητα, η οποία εκλείπει από το μουσικό score, το οποίο αποτελεί μία χωρική μεταφορά. Ακόμη, πραγματοποιήθηκε και μία προσπάθεια αποτύπωσης μουσικών ποιοτήτων του ήχου που δεν μπορούν να αποτυπωθούν στο score, μέσω εκτενών περιγραφών στις αναλύσεις, με λεκτικές μεταφορές αλλά και παραστατικές, μέσω των νευμάτων.

Η επιλογή των δύο συγκεκριμένων θεωριών έγινε κατόπιν εκτενούς έρευνας, μέσω της οποίας κρίθηκε ότι οι δύο αυτές θεωρίες καλύπτουν αναλυτικά όλους τους παράγοντες του μουσικού έργου που θα μπορούσαν να υποστούν ανάλυση. Η μεν θεωρία νευμάτων θέτει μία παραστατική επεξήγηση των μουσικών δρώμενων με σκοπό την κατανόηση τους από μία εξωτερική όψη του έργου και η θεωρία της musematic και discursive επανάληψης, διεισδύει στην εσωτερική μελωδική δομή του έργου. Τέλος, στην λεκτική επισκόπηση έπειτα από κάθε ανάλυση πραγματοποιείται και μία αποτύπωση της γενικής δομής των έργων, όπως μπορεί να τα ακούσει ο ακροατής στις ηχογραφήσεις τους.

Οι δίσκοι Mode Plagal I και Mode Plagal II επιλέχθηκαν λόγω της θέσης τους στην δισκογραφική πορεία των Mode Plagal. Ο δίσκος Mode Plagal I αποτελεί την πρώτη δισκογραφική κυκλοφορία τους και ο δίσκος Mode Plagal II αποτελεί την δεύτερη. Η πρώτη κυκλοφορία τους, καθιερώνει το μουσικό τους ιδίωμα και εμπεριέχει και την άντληση υλικού από την παράδοση, για το λόγο αυτό, θεωρήθηκε ως το κατάλληλο αντικείμενο μελέτης. Ο δίσκος Mode Plagal II θεωρήθηκε επίσης, ως κατάλληλο αντικείμενο μελέτης λόγω της άντλησης υλικού επίσης, από το δημοτικό τραγούδι, αλλά και λόγω της εξέλιξης και καθιέρωσης του μουσικού ύφους των Mode Plagal.

Επίσης, η ενορχήστρωση των Mode Plagal στους δύο αυτούς δίσκους είναι διαφορετική αφού στον πρώτο είναι ένα τρίο (ηλεκτρική κιθάρα, σαξόφωνο, ντραμς) και στον δεύτερο, κουαρτέτο (προσθήκη και ηλεκτρικού μπάσου).

Για τα μουσικά έργα, που επιλέχθηκαν από τους συγκεκριμένους δίσκους, ελήφθησαν υπόψη παράγοντες όπως: ο τόπος του δημοτικού τραγουδιού που υπόκειται επεξεργασία από τους Mode Plagal (Θράκη, Ρούμελη, Ήπειρος, Μακεδονία), καθώς κάθε τόπος φέρει και το δικό του διαφορετικό ύφος, κλίμακες, κτλ. Αυτή η ποικιλομορφία του αρχικού υλικού των Mode Plagal δίνει την ευκαιρία για μελέτη της επεξεργασίας που υπόκειται τα τραγούδια, αλλά και το τελικό ύφος που δημιουργούν οι Mode Plagal. Ακόμη έναν παράγοντα αποτελούν οι διαφορετικοί ρυθμοί που έχει το κάθε τραγούδι (15/16, 6/8, 16/8, 7/8 κτλ.) καθώς μεταφέρονται σε ένα τελείως διαφορετικό πλαίσιο, όπως αυτό της jazz, rock και blues. Επίσης, τα συγκεκριμένα τραγούδια που επιλέχθηκαν κρίθηκαν ότι κάλυπταν ένα ευρύ υφολογικό φάσμα μέσα στην μουσική των Mode Plagal, το οποίο αναδεικνύεται μέσω της μελέτης τους.

## 1.2 Εξέλιξη της Έρευνας μέσα στον Χρόνο

Κατόπιν της απόφασης να ασχοληθώ με το συγκρότημα των Mode Plagal, το επόμενο βήμα αφορούσε την πορεία της έρευνας. Μία πρώτη επαφή με τους Mode Plagal κανονίστηκε λίγο αργότερα στα πλαίσια μίας ζωντανής τους εμφάνισης στο φεστιβάλ «Αναιρέσεις» στην Γεωπονική Σχολή Αθηνών. Η συνέντευξη που μου δόθηκε αφορούσε κυρίως την δημιουργία, πορεία και εξέλιξη του συγκροτήματος, τα κοινωνικά και πολιτιστικά πλαίσια που πραγματοποιήθηκαν αυτές, αλλά και συγκεκριμένες τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν και χρησιμοποιούνται για την επίτευξη του μοναδικού τους ήχου. Μου παραχωρήθηκε και ένα αρχείο των συνεντεύξεων σε περιοδικά και άλλα μέσα, που κρατούσαν οι ίδιοι στην πορεία των χρόνων, το οποίο στάθηκε πολύτιμη πηγή πληροφοριών για την σύνταξη της διπλωματικής μου εργασίας, αλλά και βοήθημα για την καλύτερη κατανόηση της μουσικής των Mode Plagal καθεαυτής. Μία από τις δυσκολίες που συνάντησα σε αυτή την πρώτη φάση της έρευνας ήταν η διεξαγωγή μίας συνέντευξης, η οποία δεν θα ήταν «δημοσιογραφική», αλλά μουσικολογική.

Οι επόμενες κινήσεις μου ήταν να κάνω επαφές με μουσικούς συντάκτες, οι οποίοι είχαν ασχοληθεί με τους Mode Plagal και μέσω μικρών online συνεντεύξεων να μου αποδώσουν την δική τους οπτική για την μουσική τους ή κάποιες περαιτέρω πληροφορίες που αφορούσαν συγκεκριμένους δίσκους. Μία δεύτερη επαφή πραγματοποιήθηκε με δύο μέλη των Mode Plagal (τον κ. Κλέωνα Αντωνίου και τον κ. Τάκη Κανέλλο) στα πλαίσια μίας συναυλίας που είχαν με τους «Χαϊνήδες» στην Θεσσαλονίκη. Η συνέντευξη αυτή αφορούσε τις μουσικές καταβολές του συγκροτήματος, τις δισκογραφικές τους εταιρίες, πωλήσεις, management κτλ. Παράλληλα, θεωρήθηκε σκόπιμο να έρθω σε επικοινωνία και με τους μουσικούς παραγωγούς των δίσκων των Mode Plagal, το οποίο οδήγησε στην επικοινωνία που είχα με τον κ. Άγγελο Σφακιανάκη. Η προσπάθεια μου αυτή με έφερε και σε επαφή με τον κ. Αμίλιο Κατσούρη ιδιοκτήτη της δισκογραφικής εταιρίας «Hitch-Hyke Records», ο οποίος μου έδωσε σημαντικές πληροφορίες για την συνεργασία που είχαν οι Mode Plagal με το συγκρότημα Bosphorus και το αποτέλεσμα αυτής της συνεργασίας που ήταν ο δίσκος «Του Βόσπορου το Πέρα». Ένα εμπόδιο, που δημιουργήθηκε στην δημιουργία αυτών των επαφών ήταν η εύρεση χρόνου για την διεξαγωγή των συνεντεύξεων καθώς διεξήχθησαν τηλεφωνικώς και όχι πρόσωπο με πρόσωπο.

Η επεξεργασία και η οργάνωση του υλικού που έδωσαν όλες αυτές οι επαφές, ήταν αυτό που με απασχόλησε έπειτα. Κατά την διάρκεια όλων αυτών των επαφών, βρισκόμουν σε επικοινωνία με τον καθηγητή μου, ο οποίος μου έδινε πολύτιμες οδηγίες και βοήθεια για τα επόμενα βήματα μου. Αφού, ολοκληρώθηκαν οι επαφές αυτές, το επόμενο στάδιο ήταν η σύνταξη της εργασίας μου. Εφόσον υπήρχε ήδη το υλικό των συνεντεύξεων, το κεφάλαιο που αφορούσε τα βιογραφικά στοιχεία, τους δίσκους, ιστορία κτλ. των Mode Plagal, ήταν αυτό που συντάχθηκε πρώτο. Κατόπιν έγινε μία πρώτη έρευνα που αφορούσε τον κλάδο της Popular Musicology. Μέσω αυτής της έρευνας επιλέχθηκαν και τα αναλυτικά εργαλεία που θα χρησιμοποιούνταν μετέπειτα στην ανάλυση των έργων των Mode Plagal.

Αφού έγινε η οριστικοποίηση των αναλυτικών εργαλείων, η επιλογή των δίσκων και κατόπιν έργων προς ανάλυση (πάντα σε συνεννόηση με τον καθηγητή μου κ. Κίτσιο) πραγματοποιήθηκε και η σύνταξη των κεφαλαίων της Popular Musicology και της ανάλυσης, με την οποία ολοκληρώθηκε και η εργασία.

Η εμπειρία που μου έδωσε η σύνταξη μίας ερευνητικής διπλωματικής εργασίας ήταν κάτι που δεν είχα βιώσει ξανά στα πλαίσια των σπουδών μου στο πανεπιστήμιο. Είναι μία εμπειρία που είχε δυσκολίες και πολλή μελέτη, αλλά νιώθω πλουσιότερη σε γνώσεις που δεν αφορούν μόνο αυτές που προέρχονται από βιβλία, αλλά και την γνώση που προέρχεται από την κοπιαστική εργασία της προσωπικής έρευνας και ότι περικλείει αυτή.

### 1.3 Δομή της Εργασίας

Η δομή της εργασίας χωρίζεται σε δύο μέρη.

Το πρώτο μέρος αποτελεί το κομμάτι **Mode Plagal**. Το κομμάτι αυτό αφορά τα βιογραφικά στοιχεία των Mode Plagal, την δισκογραφία τους, τις συνεργασίες τους και ζωντανές τους εμφανίσεις. Ακόμη σε αυτήν την ενότητα καταγράφεται και το κοινωνικό-πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο που οδήγησαν στην δημιουργία τους και καθόρισαν την εξέλιξη τους, τις προσωπικές μουσικές καταβολές των μελών τους και κάποιες από τις τεχνικές που χρησιμοποιούν για την επίτευξη του ήχου τους.

Το δεύτερο μέρος αποτελεί το κομμάτι των **Αναλύσεων**, στο οποίο γίνεται καταγραφή των επιλεγμένων έργων μέσω της παραδοσιακής μουσικής σημειογραφίας και έπειτα ακολουθεί η ανάλυση των έργων αυτών, η οποία αντλεί τα αναλυτικά της εργαλεία από μελέτες που έχουν εκδώσει ο Philip Tagg και ο Richard Middleton στο περιοδικό «Popular Musicology». Κατόπιν, ακολουθούν τα **Συμπεράσματα** της ανάλυσης αυτής και συνδέσεις με των συμπερασμάτων με έρευνες που αναφέρθηκαν στο **Θεωρητικό Πλαίσιο**.

## ΜΕΡΟΣ 1

### Οι Mode Plagal

#### 2.1 Η δισκογραφική πορεία και τα μέλη των Mode Plagal

##### 2.1.1 Ο δίσκος «Mode Plagal»

Οι Mode Plagal είναι ένα συγκρότημα με βάση την Αθήνα, το οποίο δημιουργήθηκε το 1990. Ο αρχικός συνδυασμός μελών του αποτελούνταν από τους Θεοδωρή Ρέλλο στο σαξόφωνο και στα φωνητικά, Κλέωνα Αντωνίου στην κιθάρα και στα φωνητικά και Τάκη Κανέλλο στα ντραμς.

Ο **Θεοδωρής Ρέλλος** γεννήθηκε στην Αθήνα. Φοίτησε στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης, παρακολουθώντας μαθήματα φλάουτου με τον καθηγητή Tone Takahashi, θεωρητικά με τον Γεώργιο Ζερβό και βυζαντινή μουσική με τον Νικηφόρο Μεταξά στην Κωνσταντινούπολη, όπου συνεργάστηκε με το μουσικό σχήμα «Bosphorus». Στην μετέπειτα δισκογραφία τους οι mode plagal θα κυκλοφορήσουν και έναν δίσκο σε συνεργασία με τους "Bosphorus". Ξεκίνησε να παίζει σαξόφωνο το 1980 συμμετέχοντας σε διάφορα μουσικά σχήματα που μετείχαν σε φεστιβάλ και συναυλίες, στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Έχει πραγματοποιήσει ηχογραφήσεις για το ραδιόφωνο, την τηλεόραση, το θέατρο, παραστάσεις χορού και για τον κινηματογράφο. Κάποιες από τις συνθέσεις του εκτός των mode plagal μπορούν να βρεθούν στον δίσκο «Το Πρωί και το Βράδυ» του Μιχάλη Σιγανίδη (Lyra Records, 1990), στο σχήμα «Acid Free», όπου συμμετείχε από το 1985-1992 μαζί με τους: Π. Μπενετάτο, Β. Ντάλλα, Γ. Μελάκη.

Ο **Κλέων Αντωνίου** γεννήθηκε στο Σύδνεϋ της Αυστραλίας. Φοίτησε στο Ελληνικό Ωδείο, όπου παρακολούθησε μαθήματα θεωρητικών, κιθάρας με τον Χαράλαμπο Εκμετζόγλου και αρμονίας με τον Μιχαήλ Τραυλό. Σε νεαρή ηλικία ξεκίνησε να συμμετέχει σε διάφορα μουσικά σχήματα ως τραγουδιστής και κιθαρίστας. Πρωτοεμφανίστηκε με την δική του σύνθεση στους «Αγώνες ελληνικού τραγουδιού Κέρκυρας 1981», με την διοργάνωση του Μάνου Χατζιδάκι. Ακόμη, έχει ηχογραφήσει μουσική για το «Μουσικό εργαστήριο του τρίτου», του Μιχάλη Γρηγορίου στο Τρίτο Πρόγραμμα Ραδιοφωνίας. Οι μουσικές του συνεργασίες σε συναυλίες και ηχογραφήσεις περιλαμβάνουν πολλούς συνθέτες όπως, η Λένα

Πλάτωνος, ο Νίκος Πορτοκάλογλου, ο Αλκίνοος Ιωαννίδης, ο Ορφέας Περίδης, η Κρίστι Στασσινοπούλου, ο Δημήτρης Μαραγκόπουλος, ο Δημήτρης Πουλικάκος, τους Άλλα Μαντάτα, τους Echo Tatoo, τους Way 2 Go, τους Σελάνα, τον Ζωρζ Πιλαλί κ.α. Κάποιες από τις συνθέσεις του εκτός των mode plagal μπορούν να βρεθούν στους «Αγώνες ελληνικού τραγουδιού Κέρκυρας 1981», στον δίσκο της Θεοδοσίας Τσάτσου «Κόκκινο» (Minos Emi, 2002) και στον δίσκο «Dubient» των Dubient (Hitch-Hyke Records, 2003).

Ο **Τάκης Κανέλλος** γεννήθηκε στον Πειραιά το 1960. Οι συνεργασίες του περιλαμβάνουν καλλιτέχνες όπως οι: Anti Troppau Council, Μάνος Χατζιδάκις, Δημήτρης Πουλικάκος, Άλλα Μαντάτα, Μιχάλης Σιγανίδης, Μαρίζα Κωχ, Ηρακλής Πασχαλίδης, Νίκος Πορτοκάλογλου, Νότιος Ήχος, Τάκης Μπαρμπέρης, Ορφέας Περίδης, Light of Anatolia, Αλκίνοος Ιωαννίδης, Ξύλινα Σπαθιά, Σωκράτης Μάλαμας κ.α. Έχει συνθέσει μουσική για το «Μουσικό εργαστήρι του τρίτου» για το Τρίτο Πρόγραμμα Ραδιοφωνίας, όπως επίσης και για τις παραστάσεις «Φαύστα» του Μποστ και «Κύκλωψ» του Ευριπίδη. Ακόμη, έχει συνθέσει μουσική για τον κινηματογράφο και συγκεκριμένα για την ταινία «Δρόμοι και Πορτοκάλια» της Αλίκης Δανέζη.

Η πρώτη δισκογραφική εργασία των Mode Plagal, πραγματοποιήθηκε το 1995 με τον ομώνυμο δίσκο, υπό την σκέπη της εταιρείας "Apo Kato Records".

Ο δίσκος Mode Plagal "I" ηχογραφήθηκε στο στούντιο «Αγροτικόν» και η μίξη του δίσκου έγινε στο ίδιο στούντιο, επίσης. Η ηχογράφιση και μίξη έγινε από τους: Χρήστος Μέγας, Χρήστος Χατζηστάμου (κομμάτια 7 και 9), Μάκης Μουράτογλου (κομμάτι 8). Η παραγωγή του δίσκου πραγματοποιήθηκε από τους Mode Plagal.

Η σειρά των κομματιών, όπως εμφανίζονται στο οπισθόφυλλο του δίσκου είναι:

1. Φλώρινα

Το κομμάτι Φλώρινα είναι βασισμένο σε παραδοσιακό χορό της Φλώρινας, ο οποίος ονομάζεται «πουστσένο».

2. Κάλαντα I

Το κομμάτι Κάλαντα I βασίζεται σε κάλαντα από την περιοχή της Θράκης.

3. Έφριξεν η γη

Το κομμάτι αυτό συνέθεσε ο Θοδωρής Ρέλλος.

4. 7/8

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι σύνθεση των Mode Plagal.

5. Σμήνος

Το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελεί σύνθεση του Θοδωρή Ρέλλου.

6. Κάλαντα II

Το κομμάτι Κάλαντα II χωρίζεται σε δύο μέρη με το πρώτο να αποτελεί την «Μπαλάντα» και το δεύτερο τα «Κάλαντα II». Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι βασισμένο σε χριστουγεννιάτικα κάλαντα της Θράκης με το πρώτο μέρος να έχει προσαρμοστεί και διασκευαστεί από τον Θοδωρή Ρέλλο και το δεύτερο από τους Mode Plagal.

7. Ψευδοήχος

Το κομμάτι «Ψευδοήχος» είναι βασισμένο σε παραδοσιακό χορό της περιοχής της Θράκης.

8. Κάποιος Πέφτει... (Εξω Απ' το Παράθυρο Μου)

Το συγκεκριμένο κομμάτι συνέθεσε ο Κλέων Αντωνίου.

9. Λήμνος

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι βασισμένο σε χορό του βορείου Αιγαίου.

10. Με το Πρώτο Φως

Το κομμάτι «Με το πρώτο φως» συνέθεσε ο Κλέων Αντωνίου.

11. Ωκεανία

Το κομμάτι αυτό αποτελεί επίσης μια σύνθεση του Κλέωνα Αντωνίου.



Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι στην συνολική δισκογραφία των Mode Plagal, παρατηρούνται πολλά guest από διάφορους μουσικούς. Ο Δήμος Δημητριάδης στα κομμάτια "Φλώρινα", "Εφριξεν η γη", "7/8", "Σμήνος" και "Κάλαντα II" συμμετέχει παίζοντας άλλο σαξόφωνο, ο Μιχάλης Σιγανίδης παίζει κοντραμπάσο στα κομμάτια "Κάλαντα I", "Εφριξεν η γη", "Λήμονος" και "Με το Πρώτο Φως". Ακόμη συμμετέχει ο Παντελής Καραγιώργης στο πιάνο στα κομμάτια "Σμήνος" και "Κάλαντα II". Ο Αντώνης Μαράτος παίζει κρουστά στα κομμάτια "Ψευδοήχος" και "Λήμονος", ο οποίος έμελλε να γίνει και βασικό μέλος των Mode Plagal από το 1994, κατόπιν τούτης της συνεργασίας και από το 1996 μέχρι και σήμερα παίζει ηλεκτρικό μπάσο.

Η βασική εκπρόσωπος του γκρουπ ήταν η Θάλεια Ιακωβίδου, η οποία απεβίωσε το 2004, οπότε από την εποχή εκείνη υπήρχαν κάποιοι managers, με τους οποίους οι Mode Plagal συνεργάστηκαν, αλλά η συνεργασία δεν συνεχίστηκε. Η αναζήτηση manager δεν έχει ευοδωθεί ακόμη, καθώς η πραγματική επαφή, επικοινωνία και κοινό όνειρο με το γκρουπ, αποτελούν απερίσπαστο κομμάτι της συνεργασίας (Αντωνίου, 2015).

Αξίζει να αναφερθεί επίσης, ότι οι Mode Plagal δεν ανήκουν σε μια συγκεκριμένη δισκογραφική εταιρεία την παρούσα χρονική στιγμή. Όπως θα αναφερθεί και παρακάτω οι δισκογραφικές με τις οποίες συνεργάστηκαν είναι η Ano-Kato Records, η Lyra-Musurgia Graeca και η Hitch-Hyke Records. Ακόμη δεν αποκλείεται και μια προσπάθεια αυτοέκδοσης ενός δίσκου. Αυτό βέβαια, απαιτεί κάποιες συγκεκριμένες συνθήκες, όπως η ανεύρεση πόρων για την κάλυψη των εξόδων παραγωγής τα οποία αναλάμβανε η εκάστοτε δισκογραφική. Ένα home-studio στην οικεία του Τάκη Κανέλλου αποτελεί το πρώτο βήμα προς αυτήν την κατεύθυνση (Αντωνίου, 2015).

### **2.1.2 Ο δίσκος «Mode Plagal II»**

Αμέσως μετά την κυκλοφορία του δίσκου «Mode Plagal» ο Αντώνης Μαράτος προστίθεται στο βασικό line-up των Mode Plagal.

Ο **Αντώνης Μαράτος** γεννήθηκε στην Αγγλία το 1968. Μελέτησε φλάουτο με τον Δημήτρη Φωτόπουλο, τζαζ με τον Δημήτρη Ζαφινέλλη, σύνθεση και αντίστιξη με τον Χάρη Ξανθουδάκη και θεωρητικά της μουσικής με τον Μηνά Αλεξιάδη και τον Παναγιώτη Αδάμ. Έχει ασχοληθεί με την μελέτη παραδοσιακών οργάνων, όπως ούτι και σάζι και με κρουστά, για πολλά έτη. Έχει συνεργαστεί με καλλιτέχνες όπως:

Ορφέας Περίδης, Φανάρι της Ανατολής, Ζωρζ Πιλαλί, Μιχάλης Σιγανίδης αλλά και το Μουσικό Θέατρο. Επίσης, έχει συμμετάσχει σε παραστάσεις όπως: «Ελίζα» (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πατρών), «Στο όνομα της Ελένης» (Καλλιτεχνική Εταιρία «Αργώ», Αιμιλία Υψηλάντη), «Λυσιστράτη» (Εθνικό Θέατρο).

Δύο χρόνια μετά την κυκλοφορία του Mode Plagal "I", το συγκρότημα αποκτά και ένα πέμπτο μέλος, τον Άγγελο Πολυχρόνου στα κρουστά.

Ο Άγγελος Πολυχρόνου γεννήθηκε στην Αθήνα το 1977. Φοίτησε στο ωδείο «Χαϊμάντα», όπου μελέτησε πιάνο. Αποφοίτησε από το Μουσικό Σχολείο Παλλήνης, όπου μελέτησε ούτι, σάζι και τζουρά, βυζαντινή μουσική με καθηγητές τον Μάριο Μαυροειδή και τον Γιάννη Αρβανίτη (μαθητές και οι δύο του Σίμωνα Καρρά), κρουστά με τον Βαγγέλη Καρίπη και μοντέρνα κρουστά με τον Πέτρο Κουρτή. Έχει συμμετάσχει σε ηχογραφήσεις παραδοσιακής μουσικής για το Αρχείο Ελληνικής Μουσικής, σε ηχογραφήσεις του Αλκίνοου Ιωαννίδη, σε συναυλίες του Νίκου Μαμαγκάκη, Αλκίνοου Ιωαννίδη, Παντελή Θαλασσινού, Πέτρου Δουρδουμπάκη, Eastern City κ.α.

Την αμέσως επόμενη χρονιά, δηλαδή το 1998 κυκλοφορεί ο δεύτερος δίσκος των Mode Plagal, με το όνομα Mode Plagal "II". Η εταιρεία "Lyra-Musurgia Graeca", στήριξε την κυκλοφορία αυτή. Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στο "Sierra Studio" και "Ψυρρή Studio". Οι ηχογραφήσεις των κομματιών 1-4, 7, 10, 11, 15 πραγματοποιήθηκαν από τον Αντώνη Παπαθανασίου και τα κομμάτια 5, 8, 13, 14, 16 από τον Ηλία Τσαγκάρη. Η μίξη έγινε από τους Mode Plagal, Αντώνη Παπαθανασίου και Ηλία Τσαγκάρη και η ψηφιακή επεξεργασία από τον Χρήστο Χατζηστάμου. Το artwork του δίσκου επιμελήθηκαν ο Γιώργος Βαβουλουσάκης και ο Κώστας Βαβουλουσάκης. Η σειρά των κομματιών όπως εμφανίζονται στο οπισθόφυλλο του cd είναι οι εξής:

1. Funky Βεργίνα / Funky Vergina

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι βασισμένο στον χορό «πουσνίτσα» της ανατολικής Μακεδονίας.

2. Το Λεβέντικο Του Miles / Miles' Leventikos

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι βασισμένο σε Λεβέντικο χορό της Φλώρινας, είναι δηλαδή «πουστσένο».

### 3. Το γράμμα / The Letter

Το «γράμμα» αποτελεί μια σύνθεση του Θεωρή Ρέλλου και ως αποστολέας αναφέρεται η Ασημίνα Ρέλλου.

### 4. Κάλαντα / Carols

Το κομμάτι αυτό πηγάζει από χριστουγεννιάτικα κάλαντα της Ορεστιάδας.

### 5. Οδυσσέας / Ulysses

Το κομμάτι Οδυσσέας αποτελεί έναν αυτοσχεδιασμό.

### 6. Καλαματιανός / Kalamatianos

Το κομμάτι αυτό βασίζεται στον ομώνυμο χορό και είναι αφιερωμένο στην μνήμη του Charlie Parker.

### 7. Πικροδάφνη / Pikrodafni

Το συγκεκριμένο κομμάτι προέρχεται από το παραδοσιακό τραγούδι «Στης Πικροδάφνης τον Ανθό». Είναι ένας συρτός στα δύο, πωγωνίσιος και προέρχεται από το Πωγώνι της Ηπείρου και ο ρυθμός του είναι 4/4.

### 8. Ήλιος / Helios

Το κομμάτι «Ήλιος» αποτελεί έναν τσάμικο χορό, ο οποίος προέρχεται από την Ρούμελη.

### 9. Κύκλωπας / Cyclops

Το κομμάτι αυτό, αποτελεί έναν αυτοσχεδιασμό.

### 10. Rock Around Eleven

Το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελεί μια σύνθεση του Θεωρή Ρέλλου.

### 11. Ivo

Το συγκεκριμένο κομμάτι προέρχεται από ένα παραδοσιακό τραγούδι της Βουλγαρίας και παίρνει το όνομα του από τον Ivo Parazon, από την ηχογράφιση του οποίου, εμπνεύστηκαν οι Mode Plagal.

#### 12. Solo Sax

Το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελεί έναν live αυτοσχεδιασμό, που πραγματοποιήθηκε στο Half Note, στην Αθήνα.

#### 13. Σάλωνα / Salona

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι ένας τσάμικος χορός και προέρχεται από την Ρούμελη.

#### 14. Solo Drums

Το συγκεκριμένο κομμάτι αποτελεί έναν αυτοσχεδιασμό.

#### 15. Έγω Στα Ξένα / On Foreign Lands

Το συγκεκριμένο κομμάτι προέρχεται από τον Έβρο της Θράκης.

#### 16. Ντάλα Ήλιος / Blazing Sun

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι ο τσάμικος, που παίζεται και στο κομμάτι «Ήλιος».

Όπως προαναφέρθηκε ο Άγγελος Πολυχρόνου συμμετέχει παίζοντας κρουστά. Συγκεκριμένα στα κομμάτια "Funky Vergina", "Το Λεβέντικο του Miles", "Το γράμμα", "Κάλαντα", "Ivo" και "Ντάλα Ήλιος" παίζει congas και στο κομμάτι "Πικροδάφνη" παίζει tambourine. Στο κομμάτι "Πικροδάφνη" συμμετέχουν επίσης οι: Μαρία Αριστοπούλου, Σοφία Παπάζογλου, Βασίλης Χατζηνικολάου, Παναγιώτης (Τσίκο) Κατσιώτης στα φωνητικά. Αυτά είναι και τα μοναδικά guest μουσικών στον συγκεκριμένο δίσκο, σε αντίθεση με τους υπόλοιπους των Mode Plagal, που υπάρχουν περισσότερες συνεργασίες.

Σε αυτόν τον δίσκο παρατηρείται και μια αλλαγή στην μουσική υφή του συγκροτήματος, με την έννοια ότι στον πρώτο δίσκο οι Mode Plagal, ήταν ένα τρίο από μουσικούς, κατόπιν έγινε κουαρτέτο (με την προσθήκη ηλεκτρικού μπάσου) και μετά κουϊντέτο ( με την προσθήκη των κρουστών). Αυτόματα αυτό είχε την σημασία της αλλαγής στην ενορχήστρωση, αλλά και στον ήχο καθ' εαυτό (Αντωνίου, 2015).

Η βασική διαφορά ανάμεσα στο πρώτο και το δεύτερο άλμπουμ είναι ότι ο ήχος έχει πλέον κινηθεί πιο κοντά στον Αμερικανικό ήχο υπό την έννοια της ενορχήστρωσης. Το βασικό line-up με ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, ντραμς, πνευστά και κρουστά. Η υφή πλησιάζει μια αίσθηση jazz-soul-latin-funk, αναφέρει ο Τ. Κανέλλος (Kolyvas, 1999).

Για να κατανοήσει κανείς την ανάγκη για την δημιουργία αυτού του δίσκου πρέπει να τοποθετηθεί ένα πλαίσιο. Η δημιουργία των Mode Plagal συνέπεσε την στιγμή που η τζαζ σκηνή στην Ελλάδα τουλάχιστον, έτσι όπως την παρακολουθούσαν τα μέλη των Mode Plagal ήταν σε ένα αρχικό επίπεδο και υπήρχαν ένας-δύο χώροι στην Αθήνα που παιζόταν μουσική πέρα από τα συνηθισμένα, όπως των μεγάλων μαγαζιών, πίστα, πιάτσα κτλ. Υπήρχαν λίγα μαγαζιά, όπως το Παράφωνο, που εκεί βρισκόταν συνήθως οι ίδιοι μουσικοί οι οποίοι αλλάζανε ονόματα, δηλαδή bandleader και παρουσίαζαν το ίδιο υλικό. Άλλαζε όνομα το γκρουπ και οι μουσικοί ήταν ίδιοι, όπως και το ρεπερτόριο. Αυτή η κατάσταση είχε μια φθίνουσα τάση και μετά κλείσανε και οι συγκεκριμένοι χώροι που παιζόταν jazz μουσική. Σε αυτήν ακριβώς την περίοδο οι Mode Plagal βρέθηκαν στην Αθήνα, ακριβώς το 1990. (Ρέλλος, 2014) Η μίξη αυτή με την παραδοσιακή μουσική, που είναι το χαρακτηριστικό στοιχείο αυτού του δίσκου φαίνεται είχε ρίζες ακόμη από τις δεκαετίες του 1980, 1960 ή και 1950 και καθιστά ένα παγκόσμιο φαινόμενο. Άλλωστε, θα μπορούσε να πει κανείς και για τα ρεμπέτικα ότι είναι μια καινούρια "παράδοση", η οποία προέρχεται από πολλές παραδόσεις που συναντήθηκαν στα αστικά κέντρα για πρώτη φορά (Αντωνίου, 2014).

Υπήρχε μια κοινωνική τάση για επιστροφή στις ρίζες. Υπήρχε μια ανάγκη μετά από τον μοντερνισμό να γίνει επιστροφή σε κάτι που έχει αξία να βασιστεί κάποιος. Η ενασχόληση με την παραδοσιακή μουσική για τους Mode Plagal είναι ένα πολυδιάστατο ζήτημα. Η μια διάσταση είναι μουσική καθ' εαυτή. Η συλλογιστική του συγκροτήματος ήταν ο πειραματισμός με κάποιο κομμάτι, π.χ. έναν μαντηλάτο από την Θράκη, η δημιουργία μιας φόρμας και η εκτέλεση πάνω σε αυτήν την φόρμα και όχι η διασκευή πάνω σε ένα κομμάτι π.χ. μιούζικαλ. Μια προέκταση αυτού ήταν και η απόδειξη ότι η μουσική αυτή (jazz) που παίζανε δεν είχε σημασία αν ήταν π.χ. Thelonious Monk ή ένας χορός μαντηλάτος.

Ο ρόλος της αλληλεπίδρασης μέσω της μουσικής και η εκτέλεση μουσικής μέσω κάτι οικείου (όπως είναι η παραδοσιακή μουσική των εκάστοτε λαών) και όχι με αρχικό

υλικό, μουσική η οποία προέρχεται από μια άλλη κουλτούρα δηλαδή κάτι ξένο, αλλά και η αίσθηση ότι ακολουθείται μια δημιουργική διαδικασία είναι σημαντική για τους Mode Plagal.

Χαρακτηριστικά ο Θοδωρής Ρέλλος αναφέρει: «Υπήρχε η ανάγκη οι μουσικοί να χρησιμοποιούν στοιχεία από τις παραδόσεις τους, η οποία συγχρόνως ήταν ενάντια σε κάτι το οποίο ήθελε να είναι όλα ίδια. Οι μουσικοί ένιωσαν ότι έπρεπε να δείξουν μια ιδιαιτερότητα, δηλαδή ένας μουσικός jazz της Ελλάδας ξεκίνησε να χρησιμοποιεί στοιχεία από την δική του παράδοση, ένας μουσικός από την Γιουγκοσλαβία αντίστοιχα. Υπήρξε στην Λατινική Αμερική αυτή η τάση από πολύ παλιά, ας πούμε jazz με στοιχεία κουβανέζικα. Στην Αφρική υπήρχε ολόκληρο κίνημα, ήταν ολόκληρη σκηνή» (in2life, 2009).

Στο ξεκίνημα των Mode Plagal υπήρχε ένας σκοπός για το ότι χρησιμοποιήθηκε υλικό από την ελληνική παράδοση και αφορούσε το πώς το υλικό αυτό θα μπορούσε να σταθεί μέσα σε ένα πρόγραμμα σύγχρονης, rock ή jazz μουσικής. Ακόμη, υπήρχε το θέμα του πως θα αναπτύσσονταν οι μοναδικοί ρυθμοί της ευρύτερης περιοχής μας σε σχέση με εκείνους της αφρό-αμερικάνικης παράδοσης. Ο τρόπος με τον οποίο η μουσική αυτή να «ανοίξει», να σχετιστεί να δημιουργήσει την δική της γλώσσα και τέλος να επικοινωνήσει με το κοινό και με μουσικούς από άλλες παραδόσεις. Αυτό έπρεπε να γίνει έστω και με πλάγιο τρόπο, δηλαδή με προσαρμοστικότητα στις ανάγκες και στις απαιτήσεις των καιρών (Τζαμούση, 2011).

Η άλλη διάσταση είναι η απόδειξη απέναντι στην ιδέα της καθαρής ελληνικής φυλής και όλα αυτά που διατείνονται σήμερα. Οι Mode Plagal υποστηρίζουν ότι, η μουσική στην Ελλάδα δεν είναι μια μουσική. Ο λαός της αποτελείται από μειονότητες από διαφορετικές παραδόσεις και διαφορετικούς ανθρώπους, από τον Πόντο μέχρι την Κρήτη. Ο δίσκος αυτός αποτελεί απόδειξη της πολύ-πολιτισμικότητας της Ελλάδας και ότι δεν υπάρχει καμιά καθαρότητα στην ελληνική φυλή. Ο λαός της Ελλάδας αποτελείται από μειονότητες από διαφορετικές παραδόσεις, διαφορετικούς ανθρώπους, από τον Πόντο μέχρι την Κρήτη (Ρέλλος, 2014).

Αξίζει να σημειωθεί ότι η δημιουργία των Mode Plagal συμπίπτει με μια περίοδο, όπου μόλις είχε ξεκινήσει να απενοχοποιείται το δημοτικό τραγούδι, λόγω της χρήσης του από το καθεστώς της δικτατορίας του 1967-1974. Με δειλά βήματα άρχισε να

γίνεται η στροφή στην παράδοση και παράλληλα έγιναν ξανά και ρεμπέτικες κομπανίες. Τις δεκαετίες '60 και '70 το δημοτικό τραγούδι, ήταν ταυτοποιημένο με την χούντα και ειδικά την δεκαετία του '70 έπεσε πολύ στην απήχηση του κόσμου. Οπότε ακόμη ένας λόγος της μίξης αυτής με την παράδοση ήταν και η απόδειξη ότι η μουσική αυτή μπορεί να χρησιμοποιήθηκε με έναν συγκεκριμένο τρόπο από το καθεστώς της χούντας, αλλά δεν ήταν αυτή η ιστορία του (Ρέλλος, 2014).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της κατάστασης, που επικρατούσε εκείνη την εποχή, αποτελεί η πόλη και ο νομός Φλώρινας (το οποίο είναι το πρώτο κομμάτι του δίσκου Mode Plagal "I"), στην οποία απαγορευόταν στους σλαβόφωνους να παίζουν την μουσική τους ή ακόμη και να μιλούν την γλώσσα τους. Στα πανηγύρια οι μουσικοί πήγαιναν κρυφά και παίζανε την μουσική τους. Βέβαια, αυτή ήταν η δεδομένη κατάσταση που αφορούσε τις παραδόσεις των σλαβόφωνων, γιατί δεν υπήρχε αποκλεισμός της γλώσσας από άλλους ντόπιους κατοίκους σε τομείς του εμπορίου (όπου π.χ. χρησιμοποιούσαν την γλώσσα στις επιγραφές των μαγαζιών τους), διότι επιδίωκαν τις συναλλαγές με ανθρώπους από την Σερβία και τα Σκόπια. Ακόμη, ο δίσκος αυτός ήταν και μια απάντηση στους ντόπιους μουσικούς της τζαζ, που χρησιμοποιούσαν ακόμη τα λεγόμενα "jazz standards", που παίζονται ακόμη παντού στον κόσμο και είχαν γίνει πλέον τετριμμένα. Όλα αυτά δημιούργησαν αυτήν την ανάγκη έκφρασης μέσω της παράδοσης εκείνη την εποχή (Ρέλλος, 2014).

Πρέπει ακόμη να σημειωθεί και η "δίσημη" κουλτούρα του γκρουπ. Από την μια μεριά ο Θεόδωρος Ρέλλος και ο Κλέωνας Αντωνίου, οι οποίοι είχαν καταγωγές από την επαρχία και συγκεκριμένα τον νομό Φωκίδας, πράγμα το οποίο είχε ως αποτέλεσμα να έρθουν σε επαφή βιωματικά με την παράδοση και από την άλλη ο Τάκης Κανέλλος και ο Αντώνης Μαράτος, οι οποίοι είχαν την αστική κουλτούρα. (Ρέλλος, 2014) Η έκφραση του κάθε μέλους του συγκροτήματος ξεχωριστά, έπαιζε σημαίνοντα ρόλο και εξακολουθεί να παίζει, διότι οι μεταξύ τους σχέσεις δεν στηρίζονταν σε «παραχωρήσεις ή υποχωρήσεις, αλλά στην ακεραιότητα του χαρακτήρα» με αποτέλεσμα να υπάρχει μία συνεχής πορεία από τις απαρχές της δισκογραφίας τους μέχρι σήμερα (Αλεξίου 2011: 103).

Όλα αυτά συνέβαιναν σε μια εποχή στην οποία η εκμάθηση της παραδοσιακής μουσικής ήταν δύσκολη, γιατί υπήρχαν λίγες σχολές (όπως αυτή του Σίμωνα Καρρά ή σχολές εκμάθησης παραδοσιακών οργάνων) και δεν λειτουργούσαν ακόμη τα

μουσικά σχολεία. Η εναλλακτική λύση εκμάθησης παραδοσιακών οργάνων βρισκόταν ακόμη στο στάδιο της μαθητείας κοντά σε κάποιον οργανοπαίχτη (Αντωνίου, 2014).

Η επαφή του γκρουπ με καταγεγραμμένο υλικό παραδοσιακής μουσικής έγινε σε ένα σεμινάριο για το δημοτικό τραγούδι και μέσω ενός βιβλίου του Σίμωνα Καρρά, το οποίο είχε τις μουσικές του καταγραφές μέσω των ταξιδιών του στην Ελλάδα μαζί με την σύζυγο του. Βέβαια, η επαφή με άλλα είδη μουσικής μέσω του ραδιόφωνου, των παραγωγών, της μελέτης οργάνων και μέσω των παρτιτούρων δεν ήταν βιωματική, αλλά ήταν ωφέλιμη, διότι υπήρχαν μέσα στο γκρουπ και οι δύο κουλτούρες. Η βιωματική σχέση με την παράδοση και η αστική κουλτούρα επικοινωνήσαν και λειτούργησαν για το μουσικό αποτέλεσμα, που επιθυμούσαν οι Mode Plagal να επιτευχθεί (Ρέλλος, 2014).

Ακόμη, το ενδιαφέρον για τους ρυθμούς της ελληνικής δημοτικής μουσικής ήταν μεγάλο. Τα μέλη των Mode Plagal παρατήρησαν ότι υπήρχαν κάποιοι ρυθμοί που δεν μπορούσαν να βρεθούν σε οποιοδήποτε άλλο μέρος του κόσμου. Σε ένα διεθνές επίπεδο, οι περισσότερες παραδόσεις των λαών χρησιμοποιούν ρυθμούς που είναι βασισμένοι σε τέσσερα, τρία, έξι (το οποίο είναι δύο φορές τα τρία), τα δώδεκα κτλ. Οι ρυθμοί αυτοί μπορούν αν βρεθούν σε όλον τον κόσμο. Στην Μακεδονία και την Θράκη, όμως, συναντά κανείς ρυθμούς επτά, εννέα, έντεκα, δεκατρία, δεκαπέντε κτλ. Αυτό γοήτευσε τα μέλη των Mode Plagal, αυτή η ρυθμική ποικιλία, διότι λειτουργούσε σε ενός είδους παιχνιδιού το οποίο δεν είχαν ξανασυναντήσει και με το οποίο θέλανε να ασχοληθούμε. Φυσικά και στην Ινδική παράδοση υπάρχουν πολύπλοκα ρυθμικά συστήματα, αλλά δεν λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο. Τροποποιούνται συνεχώς, σε αντίθεση με την ελληνική μουσική παράδοση στην οποία είναι πιο απλό το ρυθμικό σύστημα και ο ίδιος ρυθμός ακολουθείται από την αρχή έως το τέλος του τραγουδιού (Kitsos, 2005).

Η προσπάθεια ανανέωσης του ίδιου υλικού, βρίσκεται στο κέντρο της προσοχής των Mode Plagal. (Κανέλλος, 2015) Αυτό χρήζει επεξήγησης, διότι αναφέρεται ως ίδιο υλικό: η παραδοσιακή μουσική, η οποία είχε διάφορες εκτελέσεις στα βάθη των χρόνων, αλλά και η ανανέωση στις εκτελέσεις που επιχειρούσαν οι Mode Plagal.



### 2.1.3 Ο δίσκος «Mode Plagal III»

Έπειτα από αυτόν τον δίσκο τα μέλη των Mode Plagal αυξάνονται και πάλι, καθώς ο Florian Mikuta αναλαμβάνει τα keyboards.

Ο **Florian Mikuta** γεννήθηκε στην πόλη Καμπίνα της Ρουμανίας, σε μια οικογένεια από μουσικούς παραδοσιακής μουσικής της Ρουμανίας. Ξεκίνησε να παίζει πιάνο-αρμόνια στην ηλικία των 14. Από το 1991 και έπειτα ζει και εργάζεται στην Ελλάδα. Έχει συνεργαστεί με μουσικά σχήματα τζαζ, μπλουζ και ροκ από όλο τον κόσμο. Έχει συμμετάσχει σε συναυλίες μαζί με τους: Nick and the backbone, Ζωρζ Πιλαλί, Δημήτρη Πουλικάκο, Phil Guy, Angela Brown, Nick Gravenites, Nelie Travis, Louisiana Red, John Hammond, Theodosie Spasov, Le Mystere de Voix Bulgares, Fuat Saka, DJ Vasile, Νίκος Παπάζογλου, Ευγένιος Δερμιτάσογλου, Θανάσης Παπακωνσταντίνου, Διονύσης Σαββόπουλος, Alex Foster, Victor Wooten, DJ Robert Soko κ.α. Από το 2005 είναι παραγωγός, dj και κάνει remix σε μουσική Electro, Ethno, Balkan και World, υπό το όνομα Transilvania Gypsy Electro Aka FJ Mikuta. Έχει συνεργαστεί, επίσης, με τους Shukar Collective από την Ρουμανία. (Αρχείο Mode Plagal)

Με την ένταξη του Florian Mikuta ένας επόμενος δίσκος εμφανίζεται μετά από ένα έτος που αποτελεί τον τρίτο δίσκο στην συνολική δισκογραφία των Mode Plagal.

Ο Mode Plagal "III" κυκλοφόρησε το 2001, από την εταιρία «Lyra-Musurgia Graeca». Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στο Name Studio, υπό τον Πωλ Στεφανίδη. Η μίξη έγινε από τους Mode Plagal και τον Πωλ Στεφανίδη, ενώ η ψηφιακή επεξεργασία από τον Χρήστο Χατζηστάμου. Το artwork του δίσκου επιμελήθηκαν οι Γιώργος Βαβυλουσάκης και Κώστας Βαβυλουσάκης, όπως και στον δίσκο Mode Plagal II. Εκτός από το βασικό line-up των Mode Plagal, στα keyboards συμμετέχει ο Μάνος Σαριδάκης, ενώ ο Florian Mikuta εμφανίζεται σε ένα κομμάτι.

Η σειρά των κομματιών του δίσκου είναι η εξής:

1. A Night in Karpenisia
2. Εμένα Μου το Έπαν τα Πουλιά

Το συγκεκριμένο κομμάτι είναι βασισμένο στο παραδοσιακό τραγούδι της Ρούμελης «Μένα μου το Έπαν τα πουλιά».

3. Ντέλη Παπάς (Παπά-Γιώργης) / Nteli Papas (Para-Yorghis)

Το τραγούδι Ντελή Παπάς είναι βασισμένο στο ομώνυμο πολυφωνικό τραγούδι, από τα Κτίσματα Πωγωνίου Ηπείρου.

4. Λέρικος (Γκάιντα) / Lerikos (Gaida Bagripe)

Το τραγούδι αυτό είναι βασισμένο σε δύο παραδοσιακά τραγούδια στον Λέρικο και στην Γκάιντα Μακεδονίας. Η Γκάιντα Μακεδονίας είναι ο Λεβέντικος χορός της Μακεδονίας και ο Λέρικος, αναφέρεται και ως «Σούστα».

5. Κάλαντα Θράκης / Thracian Christmas Carols

6. Περιστερούδα / Peristerouda (Bossa 7/8)

Η Περιστερούδα προέρχεται από τα παραδοσιακά κάλαντα «Δεν ακούς περιστερούδα μου» από την Καρωτή Έβρου.

7. Στου Μαυριανού Τ' Αλώνι / On Mavrianos Threshing Yard

Το συγκεκριμένο τραγούδι βασίζεται στον καγκελευτό χορό, από την Ιερισσό της Χαλκιδικής.

8. Τα Παιδιά της Γειτονιάς Σου / Lads Across Your Neighborhood

Το τραγούδι αυτό είναι βασισμένο στο ομώνυμο τραγούδι, το οποίο προέρχεται από την Κωνσταντινούπολη.

9. Troi Enfants De Voliotique (Τρία Παιδιά Βολιώτικα) / Three Lads From Volos

Το τραγούδι Troi Enfants De Voliotique βασίζεται στο παραδοσιακό τραγούδι του Βόλου, «Τρία Παιδιά Βολιώτικα».

10. Μαύρα Χελιδόνια / Black Swallows

Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι βασισμένο στο ομώνυμο παραδοσιακό τραγούδι, από το Πωγώνι Ηπείρου.

11. Λήμνος / Lemnos

Το συγκεκριμένο τραγούδι είναι βασισμένο στον χορό «Πάτημα» της Λήμνου.

#### 12. Φεγγαράκι / Little Moon

Το τραγούδι Φεγγαράκι είναι βασισμένο στο παραδοσιακό τραγούδι «Φέξε μου Φεγγαράκι μου».

#### 13. Δημήτρω / Demetro

Σε αυτό το κομμάτι οι Mode Plagal δανείστηκαν ένα απόσπασμα από τον «Καραγκιόζη Πλοίαρχο» του Ευγένιου Σπαθάρη.

Όπως και στους προηγούμενους δίσκους των Mode Plagal, απαντώνται και εδώ πολλά guest από μουσικούς. Συγκεκριμένα η Γιώτα Βέη συμμετέχει στα φωνητικά των κομματιών "Ντελή Παπάς" και "Στου Μαυριανού Τ' Αλώνι", η Σαββίνα Γιαννάτου στα "Κάλαντα Θράκης", η Θεοδοσία Τσάτσου στο κομμάτι "Τα Παιδιά της Γειτονιάς Σου" και η Ελένη Τσαλιγοπούλου μαζί με τον Florian Mikuta στα "Μαύρα Χελιδόνια". Τα βασικά μέλη των Mode Plagal εναλλάσσουν τους ρόλους τους σε αυτόν τον δίσκο. Ο Τάκης Κανέλλος αναλαμβάνει τα κρουστά στο κομμάτι "A night in Karpenisia", όπως και ο Αντώνης Μαράτος στον "Λέρικο" και στα "Κάλαντα Θράκης". Στην "Παριστερούδα" και "Στου Μαυριανού Τ' Αλώνι" ο Αντώνης Μαράτος συμπράττει με τον Τάκη Κανέλλο στα κρουστά. Στην Λήμνο συμπράττουν στα κρουστά ο Αντώνης Μαράτος, ο Τάκης Κανέλλος και ο Κλέωνας Αντωνίου.

Και σε αυτόν τον δίσκο παρατηρείται μια αλλαγή στην μουσική υφή, αφού υπάρχει η προσθήκη keyboards, αλλά εμφανίζεται και ο λόγος κάτι που δεν υπήρχε στους προηγούμενους δίσκους και θα συνεχιστεί και στους επόμενους, όπου τα ορχηστρικά κομμάτια όλο και λιγοστεύουν.

Τα guest στα φωνητικά, με την Γιώτα Βέη, Ελένη Τσαλιγοπούλου, Θεοδοσία Τσάτσου και Σαββίνα Γιαννάτου δεν ήρθαν τυχαία, αλλά με προεργασία και λόγω του ότι τα συγκεκριμένα κομμάτια στα οποία συμμετέχουν υπήρχε η ανάγκη έκφρασης συγκεκριμένων πραγμάτων (Ποντίδα, 2001: 10).

#### 2.1.4 Η συνεργασία με τους Bosphorus και ο δίσκος «Του Βόσπορου το Πέρα»

Ο επόμενος δίσκος των Mode Plagal πραγματοποιήθηκε σε συνεργασία με το τουρκικό μουσικό σχήμα Bosphorus. Οι **Bosphorus** δημιουργήθηκαν στην Κωνσταντινούπολη το 1985, από τον Νικηφόρο Μεταξά, ο οποίος εκείνη την εποχή σπούδαζε και ερευνούσε τις κοινές ρίζες της ελληνικής και τουρκικής μουσικής. Στην πορεία των χρόνων, το μουσικό σχήμα εμπλουτίστηκε με τους καλύτερους μουσικούς παραδοσιακής μουσικής της Τουρκίας. Τους Bosphorus αποτελούν οι: Hassan Essen (λύρα, ρεμπάμπ, βιολί), Arif Erdebil (νέι), Ugur Isik (βιολοντσέλο), Vahit Anadolu (κουντούμ, μπεντίρ), Cihan Yurtcu (καβάλι), Engin Arslan (σάζι, μπαγλαμάς, τραγούδι), Taner Sayaci (κανονάκι), Murat Aydemir (ταμπούρ). Ακόμη, στον δίσκο αυτό τραγουδά η Βασιλική Παπαγεωργίου.

Ο δίσκος αυτός ονομάζεται «Του Βοσπόρου το Πέρα» ή «Beyond the Bosphorus» και κυκλοφόρησε το 2002, από την εταιρία Hitch-Hyke Records. Η ηχογράφιση έλαβε χώρα στο Sierra Studio και στο Raks Marsandiz και η ψηφιακή επεξεργασία στο Athens Mastering από τον Χρήστο Χατζηστάμου. Η μίξη έγινε από τον Βαγγέλη Λάππα, ο οποίος είναι και ο τεχνικός ηχογράφησης μαζί με τον Άγγελο Λιαπικό. Επίσης, τεχνικός ηχογράφησης είναι και ο Okan Dogu. Την φωτογραφία του δίσκου επιμελήθηκαν οι: Gultekin Tetik, Jacky Lepage, Philippe Rossignol, Sahan Nuhoglu, Θόδωρος Ξένος, Μάνος Χατζηκωνσταντής και την φωτογραφία εξωφύλλου ο Paul Veysseyre. Την καλλιτεχνική διεύθυνση του έργου έχει ο Νικηφόρος Μεταξάς, καθώς και την επιμέλεια της μετάφρασης.

Η σειρά των τραγουδιών του δίσκου είναι η εξής:

1. Ταξίμι: Rebab-Cello (Improvisation: Rebab-Cello)
2. Konstantiniye

Την μουσική σε αυτό το κομμάτι έχει συνθέσει η Βασιλική Παπαγεωργίου και τους στίχους έγραψε ο Hassan Essen.

3. Των Χειμάρρων Η Βοή (The Tumult Of Torrents)

Το κομμάτι αυτό προέρχεται από το τουρκικό παραδοσιακό τραγούδι «Derelerin Gümbürtüsü». Τους στίχους έχει γράψει η Βασιλική Παπαγεωργίου και την προσαρμογή επιμελήθηκε ο İlhan Şeşen.

#### 4. Ey Zahit

Το κομμάτι αυτό βασίζεται στο παραδοσιακό τραγούδι «Ey Zahit Saraba Eyle İhtiram», της αλεβιτικής παράδοσης. Τους στίχους έχει γράψει ο Asik Harabi.

#### 5. Μοτοράκια (Shuttle Boats)

Τα «Μοτοράκια» έχει συνθέσει ο Θοδωρής Ρέλλος.

#### 6. Του Βοσπόρου το Πέρα (Beyond The Bosphorus)

Το κομμάτι αυτό έχει συνθέσει ο Κλέων Αντωνίου.

#### 7. Μέχρι Νεωτέρας (Until Such Notice)

Η μουσική σε αυτό το κομμάτι έχει συντεθεί από τον Τάκη Κανέλλο και οι στίχοι είναι του Τάκη Συρέλλη.

#### 8. Δρομολόγιο (Itinerary)

Την μουσική για το συγκεκριμένο κομμάτι έχει συνθέσει ο Θοδωρής Ρέλλος και τους στίχους έχει γράψει η Βασιλική Παπαγεωργίου.

#### 9. Duvaz-I Imam (Δώδεκα Ιμάμηδες- Twelve Imam)

Το συγκεκριμένο κομμάτι βασίζεται σε παραδοσιακό κομμάτι της αλεβιτικής παράδοσης. Τραγουδά ο Engin Arslan.

#### 10. Τατάυλα (Tatavla)

Την μουσική σε αυτό το κομμάτι έχει συνθέσει ο Hassan Essen.

#### 11. Μνήμη Σαπφούς (For Sappho)

Το συγκεκριμένο κομμάτι έχει συνθέσει η Βέρα Χατζηπαππά και τους στίχους έχει γράψει η Βασιλική Παπαγεωργίου.

#### 12. Ερωτικός Λόγος (Erotikos Logos)

Το τραγούδι αυτό έχει συνθέσει ο Κλέων Αντωνίου και οι στίχοι είναι από ποίημα του Γιώργου Σεφέρη.

### 13. Ninni (Lullaby)

Την μουσική σε αυτό το κομμάτι έχει συνθέσει ο Hasan Essen.

### 14. Γυναίκα Αλαργινή (Faraway Lady)

Την μουσική παραγωγή αυτού του δίσκου είχε αναλάβει ο Βαγγέλης Βέκιος. Ο επιμελητής αυτού του project και μουσικός παραγωγός ήταν ο Νικηφόρος Μεταξάς και καλλιεργούσε αυτήν την ιδέα επί χρόνια. Σκοπός αυτού του δίσκου ήταν να παρουσιάσει την διασταύρωση μεταξύ των πολιτισμών: την οθωμανική-βυζαντινή (κατά την γνώμη του κ. Μεταξά αυτές οι δύο παραδόσεις ταυτίζονται), την λαϊκή αλεβίτικη και τον σύγχρονο ήχο των Mode Plagal (Κατσούρης, 2015).

Οι ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν στην Αθήνα και στην Κωνσταντινούπολη. Η Ολυμπιακή Αεροπορία υπήρξε σπώνσορας αυτού του project, κατόπιν συνεννόησης με τον κ. Μεταξά. Ακόμη, οι ηχογραφήσεις δεν ακολούθησαν την διαδικασία που συνηθίζεται τα τελευταία χρόνια, όπου οι ηχογραφήσεις των μουσικών γίνεται χωριστά και ανταλλάσσονται αρχεία μουσικής, αλλά βρίσκονταν όλοι οι μουσικοί μαζί και ηχογραφούσαν. Η λογική της ηχογράφησης ήταν όπως αυτή που ακολουθείται σε δίσκους ροκ, τζαζ, αλλά και παραδοσιακής μουσικής, με ζωντανές εγγραφές της μουσικής. Η παραγωγή της μουσικής αυτού του δίσκου, διήρκεσε στο σύνολο της πάνω από 6 μήνες. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι ο Νικηφόρος Μεταξάς βραβεύτηκε από την ευρωπαϊκή ένωση για αυτό το project, σαν πρόγραμμα "γέφυρα" ανάμεσα στους πολιτισμούς.

Δεν υπήρχε κάποια σκέψη διεύρυνσης του κοινού, μέσω αυτής της συνεργασίας, αλλά λόγω του ειδικού βάρους αυτής της δουλειάς, θα μπορούσε να απευθύνεται στο σύνολο των ακροατών των Mode Plagal και Bosphorus. Άλλωστε, και από την μεριά της εταιρείας δεν υπήρχε κάποιο σκεπτικό για εμπορική προώθηση του δίσκου στα μέσα (Κατσούρης, 2015).

Το ενδιαφέρον των Mode Plagal στράφηκε προς την οθωμανική παράδοση, κατά την διάρκεια ταξιδιών στην Κωνσταντινούπολη, 10 χρόνια πριν βγει ο δίσκος "Του Βόσπορου Το Πέρα". Η σχέση που δημιούργησαν με τους μουσικούς των Bosphorus

είναι μακρά και αυτός ο δίσκος δεν έγινε "κατά παραγγελία", αλλά ήταν αποτέλεσμα μια δεκαετούς και πλέον σχέσης. Υπήρχε διαρκής μουσική σχέση με τους Bosphorus με πρόβες και συναυλίες.

Ο συγκερασμός των δύο υφών και στυλ των γκρουπ έγινε κατόπιν πολλής διεργασίας και υποχωρήσεων, όσον αφορά τα θέματα της οθωμανικής παράδοσης. Παραδείγματος χάριν, αρχικά τα όργανα των δύο παραδόσεων της λόγιας οθωμανικής και κοσμικής μουσικής δεν έπαιζαν μαζί, λόγω διαφορετικής προέλευσης των παραδόσεων και υπήρχε μια αυστηρότητα ως προς αυτό. Όργανα όπως το νέυ δεν μπορούσε να παίζει σε ένα ίδιο κομμάτι που θα έπαιζε και ένα καβάλ ή ένα κεμεντζέ δεν μπορούσε να παίζει μαζί με σάζι. Η αρχική αυτή διστακτική τακτική των μουσικών κάμφθηκε με τον καιρό και η διαδικασία που παρατηρήθηκε στην Ελλάδα την δεκαετία του '90 άρχισε να παρατηρείται και στην Πόλη. Οι μίξεις μουσικών και οργάνων και πολιτισμών έγιναν πραγματικότητα και άρχισε να εγκαταλείπεται αυτή η αυστηρή κριτική της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, αλλά και των εσωτουρκικών πολιτισμών. Ο δίσκος «Του Βόσπορου το Πέρα» έχει περισσότερες συνθέσεις των Mode Plagal, οπότε και οι Bosphorus παίζανε αυτές τις συνθέσεις, αλλά πέρασαν 10 χρόνια. Δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί π.χ. το '92 αυτό. (Ρέλλος, 2014) Βέβαια, η πείρα που απέκτησαν οι Mode Plagal παίζοντας από το 1990, βοήθησε στον συγκερασμό των δύο στυλ των γκρουπ, αλλά και στον τρόπο που θα παίζονταν τα κομμάτια. Βέβαια, ο τρόπος αντιμετώπισης των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από τους Mode Plagal είναι διαφορετικός, από ότι των Bosphorus με την οθωμανική παράδοση, διότι υπήρχε η βασική διαφορά στην ενορχήστρωση των δύο γκρουπ. Η αποφυγή συγκεκριμένων διαστημάτων, που δεν αποδίδονταν από συγκερασμένα όργανα, ήταν απαραίτητη για να μην ακούγεται ένα παράφωνο αποτέλεσμα. Ο δίσκος αυτός έγινε με γνώμονα τις ισορροπίες που πρέπει να κρατηθούν ανάμεσα στο συγκερασμένο και το ασυγκέραστο σύστημα. Χρησιμοποιήθηκαν διαφορετικά κουρδίσματα για την κιθάρα για να μπορούν να αποδοθούν κάποια διαστήματα, που δεν αποδίδονται με το κούρδισμα της κλασικής κιθάρας. Ακόμη, κάποια slides που σκοπό είχαν πάλι την απόδοση διαστημάτων που δεν αποδίδονται από το συγκερασμένο σύστημα (Αντωνίου, 2014).

### 2.1.5 Ο δίσκος «Στην Κοιλιά του Κήτους»

Ο επόμενος δίσκος των Mode Plagal ονομάζεται «**Στην Κοιλιά Του Κήτους**» και κυκλοφόρησε το 2010, από την εταιρία Lyra-Musurgia Graeca. Η ηχογράφηση στο Sierra Studio από τον Άκη Πασχαλάκη και τον Γιάννη Παξεβάνη, ο οποίος επιμελήθηκε και την μίξη του δίσκου μαζί με το rjama studios και η ψηφιακή επεξεργασία συντελέστηκε από τον Θοδωρή Χρυσανθόπουλο στο Fabelsound. Ο Γιώργος Τσακνιάς επιμελήθηκε της φωτογραφίας του δίσκου, το σκίτσο εξωφύλλου είναι του Μποστ, ενώ το artwork είναι του Kim Hoffnagle.

Την μουσική παραγωγή του δίσκου επιμελήθηκε ο Άγγελος Σφακιανάκης. Αξίζει να αναφερθεί εδώ ότι το τελικό ηχητικό και μουσικό αποτέλεσμα δεν επηρεάστηκε από τον μουσικό παραγωγό. Ο ρόλος του παραγωγού ήταν καθαρά διοργανωτικός, με σκοπό να γίνει ένας καλός προγραμματισμός, για να ηχογραφηθούν τα κομμάτια σε ένα σύντομο χρονικό διάστημα. Ο δίσκος αυτός ήταν σε προετοιμασία στο στούντιο για περίπου δύο χρόνια και ο Άγγελος Σφακιανάκης, ανέλαβε την διεκπεραίωση του, διότι υπήρχε και μια πρότερη σχέση με τα μέλη των Mode Plagal, αλλά και μια σχέση εμπιστοσύνης. Σύμφωνα με την άποψη του Α. Σφακιανάκη, γκρουπ σαν τους Mode Plagal είναι μικρές "κομμούνες" με την δική τους άποψη για τον ήχο και «πρέπει να τον σεβαστείς» (Σφακιανάκης, 2015).

Η σειρά των κομματιών του δίσκου είναι η εξής:

#### 1. Η Μόνη Σίγουρη Οδός (Παραγωγής Ευπόρων)

Η μουσική αυτού του κομματιού είναι του Τάκη Κανέλλου. Απαγγέλουν οι: Θοδωρής Ρέλλος, Κλέων Αντωνίου, Τάκης Κανέλλος.

#### 2. 13άρι

Το 13άρι είναι ένα οργανικό κομμάτι, το οποίο έχει συνθέσει ο Θοδωρής Ρέλλος.

#### 3. Κύκλος

Την μουσική σε αυτό το κομμάτι έχει γράψει ο Τάκης Κανέλλος. Τραγουδά ο Κλέων Αντωνίου και ο Θοδωρής Ρέλλος.



#### 4. Ο Βίος Παναγιώτου

Η μουσική στο συγκεκριμένο κομμάτι είναι των Mode Plagal, με το οργανικό φινάλε να έχει συντεθεί από τον Θοδωρή Ρέλλο και οι στίχοι, οι οποίοι είναι παρμένοι από την Φαύστα, ανήκουν στον Μέντη Μποστατζόγλου. Απαγγέλουν οι: Θοδωρής Ρέλλος, Κλέων Αντωνίου, Τάκης Κανέλλος.

#### 5. Giampara

Giampara είναι ένας χορός της νότιας Ρουμανίας και η προσαρμογή είναι του Florian Mikuta, ο οποίος επίσης, τραγουδά.

#### 6. Η Πούλια / Το Γράμμα

Βασισμένο στο παραδοσιακό τραγούδι «Απόψε η Πούλια Μάλωνε», είναι ένα τσάμικο, με το κείμενο να ανήκει στον Θοδωρή Ρέλλο. Απαγγέλει ο Θοδωρής Ρέλλος.

#### 7. Ντόστο

Την μουσική σε αυτό το κομμάτι έχει συνθέσει ο Τάκης Κανέλλος. Τραγουδά ο Κλέων Αντωνίου.

#### 8. Θέμα Τίτλων

Το Θέμα Τίτλων είναι ένα οργανικό κομμάτι, το οποίο έχει συνθέσει ο Θοδωρής Ρέλλος.

#### 9. Gun Sabah

Το συγκεκριμένο οργανικό κομμάτι έχει συνθέσει ο Κλέων Αντωνίου.

#### 10. Joc De Unu

Επίσης οργανικό κομμάτι, το οποίο έχει συνθέσει ο Florian Mikuta.

#### 11. Το Άγιο Φως Της Κυριακής

Άλλο ένα οργανικό κομμάτι, που έχει συνθέσει ο Κλέων Αντωνίου.

Σε αυτό τον δίσκο παρατηρείται μια στροφή του ύφους των Mode Plagal και η απομάκρυνση τους από το παραδοσιακό τραγούδι, ως πηγή δημιουργικού υλικού. Η ποίηση και η λογοτεχνία είναι πηγές άντλησης πλέον. Συγκεκριμένα, στο κομμάτι " Η Μόνη Σίγουρη Οδός (Παραγωγής Ευπόρων)", αλλά και στον "Βίο Παναγιώτου" οι στίχοι είναι του Τάκη Συρέλλη από την συλλογή "Ηχοι Πλάγιοι". Στο κομμάτι "Ντόστο" οι στίχοι είναι από τους "Αδερφούς Καραμαζόφ" του Φίοντορ Ντοστογιέφσκι. Σε αυτόν τον δίσκο, επίσης, δεν παρατηρούνται πολλά guest παρά μόνο στην "Πούλια/ Το γράμμα", όπου τραγουδά ο Θοδωρής Μωραΐτης μαζί με τον Θοδωρή Ρέλλο και τον Κλέωνα Αντωνίου.

Το σκεπτικό τους δίσκου ήταν να υπάρχουν πρωτότυπες συνθέσεις από το κάθε μέλος, είτε αυτά ήταν τραγούδια είτε ήταν ορχηστρικά κομμάτια και η ενορχήστρωση γινόταν συλλογικά. Οι μίξεις και η τελική διαδικασία πραγματοποιήθηκαν δύο χρόνια κατόπιν της ηχογράφησης τους.

Ο τίτλος του τελευταίου αυτού δίσκου «Στην Κοιλιά του Κήτους» αφορά, τις παρούσες κοινωνικό-πολιτικές καταστάσεις και την πολιτιστική παρακμή που έχει επέλθει λόγω των Μ.Μ.Ε και συμβολίζει την αφομοίωση και την μετάλλαξη των ιδεών, των προσώπων και των πραγμάτων. Ο συγκεκριμένος δίσκος κυκλοφόρησε μετά από μία απουσία επτά ετών, η οποία φαίνεται να οφείλεται στις ολοένα και μικρότερες πωλήσεις των δισκογραφικών και το πώς επηρεάζει αυτό τους καλλιτέχνες. Το ενδιαφέρον φαίνεται να στρέφεται πλέον στην «μουσική δημιουργία και στις σχέσεις που προκύπτουν μέσα από αυτήν» και το κομμάτι της δισκογραφίας θεωρείται πλέον ότι δεν έχει μέλλον (Αλεξίου 2011, 103).

## **2.2 Ζωντανές Εμφανίσεις**

Οι ζωντανές εμφανίσεις των Mode Plagal κατά το 1991-1992 περιλάμβαναν κυρίως συναυλίες στην Αθήνα. Μετά την κυκλοφορία του πρώτου άλμπουμ τους Mode Plagal "I" έχουν εμφανιστεί σε κλαμπ σε όλη την Ελλάδα, αλλά και στην Κύπρο. Παραδείγματα αποτελούν το Ρόδο, ο Μύλος, το Half Note, το Hi-Hat, η Υδρογειος κ.α. Επίσης, στα φεστιβάλ: «Άρδας», «2<sup>ο</sup> Φεστιβάλ Τζαζ Κυκλάδων», «Ημέρες

Καλαμάτας Jazz Festival», «Διήμερο Φεστιβάλ Τζαζ Δήμου Συκεών», «Φεστιβάλ Κρουστών Θεσσαλονίκης», «Μουσική στο Πάρκο» στην Σπάρτη, «Ραχοί Jazz Festival», «Διεθνές Φεστιβάλ Κόμιξ Βαβέλ» στο Γκάτσι, «Πολιτιστικές Εκδηλώσεις Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών», 1<sup>ο</sup> και 2<sup>ο</sup> «Jazz Festival of Homer», στο «Μέγαρο Μουσικής Αθηνών», «Jazz Weekend Festival», 1<sup>ο</sup> και 2<sup>ο</sup> «Ethnic-Jazz Φεστιβάλ Αθηνών».

Ακόμη, έχουν πραγματοποιήσει πολλές εμφανίσεις στο εξωτερικό όπως: «5<sup>th</sup> Euro-Syrian Jazz Festival» το 1999 στην Δαμασκό, «Gaia Festival» το 2001 στην Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη σε συνεργασία με το μουσικό σχήμα «Βόσπορος» για τα «100 χρόνια Σεφέρη», το 2000, στο Den Haag, στο Άμστερνταμ, στο Ρότερνταμ και στην Ουτρέχτη σε συνεργασία με το σχήμα «Φανάρι της Ανατολής», το 2001, στο «The Barbican Centre» στο Λονδίνο το 2001, στο «Earthfestival» στην Ισπανία το 2001 κ.α. (Αρχείο Mode Plagal)

Επίσης, πρέπει να αναφερθεί ότι οι Mode Plagal πραγματοποιούν συναυλίες και σε πολιτικούς χώρους ή πολιτικά φεστιβάλ. Η εκδήλωση ενδιαφέροντος εκδηλώνεται από τους κόλπους του Σύριζα και Ανταρσύα, διότι στα φεστιβάλ αυτών των κομμάτων υπήρχε εναλλακτική μουσική, όπως η τζαζ, αναφέρουν οι ίδιοι. Το κοινό των Mode Plagal μπορεί να ποικίλει σε ηλικία, πολιτικές αντιλήψεις και μουσικές καταβολές, αφού όπως τονίζουν, η φράση που άκουγαν περισσότερο στα πρώτα τους βήματα από νεότερους ανθρώπους ήταν: «εμείς δεν ακούγαμε παραδοσιακά, αλλά αυτό που κάνετε μας αρέσει» και από τις παλιότερες γενιές: «εμείς δεν ακούμε τζαζ αλλά αυτό που κάνετε εσείς μας αρέσει» (Αντωνίου, 2015).

Η ιδέα ότι το κοινό μπορεί να θεωρούσε ότι διαστρεβλώθηκε η ελληνική μουσική παράδοση στην μουσική των Mode Plagal, αποτελούσε έναν «φοβο», ο οποίος όμως καθώς το συγκρότημα συνέχιζε την πορεία του, τα μέλη διαπίστωσαν ότι ήταν το δικό τους μουσικό ιδίωμα και δική τους μουσική εμπειρία, η οποία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως ανεξάρτητο υλικό. Λόγω αυτής της διαπίστωσης η μουσική διαδικασία έγινε πιο ελεύθερη και μέσω αυτού τα μέλη ανακάλυψαν εαυτόν. Με αυτόν τον τρόπο ο ακροατής αντιλαμβάνεται καλύτερα αυτό που θέλει να εκφράσει ο μουσικός και δεν υπάρχει καμία υποκρισία (Paravantes, 2003).

Υπάρχει μια παρεξήγηση όσον αφορά την μουσική παράδοση. Η μουσική παράδοση δεν είναι μια νεκρή μουσική και δεν σταματάει κάπου, αλλά συνεχίζει. Η παράδοση είναι μια κατάσταση της ύπαρξης και αποτελείται από οτιδήποτε ακούει κάποιος σε όλη την διάρκεια της ζωής του, είτε αυτό είναι Χαλκιάς ή Hendrix. Το μουσικό ιδίωμα των Mode Plagal δεν ανήκει απαραίτητα στην ελληνική μουσική παράδοση ή οποιοδήποτε άλλο συγκεκριμένο είδος. Από τα δημοτικά τραγούδια αντλούνται τα θέματα, τα οποία αποτελούν το έναυσμα για μουσική δημιουργία, αναφέρει ο Κ. Αντωνίου και συνεχίζει λέγοντας: ένα reggae-τσάμικο είναι εκπληκτικό διότι παίζουμε ταυτόχρονα reggae και ένα δημοτικό τραγούδι, ικανοποιώντας αποτίνοντας ταυτόχρονα το παρελθόν και το παρόν (Paravantes, 2003). Η ανατολική και η δυτική μουσική παράδοση συνυπάρχουν ισότιμες και δεν υπερτερεί η μία της άλλης. Λόγω και της γεωγραφικής θέσης της Ελλάδας, που αποτελεί σταυροδρόμι πολιτισμών όπως συχνά αναφέρεται και όντως ισχύει. Η παρούσα εποχή είναι μέρος ενός παγκοσμιοποιημένου περιβάλλοντος και η πρόσβαση σε μουσικές προτάσεις από όλο τον κόσμο είναι πιο εύκολη (Μπακογιάννη, 2008).

Οι μουσικές επιρροές του συγκροτήματος δεν είναι εύκολο να εντοπιστούν. Οι επιρροές μπορεί να έρχονται από την πολιτική, κοινωνική, πολιτισμική κατάσταση. Η επιδίωξη των Mode Plagal ήταν να παίξουν μουσική που θα τα συνδύαζε τον πολιτισμό τους και την παράδοση, όχι μόνο την ελληνική, αλλά την παγκόσμια παράδοση που δημιουργήθηκε στο πέρασμα των χρόνων και διαδόθηκε μέσω των Μ.Μ.Ε και της σύγχρονης τεχνολογίας. Σημαντικό παράγοντα των μουσικών καταβολών των Mode Plagal αποτελεί το γεγονός ότι "ανήκουν" στις γενιές της δεκαετίας του '70 και '80 στην νεότητα τους. Η κυκλοφορία των δίσκων βινυλίου καθόρισε την αισθητική και την διαμόρφωση της μουσικής τους κουλτούρας, καθώς ένα δίσκος βινυλίου μπορεί να αποτελούσε την μοναδική πηγή μουσικού ακούσματος που μπορεί να είχε κάποιος για πολύ καιρό (Αντωνίου, 2015). Αυτό συνέβαινε λόγω συνθηκών, όπως το ότι δεν είχαν όλοι στην ιδιοκτησία τους ένα pick-up, αλλά και λόγω οικονομικής κατάστασης. Ενδεικτικά, ο Τάκης Κανέλλος μας ανέφερε ανάμεσα στα ακούσματα του τους "Who" και τους "Queen". Σε αντίθεση με αυτό που συμβαίνει σήμερα, λόγω του internet, μέσω του οποίου η πρόσβαση στην πληροφορία είναι γρήγορη και εύκολη, η μουσική τότε γινόταν "βίωμα" και δεν ήταν επιδερμική η επαφή με κάποιο γκρουπ ή δίσκο (Αντωνίου, 2015).

Η ανταπόκριση του κοινού σε σχέση με το ξεκίνημα των Mode Plagal φαίνεται να έχει διαφοροποιηθεί αφού ο αρχικός πυρήνας μεγαλώνει με την πορεία του συγκροτήματος στον χρόνο και με την κυκλοφορία κάθε δίσκου, αν και αξίζει να αναφερθεί ότι για την κυκλοφορία του πρώτου δίσκου ενδιαφέρθηκε μόνο η δισκογραφική που το εξέδωσε, διότι οι νέες προτάσεις στην μουσική εκείνη την εποχή αφορούσαν μια μικρή ομάδα του κοινού. Βέβαια, τα επόμενα χρόνια η άνθηση του ethnic βοήθησε στο να αρχίσουν να ενδιαφέρονται και άλλες εταιρίες (Πολυχρόνης 2001: 80).

Ο αυτοσχεδιασμός έπαιξε επίσης σημαντικό ρόλο στην μουσική διαδικασία που ακολουθούν οι Mode Plagal, αφού η μελωδία και ο ρυθμός των δημοτικών τραγουδιών γίνονται αφορμή για ένα μουσικό παιχνίδι και μετά τον αυτοσχεδιασμό επιστρέφουν και πάλι στην αυτούσια δομή τους. Όπως προαναφέρθηκε, σημαντικό ρόλο παίζει και η έκφραση των προσωπικοτήτων των μελών με απώτερο σκοπό να «σχεδιάζουν εαυτόν». Έτσι λοιπόν, οι η βασική διαφορά ανάμεσα στην ζωντανή εμφάνιση και στον δίσκο είναι η αμεσότητα του κοινού, το οποίο λειτουργεί ως κατευθυντήριο όργανο για το πώς πρέπει να παίζονται τα κομμάτια. Παρόλα αυτά, ακόμη και κατά τις ηχογραφήσεις των δίσκων η διαδικασία είναι παρόμοια, αφού τα κομμάτια παίζονται όπως θα παίζονταν και σε μια ζωντανή εμφάνιση (Πολυχρόνης 2001: 81).

Ο Θοδωρής Ρέλλος αναφέρει: «Υπάρχει μια φόρμα την οποία που προσπαθούμε να κρατάμε. Υπάρχει και ο ανοιχτός αυτοσχεδιασμός, τον οποίο κάνουν οι παραδοσιακοί, ένα ταξίμι δηλαδή σε μια τονικότητα, όπου μουσικοί στέκονται σε ένα ακόρντο και γίνεται ο αυτοσχεδιασμός, αλλά αυτό σιγά-σιγά δεν υπάρχει σε πολλά κομμάτια. Υπάρχει και μια καινοτομία ήταν να παίρνουμε την φόρμα του κομματιού, όπως ένας τσάμικος που έχει 7μετρη φόρμα, ένα παραδοσιακό της Ρούμελης και ο αυτοσχεδιασμός δεν γίνεται πάνω σε ένα ακόρντο, όπως θα κάνανε τα κλαρίνα, αλλά γίνεται πάνω στην φόρμα, όπως θα έπαιζαν ένα 12μετρο μπλουζ, όπως θα το έπαιζε ένας τζαζίστας. Ο αυτοσχεδιασμός μας είναι της σχολής περισσότερο της jazz και κάνουμε σόλο πάνω στην φόρμα (π.χ. Σάλωνα). Όχι ότι δεν μπορούμε να κάνουμε το άλλο, αλλά μας ενδιαφέρει περισσότερο η ανάπτυξη της φόρμας και όχι ένα σόλο πάνω σε ένα ακόρντο, που μπορεί να κάνει ο καθένας ότι θέλει και πώς να παίζουμε σαν να είναι παραλλαγές πάνω στην μελωδία, τύπου θέμα με παραλλαγές» (Ρέλλος, 2014).

Το μουσικό ιδίωμα των Mode Plagal δεν μπορεί να πει κανείς ότι φέρει κάποια συγκεκριμένη μουσική «ταμπέλα». Οι Mode Plagal όταν ερωτήθηκαν για αυτό έδωσαν την εξής απάντηση: «η καλύτερη απάντηση σε αυτήν την ερώτηση είναι αυτό που έλεγε ο Karl Heinz Stockhausen “κάθε άνθρωπος κουβαλά μέσα του τους ήχους και τους ρυθμούς όλου του κόσμου”, η οποία είναι μια φράση την οποία χρησιμοποιούμε κάθε φορά που είναι αναγκαίο. Παρόλα αυτά, η καλλιτεχνική επιτυχία ενός διεθνούς πειραματικού mix αυτού του είδους, δεν πραγματοποιείται αυτόματα αλλά εξαρτάται από το γούστο του κάθε παραγωγού, εκτελεστή κλπ. (Götzelt, 2004).

## ΜΕΡΟΣ 3

### Αναλύσεις Επιλεγμένων Έργων

#### 3.1 Μεθοδολογία Καταγραφής και Ανάλυσης των Έργων

Οι αναλυτικές μέθοδοι που χρησιμοποιούνται είναι η καταγραφή των μουσικών έργων, το αναλυτικό μοντέλο που προτείνει ο Richard Middleton στο άρθρο του *Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap* και στο αναλυτικό μοντέλο που προτείνει ο Philip Tagg στο άρθρο του *Popular Music Analysis: Theory, Method and Practice*. Ο λόγος που επιλέχθηκε αυτή η συνδυαστική προσέγγιση, μέσω των παραπάνω αναλυτικών μεθόδων, οφείλεται στην προσπάθεια να καλυφθούν όλες οι μουσικές παράμετροι (που επιδέχονται ανάλυση) των μουσικών έργων.

Η μέθοδος καταγραφής των μουσικών έργων γίνεται μέσω αναλυτικής παρτιτούρας. Το μουσικό ιδίωμα των *Mode Plagal* καθιστά αυτήν την επιλογή δυνατή, καθώς οι μελωδίες των δημοτικών τραγουδιών παρουσιάζονται χωρίς κάποια επεξεργασία, η οποία γίνεται στο μέρος του αυτοσχεδιασμού μέσα στα μουσικά έργα. Ακόμη, μέσω της αναλυτικής παρτιτούρας παρουσιάζονται παράμετροι της μελωδίας και των σχέσεων μελωδίας-συγχορδιών, οι οποίες δεν μπορούν να παρουσιαστούν μέσω των αναλυτικών μοντέλων, που αναφέρονται παραπάνω. Το μέρος των ντραμς καταγράφεται ξεχωριστά λόγω του ότι υπάρχει έντονος αυτοσχεδιασμός κατά την διάρκεια των έργων και παρατίθεται ένα μέτρο ενδεικτικά.

Μέσω του αναλυτικού μοντέλου που προτείνει ο Richard Middleton, δηλαδή της *theory of gestures*, παρουσιάζονται αρχικά το βασικό groove. Διαφορετικοί σχηματισμοί της τοποθέτησης των φθόγγων, η άρθρωση και ο τονισμός από τους διάφορα μέρη του drum kit και σε συγκεκριμένο τέμπο, παίζουν καθοριστικό ρόλο στον καθορισμό των διάφορων στυλ. Στο επίπεδο των σχέσεων των φράσεων, αναγνωρίζονται μονάδες που μπορεί να ανήκουν στην *musematic* επανάληψη ή στην εκτενή επανάληψη. Τα νεύματα που χρησιμοποιούνται αντιστοιχούν σε οπτικές ή κινητικές μορφές σύμφωνα με τα οποία αποκρίνεται («αντηχεί») το σώμα του αναλυτή στα ηχητικά νεύματα. Ακόμη, παρουσιάζονται συγχορδιακές ακολουθίες σε σχέση με τα νεύματα της μελωδίας με σκοπό της διερεύνηση του τονικού χώρου και πάντα σε σχέση με τις επιδράσεις της κίνησης.

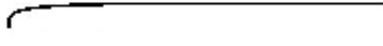
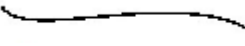


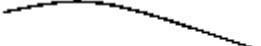

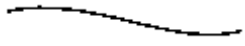

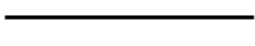
Μέσω του αναλυτικού μοντέλου που προτείνει ο Philip Tagg παρουσιάζονται παράμετροι που αφορούν την μουσική έκφραση και μουσική δυναμική, την αναγνώριση *musemes* (ελάχιστες μονάδες μουσικής έκφρασης) και την σύνθεση *museme* μέσω σύγκρισης, την αναγνώριση μελωδικών σχημάτων και την ανάλυση των μεταμορφώσεων της μελωδίας.

Δίδεται επίσης και η παράμετρος του πραγματικού χρόνου (ο οποίος αντλήθηκε από το χρονόμετρο του προγράμματος *Finale*) καθώς μέσω της αναλυτικής παρτιτούρας και των χωρικών της προεκτάσεων, δεν είναι σαφής.

Μέσω των αναλύσεων που πραγματοποιούνται γίνεται προσπάθεια διερεύνησης των κοινών ή μη κοινών στοιχείων των έργων σε επίπεδο εναρμόνισης, δομής, ρυθμού, μελωδίας, συνθηκών ηχογράφησης και ενορχήστρωσης. Μέσω της αναλυτικής παρτιτούρας καλύπτονται όλα τα παραπάνω στοιχεία πλην των συνθηκών ηχογράφησης, ενώ η περαιτέρω ανάλυση μέσω των αναλυτικών μοντέλων που αναφέρθηκαν, δίνουν στοιχεία για την βαθύτερη μελωδική δομή, το *groove*, τις δυναμικές και για το μοντέλο της *musematic* επανάληψης και της *discursive* επανάληψης, καθώς και τις διανθισμένες ηχοχρωματικές διακυμάνσεις που δημιουργούν κάποια μικρό-νεύματα των ήχων



### 3.1.1 Index Συμβόλων

Σύμβολο	Επεξήγηση
	Ανιούσα πορεία της μελωδίας και έπειτα παραμονή στον ίδιο φθόγγο
	Κατιούσα και έπειτα ανιούσα και τέλος κατιούσα πορεία της μελωδίας
	Κατιούσα και έπειτα ανιούσα πορεία της μελωδίας
	Σταθερά ανιούσα πορεία της μελωδίας
	Ανιούσα και έπειτα κατιούσα πορεία της μελωδίας
	Σταθερά κατιούσα πορεία της μελωδίας
	Ανιούσα και έπειτα κατιούσα και τέλος ανιούσα πορεία της μελωδίας
	Κατιούσα πορεία της μελωδίας και έπειτα παραμονή στον ίδιο φθόγγο
	Παραμονή της μελωδίας στον ίδιο φθόγγο
Γραμμική Αφήγηση	Παραλληλισμός με λογοτεχνική αφήγηση, όπου οι ακολουθίες των φθόγγων μας θέτουν το ερώτημα του τι θα ακολουθήσει μετά
Αφηγηματική Αναπνοή	Παραλληλισμός με λογοτεχνική αφήγηση, όπου δεν διακόπτεται η αφήγηση παρά μόνον όταν έχει ολοκληρωθεί το νόημα της φράσης (μουσικής)
–	Τονισμένος φθόγγος
□	Μη τονισμένος φθόγγος

### **3.1.2 Μέρη των Αναλύσεων των Έργων**

Τα μέρη της ανάλυσης των έργων των Mode Plagal έχουν ως εξής:

- Βασικό Ρυθμικό Μοτίβο
- Παρτιτούρα
- Δομική Ανάλυση

# **Funky Vergina**

## **Βασικό Ρυθμικό Μοτίβο**

- Drums

♩=105

The musical score is for a drum set in 15/16 time with a tempo of 105. It consists of five staves:

- Snare Drum:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting on the second eighth of the first beat and continuing through the fifth beat.
- Bass Drum:** Features a rhythmic pattern of dotted eighth notes with accents, starting on the first eighth of the first beat and continuing through the fifth beat.
- Tenor Drum:** Remains silent throughout the five beats, indicated by a whole rest.
- Hi-Hat Cymbal:** Features a rhythmic pattern of dotted eighth notes with accents, starting on the first eighth of the first beat and continuing through the fifth beat.
- Ride Cymbal:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting on the first eighth of the first beat and continuing through the fifth beat.

# Παρτιτούρα

# Funky Vergina

♩=105

Soprano Sax

Electric Guitar

Electric Bass

S. Sx.

E. Gtr.

E.B.

S. Sx.

E. Gtr.

E.B.

Funky Vergina

9

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

11

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

14

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.



17

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

20

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

22

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

25

S. Sax. *tr*

E. Gtr.

E. B.

28

S. Sax. *tr*

E. Gtr.

E. B.

31

S. Sax. *tr*

E. Gtr.

E. B.

35

S. Sax. 

E. Gtr. 

E. B. 

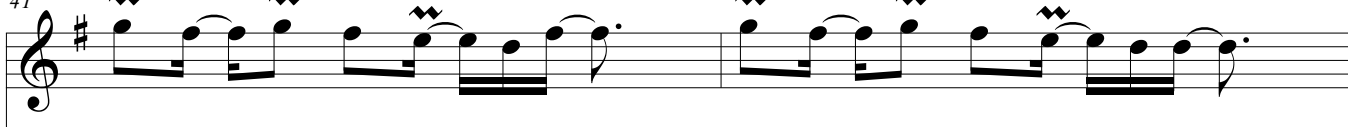
38

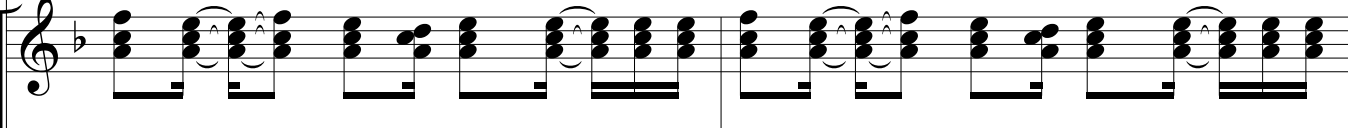
S. Sax. 

E. Gtr. 

E. B. 

41

S. Sax. 

E. Gtr. 

E. B. 

43

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

47

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

55

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

63

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

71

S. Sx.

E. Gtr.

E. B.

79

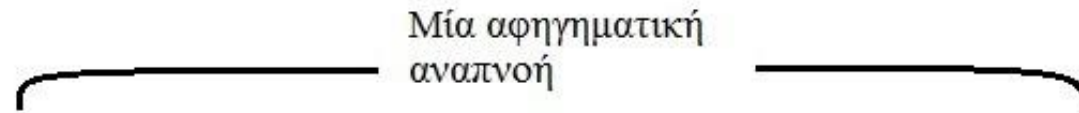
S. Sx.

E. Gtr.

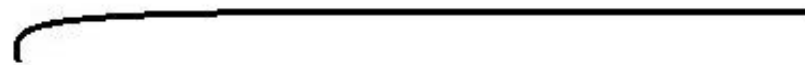
E. B.

## **Γραφική Απεικόνιση Βασικών Μοτίβων**

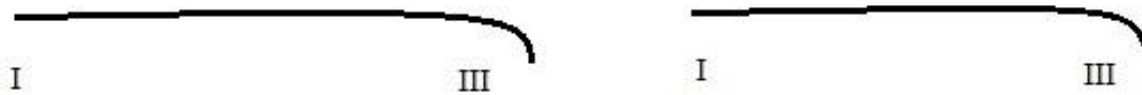
ΕΙΣΑΓΩΓΗ (0-12857 sec.)



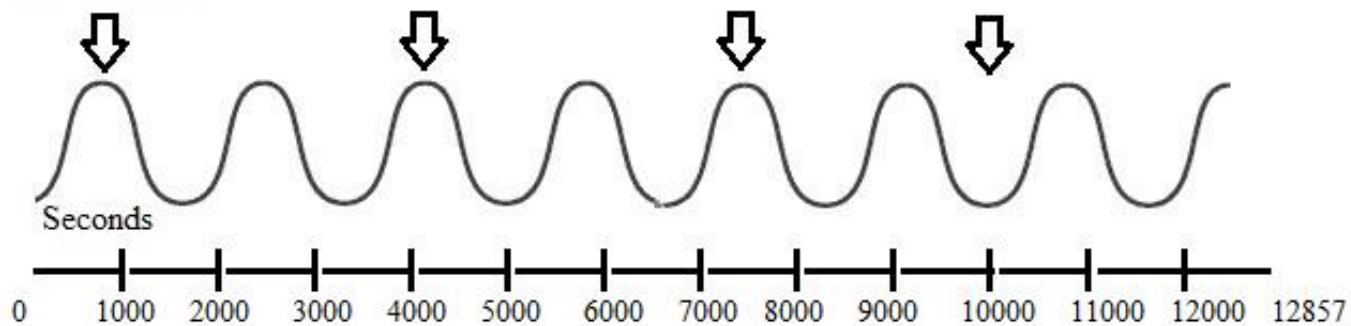
ΣΑΞΟΦΩΝΟ (σοπράνο) Εισαγωγή στην 4η επανάληψη της κιθάρας



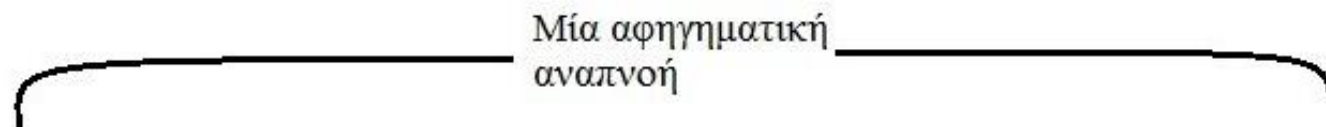
ΚΙΘΑΡΑ (Επανάληψη x6)



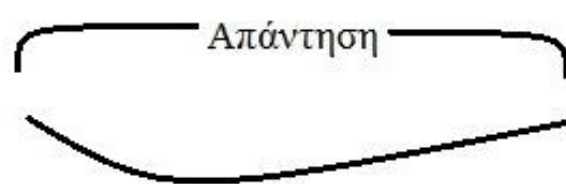
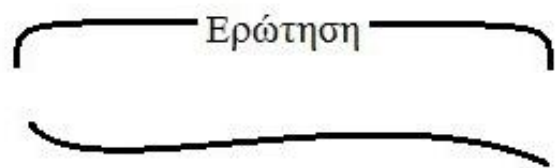
GROOVE



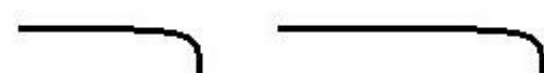
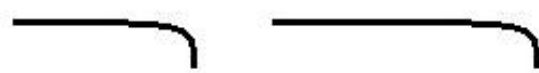
ΜΕΛΩΔΙΑ 1 (επανάληψη x2) (12.857-21.428 sec.)



ΣΑΞΟΦΩΝΟ



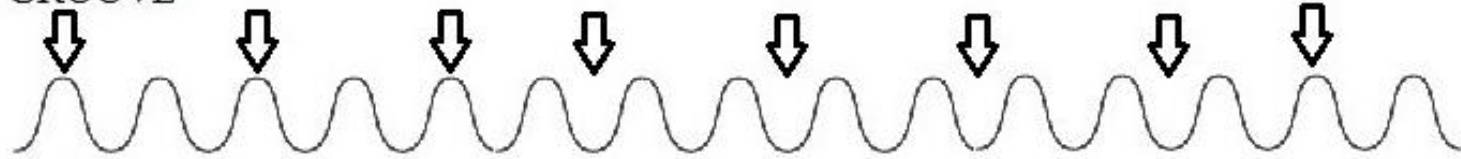
ΚΙΘΑΡΑ



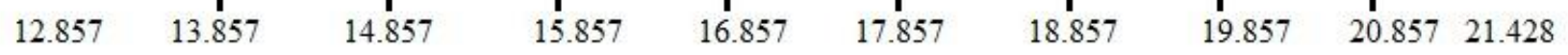
I III I III -

I III I III -

GROOVE

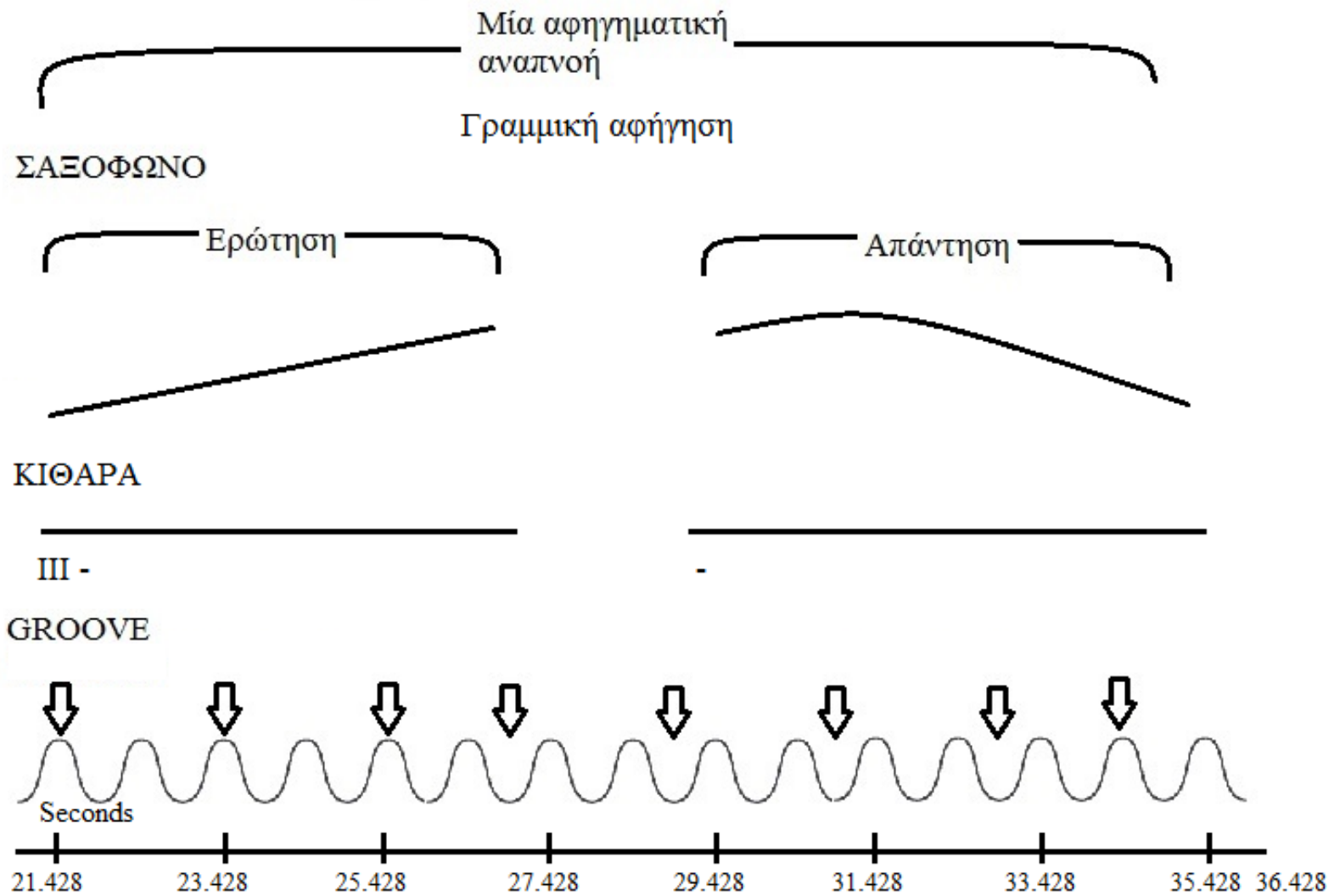


Seconds





ΜΕΛΩΔΙΑ 2 (επανάληψη x2) (21.428- 36.428 sec.)



ΓΕΦΥΡΑ (1:04.285 - 1:21.428 sec.)

ΣΑΞΟΦΩΝΟ

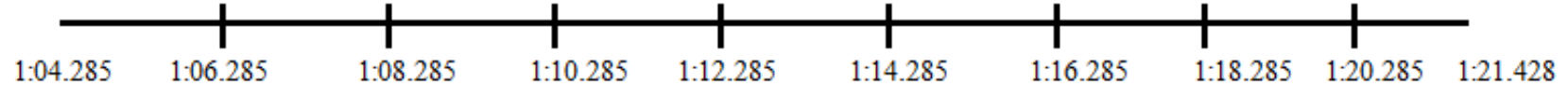
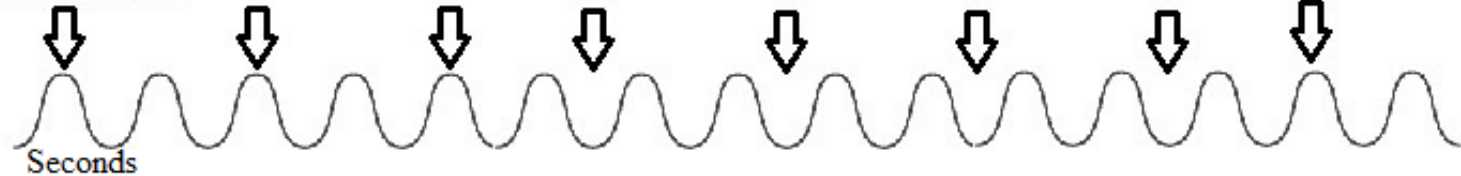
Αρχική  
μελωδία

Τελική  
μελωδία  
(επανάληψη x2)

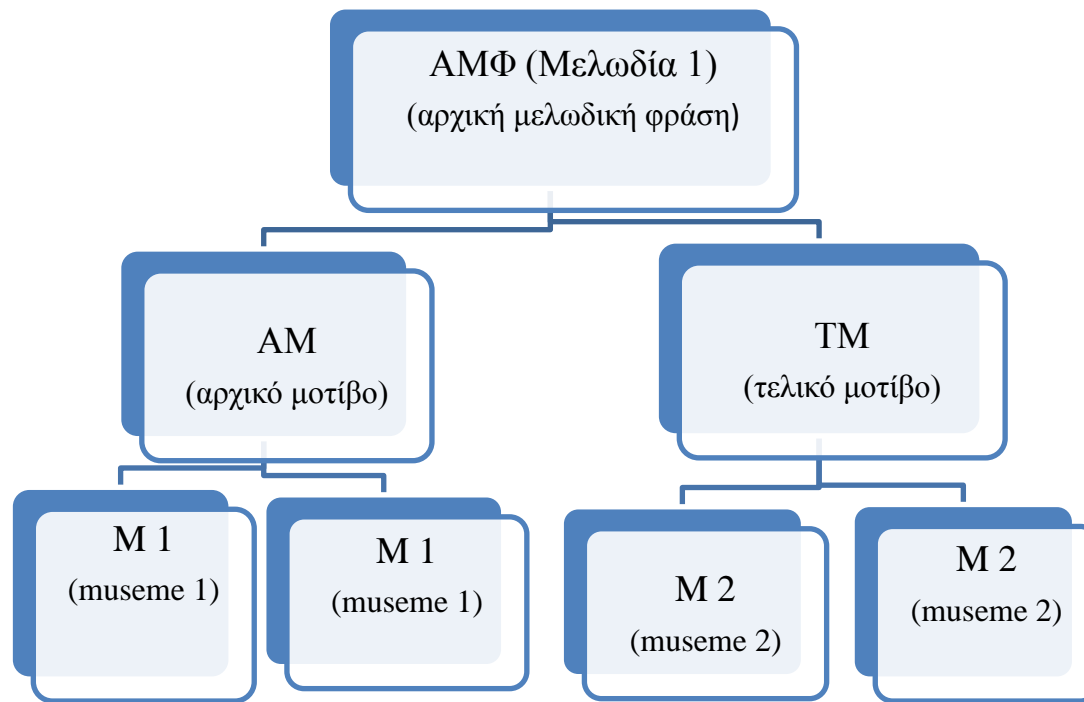
V<sup>7</sup>-

VI

GROOVE

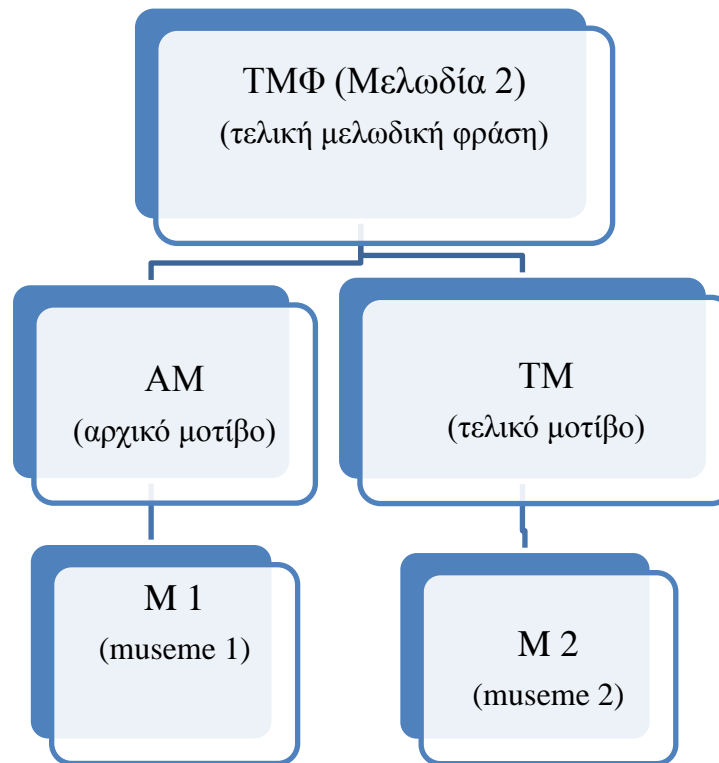


## **Τύποι Βαθύτερης Μελωδικής Δομής**

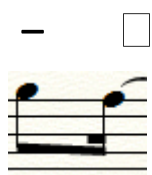


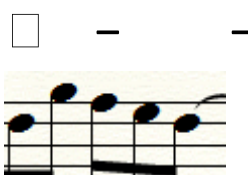
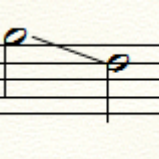
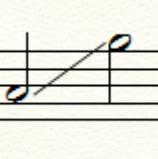




Μελωδία

1:  Μ 1:  Μ 2: 



# **Μακροδομική Ανάλυση**

Τονική κατεύθυνση	<b>Μελωδία 1</b>		<b>Μελωδία 2</b>	
				
Μελωδική έκταση (Φα μείζονα-εκ μεταφοράς από το σοπράνο σαξόφωνο)				
Σημεία έμφασης				
Ενορχήστρωση	Σοπράνο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, congas, ντραμς.			
Δυναμικές	Forte, mezzo forte.			
Μελωδική άρθρωση	Legato, Staccato.			

## **Μικροδομική Ανάλυση**



Στο έργο αυτό παρατηρείται το φαινόμενο της musematic επανάληψης.

Η εισαγωγή του έργου διαρκεί τα έξι πρώτα μέτρα, από τα 0-12.857 sec. Η κιθάρα ξεκινά με την τονική και κατόπιν ακολουθεί η τρίτη, με το groove της να δίνει την εντύπωση ενός funk groove. Στον τελευταίο παλμό μπαίνει το σαξόφωνο, τα ντραμς, το μπάσο και τα congas, με το σαξόφωνο να κρατά την νότα  $D_4$  εκ μεταφοράς και το μπάσο να κρατά την νότα  $C_2$  εκ μεταφοράς. Η παρατεταμένη αυτή νότα δίνει την ώθηση για τα μέτρα που ακολουθούν, δημιουργώντας ενός είδους ερώτηση.

Η Μελωδία 1 διαρκεί από το μέτρο επτά έως το μέτρο δέκα, από τα 12.857-21.428 sec. και εκτελείται με μία αφηγηματική αναπνοή. Το αρχικό μοτίβο που παίζεται από το σαξόφωνο λειτουργεί στην βαθύτερη εσωτερική δομή της μελωδίας ως μια ερώτηση, το οποίο περιέχει επαναλαμβανόμενα το museme 1 ακολουθούμενο από την απάντηση του τελικού μοτίβου που περιέχει το museme 2, το οποίο παίζεται και αυτό κατ' επανάληψη. Το museme 1 δείχνει να έχει μια πιο ανέμελη μελωδική προέκταση στον ακροατή, ενώ το museme 2 δίνει μια πιο καθησυχαστική εντύπωση. Η τονική κατεύθυνση του museme 1 είναι από το  $g_5$  προς το  $f_5$  και του museme 2 από  $e_5$  προς το  $d_5$  και από το  $d_5$  προς το  $f_5$ . Τα σημεία έμφασης είναι στο museme 1 το  $g_5$  και στο museme 2 το  $e_5$  και το  $f_5$ . Τα μικρό-νεύματα μεμονωμένων ήχων, όπως τα εξακολουθητικά mordents στην Μελωδία 1, δίνουν μία δυναμική κορύφωση στο νεύμα, βοηθώντας την δομή ερώτησης - απάντησης της αφήγησης του σαξόφωνου. Η κιθάρα ακολουθεί το groove και τις συγχορδίες της εισαγωγής, όπως και το μπάσο που κρατά την ίδια νότα, καθώς τα ντραμς και τα congas παίζουν εισαγωγικά ρυθμικά σχήματα. Η Μελωδία 1 επαναλαμβάνεται για τέσσερα μέτρα.

Στα μέτρα έντεκα έως δεκαοκτώ ακολουθεί η Μελωδία 2, από το 21.428 έως τα 36.428 sec. Το σαξόφωνο ακολουθεί και εδώ μία αφηγηματική αναπνοή και η μελωδική του αφήγηση είναι γραμμική. Το αρχικό μοτίβο λειτουργεί ως μία ερώτηση με την ανιούσα πορεία της μελωδίας ενώ, στο τελικό μοτίβο έρχεται η απάντηση με την κατιούσα πορεία. Στο αρχικό μοτίβο περιέχεται το museme 1 ενώ, στο τελικό μοτίβο το museme 2. Το museme 1 λόγω της μελωδικής του υπόστασης δείχνει μία αδημονία και το museme 2 δίνει την λύση. Το museme 1 έχει τονική κατεύθυνση από το  $b_4$  προς το  $e_5$  και το museme 2 έχει «κυκλική» τονική κατεύθυνση από το  $d_5$  προς το  $d_5$ . Τα σημεία έμφασης για το museme 1 είναι από το  $b_4$  προς το  $d_5$  και από το  $d_5$

στο e<sub>5</sub>. Στο museme 2 τα σημεία έμφασης είναι από το d<sub>5</sub> προς το g<sub>5</sub> και επιστροφή στο d<sub>5</sub>. Η κιθάρα κρατά την συγχορδία της τρίτης και το groove της είναι ελαφρώς παραλλαγμένο. Το μπάσο ακολουθεί την μελωδία του σαξόφωνου και τα ντραμς μαζί με τα congas δίνουν ένα funky beat, το οποίο συμπληρώνει την γενική ακουστική εικόνα του κομματιού, που έχει έναν ανοιχτό χαρακτήρα.

Στα μέτρα δεκαεννέα έως είκοσι δύο απαντάται ξανά η Μελωδία 1 και στα μέτρα 23-30 η Μελωδία 2.

Η Γέφυρα κρατά από τα μέτρα τριάντα ένα έως τριάντα οκτώ, στα 1:04.285 έως 1:21.428 sec. Η αρχική μελωδία ακολουθεί μία ανοδική πορεία θέτοντας ένα ερώτημα. Στην αρχική μελωδία το μπάσο μαζί με τα ντραμς θέτουν το πεδίο για την ερώτηση του σαξόφωνου και ακολουθούν την κορύφωση του με την V<sup>7</sup>, ενώ η κιθάρα σωπαίνει. Στην τελική μελωδία το σαξόφωνο με την καθοδική του πορεία δίνει μία απάντηση. Η τελική μελωδία επαναλαμβάνεται δύο φορές και η κιθάρα κρατά την VI ενώ το μπάσο και τα ντραμς ακολουθούν το ρυθμό της μελωδίας.

Στα μέτρα τριάντα εννέα έως σαράντα δύο ακολουθεί η Μελωδία 2 και στα μέτρα σαράντα τρία έως σαράντα έξι ακολουθεί η Μελωδία 1.

Η γενικότερη δομή του έργου έχει ως εξής:

- Το πρώτο μέρος όπως περιγράφηκε παραπάνω (μέτρα 1-46)
- Αυτοσχεδιασμός
- Επανάληψη του πρώτου μέρους (μέτρα 1 -38)

Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει σοπράνο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, ντραμς και congas. Οι δυναμικές που χρησιμοποιούνται κυμαίνονται μεταξύ forte και mezzo forte και οι μελωδικές αρθρώσεις είναι legato και staccato.

Η «χαλαρή» υφή δημιουργείται μέσω των διαφόρων επιπέδων που δημιουργούν η κιθάρα και τα ντραμς, τα οποία είναι στο προσκήνιο, αλλά πιο χαμηλά από το σαξόφωνο.

# **Πικροδάφνη**

## **Βασικό Ρυθμικό Μοτίβο**

- Drums

Drum notation for a 4/4 measure at 105 bpm. The notation includes five staves: Snare Drum, Bass Drum, Tenor Drum, Hi-Hat Cymbal, and Ride Cymbal. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 105$ . The Snare Drum part shows a pattern of quarter notes: a backstroke on the first beat, a frontstroke on the second beat, a backstroke on the third beat, and a frontstroke on the fourth beat. The Bass Drum part shows quarter notes on the first and third beats. The Tenor Drum part shows a quarter rest on the first beat and a quarter note on the third beat. The Hi-Hat Cymbal part shows eighth notes on the first and third beats, and quarter notes on the second and fourth beats. The Ride Cymbal part shows a quarter rest on the first beat and a quarter note on the third beat.

# Παρτιτούρα

# Pikrodafni

$\text{♩} = 105$

Alto Sax

Electric Guitar

Bass Guitar

Vocals

Doira

A. Sx.

E.Gtr.

Bass

Vox.

Stis pi kro da — fnis ton an tho, — e gi ra n'a po

9

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

9 koi mi tho

13

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

13 li go u pno gia na pa ro k'ei da o nei



17

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

17 ro me ga lo

20

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

20 pa ntreu e tai ha -

23

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

23

Vox.

23 ga ph mou gia pi sma gia gi na ti

23

27

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

27

Vox.

27 e kai pai rnei

27

31

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

31 ton e xtro mou gia to pi sma to di ko mou

35

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

35

37

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

37

sto ga mo tous me pro ska loun - kai gia kou mpa ro

41

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

41

me ka loun

45

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

45

Vox.

kai na paw na ste fa nw sw duo kor ma kia

49

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

49

Vox.

na\_ e nw sw

52

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

52 kra tw ta ste fa

55

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

55 na xru sa — va sta kah me nh mou kar dia

59

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

Vox.

59 kai la mpa des

63

A. Sx.

E. Gtr.

Bass

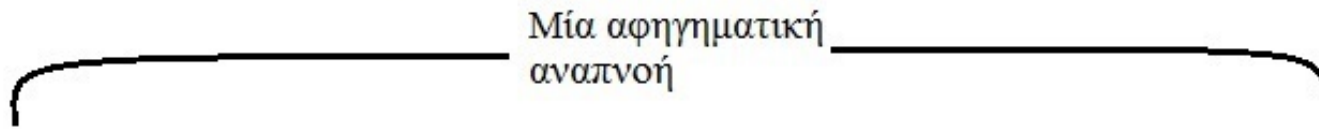
Vox.

63 ap' a sh mi den u par xeie mpi sto su nh

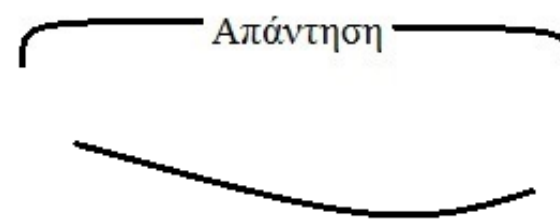
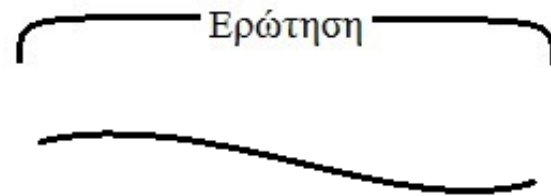
# **Γραφική Απεικόνιση Βασικών Μοτίβων**



ΜΕΛΩΔΙΑ ΕΙΣΑΓΩΓΗΣ (επανάληψη x2) (0- 11.428 sec.)



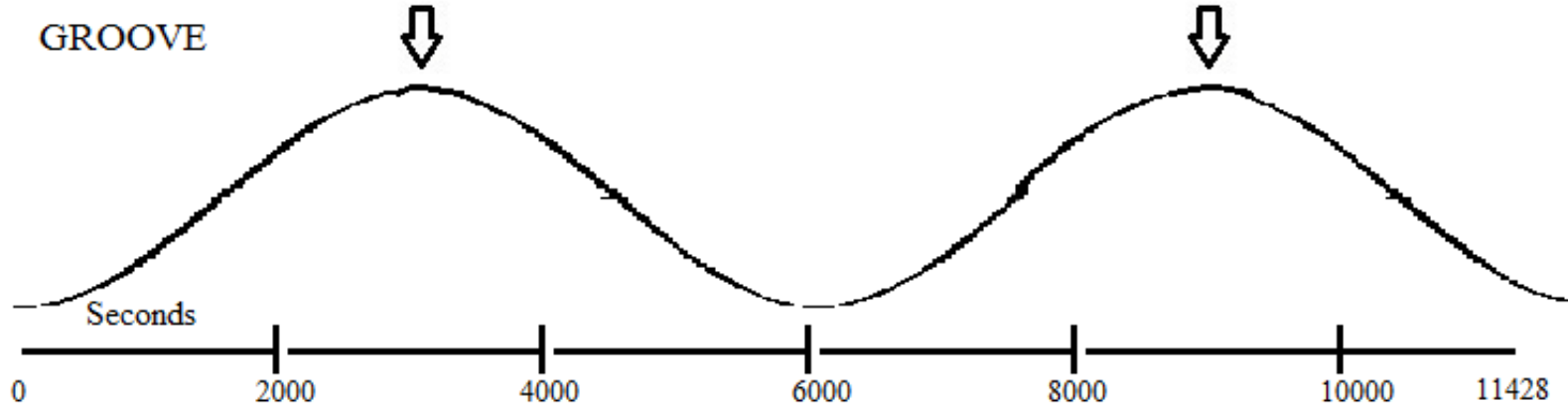
ΣΑΞΟΦΩΝΟ



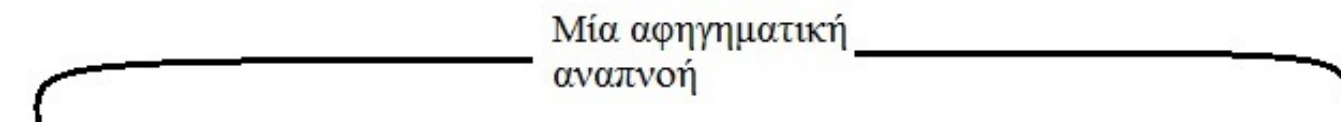
ΚΙΘΑΡΑ



I - GROOVE

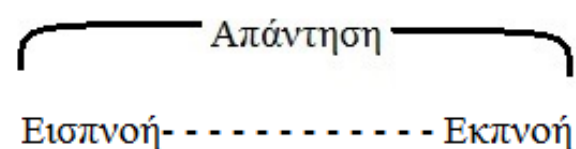
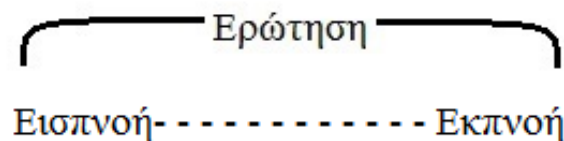


ΜΕΛΩΔΙΑ 1 (επανάληψη x2) (11.428 - 20.571 sec.)



ΦΩΝΗΤΙΚΑ

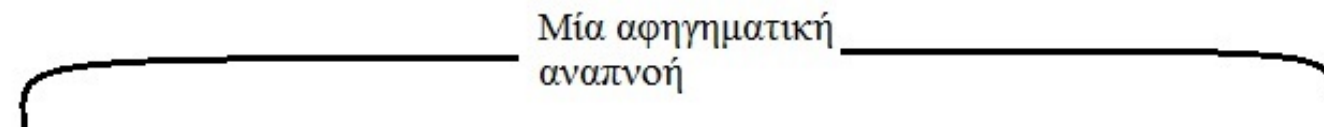
1. Στης μικροδάφνης..., 2. Παντρεύεται η αγάπη...,
3. Στον γάμο τους..., 4. Κρατώ τα στέφανα...



GROOVE

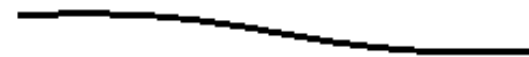
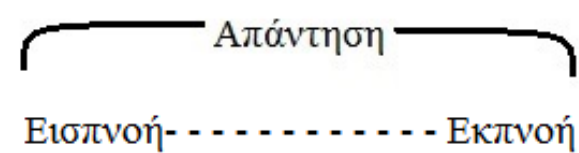
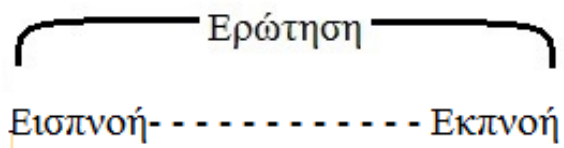


ΜΕΛΩΔΙΑ 2 (επανάληψη x2) (29.714 - 38.857 sec.)

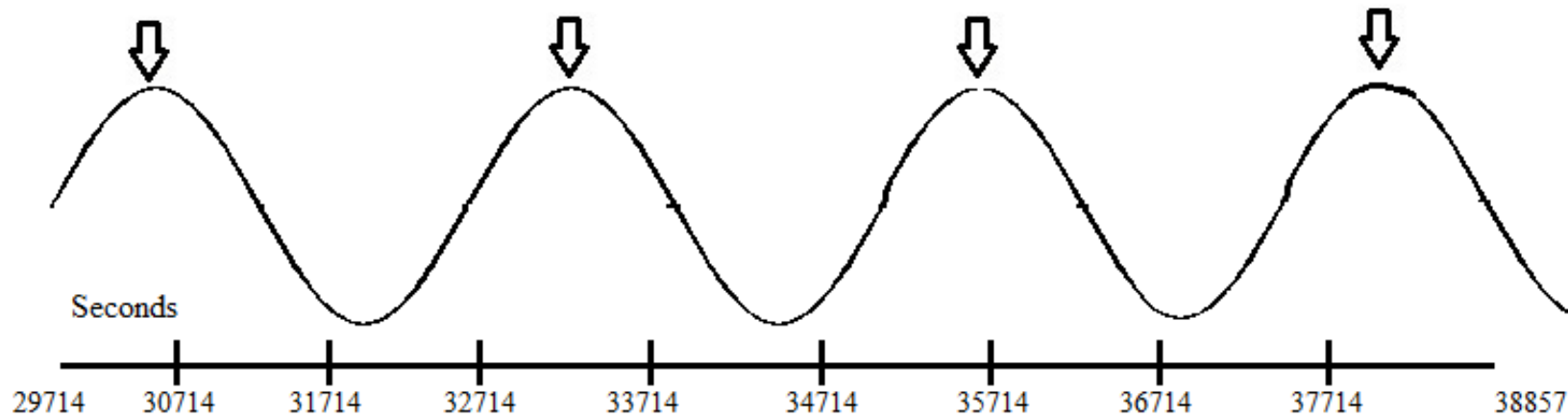


ΦΩΝΗΤΙΚΑ

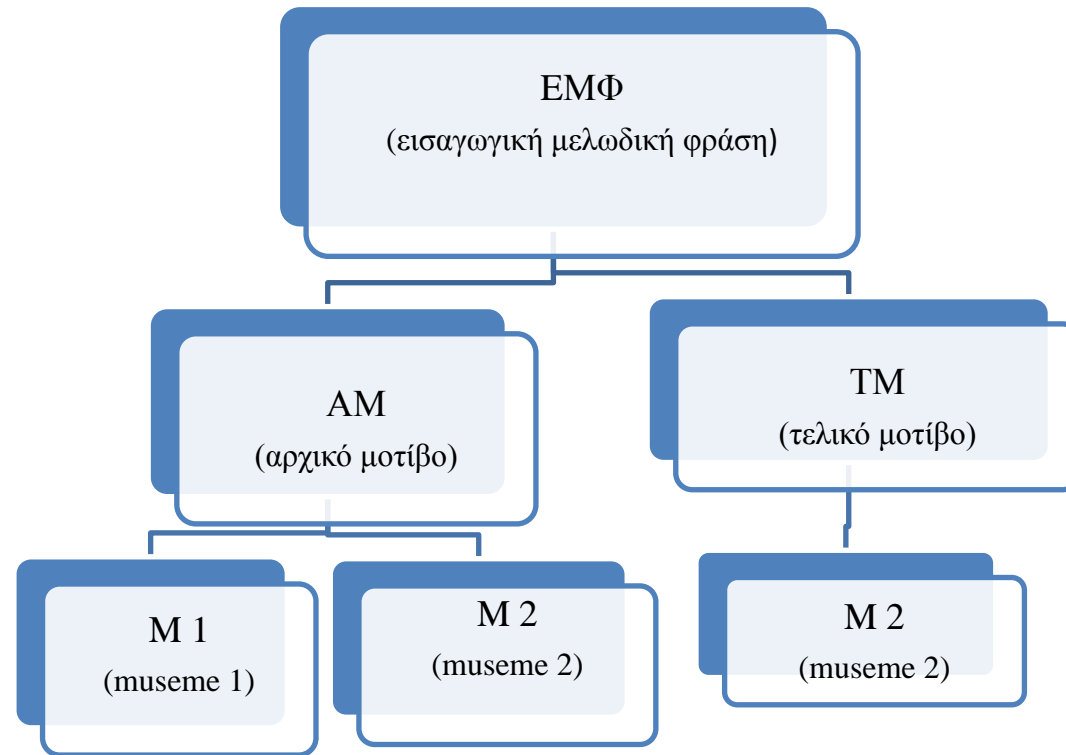
1. Λίγο ύπνο...
2. Ε και παίρνει...
3. Και να πάω...
4. Και λαμπάδες...



GROOVE



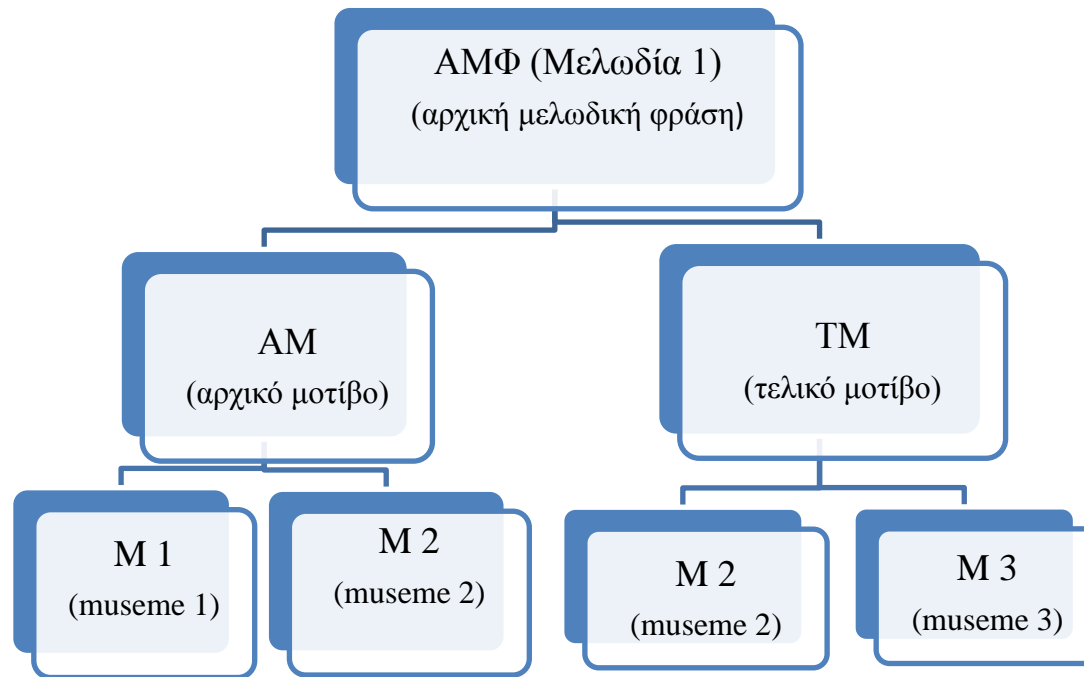
## **Τύποι Βαθύτερης Μελωδικής Δομής**



Εισαγωγική μελωδία:



(η μελωδία είναι εκ μεταφοράς παραλλαγή της Μελωδίας 1)



Μελωδία 1:



Μ 1:

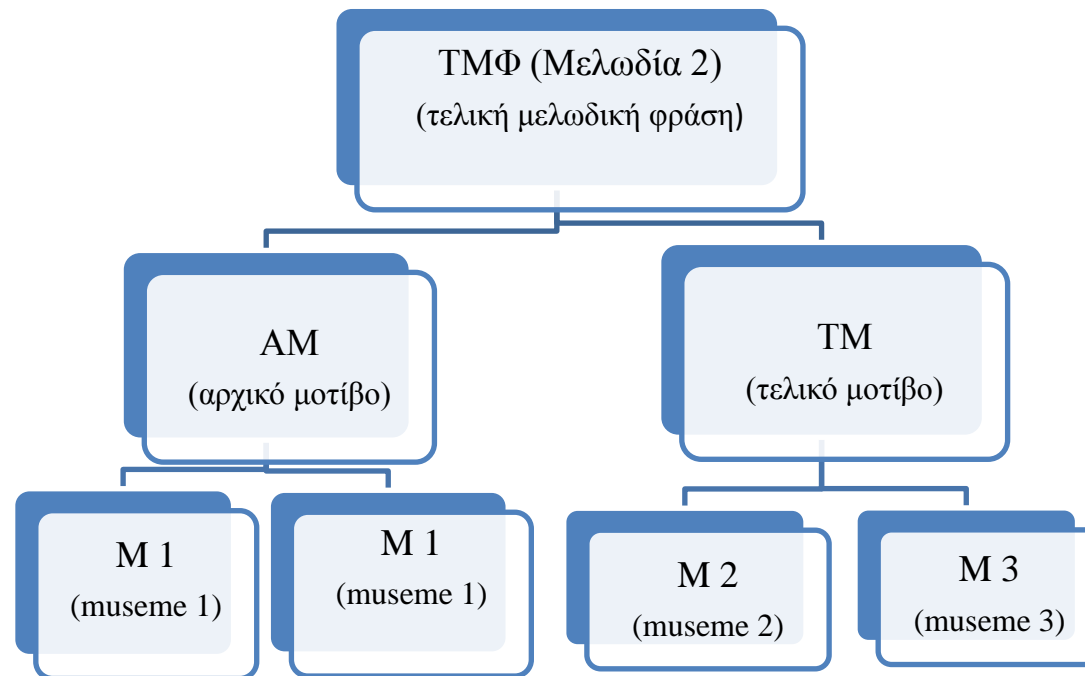


Μ 2:



Μ 3:





Μελωδία 2:



M1:



M2:



M3:



# **Μακροδομική Ανάλυση**



<p>Τονική κατεύθυνση</p>			
<p>Μελωδική έκταση (Ντο πεντατονική, η οποία μετατρέπεται σε Λα πεντατονική στο ορχηστρικό μέρος)</p>			
<p>Σημεία έμφασης</p>			
<p>Ενορχήστρωση</p>	<p>Φωνή, άλτο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, tambourine.</p>		
<p>Δυναμικές</p>	<p>Forte, mezzo forte.</p>		
<p>Μελωδική άρθρωση</p>	<p>Legato.</p>		

## **Μικροδομική Ανάλυση**

Στο έργο αυτό παρατηρείται η περίπτωση της *musematic* επανάληψης.

Η εισαγωγική μελωδία διαρκεί τα πρώτα πέντε μέτρα με την μελωδία του σαξόφωνου να ξεκινά από το λεβάρε, από τα 0- 11.428 sec. Η μελωδία του σαξόφωνου είναι η Μελωδία 1, ελαφρώς παραλλαγμένη με στολίδια. Στην βαθύτερη εσωτερική μελωδική δομή το σαξόφωνο παίζει το αρχικό μοτίβο, το οποίο αποτελεί ενός είδους ερώτηση που απαρτίζεται από το *museme* 1 και το *museme* 2 και ακολουθεί το τελικό μοτίβο με την απάντηση που αποτελείται από το *museme* 2. Η κιθάρα ξεκινά με την συγχορδία C major και το μπάσο παίζοντας έναν αρπισμό πάνω στην συγχορδία A minor, δίνοντας έτσι την συγχορδία A<sup>7</sup>. Ο συνδυασμός αυτός δίνει και την blues χροιά στο κομμάτι ενώ ο ρυθμός των 4/4 ενισχύει αυτήν την αίσθηση μαζί με τα ρυθμικά σχήματα που παίζουν τα ντραμς. Η εισαγωγική αυτή μελωδία επαναλαμβάνεται, και στην άρση του τελευταίου παλμού εισάγονται τα φωνητικά με την Μελωδία 1.

Η Μελωδία 1 επαναλαμβάνεται δύο φορές και με την επανάληψη της διαρκεί από το τέλος του μέτρου πέντε έως και το μέτρο εννέα, από τα 11.428 έως 20.571 sec. Τα φωνητικά δημιουργούν ένα πολυφωνικό τοπίο μαζί με τον *tambourine*, που είναι το μοναδικό όργανο που συνοδεύει. Στην βαθύτερη εσωτερική μελωδική δομή της Μελωδίας 1, το αρχικό μοτίβο που αποτελείται από το *museme* 1 και το *museme* 2 λειτουργούν σαν μια ερώτηση και ακολουθούνται από τελικό μοτίβο της απάντησης, η οποία αποτελείται από τα *museme* 2 και *museme* 3. Τα λόγια που ξεκινούν στην άρση δίνουν την αίσθηση μιας αγωνιώδους κατάστασης, η οποία ακολουθείται από τον «καθησυχαστικό» ρυθμικό σχήμα στις τελευταίες νότες της επανάληψης της Μελωδίας 1. Η τονική κατεύθυνση του *museme* 1 είναι από το e<sub>4</sub> προς το d<sub>4</sub>, του *museme* 2 από το d<sub>4</sub> προς c<sub>4</sub> και από το c<sub>4</sub> προς το a<sub>3</sub> και του *museme* 3 από το a<sub>3</sub> προς το c<sub>4</sub>. Τα μικρό-νεύματα μέσα στην μεμονωμένων ήχων όπως, η παρεστιγμένη νότα στο *museme* 1 δημιουργεί ένα αγωνιώδες ακουστικό τοπίο, το οποίο συνεχίζεται από το *mordent* στην αρχική νότα του *museme* 2, το *museme* 2 επαναλαμβάνεται και ακολουθεί το *museme* 3, που με την καθοδική του πορεία εντείνει αυτήν την αίσθηση. Η Μελωδία 1 επαναλαμβάνεται και η λύση στο τοπίο αυτό δίδεται από το παραλλαγμένο *museme* 3 στους τελευταίους παλμούς του μέτρου.

Ακολουθεί η εισαγωγική μελωδία επανάληψη, από το λεβάρε του μέτρου εννέα έως

και το μέτρο 13, από τα 20.561 έως τα 29.714 sec.

Η Μελωδία 2 ακολουθεί από το μέτρο δεκατέσσερα έως και το μέτρο δεκαεπτά, από τα 29.714 έως τα 38.857 sec. Τα φωνητικά εξακολουθούν την δημιουργούν ένα πολυφωνικό τοπίο. Η Μελωδία 2 αποτελείται από το αρχικό μοτίβο, το οποίο περιέχει το museme 1 παραλλαγμένο και με επανάληψη και ακολουθεί το τελικό μοτίβο με το museme 2, όπως συναντάται στην Μελωδία 1 και το museme 3 ελαφρώς παραλλαγμένο. Το museme 1 επαναλαμβάνοντας την νότα  $c_4$ , έχει υποδηλωτικές μιας μόνιμης κατάστασης που δεν αλλάζει και υποστηρίζεται και από τον λόγο, ενώ το museme 2 και museme 3 με την κατιούσα πορεία και έπειτα με την μελωδική στασιμότητα δηλώνει μία αποδοχή της κατάστασης, που περιγράφει ο λόγος. Η τονική κατεύθυνση του museme 1 παραμένει στο  $c_4$ , ενώ οι τονικές κατευθύνσεις των museme 2 και museme 3 παραμένουν οι ίδιες.

Η γενική δομή του έργου είναι με την σειρά, που παρουσιάστηκε παραπάνω.

Επεξηγηματικά:

- Εισαγωγική μελωδία, που αποτελεί το ορχηστρικό μέρος
- Μελωδία 1 (με επανάληψη της) και συνοδεία tambourine
- Εισαγωγική μελωδία (σε κάποιες περιπτώσεις με παραλλαγές)
- Μελωδία 2 (με επανάληψη της) και συνοδεία tambourine
- Εισαγωγική μελωδία κ.ο.κ. (μέχρι ότου τελειώσουν τα λόγια)
- Αυτοσχεδιασμός
- Επανάληψη όλου του μέρους που περιγράφηκε παραπάνω (μέχρις ότου τελειώσουν τα λόγια)

Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει φωνητικά, σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, ντραμς και tambourine. Οι δυναμικές του κομματιού δεν έχουν μεγάλες διακυμάνσεις και κυμαίνονται από mezzo forte έως forte και η μελωδική άρθρωση είναι legato.

Η «κλειστή» υφή του έργου δημιουργείται μέσω της μελωδικής του πορείας και των δυναμικών, που δημιουργούν ενός είδους «στασιμότητα» ή την αίσθηση αποδοχής μιας μη ευχάριστης κατάστασης, ένα τοπίο που χρωματίζεται μουσικά και λογοτεχνικά.

# Ήλιος

## **Βασικό Ρυθμικό Μοτίβο**

- Drums

♩=100

Snare Drum

Bass Drum

Hi-Hat Cymbal

Ride Cymbal

Tenor Drum

The image shows a musical score for a drum set in 6/8 time, with a tempo of 100. The score is divided into five staves, each representing a different drum instrument. The Snare Drum staff shows two eighth notes with stems pointing up, followed by two eighth notes with stems pointing down. The Bass Drum staff shows two dotted quarter notes. The Hi-Hat Cymbal staff shows a single eighth note followed by a rest. The Ride Cymbal staff shows a continuous eighth-note pattern. The Tenor Drum staff shows a single eighth note followed by a rest.

# Παρτιτούρα



# Helios

♩=100

Alto Sax

Electric Guitar

Electric Bass

A. Sx.

E. Gtr.

E.B.

A. Sx.

E. Gtr.

E.B.

12

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

15

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

18

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

3

A. Sx. 21

E.Gtr. 21

E.B. 21

A. Sx. 24

E.Gtr. 24

E.B. 24

A. Sx. 27

E.Gtr. 27

E.B. 27

A. Sx. 30

E. Gtr. 30

E.B. 30

A. Sx. 33

E. Gtr. 33

E.B. 33

A. Sx. 36

E. Gtr. 36

E.B. 36

39

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

42

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

45

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

A. Sx. 48

E.Gtr. 48

E.B. 48

A. Sx. 51

E.Gtr. 51

E.B. 51

A. Sx. 53

E.Gtr. 53

E.B. 53

56

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

59

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

62

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.

68

A. Sx.

E. Gtr.

E. B.



## **Γραφική Απεικόνιση Βασικών Μοτίβων**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ (0- 12.600 sec.)

ΚΙΘΑΡΑ (επανάληψη x7)

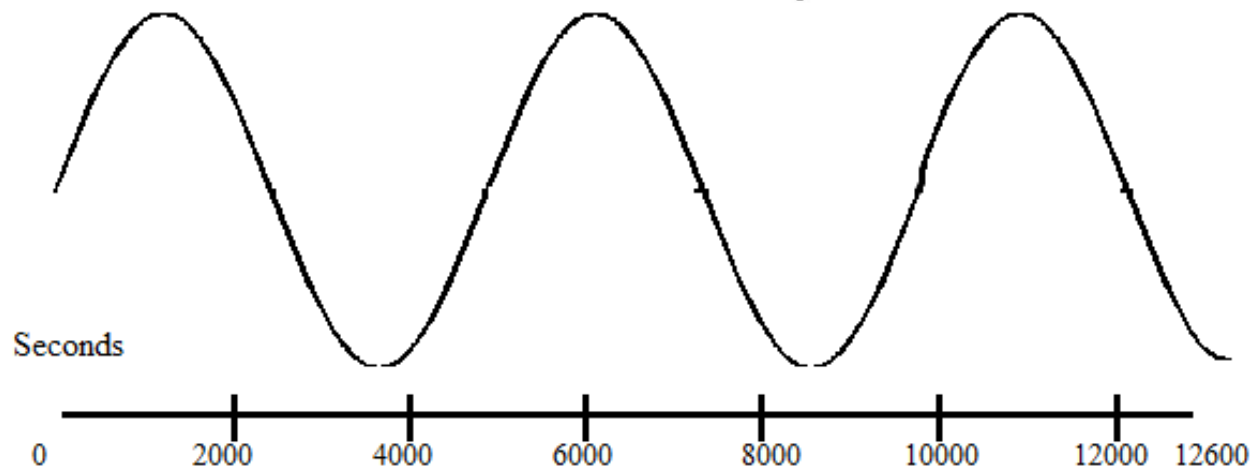


I -

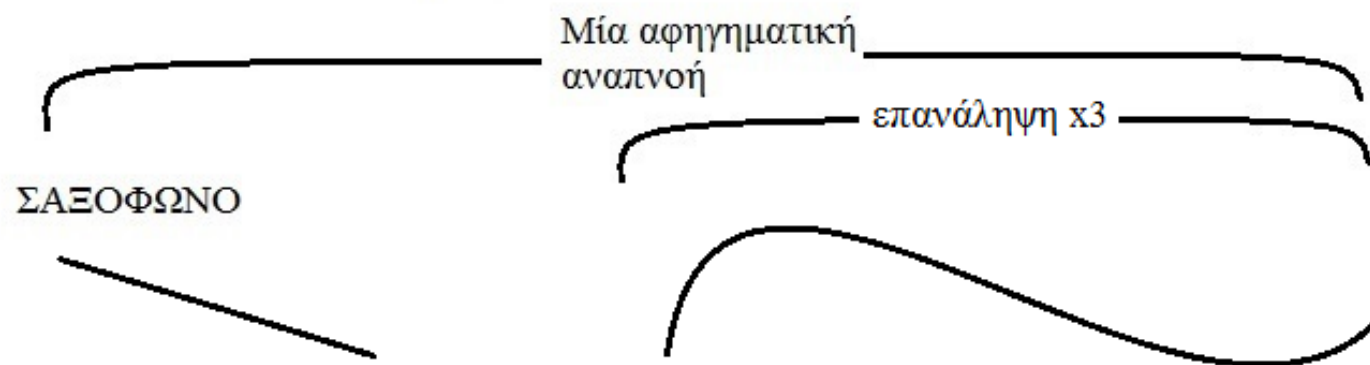


vii -

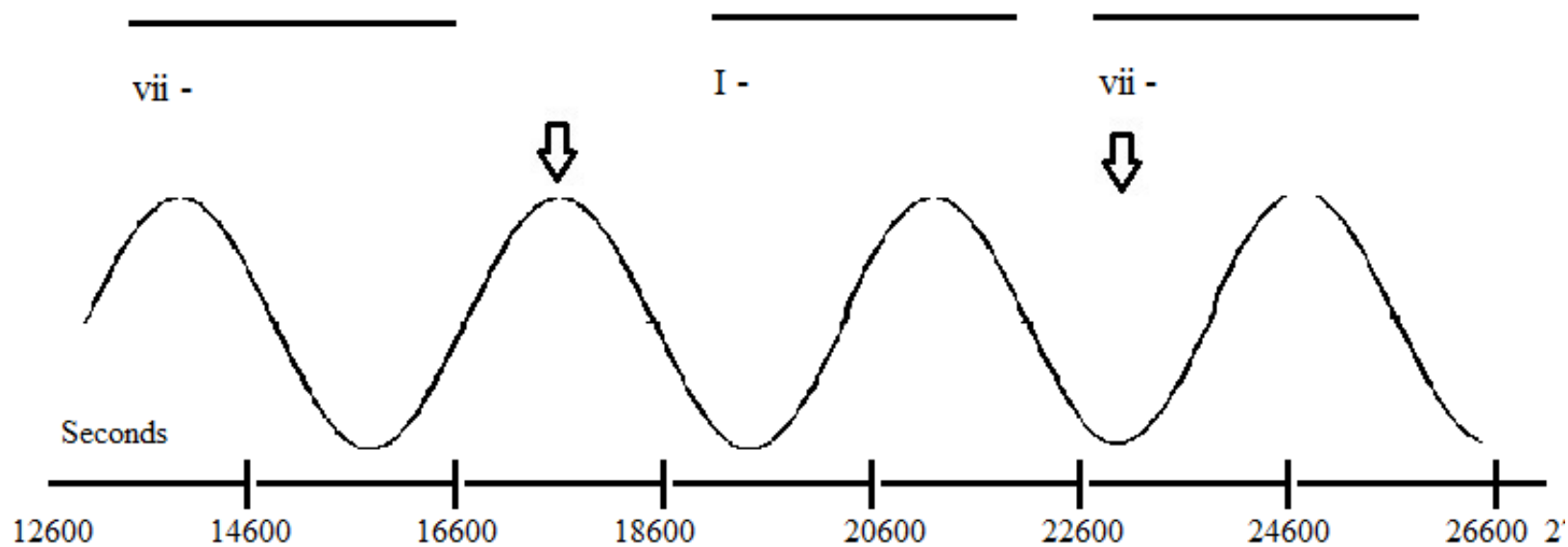
GROOVE



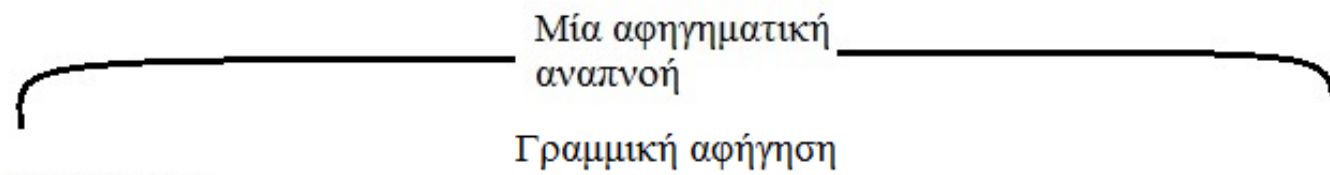
ΜΕΛΩΔΙΑ 1 (επανάληψη x2) (12.600- 27.777 sec.)



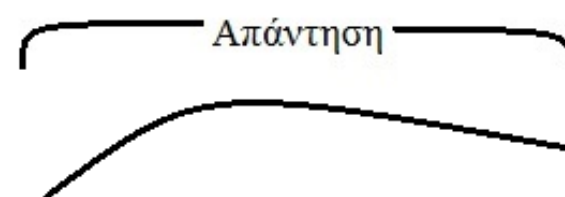
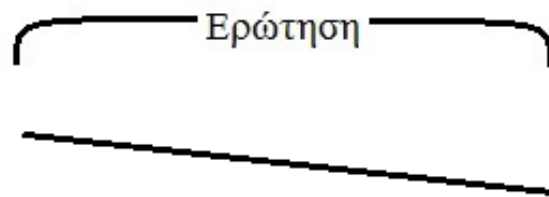
ΚΙΘΑΡΑ



ΜΕΛΩΔΙΑ 2 (επανάληψη x9) (27.777- 51.050 sec.)



ΣΑΞΟΦΩΝΟ

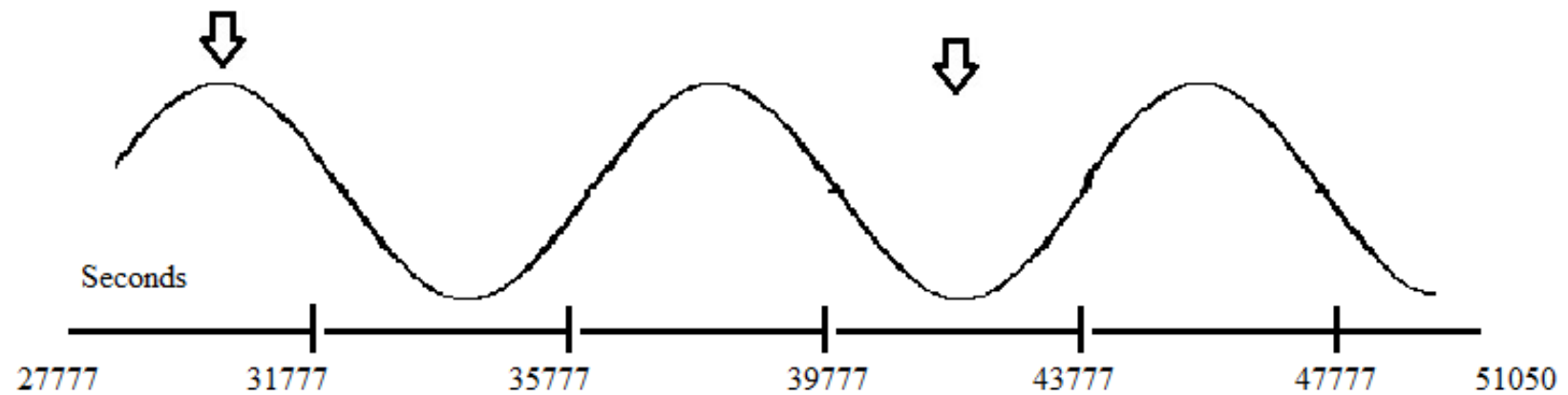


ΚΙΘΑΡΑ

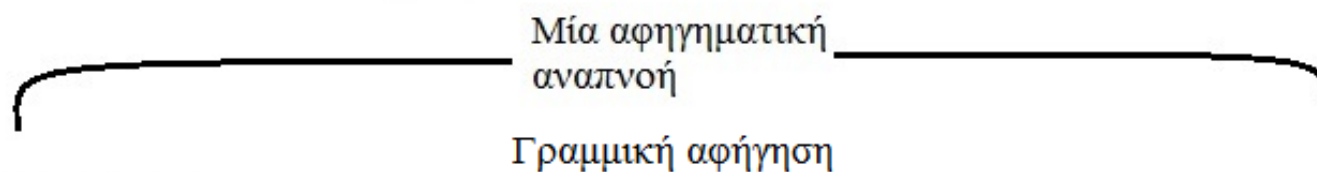
I -

vii -

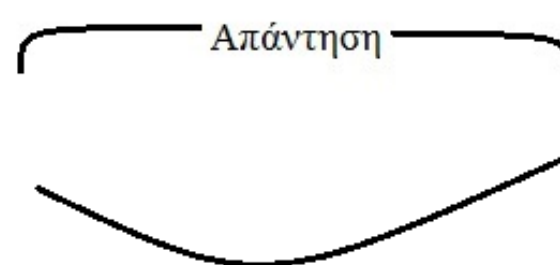
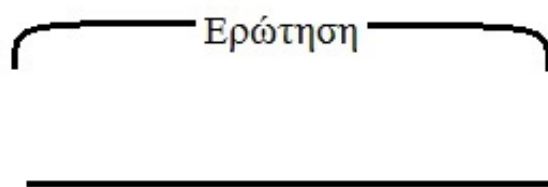
GROOVE



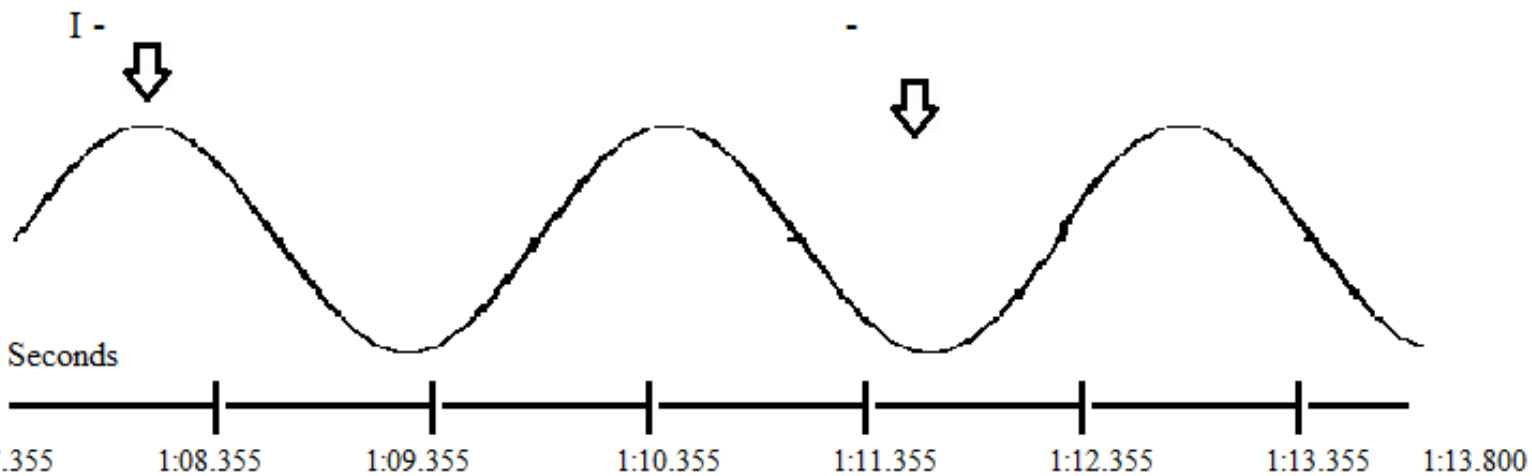
ΓΕΦΥΡΑ (επανάληψη x3) (1:07.355- 1:13.800 sec.)



ΣΑΞΟΦΩΝΟ (την πρώτη φορά, η σειρά είναι: Απάντηση - Ερώτηση)



ΚΙΘΑΡΑ



ΜΕΛΩΔΙΑ 3 (1:23.692- 1:28.200 sec.)

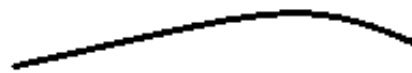
Μία  
αφηγηματική  
αναπνοή

Μία  
αφηγηματική  
αναπνοή

ΣΑΞΟΦΩΝΟ

Ερώτηση

Απάντηση



ΚΙΘΑΡΑ



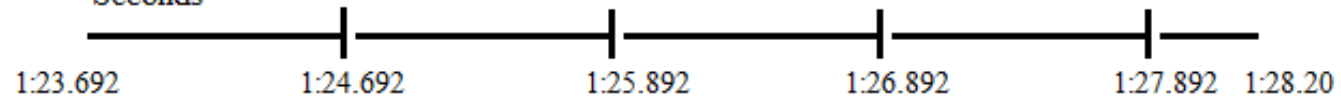
I -

-

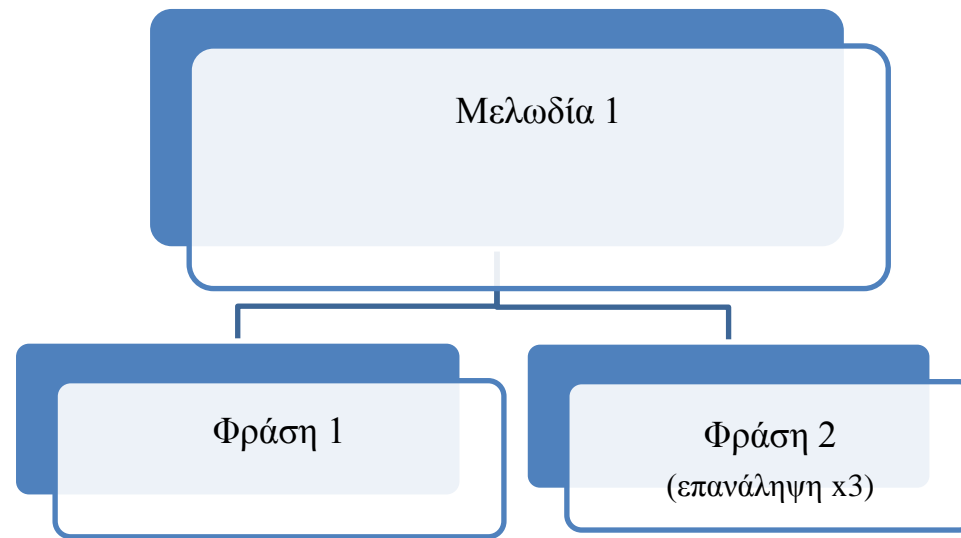
GROOVE



Seconds



## **Τύποι Βαθύτερης Μελωδικής Δομής**



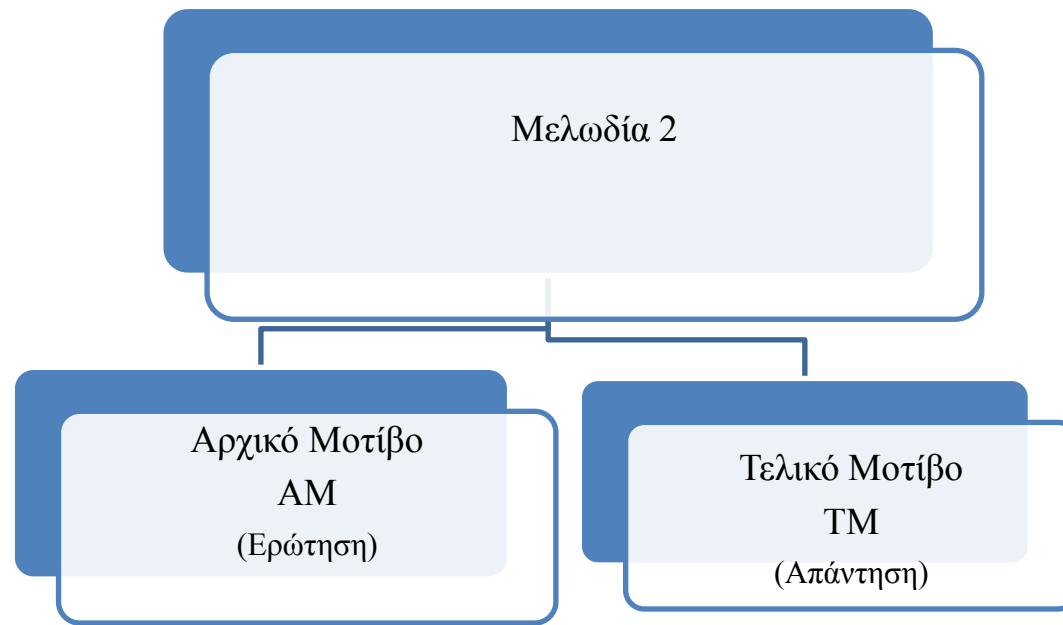
Φράση 1:



Φράση 2:





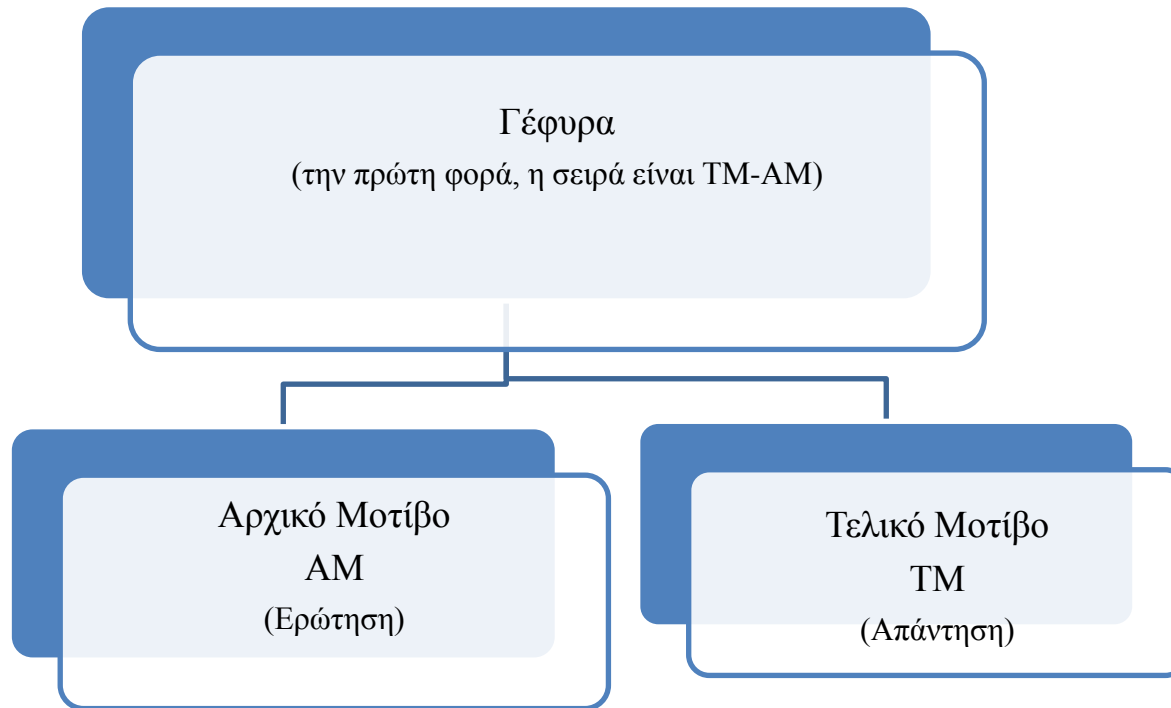


AM:



TM:



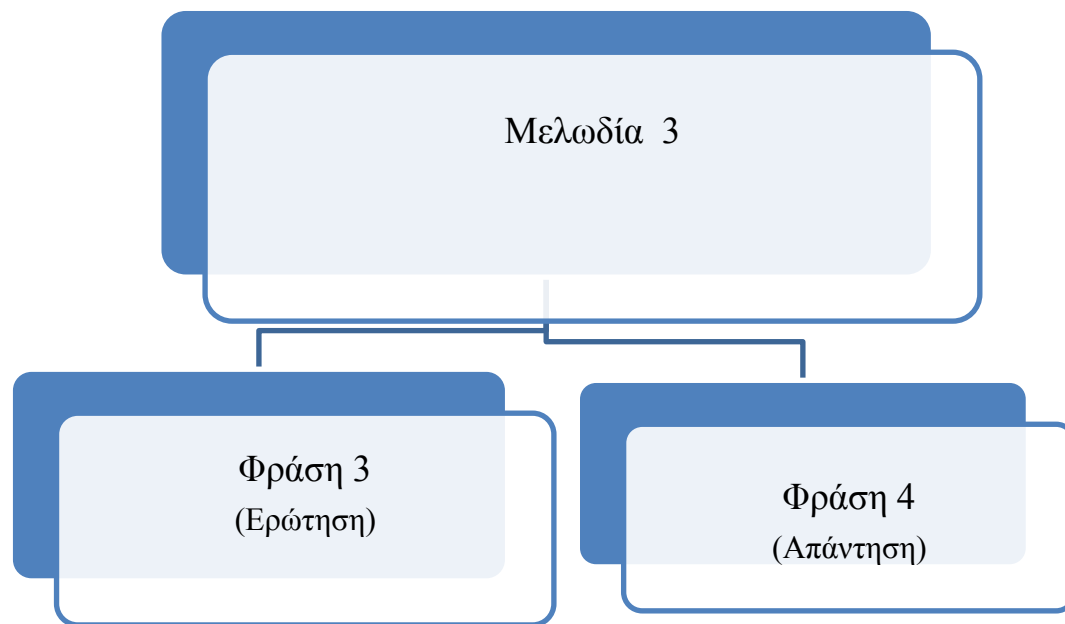


AM:



TM:

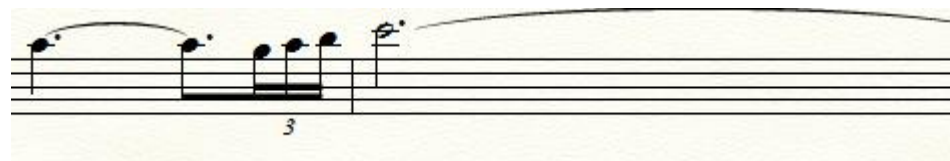












Φράση 3:



Φράση 4:



# **Μακροδομική Ανάλυση**

Τονική κατεύθυνση	<b>Μελωδία 1</b>	
	<input type="checkbox"/> 	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> 
	<b>Μελωδία 2</b>	
	<input type="checkbox"/> 	<input type="checkbox"/> 
<b>Γέφυρα</b>		
<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> 	<input type="checkbox"/> 	
<b>Μελωδία 3</b>		
<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> 	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> 	

Μελωδική έκταση (Μιξολύδιος από Σολ-εκ μεταφοράς)		
Σημεία έμφασης	<b>Μελωδία 1</b>	<b>Μελωδία 2</b>
		
	<b>Γέφυρα</b>	<b>Μελωδία 3</b>
		
Ενορχήστρωση	Σαξόφωνο άλτο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, ντραμς.	
Δυναμικές	Mezzo forte, forte.	
Μελωδική άρθρωση	Legato.	

## **Μικροδομική Ανάλυση**

Στο έργο «Ήλιος» παρατηρείται το φαινόμενο της discursive επανάληψης, καθώς επαναλαμβάνονται μουσικές ιδέες στο επίπεδο ολόκληρων φράσεων.

Η εισαγωγή του έργου διαρκεί τα πρώτα επτά μέτρα, από τα 0 έως 12.600 sec. Η κιθάρα παίζει την συγχορδία της πρώτης και έπειτα την συγχορδία της έβδομης φυσικής, δημιουργώντας ένα funky groove, λόγω των ρυθμικών σχημάτων που παίζονται. Τα ντραμς εισάγονται στους τελευταίους παλμούς της τέταρτης επανάληψης της κιθάρας, με ένα επίσης funky groove και το μπάσο εισάγεται στην πέμπτη επανάληψη της, με μία μελωδία με ανιούσα πορεία, η οποία χρησιμοποιείται στο μεγαλύτερο μέρος του έργου.

Η Μελωδία 1 επαναλαμβάνεται δύο φορές. Διαρκεί από τους τελευταίους δύο παλμούς του μέτρου οκτώ έως τον πρώτο παλμό του μέτρου δεκαέξι, από τα 12.600 έως 27.777 sec. Η Φράση 1 εκτελείται με μία αφηγηματική αναπνοή και παίζεται από το σαξόφωνο. Η κατιούσα πορεία της έχει υποδηλωτικές μίας ώθησης για τα μέτρα που ακολουθούν. Η Φράση 2 επαναλαμβάνεται τρεις φορές και έχει έναν χαρακτήρα χαρούμενο. Η τονική κατεύθυνση της Φράσης 1 οδηγεί προς τον πρώτο φθόγγο της Φράσης 2. Η Φράση 2 έχει τονική κατεύθυνση προς τον φθόγγο  $e_4$  και από τον φθόγγο  $b_4$  προς τον φθόγγο  $d_4$ . Η κιθάρα εξακολουθεί να παίζει τις συγχορδίες που προαναφέρθηκαν με το ίδιο ρυθμικό σχήμα, όπως και μπάσο και ντραμς, που εξακολουθούν να παίζουν το μπάσο την ίδια μελωδία και τα ντραμς ρυθμικά σχήματα που δημιουργούν το ίδιο ύφος.

Η Μελωδία 2 επαναλαμβάνεται εννέα φορές, από την άρση του πέμπτου παλμού του μέτρου δεκαέξι μέχρι και τον πρώτο παλμό του μέτρου είκοσι επτά και διαρκεί από τα 27.777 έως 51.050 sec. Παίζεται από το σαξόφωνο και εκτελείται με μία αφηγηματική αναπνοή και η αφήγηση της είναι γραμμική. Περιέχει το Αρχικό Μοτίβο, το οποίο λειτουργεί σαν μία ερώτηση και το Τελικό Μοτίβο το οποίο λειτουργεί σαν μία απάντηση. Η Μελωδία 2 την πρώτη φορά που παίζεται, λειτουργεί ως ένα μελωδικό κύτταρο, για τις επαναλήψεις, που ακολουθούν. Στις επαναλήψεις αυτές, η Μελωδία 2, είναι πάντα παραλλαγμένη και έχει πολλά στολίδια. Η τονική της κατεύθυνση είναι προς το  $c_6$  και έπειτα από το  $b_5$  προς το  $a\#_5$  και έπειτα προς το  $b_5$ . Η κιθάρα εξακολουθεί να παίζει το ίδιο ρυθμικά σχήματα, αλλά μόνο στην συγχορδία της πρώτης, ενώ το μπάσο και τα ντραμς εξακολουθούν όπως πριν. Τα μικρό-νεύματα που δημιουργούνται από μεμονωμένους ήχους, «χρωματίζουν» το γενικότερο ύφος του έργου το οποίο, είναι χαρούμενο με έντονο αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα.



Το μέρος από την αρχή της Μελωδίας 2 έως και τον πρώτο παλμό του μέτρου είκοσι πέντε επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μέτρα είκοσι εννέα έως τριάντα οκτώ και ακολουθεί μία γέφυρα.

Η Γέφυρα παίζεται από το σαξόφωνο και διαρκεί από την άρση του παλμού του μέτρου τριάντα οκτώ μέχρι το μέτρο σαράντα ένα, από τα 1:07.355 έως 1: 13.800 sec. Επαναλαμβάνεται τρεις φορές, εκτελείται με μία αφηγηματική αναπνοή και η αφήγηση της είναι γραμμική. Το Αρχικό Μοτίβο λειτουργεί ως μία ερώτηση, ενώ το Τελικό Μοτίβο ως μία απάντηση. Η ερώτηση αυτή λόγω της ρυθμό-μελωδικής της δομής έχει έναν ερωτηματικό χαρακτήρα, ενώ η απάντηση έχει έναν χαρακτήρα «παιχνιδιάρικης» ολοκλήρωσης. Η πρώτη φορά που παίζεται η Γέφυρα το σαξόφωνο παίζει μία κατιούσα μελωδία της οποίας η μορφή είναι «απάντηση – ερώτηση». Η τονική κατεύθυνση της Γέφυρας είναι κυκλική για το Αρχικό Μοτίβο, ξεκινώντας από το  $b_4$  και καταλήγοντας στο  $b_4$ . Η τονική κατεύθυνση του Τελικού Μοτίβου είναι από προς το  $d\#_4$ . Η κιθάρα εξακολουθεί να παίζει την συγχορδία της πρώτης με τα ίδια ρυθμικά σχήματα, εκτός από το μέτρο σαράντα στο οποίο κάνει μία κατιούσα χρωματική σκάλα, η οποία δεν είναι πλήρης. Το μπάσο εξακολουθεί να παίζει την ίδια μελωδία, εκτός από το μέτρο σαράντα, στο οποίο κινείται παράλληλα με την κιθάρα σε μια κατιούσα χρωματική σκάλα. Τα ντραμς εξακολουθούν το ίδιο με πριν.

Έπειτα από την Γέφυρα επαναλαμβάνονται τα μέτρα είκοσι έξι έως είκοσι οκτώ, στα μέτρα σαράντα δύο έως σαράντα πέντε και στο μέτρο σαράντα έξι εισάγεται ένα μοτίβο ολοκλήρωσης, που οδηγεί στην Μελωδία 3.

Η Μελωδία 3 διαρκεί από την άρση του τελευταίου παλμού του μέτρου σαράντα έξι έως το μέτρο σαράντα εννέα, από τα 1:23.692 sec έως 1:28.200 sec. Εκτελείται με δύο αφηγηματικές αναπνοές και περιέχει την Φράση 3, που λειτουργεί ως μία ερώτηση και την Φράση 4, που λειτουργεί ως μία απάντηση. Η ερώτηση αυτή έχει έναν χαρακτήρα ώθησης που οδηγεί προς την απάντηση, η οποία με την ανιούσα πορεία της αφήνει αναπάντητο το ερώτημα της Φράσης 3. Η τονική κατεύθυνση της Φράσης 3 είναι προς το  $e_5$  και από το  $g_5$  προς το  $a_5$ . Η τονική κατεύθυνση της Φράσης 4 είναι προς το  $a_5$  και έπειτα προς το  $c_6$ . Η κιθάρα παίζει την συγχορδία της πρώτης, με διαφορετικά ρυθμικά σχήματα και διαφορετικές θέσεις της συγχορδίας, ενώ στο μέτρο σαράντα εννέα κάνει μία πλήρη κατιούσα χρωματική σκάλα. Το μπάσο αρπίζει την συγχορδία της πρώτης και τα ντραμς εξακολουθούν στο ίδιο ύφος που αναφέρθηκε.

Στα μέτρα πενήντα ένα έως πενήντα τρία επαναλαμβάνονται τα μέτρα είκοσι δύο έως είκοσι τέσσερα παραλλαγμένα. Κατόπιν ακολουθεί η Μελωδία 1, οποία επαναλαμβάνεται δύο φορές, με την Φράση 2 να παραλλάσσεται.

Η γενικότερη δομή του έργου έχει ως εξής:

- Το πρώτο μέρος, όπως περιγράφηκε παραπάνω (μέτρα 1-63)
- Αυτοσχεδιασμός
- Επανάληψη του πρώτου μέρους

Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει άλτο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο και ντραμς. Οι δυναμικές του έργου κυμαίνονται μεταξύ mezzo forte και forte, ενώ η μελωδική άρθρωση είναι legato.

Η «χαλαρή» και χαρούμενη υφή του έργου, δημιουργείται μέσω των διαφόρων επιπέδων που δημιουργούνται μεταξύ των οργάνων, με το σαξόφωνο να είναι πιο «πάνω», έπειτα η κιθάρα και κατόπιν τα ντραμς και μπάσο. Επίσης, η χαλαρή αυτή υφή, θα μπορούσε κανείς να πει ότι επιτυγχάνεται και από την έντονη χρήση του reverb στην παραγωγή του σαξόφωνου.

**7/8**

## **Βασικό Ρυθμικό Μοτίβο**

- Drums

♩=115

Snare Drum

Bass Drum

Tenor Drum

Hi-Hat Cymbal

Ride Cymbal

# Παρτιτούρα

♩=115

Soprano Sax

Alto Sax

Electric Guitar

S. Sax.

A. Sax.

E. Gtr.

S. Sax.

A. Sax.

E. Gtr.

10

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'S. Sx.' and the bottom staff is labeled 'E. Gtr.'. The middle staff is unlabeled but contains a saxophone line. The music is in 7/8 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure of each system is marked with a '10'. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

13

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'S. Sx.' and the bottom staff is labeled 'E. Gtr.'. The middle staff is unlabeled but contains a saxophone line. The music is in 7/8 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure of each system is marked with a '13'. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

16

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

This system contains three staves of music. The top staff is labeled 'S. Sx.' and the bottom staff is labeled 'E. Gtr.'. The middle staff is unlabeled but contains a saxophone line. The music is in 7/8 time and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure of each system is marked with a '16'. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.



19

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

This system contains measures 19, 20, and 21. The Soprano Saxophone (S. Sx.) part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The Alto Saxophone (A. Sx.) part is also in treble clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Electric Guitar (E. Gtr.) part is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

22

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

This system contains measures 22, 23, and 24. The Soprano Saxophone (S. Sx.) part continues its melodic line with eighth and sixteenth notes. The Alto Saxophone (A. Sx.) part continues its rhythmic accompaniment. The Electric Guitar (E. Gtr.) part continues its rhythmic accompaniment.

25

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

This system contains measures 25, 26, and 27. The Soprano Saxophone (S. Sx.) part continues its melodic line. The Alto Saxophone (A. Sx.) part continues its rhythmic accompaniment. The Electric Guitar (E. Gtr.) part continues its rhythmic accompaniment.

28

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

31

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

34

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

37

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

Musical notation for measures 37-39. The system includes three staves: S. Sx., A. Sx., and E. Gtr. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 37 starts with a treble clef and a sharp sign. The S. Sx. staff has a melodic line with eighth notes and rests. The A. Sx. staff has a similar melodic line. The E. Gtr. staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

40

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

Musical notation for measures 40-42. The system includes three staves: S. Sx., A. Sx., and E. Gtr. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 40 starts with a treble clef and a sharp sign. The S. Sx. staff has a melodic line with eighth notes and rests. The A. Sx. staff has a similar melodic line. The E. Gtr. staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

43

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

Musical notation for measures 43-45. The system includes three staves: S. Sx., A. Sx., and E. Gtr. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. Measure 43 starts with a treble clef and a sharp sign. The S. Sx. staff has a melodic line with eighth notes and rests. The A. Sx. staff has a similar melodic line. The E. Gtr. staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

46

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

49

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

52

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

55

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

This system contains measures 55, 56, and 57. The Soprano Saxophone part (S. Sx.) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The Alto Saxophone part (A. Sx.) is also in treble clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Electric Guitar part (E. Gtr.) is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature, playing a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

58

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

This system contains measures 58, 59, and 60. The Soprano Saxophone part (S. Sx.) continues its melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The Alto Saxophone part (A. Sx.) continues its rhythmic accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The Electric Guitar part (E. Gtr.) continues its complex rhythmic pattern in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature.

61

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

This system contains measures 61, 62, and 63. The Soprano Saxophone part (S. Sx.) continues its melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The Alto Saxophone part (A. Sx.) continues its rhythmic accompaniment in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The Electric Guitar part (E. Gtr.) continues its complex rhythmic pattern in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature.

64

S. Sx.

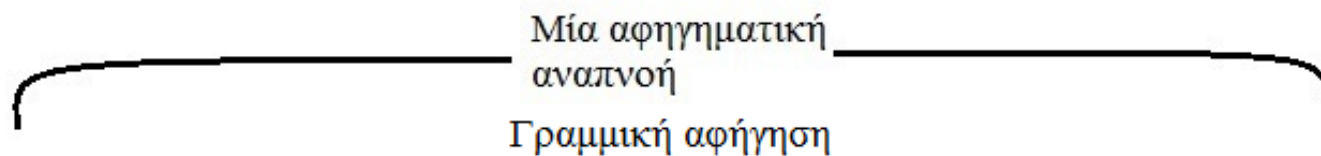
A. Sx.

E. Gtr.

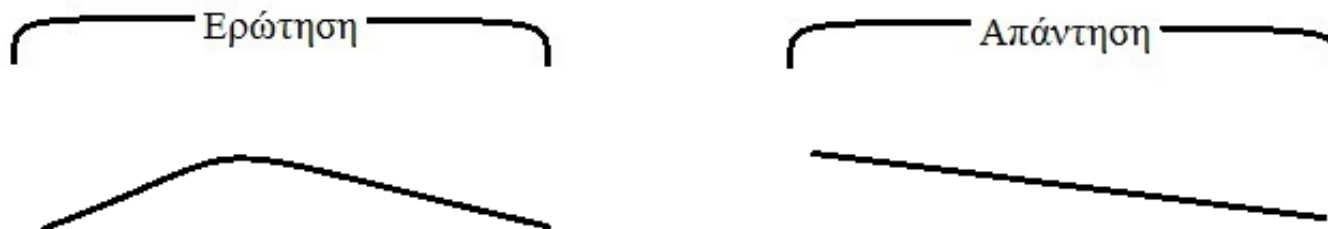
The image shows a musical score for three instruments: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), and Electric Guitar (E. Gtr.). The score is in 7/8 time and begins at measure 64. The S. Sx. part is in G major, the A. Sx. part is in D major, and the E. Gtr. part is in G major. The S. Sx. and E. Gtr. parts have melodic lines with some chromaticism, while the A. Sx. part has a more rhythmic accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat dots.

## **Γραφική Απεικόνιση Βασικών Μοτίβων**

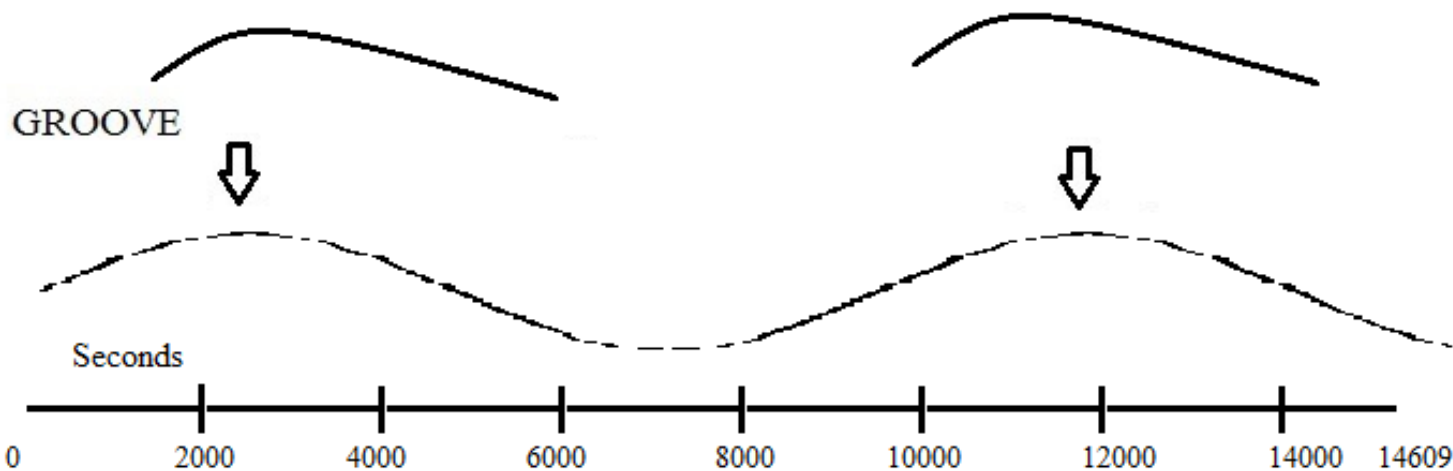
ΜΕΛΩΔΙΑ 1 (επανάληψη x8) (0- 14.609 sec.)



ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΣΟΠΡΑΝΟ

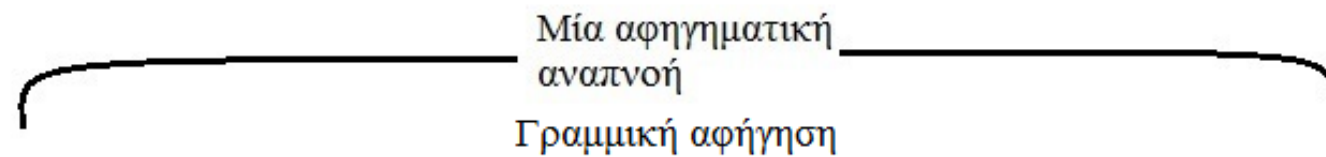


ΚΙΘΑΡΑ (εισαγωγή στην 5η επανάληψη του σαξόφωνου) (Μελωδία 2 σαξόφωνου)

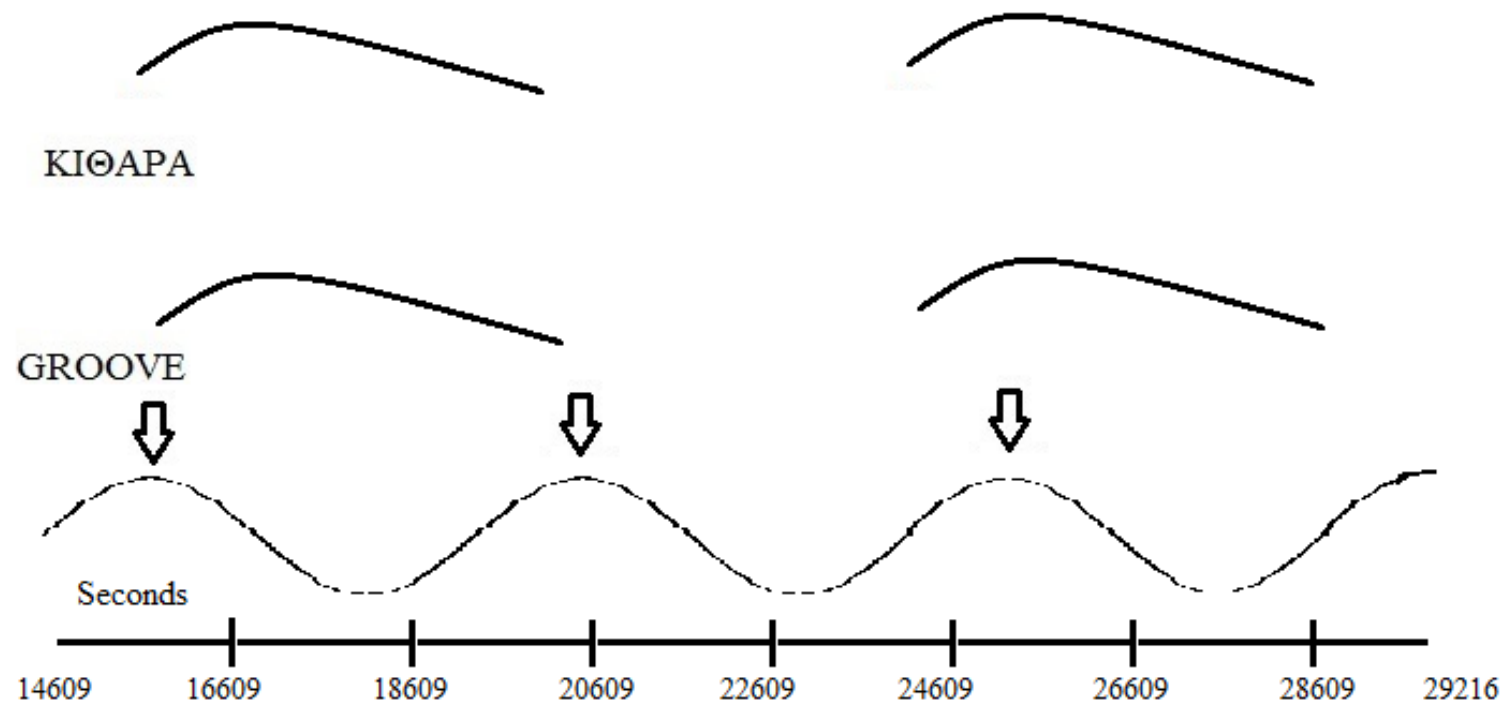




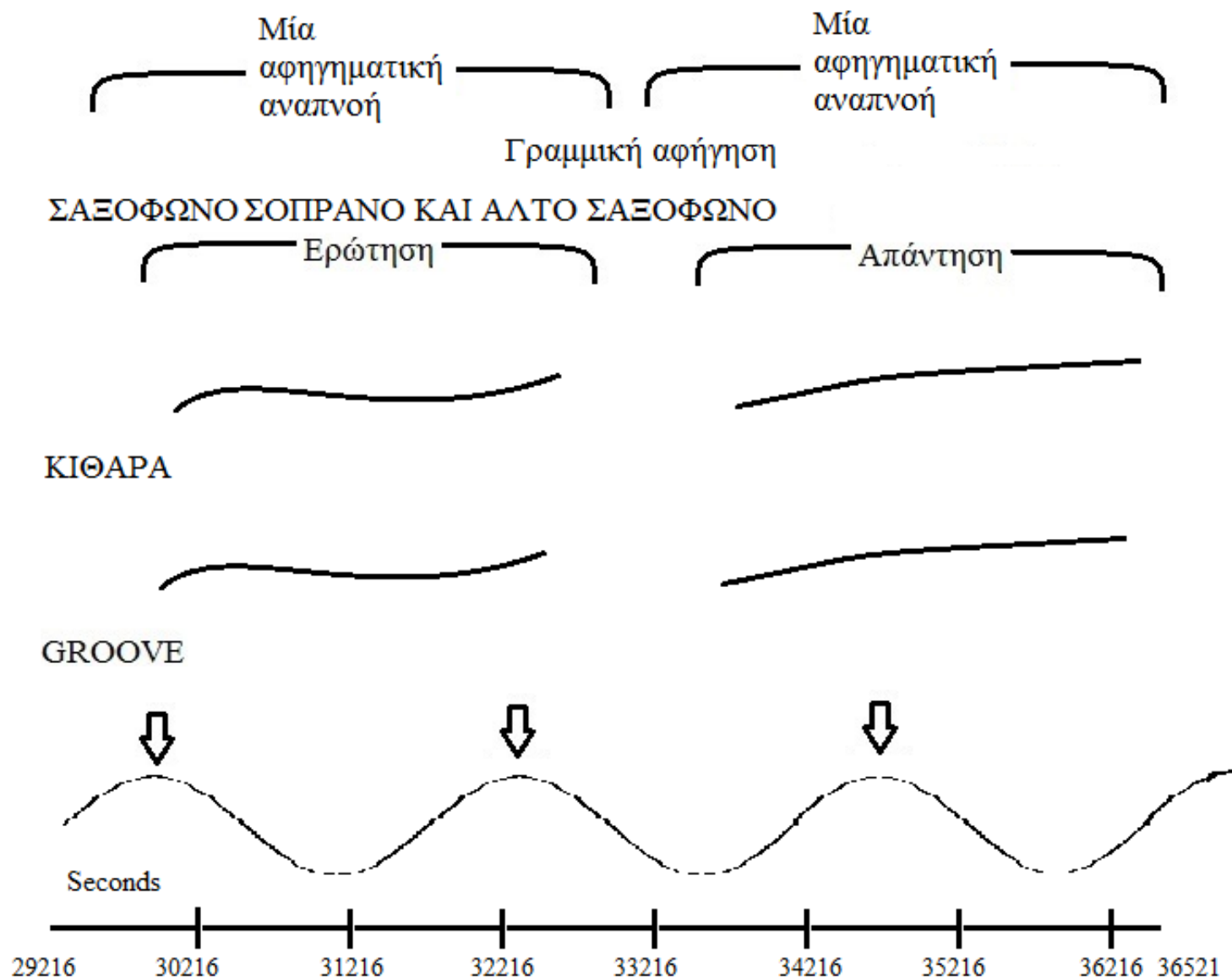
ΜΕΛΩΔΙΑ 2 (επανάληψη για οκτώ μέτρα) (14.609- 29.216 sec.)



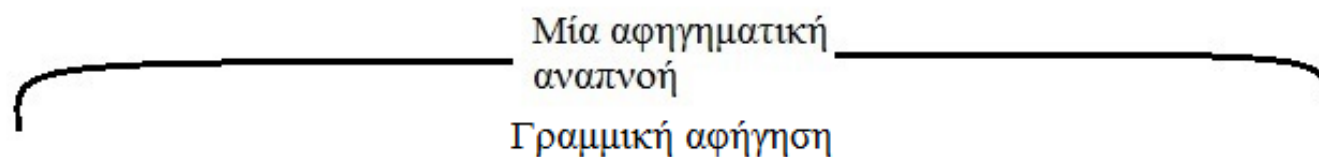
ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΣΟΠΡΑΝΟ ΚΑΙ ΑΛΤΟ ΣΑΞΟΦΩΝΟ



ΜΕΛΩΔΙΑ 3 (επανάληψη x4) (29.216- 36.521 sec.)



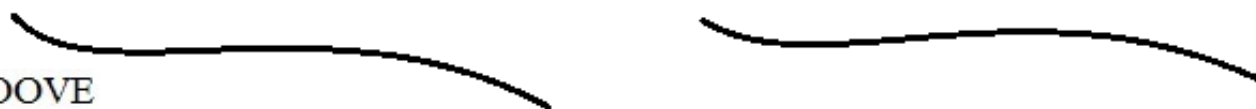
ΜΕΛΩΔΙΑ 4 (επανάληψη x4) (36.521- 51.130)



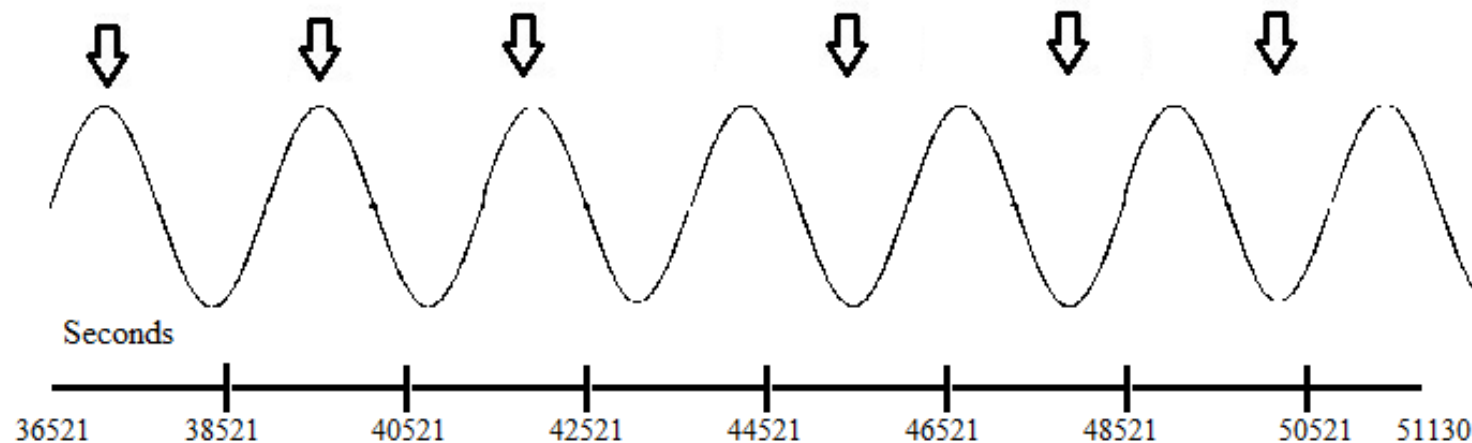
ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΣΟΠΡΑΝΟ ΚΑΙ ΑΛΤΟ ΣΑΞΟΦΩΝΟ



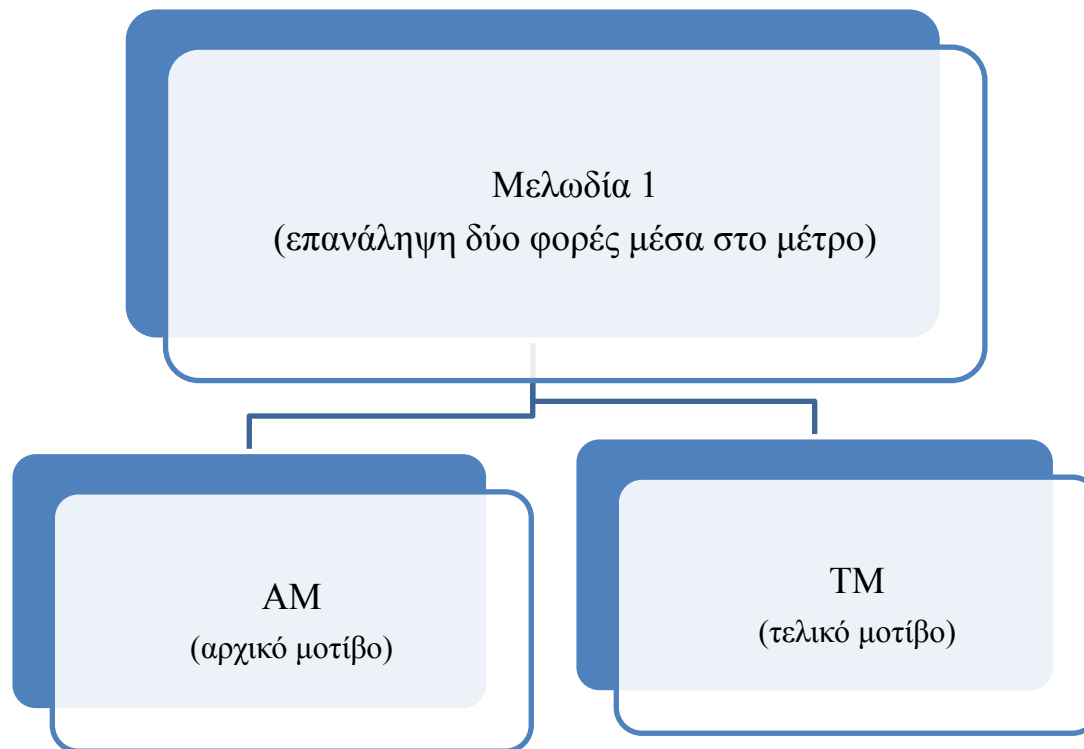
ΚΙΘΑΡΑ





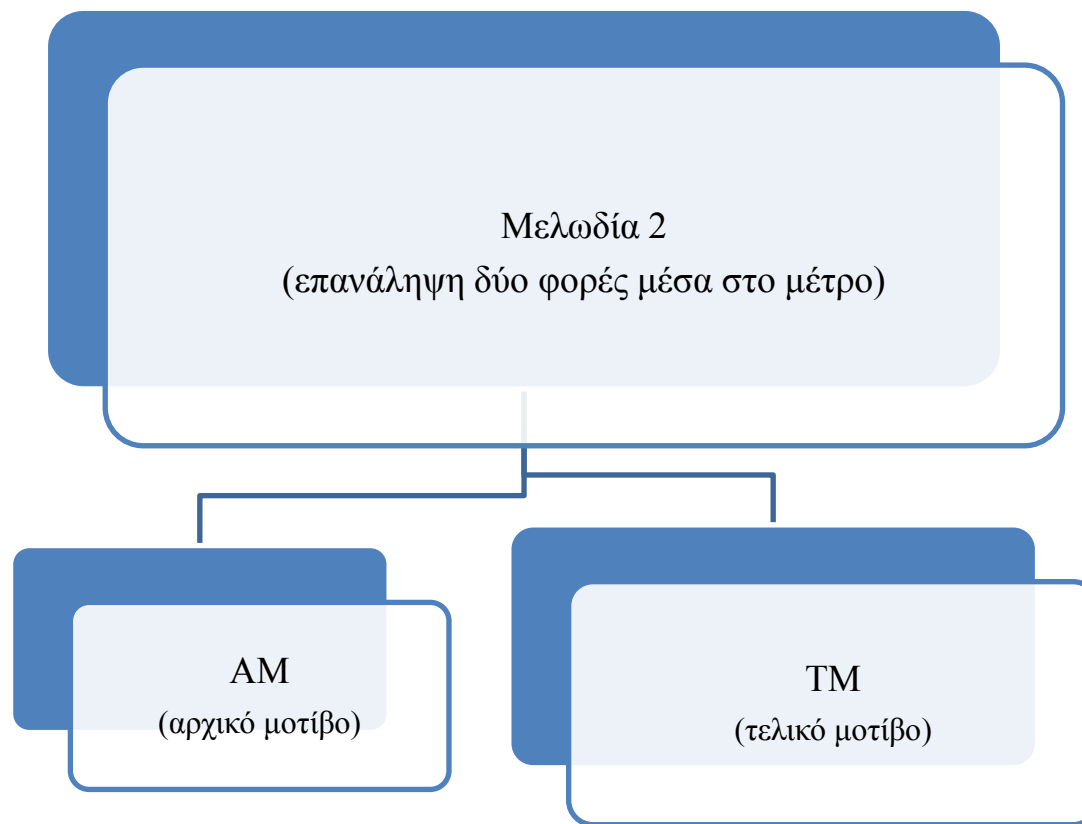
GROOVE



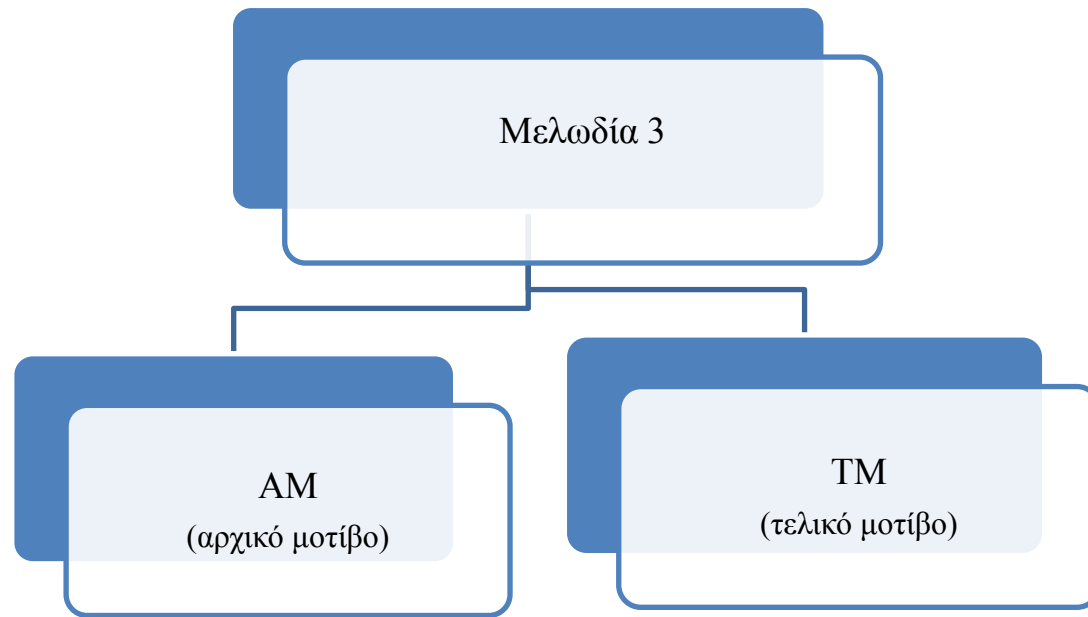
## **Τύποι Βαθύτερης Μελωδικής Δομής**

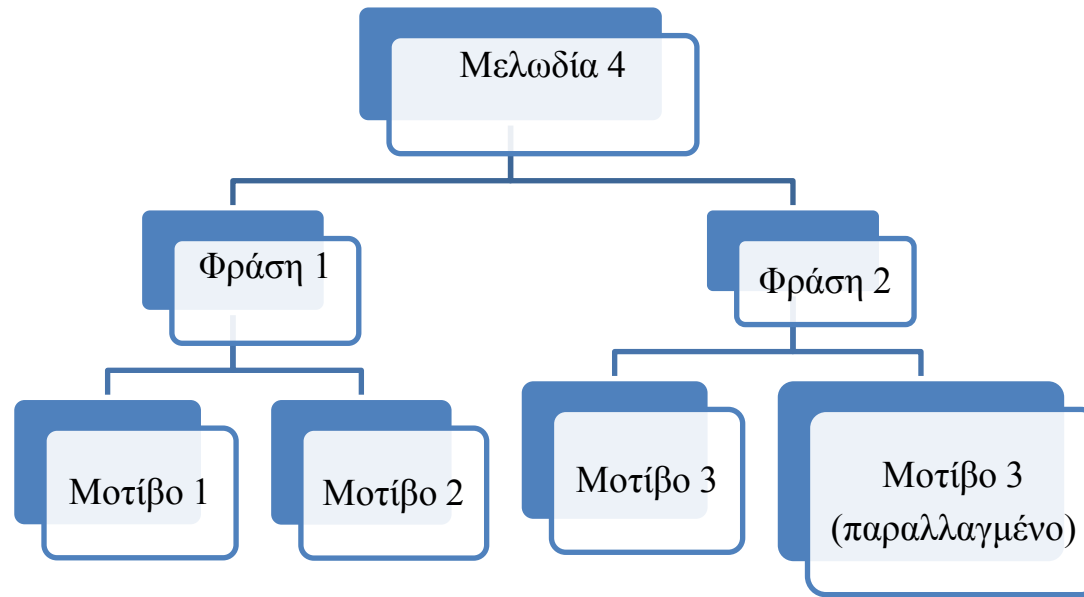


Μελωδία 1:  Α Μ:  Τ Μ: 



Μελωδία 2:  Α Μ:  Τ Μ: 

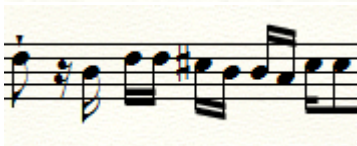




Μελωδία 4:



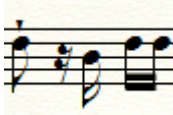
Φράση 1:



Φράση 2:



Μοτίβο 1:



Μοτίβο 2:



Μοτίβο 3:





# **Μακροδομική Ανάλυση**

Τονική κατεύθυνση	<b>Μελωδία 1</b>		<b>Μελωδία 2</b>		
	<b>Μελωδία 3</b>		<b>Μελωδία 4</b>		
Μελωδική έκταση (Ρε ελάσσινα-εκ μεταφοράς)					
Σημεία έμφασης					
Ενορχήστρωση	Σοπράνο σαξόφωνο, άλτο σαξόφωνο ηλεκτρική κιθάρα, ντραμς.				
Δυναμικές	Mezzo piano, mezzo forte.				
Μελωδική άρθρωση	Legato, Staccato.				

# **Μικροδομική Ανάλυση**

Στο συγκεκριμένο έργο παρατηρείται η discursive επανάληψη, όπου επαναλαμβάνονται μουσικές ιδέες στο επίπεδο ολόκληρων φράσεων.

Η Μελωδία 1, που παίζεται από το σοπράνο σαξόφωνο, διαρκεί από τα μέτρα ένα έως οκτώ από τα 0 έως 14.609. Τα μέτρα ένα έως πέντε λειτουργούν ως μία εισαγωγή και στο μέτρο έξι εισάγεται και η κιθάρα με την Μελωδία 2 και τα ντραμς. Η Μελωδία 1 εκτελείται με μία αφηγηματική αναπνοή, με το αρχικό μοτίβο να λειτουργεί ως μία ερώτηση και το τελικό μοτίβο να λειτουργεί ως μία απάντηση. Η Μελωδία 1 επαναλαμβάνεται δύο φορές σε κάθε μέτρο. Σε κάθε τέταρτη επανάληψη της γίνεται μία παραλλαγή και αντί της σειράς «Αρχικό Μοτίβο – Τελικό Μοτίβο» παίζεται η σειρά «Τελικό Μοτίβο (παραλλαγμένο) – Τελικό Μοτίβο». Η παραλλαγή αυτή λειτουργεί ως μία ώθηση για την μελωδία. Η τονική κατεύθυνση του Αρχικού Μοτίβου είναι «κυκλική» από το  $e_4$  προς το  $e_4$  και του Τελικού Μοτίβου από  $a_4$  προς το  $e_4$ . Η έκταση της είναι από το  $e_4$  έως το  $b_4$ . Ο χαρακτήρας της Μελωδίας 1 έχει υποδηλωτικές μίας σπουδής.

Η Μελωδία 2, παίζεται από το σοπράνο σαξόφωνο, το άλτο σαξόφωνο και την κιθάρα, από το μέτρο εννέα έως δεκαέξι, από τα 14.609 έως 29.216 sec. Η Μελωδία 2 εκτελείται με μία αφηγηματική αναπνοή και η αφήγηση της είναι γραμμική. Η Μελωδία 2 επαναλαμβάνεται δύο φορές μέσα σε ένα μέτρο και περιέχει το Αρχικό Μοτίβο και το Τελικό Μοτίβο. Η τονική κατεύθυνση του Αρχικού Μοτίβου είναι από το  $b_4$  προς το  $d_5$  και του Τελικού Μοτίβου από το  $c\#_5$  προς το  $a_4$ . Η έκταση της είναι από το  $d_5$  έως το  $a_4$ . Η Μελωδία 2 εξακολουθεί το ύφος της Μελωδίας 1.

Η Μελωδία 3 διαρκεί από το τελευταίο μισό του τελευταίου παλμού του μέτρου δεκαέξι μέχρι και το μέτρο είκοσι, από τα 29.216 έως τα 36.521 sec. Εκτελείται με δύο αφηγηματικές αναπνοές και η αφήγηση της είναι γραμμική. Περιέχει το Αρχικό Μοτίβο, που λειτουργεί ως μία ερώτηση και το Τελικό Μοτίβο, που λειτουργεί ως μία απάντηση. Η τονική κατεύθυνση του Αρχικού Μοτίβου είναι από το  $d_5$  προς το  $e_5$  και του Τελικού Μοτίβου από το  $e_5$  προς το  $f\#_5$ . Η έκταση της είναι από το  $c\#_5$  έως το  $f\#_5$ . Τα μικρό-νεύματα μεμονωμένων ήχων, όπως η επανάληψη των ίδιων φθόγγων, δημιουργούν μία ώθηση στην μελωδία και δημιουργούν μία κορύφωση, η οποία «υφαινόταν» σε όλα τα προηγούμενα μέτρα.

Η Μελωδία 4 διαρκεί από τα μέτρα είκοσι ένα έως είκοσι οκτώ, από τα 36.521 έως τα 51.130 sec. Η Μελωδία 4 εκτελείται με μία αφηγηματική αναπνοή και ολοκλήρωση

της διαρκεί δύο μέτρα. Ως εκ τούτου χωρίζεται σε δύο φράσεις, με την Φράση 1 να περιέχει το Μοτίβο 1 και το Μοτίβο 2 και η Φράση 2 περιέχει το Μοτίβο 3 δύο φορές, την δεύτερη φορά παραλλαγμένο. Η Φράση 1 λειτουργεί ως μία ερώτηση μέσα στην βαθύτερη εσωτερική μελωδική δομή και η Φράση 2 λειτουργεί ως μία απάντηση. Η Μελωδία 4 έχει υποδηλωτικές μία σταθερότητας και ολοκλήρωσης, λόγω των μικρό-νευμάτων που δημιουργούν οι επαναλήψεις ιδίων φθόγγων, αλλά και λόγω της ρυθμικής της δομής. Η τονική κατεύθυνση του Μοτίβου 1 είναι κυκλική ξεκινώντας από το  $d_5$  και καταλήγοντας στο  $d_5$ . Η τονική κατεύθυνση του Μοτίβου 2 είναι επίσης, κυκλική ξεκινώντας από το  $c\#_5$  και καταλήγοντας στο  $c\#_5$ . Το Μοτίβο 3 έχει τονική κατεύθυνση από  $d_5$  προς το  $b_4$ . Η έκταση της Μελωδίας 4 είναι από το  $d_5$  και από το  $a_4$ .

Έπειτα από την Μελωδία 4 επαναλαμβάνεται η Φράση 2 της Μελωδίας 4 για τρία μέτρα. Ακολουθεί μία γέφυρα η οποία είναι μία παραλλαγή της Μελωδίας 1 και διαρκεί τρία μέτρα. Έπειτα, ακολουθεί το πρώτο μέρος, όπως συνοψίστηκε παραπάνω.

Η γενικότερη δομή του έργου έχει ως εξής:

- Πρώτο μέρος (μέτρα 1- 34)
- Αυτοσχεδιασμός
- Επανάληψη του πρώτου μέρους

Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει σοπράνο σαξόφωνο, άλτο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα και ντραμς. Οι δυναμικές που χρησιμοποιούνται κυμαίνονται μεταξύ mezzo piano και mezzo forte και η μελωδική άρθρωση είναι legato και staccato.

## **Κάλαντα**

## **Βασικό Ρυθμικό Μοτίβο**

- Drums

♩=90

Snare Drum

Bass Drum

Tenor Drum

Hi-Hat Cymbal

Ride Cymbal

Detailed description: The image shows a drum set score for a 6/8 time signature with a tempo of 90. The score is written on five staves. The Snare Drum staff has a whole rest. The Bass Drum staff has two dotted quarter notes. The Tenor Drum staff has a quarter rest, followed by a quarter note, and then a group of four eighth notes. The Hi-Hat Cymbal staff has a whole rest. The Ride Cymbal staff has a group of eight eighth notes.



# Παρτιτούρα



10

S. Sx.

E. Gtr.

D.B.

13

S. Sx.

E. Gtr.

D.B.

16

S. Sx.

E. Gtr.

D.B.

19

S. Sx.

E. Gtr.

D.B.

22

S. Sx.

E. Gtr.

D.B.


25


S. Sx.

E. Gtr.

D.B.

28

S. Sax. 

E. Gtr. 

D.B. 

31

S. Sax. 

E. Gtr. 

D.B. 

34

S. Sax. 

E. Gtr. 

D.B. 

37

S. Sx.

E. Gtr.

D.B.

40

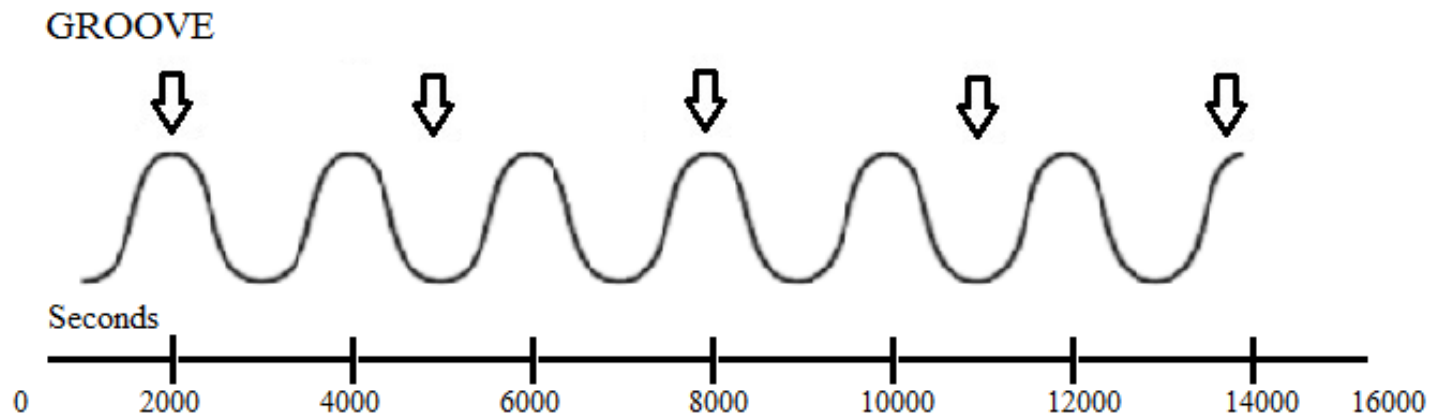
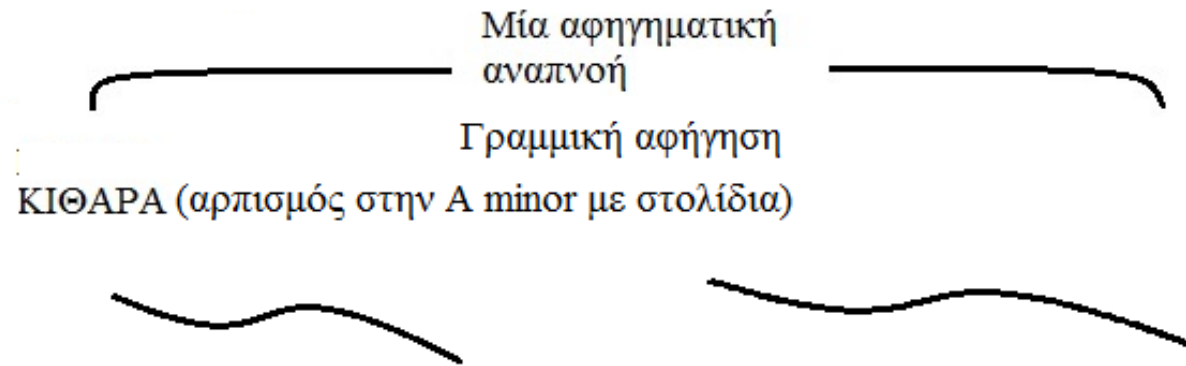
S. Sx.

E. Gtr.

D.B.

# **Γραφική Απεικόνιση Βασικών Μοτίβων**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ (επανάληψη x3) (0- 16.000 sec.)

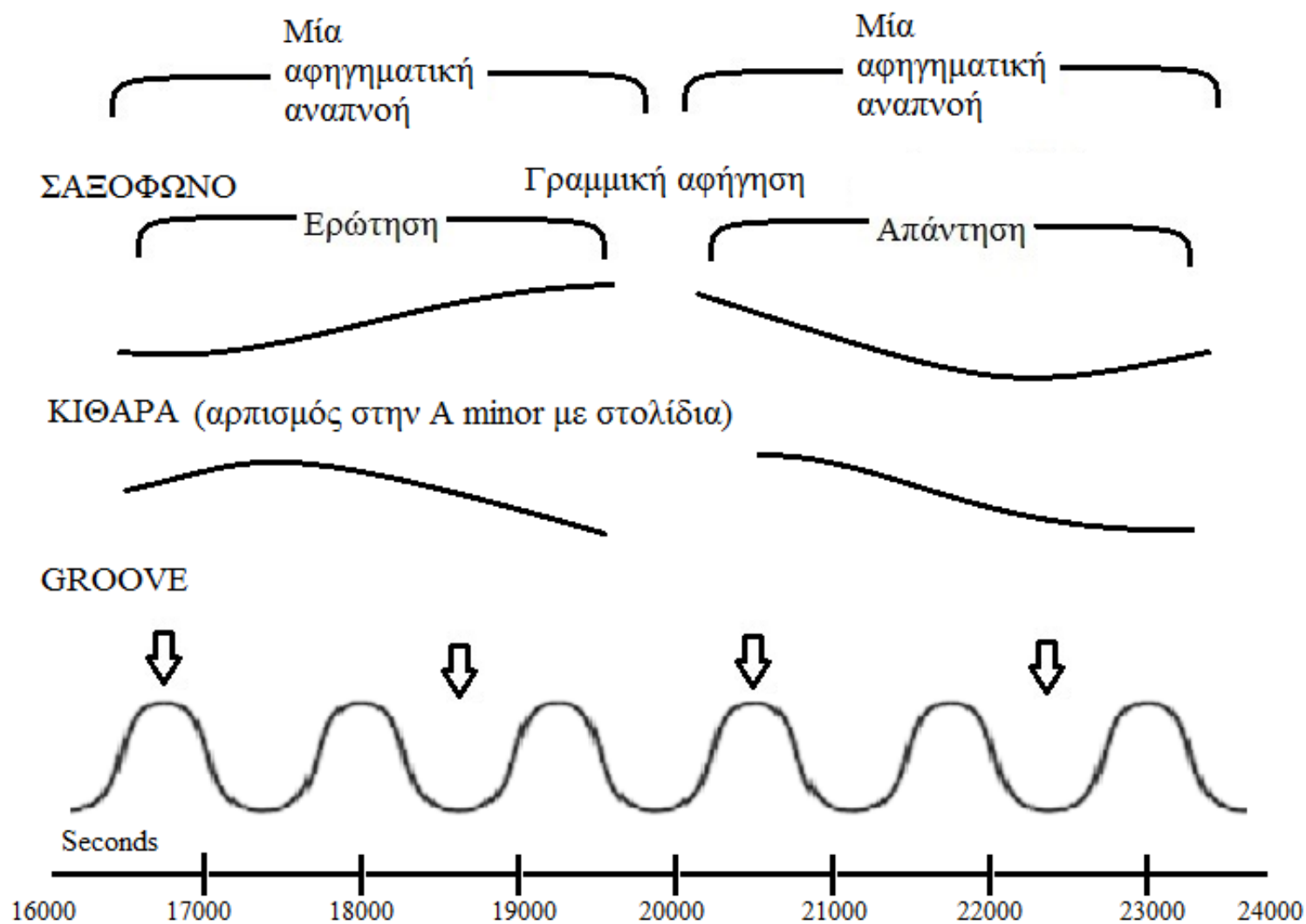


Μελωδία Κιθάρας:

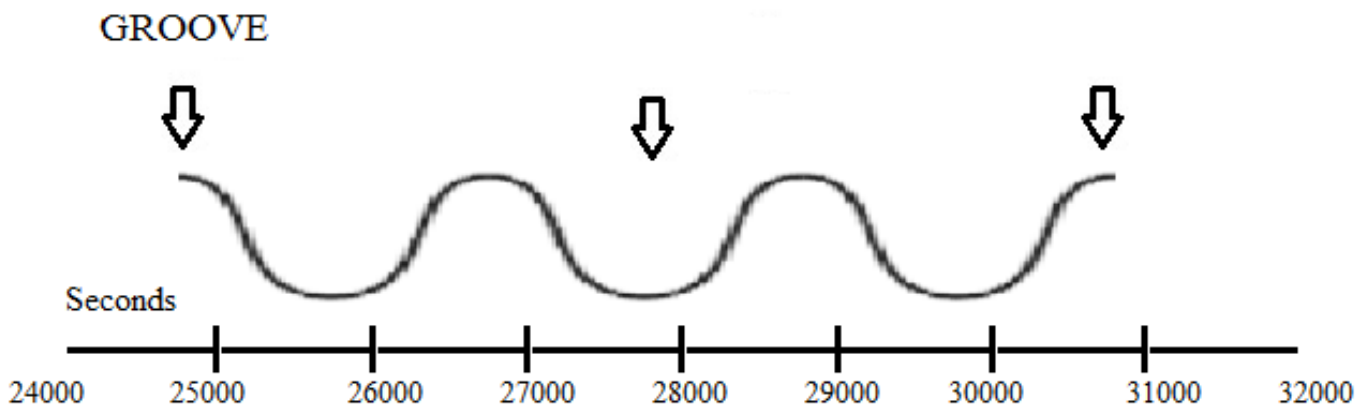
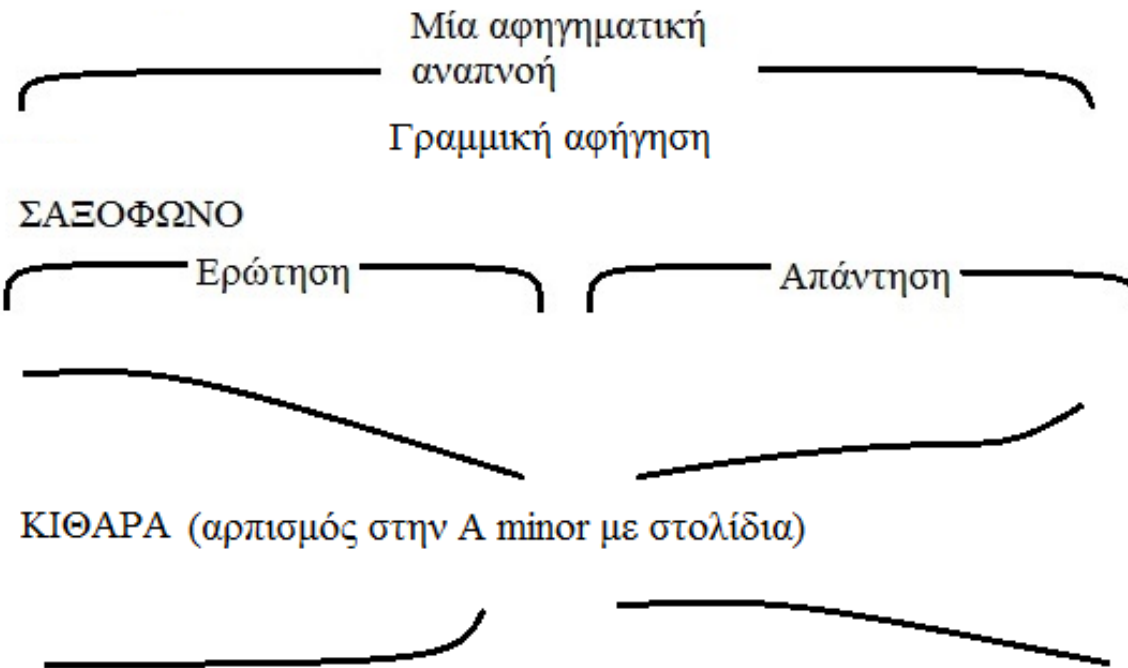




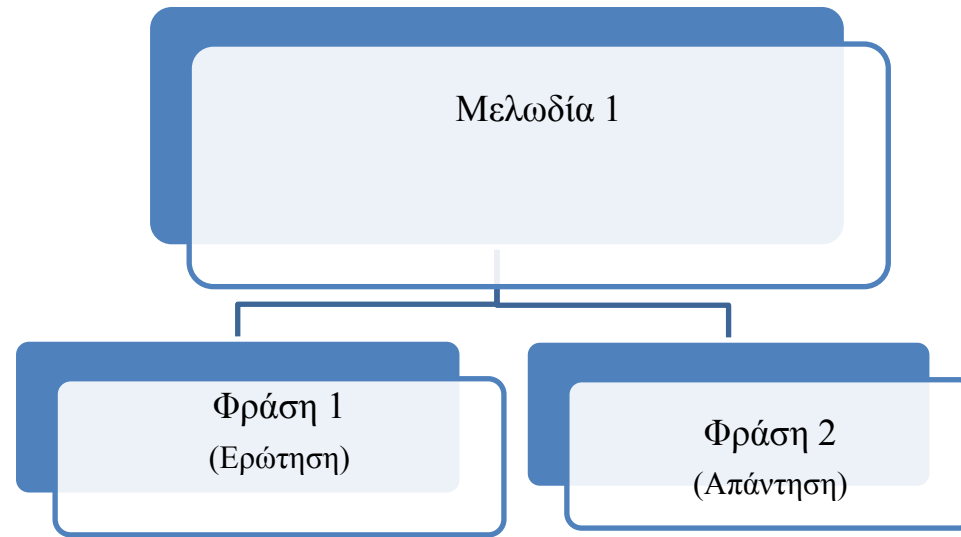
ΜΕΛΩΔΙΑ 1 (επανάληψη x2) (16.000- 24.000 sec.)



ΜΕΛΩΔΙΑ 2 (επανάληψη x4) (24.000- 32.000 sec.)



## **Τύποι Βαθύτερης Μελωδικής Δομής**



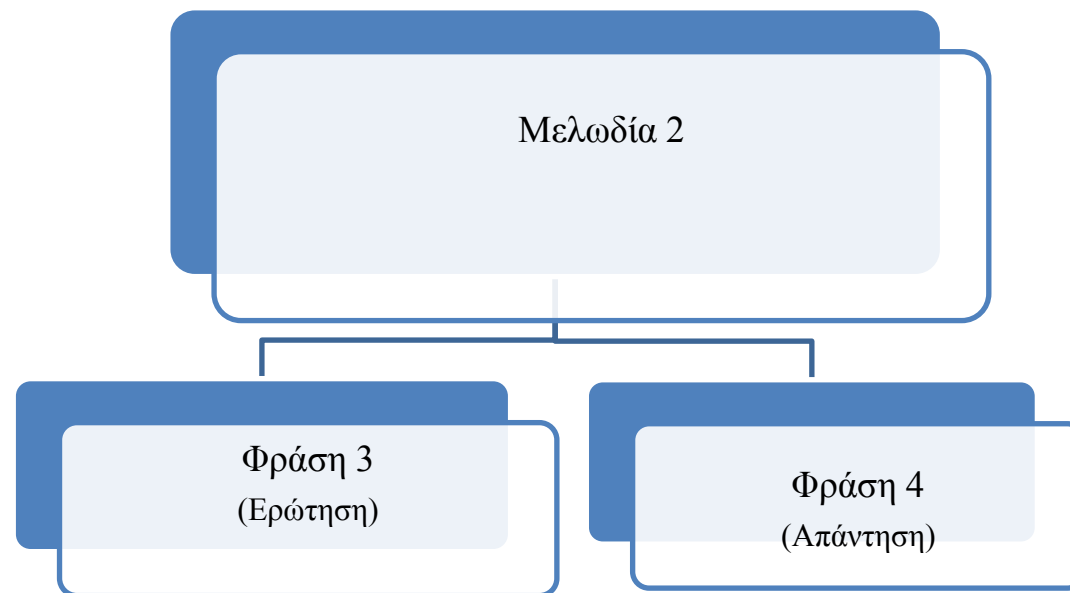
Φράση

1:


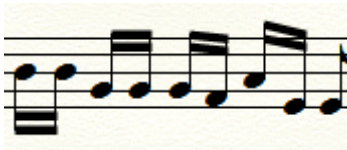


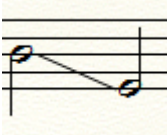



Φράση 2:





# **Μακροδομική Ανάλυση**

Τονική κατεύθυνση	<b>Μελωδία 1</b>	
	<input type="checkbox"/> - <input type="checkbox"/>	- <input type="checkbox"/> -
		
	<b>Μελωδία 2</b>	
	- <input type="checkbox"/>	- <input type="checkbox"/> - <input type="checkbox"/>
		
Μελωδική έκταση (Αιολικός τρόπος από Ρε- εκ μεταφοράς)		
Σημεία έμφασης		
Ενορχήστρωση	Άλτο Σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, κοντραμπάσο, ντραμς.	
Δυναμικές	Mezzo piano, piano.	
Μελωδική άρθρωση	Legato.	

## **Μικροδομική Ανάλυση**



Στο έργο αυτό παρατηρείται το φαινόμενο της discursive επανάληψης, καθώς επαναλαμβάνονται μουσικές ιδέες στο επίπεδο ολόκληρων φράσεων.

Η εισαγωγή του έργου ξεκινά από το λεβάρε του τελευταίου παλμού και διαρκεί επτά μέτρα, από τα 0-16.000 sec. Η κιθάρα αρπίζει, χρησιμοποιώντας και στολίδια, την συγχορδία A minor, μελωδία η οποία επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Τα ντραμς εισάγονται στους τελευταίους δύο παλμούς του μέτρου έξι με ríano και παίζοντας περισσότερο στα πιατίνια. Αυτά συμβάλλουν στην δημιουργία μιας ατμόσφαιρας με καταλυτικό χαρακτήρα, η οποία διαπερνά όλο το έργο μέχρις ότου έρθει το μέρος του αυτοσχεδιασμού.

Η Μελωδία 1 διαρκεί από το μέτρο εννέα έως και το τέλος του μέτρου δέκα, από τα 16.000-24.000 sec. και εκτελείται με δύο αφηγηματικές αναπνοές, ενώ η αφήγηση είναι γραμμική. Η Μελωδία 1 περιέχει την Φράση 1 που παίζεται από το σαξόφωνο, λειτουργεί στην βαθύτερη εσωτερική μελωδική δομή ως μία ερώτηση και ακολουθεί η Φράση 2, η οποία λειτουργεί ως απάντηση. Η Φράση 1 έχει υποδηλωτικές μίας συκρατημένα χαρούμενης κατάστασης και η Φράση 2 λειτουργεί ως επιβεβαίωση αυτής της αίσθησης, πρώτα με την κατιούσα πορεία και έπειτα με την ανιούσα που δίνει μια ώθηση στην μελωδία. Η τονική κατεύθυνση της Φράσης 1 είναι από το  $a_4$  προς το  $b_4$  και από το  $b_4$  προς το  $g_4$ . Η τονική κατεύθυνση της Φράσης 2 είναι από  $b_4$  προς το  $f\#_4$  και από το  $f\#_4$  προς το  $e_4$ . Η κιθάρα εξακολουθεί να παίζει την μελωδία της εισαγωγής και τα ντραμς ακολουθούν στο ίδιο ύφος με την εισαγωγή. Η Μελωδία 1 επαναλαμβάνεται και ακολουθεί η Μελωδία 2.

Η Μελωδία 2 διαρκεί από το μέτρο δεκατρία έως και τον πρώτο παλμό του μέτρου δεκατέσσερα, από τα 24.000 sec. μέχρι τα 32.000 sec. Η εκτέλεση της πραγματοποιείται με μία αφηγηματική αναπνοή και η αφήγηση της είναι γραμμική. Η Μελωδία 2 περιέχει την Φράση 3 που παίζεται από το σαξόφωνο και λειτουργεί ως μία ερώτηση και ακολουθεί η Φράση 4, που είναι η απάντηση. Η κατιούσα πορεία της Φράσης 3, εξακολουθεί να φέρει την χαρούμενη ενέργεια που απαντάται και στην Φράση 1, ενώ η Φράση 4 με την ανιούσα πορεία λειτουργεί επίσης σαν επιβεβαίωση, όπως και η Φράση 2. Η τονική κατεύθυνση της Φράσης 3 είναι από  $a_4$  προς το  $e_4$  και της Φράσης 4 από το  $e_4$  προς το  $f_4$ , και από το  $g_4$  και πάλι προς  $e_4$ . Η Μελωδία 2 επαναλαμβάνεται τρεις φορές πλήρης και ακολουθεί μία φορά μόνο η Φράση 3. Η κιθάρα εξακολουθεί να παίζει την μελωδία της εισαγωγής και τα ντραμς ακολουθούν το ίδιο ύφος, επίσης.

Στα μέτρα δεκαεπτά έως δεκαοκτώ απαντάται η Μελωδία 1 με την Φράση 1 παραλλαγμένη και επαναλαμβάνεται για μία ακόμη φορά. Έπειτα απαντάται η Μελωδία 2 αυτούσια η οποία επαναλαμβάνεται για τέσσερις φορές.

Κατόπιν επαναλαμβάνεται όλο αυτό το μέρος όπως, περιγράφηκε παραπάνω με την προσθήκη κοντραμπάσου, το οποίο κατά κύριο λόγο κρατάει κάποιον ισοκράτη ή ακολουθεί την μελωδία του σαξόφωνου. Στην γενικότερη υφή του έργου, το κοντραμπάσο προσδίδει βάθος, δημιουργώντας πτυχές, που συμβάλουν στο κατανοητικά χαρούμενο ύφος του έργου.

Η γενικότερη δομή του έργου έχει ως εξής:

- Το πρώτος μέρος όπως περιγράφηκε παραπάνω,
- Η επανάληψη του
- Αυτοσχεδιασμός

Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει σοπράνο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, κοντραμπάσο και ντραμς. Οι δυναμικές κυμαίνονται από piano μέχρι mezzo piano και η μελωδική άρθρωση είναι legato.

## **Φλώρινα**

## **Βασικό Ρυθμικό Μοτίβο**

- Drums

Drum score for five instruments: Snare Drum, Bass Drum, Tenor Drum, Ride Cymbal, and Hi-Hat Cymbal. The tempo is marked as ♩=95. The time signature is 16/8. The Snare Drum part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Bass Drum part has four quarter notes. The Tenor Drum and Ride Cymbal parts have a single eighth note. The Hi-Hat Cymbal part has a continuous eighth-note pattern.

# Παρτιτούρα

# Florina

Soprano Sax

Alto Sax

Electric Guitar

Acoustic Bass

The first system of the score consists of four staves. The top two staves are for Soprano Sax and Alto Sax, both in treble clef with a key signature of two flats and a 16/8 time signature. They contain a whole rest. The Electric Guitar staff is in treble clef with the same key signature and time signature, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various chordal textures. The Acoustic Bass staff is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a steady eighth-note bass line.

S. Sx.

A. Sx.

E.Gtr.

A.B.

The second system of the score consists of four staves. The top two staves are for Soprano Sax (S. Sx.) and Alto Sax (A. Sx.), both in treble clef with a key signature of two flats and a 16/8 time signature. They contain a whole rest. The Electric Guitar (E.Gtr.) staff is in treble clef with the same key signature and time signature, continuing the complex rhythmic pattern from the first system. The Acoustic Bass (A.B.) staff is in bass clef with the same key signature and time signature, continuing the steady eighth-note bass line. A second measure number '2' is indicated above the first staff.

3

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

This block contains the first three measures of the piece. It features four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Bass (A. B.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 1 begins with a triplet of eighth notes in all parts. The S. Sx. and A. Sx. parts play a melodic line, while the E. Gtr. provides a rhythmic accompaniment with chords and the A. B. part plays a bass line. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

4

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

This block contains the next three measures of the piece, starting with measure 4. The instrumentation remains the same: S. Sx., A. Sx., E. Gtr., and A. B. The key signature and time signature are consistent with the previous section. Measure 4 starts with a triplet of eighth notes. The S. Sx. and A. Sx. parts continue their melodic lines, the E. Gtr. maintains its accompaniment with chords, and the A. B. part plays a bass line. The notation includes various note values, rests, and accidentals.



5

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

This block contains the first system of a musical score for measures 5 and 6. It features four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Bass (A. B.). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 5 begins with a treble clef and a common time signature. The S. Sx. staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The A. Sx. staff has a similar melodic line. The E. Gtr. staff has a chordal accompaniment with eighth-note chords. The A. B. staff has a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure 6 continues the melodic and harmonic patterns.

6

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

This block contains the second system of a musical score for measures 7 and 8. It features the same four staves as the first system: S. Sx., A. Sx., E. Gtr., and A. B. The key signature remains B-flat major. Measure 7 continues the melodic and harmonic patterns from the previous system. Measure 8 concludes the system with a double bar line and repeat signs.

7

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

This block contains the first system of musical notation, covering measures 7 and 8. It features four staves: Soprano Saxophone (S. Sx.), Alto Saxophone (A. Sx.), Electric Guitar (E. Gtr.), and Bass (A. B.). The key signature is B-flat major (two flats). The S. Sx. and A. Sx. parts are in treble clef, while the E. Gtr. and A. B. parts are in bass clef. Measure 7 begins with a '7' above the staff. The S. Sx. and A. Sx. parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The E. Gtr. part plays a rhythmic accompaniment of chords, and the A. B. part plays a bass line with eighth and sixteenth notes. Measure 8 concludes with a double bar line and repeat signs.

8

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

This block contains the second system of musical notation, covering measures 8 and 9. It features the same four staves as the first system. Measure 8 begins with an '8' above the staff. The S. Sx. and A. Sx. parts continue their melodic line. The E. Gtr. part continues its chordal accompaniment. The A. B. part continues its bass line. Measure 9 concludes with a double bar line and repeat signs.

9

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

10

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

11

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

12

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

13

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

14

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

15

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

16

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

17

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

18

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

19

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

20

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.



21

S. Sx.

A. Sx.

E. Gtr.

A. B.

23

S. Sx.

A. Sx.

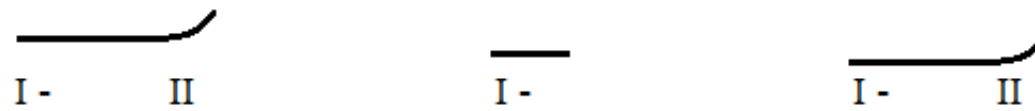
E. Gtr.

A. B.

## **Γραφική απεικόνιση βασικών μοτίβων**

ΕΙΣΑΓΩΓΗ (επανάληψη x2) (0- 10.105 sec.)

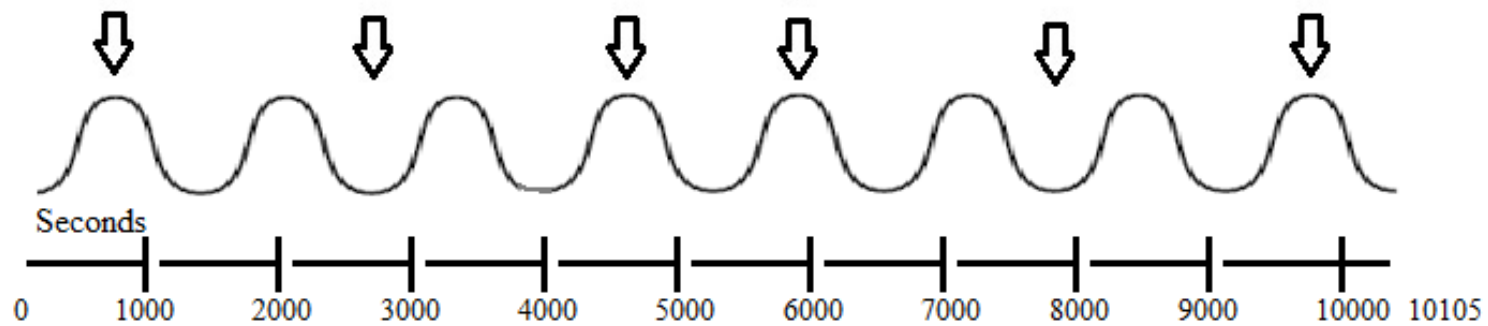
ΚΙΘΑΡΑ (Απάντηση)



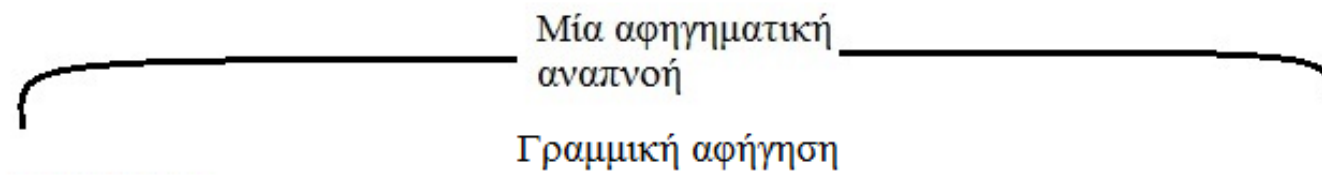
ΚΟΝΤΡΑΜΠΙΑΣΟ (Ερώτηση)



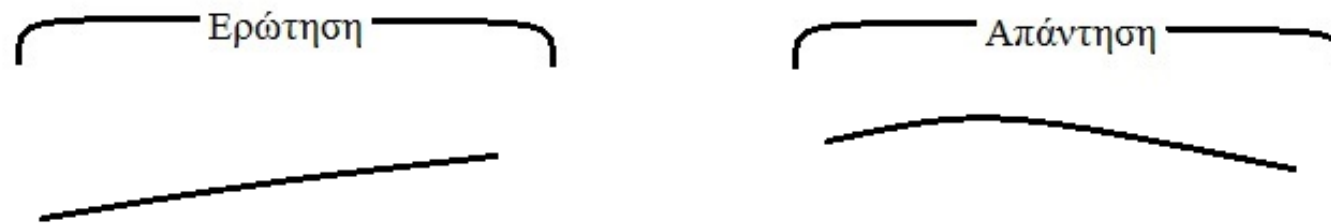
GROOVE



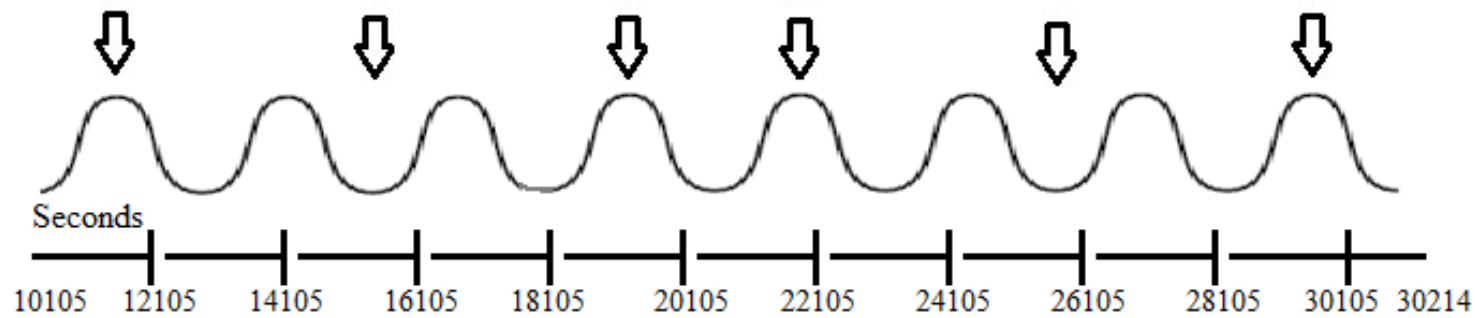
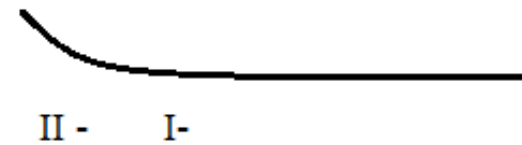
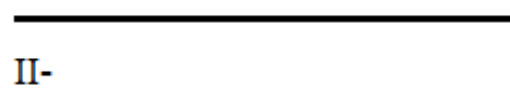
ΜΕΛΩΔΙΑ 1 (επανάληψη x4) (10.105- 30.314 sec.)



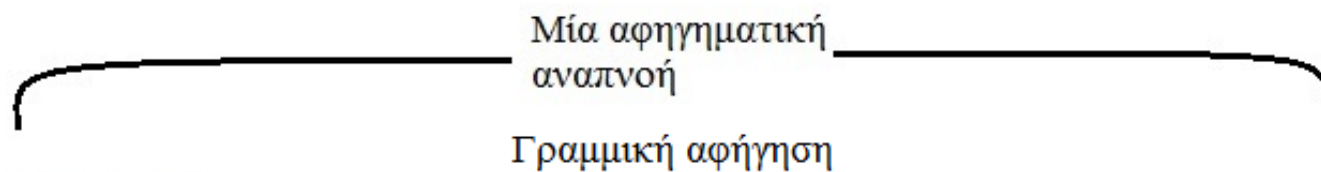
ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΣΟΠΡΑΝΟ ΚΑΙ ΑΛΤΟ ΣΑΞΟΦΩΝΟ



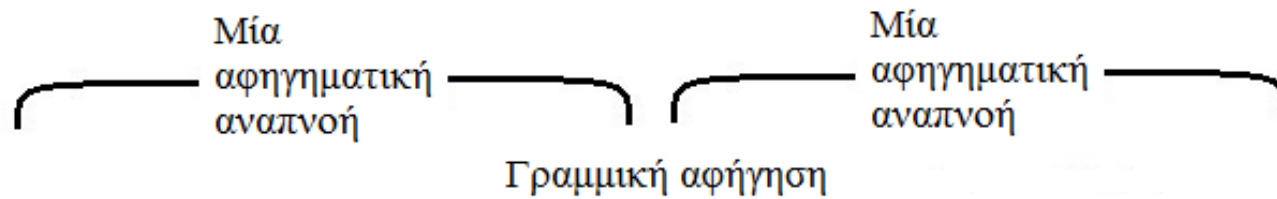
ΚΙΘΑΡΑ



ΜΕΛΩΔΙΑ 2 (επανάληψη x8) (30.314- 50.526 sec.)



ΜΕΛΩΔΙΑ 3 (επανάληψη x8) (50.526- 1:09.784)



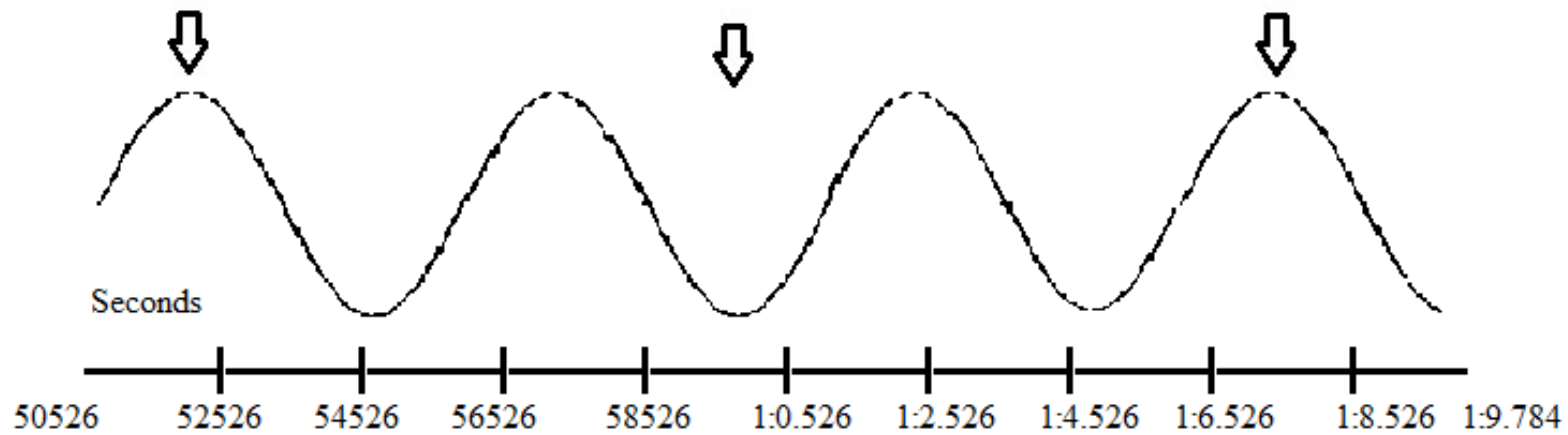
ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΣΟΠΡΑΝΟ ΚΑΙ ΑΛΤΟ ΣΑΞΟΦΩΝΟ



ΚΙΘΑΡΑ

V -

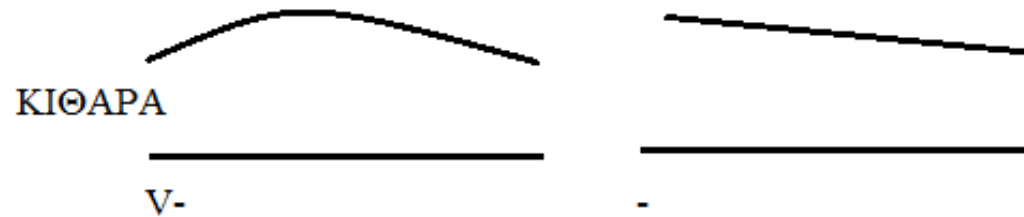
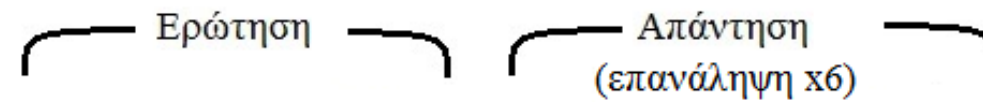
GROOVE



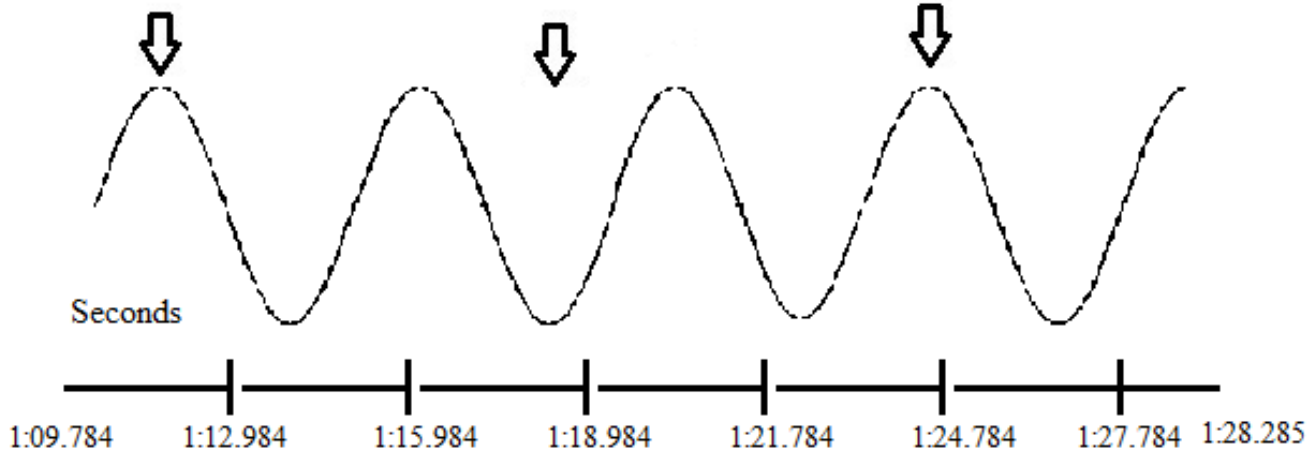
ΜΕΛΩΔΙΑ 4 (επανάληψη x2) (1:09.784 - 1:28.285 sec.)



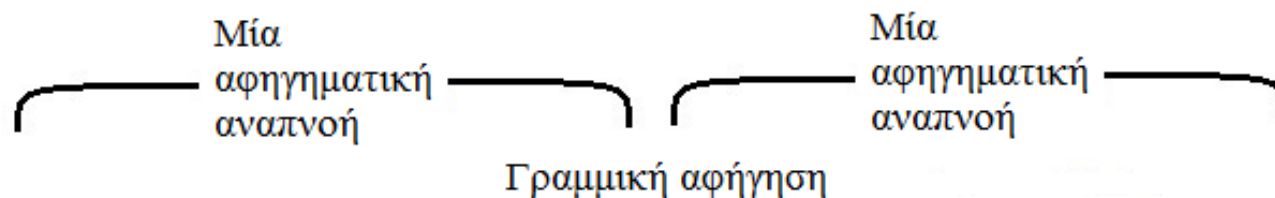
ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΣΟΠΡΑΝΟ ΚΑΙ ΑΛΤΟ ΣΑΞΟΦΩΝΟ



GROOVE



ΜΕΛΩΔΙΑ 5 (επανάληψη x4) (1:28.285- 1:47.105 sec.)

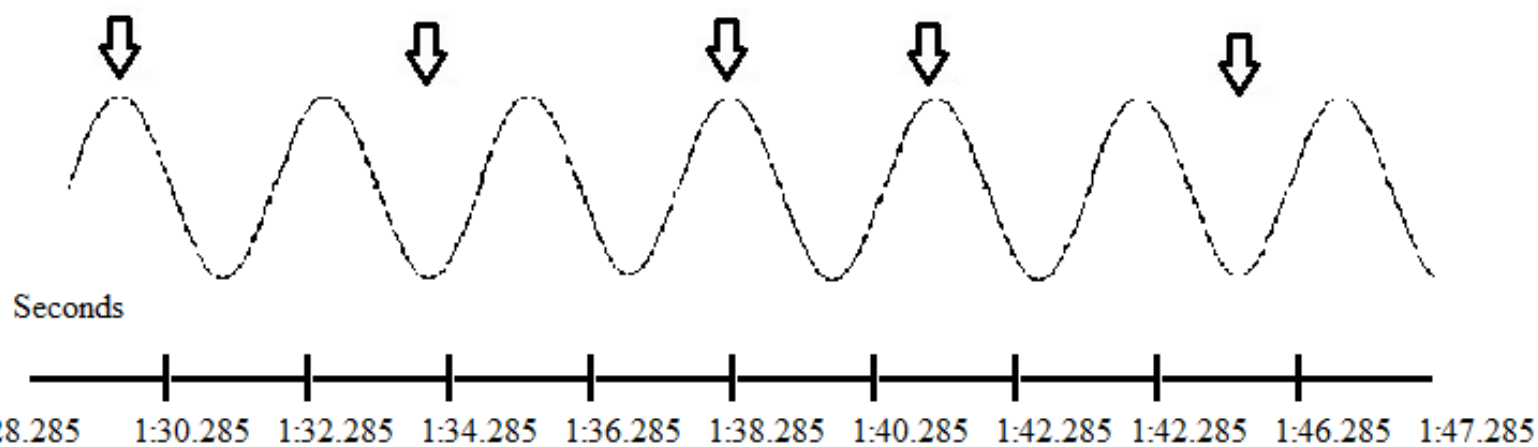
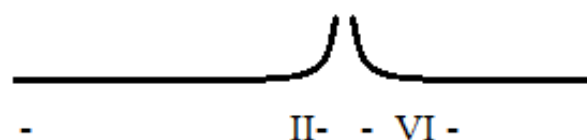


ΣΑΞΟΦΩΝΟ ΣΟΠΡΑΝΟ ΚΑΙ ΑΛΤΟ ΣΑΞΟΦΩΝΟ



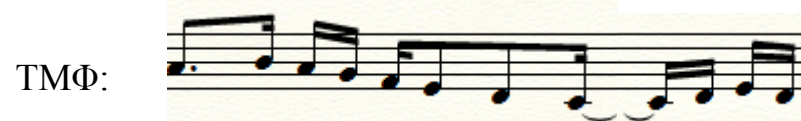
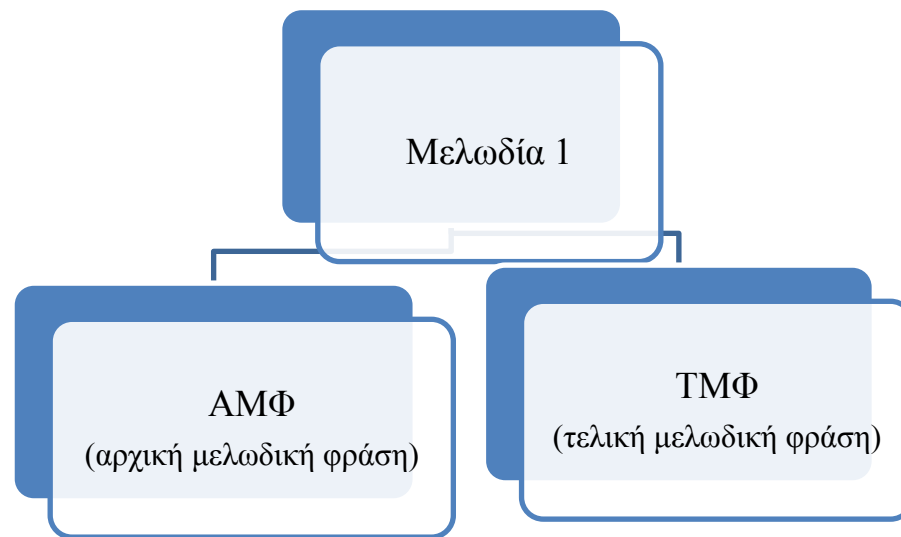
ΚΙΘΑΡΑ

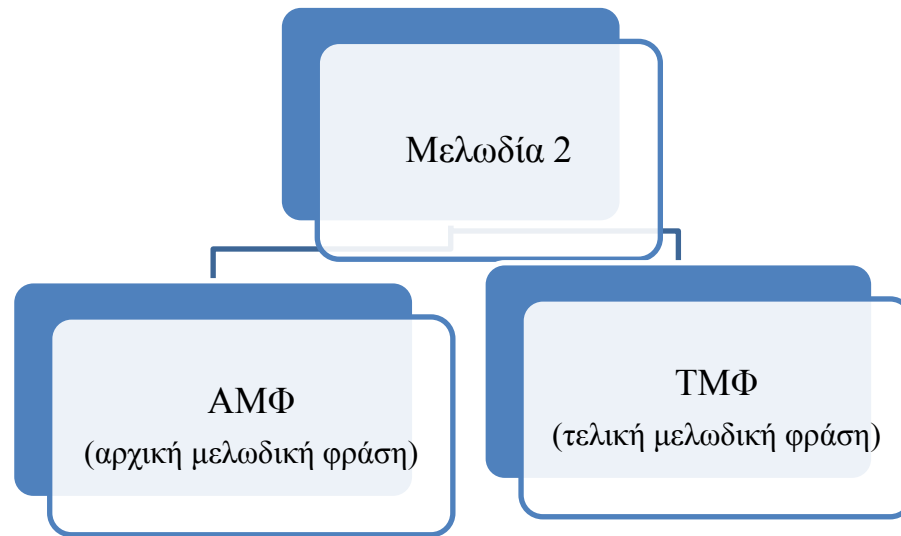
VI -  
GROOVE

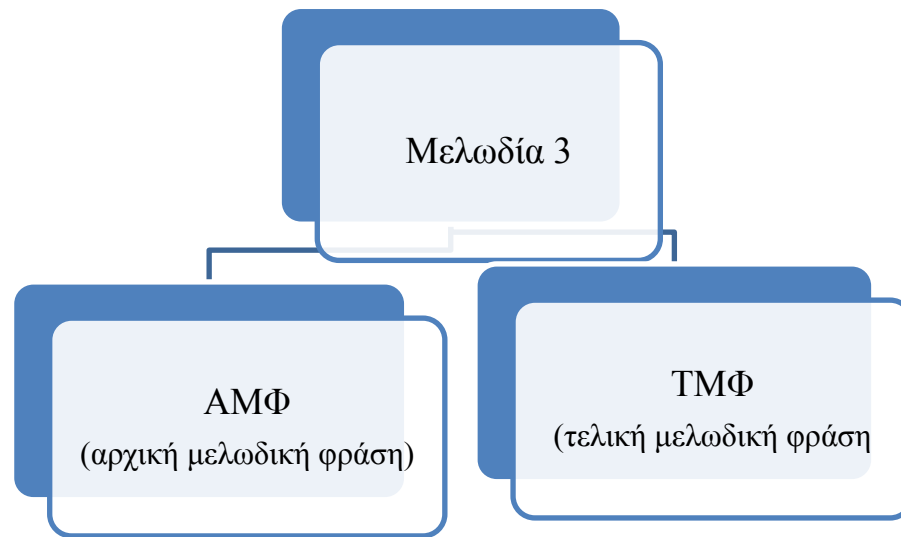


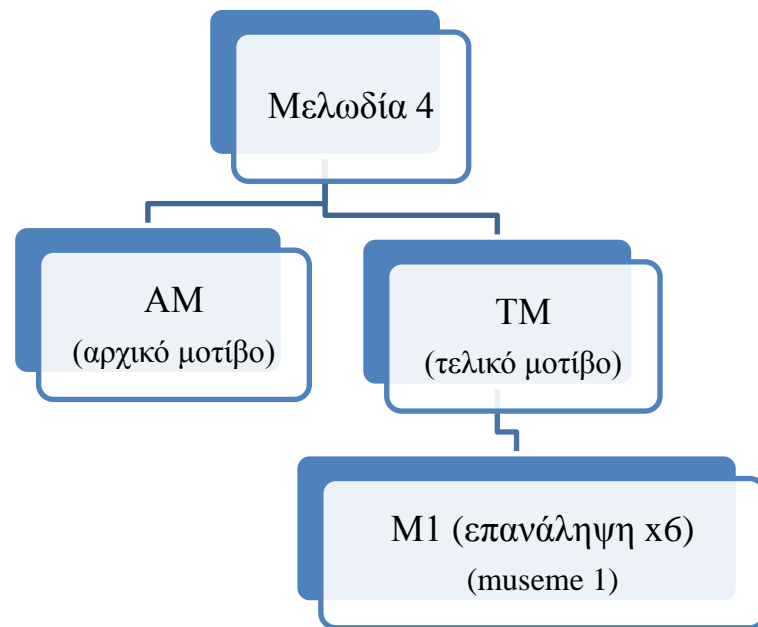


## **Τύποι Βαθύτερης Μελωδικής Δομής**







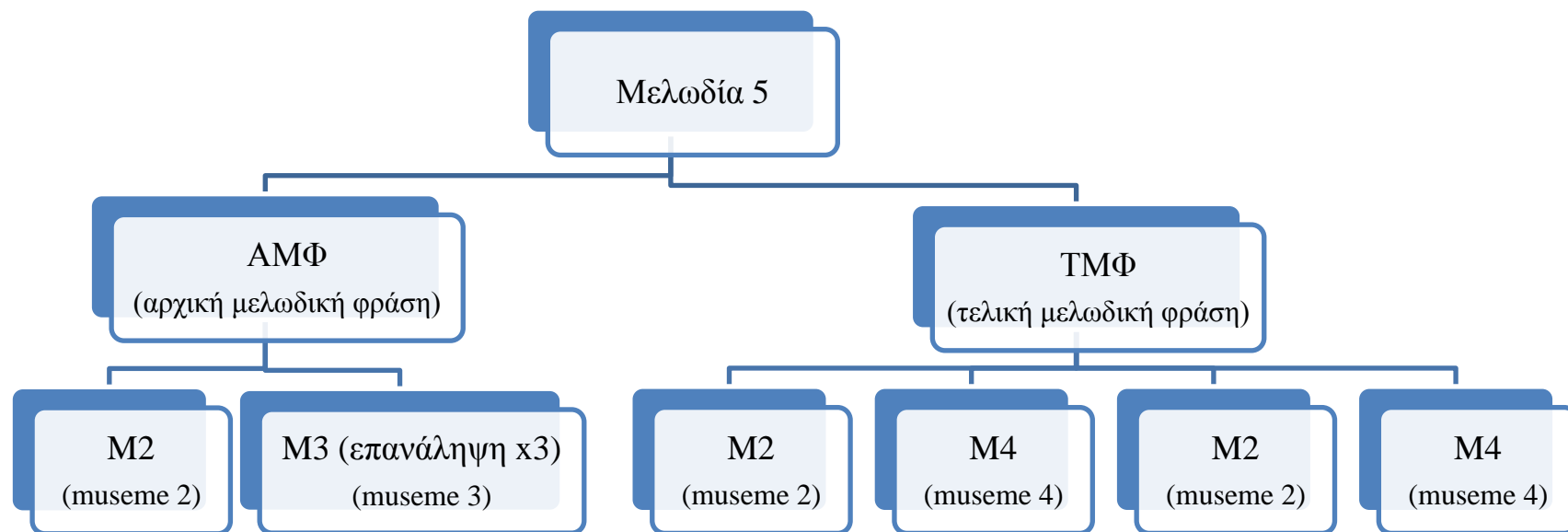


ΑΜ:



ΤΜ:





M2:



M3:










M4:



# Μακροδομική Ανάλυση

Τονική κατεύθυνση	<b>Μελωδία 1</b>	
	<b>Μελωδία 3</b>	
Τονική Κατεύθυνση	<b>Μελωδία 4</b>	



	<b>Μελωδία 5</b>	
Μελωδική έκταση (Μ1b μείζονα)	<div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;">  </div> <div style="text-align: center;">  </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;">   </div>	
Σημεία έμφασης	<b>Μελωδία 1</b>	
		
	<b>Μελωδία 2</b>	
		
	<b>Μελωδία 3</b>	
		
<b>Μελωδία 4</b>		

	
	<b>Μελωδία 5</b>
	
Ενορχήστρωση	Σαξόφωνο σοπράνο, σαξόφωνο άλτο, ηλεκτρική κιθάρα, κοντραμπάσο, ντραμς.
Δυναμικές	Mezzo forte, forte.
Μελωδική άρθρωση	Legato, staccato.

## **Μικροδομική Ανάλυση**

Στο έργο αυτό παρατηρείται και η discursive επανάληψη, αφού επαναλαμβάνονται μουσικές ιδέες στο επίπεδο ολόκληρων φράσεων, αλλά και η musematic επανάληψη.

Η Εισαγωγή του έργου διαρκεί τα δύο πρώτα μέτρα, από τα 0 έως 10.105 sec. Τα ντραμς κάνουν κάποια εισαγωγικά ρυθμικά σχήματα και η κιθάρα μαζί με το κοντραμπάσο, κάνουν ένα «παιχνίδι» ερώτησης- απάντησης, το οποίο επαναλαμβάνεται στο δεύτερο μέτρο ελαφρώς παραλλαγμένο και με μία παύση όλων των οργάνων εισάγεται η Μελωδία 1.

Η Μελωδία 1 παίζεται από το σαξόφωνο σοπράνο και σαξόφωνο άλτο. Επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές και διαρκεί από την άρση του έκτου παλμού του μέτρου τρία έως τον προτελευταίο παλμό του μέτρου έξι, από τα 10.105 έως 30.314 sec. Η Μελωδία 1 εκτελείται με μία αφηγηματική αναπνοή και η αφήγηση της είναι γραμμική. Η Αρχική Μελωδική Φράση (ΑΜΦ) της Μελωδίας 1 λειτουργεί ως μία ερώτηση με την ανιούσα πορεία της και η Τελική Μελωδική Φράση της Μελωδίας 1 ως μία απάντηση με την κατιούσα πορεία της. Η ερώτηση αυτή έχει υποδηλωτικές μίας αβεβαιότητας λόγω και της μελωδικής της πορείας με τα χρωματικά ημιτόνια, με την πρώτη και τρίτη απάντηση να την εντείνει, λόγω της μελωδικής και ρυθμικής της πορείας, ενώ η λύση έρχεται στην δεύτερη και τέταρτη επανάληψη της απάντησης, που είναι παραλλαγμένη και έχει ρυθμικά και μελωδικά στοιχεία ολοκλήρωσης. Η τονική κατεύθυνση της ερώτησης είναι «κυκλική» ξεκινώντας και καταλήγοντας στο  $g_4$ , ενώ της απάντησης προς το  $a_4$  και κατόπιν στο  $e_4$ ,  $d_4$  και  $c_4$ . Η κιθάρα ακολουθεί τα ρυθμικά σχήματα της μελωδίας παίζοντας την F major στην ερώτηση και F major και Eb major στην απάντηση. Το κοντραμπάσο, επίσης, ακολουθεί εν πολλοίς τα ρυθμό-μελωδικά σχήματα της μελωδίας, με κάποιους στολισμούς.

Η Μελωδία 2 παίζεται από το σαξόφωνο σοπράνο και σαξόφωνο άλτο. Επαναλαμβάνεται οκτώ φορές και διαρκεί από την άρση του τελευταίου παλμού του μέτρου οκτώ έως και το τέλος του μέτρου δέκα, από τα 30.314 έως 50.526 sec. Η Μελωδία 2 εκτελείται με μία αφηγηματική αναπνοή και η αφήγηση της είναι γραμμική. Η Μελωδία 2 έχει έναν χαρούμενο χαρακτήρα λόγω και της μελωδικής της πορείας, αλλά και της ρυθμικής της. Η τονική της κατεύθυνση είναι προς  $b_4$  και ακολούθως, στο  $f_5$ ,  $e_5$ , και  $d_5$ . Η κιθάρα ακολουθεί τα ρυθμικά σχήματα της μελωδίας παίζοντας την F major ενώ το κοντραμπάσο ακολουθεί τα ρυθμό-μελωδικά σχήματα της μελωδίας, με κάποιους στολισμούς.

Η Μελωδία 3 παίζεται από το σαξόφωνο σοπράνο και το σαξόφωνο άλτο. Επαναλαμβάνεται οκτώ φορές και διαρκεί από το μέτρο έντεκα έως και τον δέκατο τρίτο παλμό του μέτρου δεκατέσσερα, από τα 50.526 έως 1:09.784 sec. Η Μελωδία 3 εκτελείται

με δύο αφηγηματικές αναπνοές και η αφήγηση της είναι γραμμική. Η Αρχική Μελωδική Φράση λειτουργεί ως μία ερώτηση, ενώ η Τελική Μελωδική Φράση ως μία απάντηση. Η ερώτηση αυτή έχει ένα «παιχνιδιάρικο» ύφος με τα εξακολουθητικά μικρό-νεύματα που δημιουργούν τα πηδήματα τετάρτης, ενώ η απάντηση εξακολουθεί το ίδιο χαρούμενο ύφος με βηματικές κινήσεις. Στο μέτρο δώδεκα η Μελωδία 3 παίζεται σόλο στο άλτο σαξόφωνο, ελαφρώς παραλλαγμένη. Η τονική κατεύθυνση της ερώτησης είναι «κυκλική» ξεκινώντας από το  $c_5$  και καταλήγοντας στο  $c_5$ , ενώ της απάντησης είναι αρχικά «κυκλική» ξεκινώντας από το  $f_5$  και καταλήγοντας στο  $f_5$  και έπειτα στο  $e_5$ . Η κιθάρα παίζει την συγχορδία Bb major, ακολουθώντας τα ρυθμικά σχήματα της μελωδίας, ενώ το κοντραμπάσο εξακολουθεί να κινείται παράλληλα με την μελωδία, με κάποιους στολισμούς.

Η Μελωδία 4 παίζεται από το σαξόφωνο σοπράνο και το σαξόφωνο άλτο. Επαναλαμβάνεται δύο φορές και διαρκεί από την άρση του δέκατου τρίτου παλμού του μέτρου δεκατέσσερα έως τον ένατο παλμό του μέτρου δεκαοκτώ, από τα 1:05.684 έως τα 1:28.285 sec. Η ερώτηση έχει ένα εισαγωγικό ύφος και ακολουθεί η απάντηση με το museme 1, το οποίο επαναλαμβάνεται για έξι φορές, κάποιες φορές παραλλαγμένο. Ο χαρακτήρας του museme 1 έχει έναν χαρακτήρα ώθησης και μόνο στις τελευταίες επαναλήψεις του παρατηρείται ένας χαρακτήρας ολοκλήρωσης. Η τονική κατεύθυνση της ερώτησης είναι προς το  $d_6$  ενώ, της απάντησης προς το  $b_5$  και στο  $g_5$ . Η κιθάρα ακολουθεί ρυθμικά την μελωδία παίζοντας της C minor και μόνο στην τέταρτη επανάληψη του museme 1 την F minor. Το κοντραμπάσο εξακολουθεί όπως και πριν να κινείται παράλληλα με την μελωδία και με κάποιους στολισμούς.

Η Μελωδία 5 παίζεται από το σαξόφωνο σοπράνο και το σαξόφωνο άλτο. Επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές και διαρκεί από τον δέκατο παλμό του μέτρου δεκαοκτώ έως τον πρώτο παλμό του μέτρου είκοσι δύο, από τα 1:28.285 έως τα 1:47.105 sec. Εκτελείται με δύο αφηγηματικές αναπνοές και η αφήγηση της είναι γραμμική. Η Αρχική Μελωδική της Φράση λειτουργεί ως μία ερώτηση, που περιέχει το museme 2 και το museme 3, το οποίο επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Το museme 2 έχει έναν χαρακτήρα ώθησης, λόγω των βηματικών κινήσεων και της ρυθμικής της υπόστασης, ενώ το museme 3 λόγω της επανάληψής του, δίνει την εντύπωση μίας εμμονής. Η Τελική Μελωδική Φράση λειτουργεί ως μία απάντηση και περιέχει το museme 2, κατόπιν το museme 4, τα οποία επαναλαμβάνονται με την σειρά που αναφέρθηκε. Το museme 4 έχει έναν χαρακτήρα ολοκλήρωσης, λόγω και του ρυθμικού του σχήματος, αλλά λόγω του mordent έχει και μία πιο «παιχνιδιάρικη» χροιά. Η τονική κατεύθυνση της ερώτησης είναι «κυκλική» ξεκινώντας

και καταλήγοντας στο  $g_5$ , ενώ της απάντησης στο  $a_5$ ,  $g_5$  και έπειτα στο  $e_5$ . Η κιθάρα στην ερώτηση εξακολουθεί το ρυθμό της μελωδίας παίζοντας στην F major και στην απάντηση την F major και έπειτα την B major. Το κοντραμπάσο εξακολουθεί όπως προαναφέρθηκε παραπάνω.

Η γενικότερη δομή του έργου είναι η εξής:

- Το πρώτο μέρος όπως περιγράφηκε παραπάνω (μέτρα 1 έως 22)
- Αυτοσχεδιασμός
- Επανάληψη του πρώτου μέρους

Η ενορχήστρωση περιλαμβάνει σοπράνο σαξόφωνο, άλτο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, κοντραμπάσο και ντραμς. Οι δυναμικές κυμαίνονται από mezzo forte μέχρι forte και η μελωδική άρθρωση είναι legato και staccato.

## Συμπεράσματα

Η ολοκλήρωση της παρούσας έρευνας έχει να επιδείξει μία ευρεία γκάμα ευρημάτων. Όσον αφορά τους ρυθμούς που ακολουθούνται στα έργα των Mode Plagal αξίζει να σημειωθεί ότι είναι οι ρυθμοί που απαντώνται στην δημοτική μουσική, προσαρμοσμένοι ώστε να ακολουθούν το groove της funk, jazz ή blues. Παρακάτω παρατίθεται ένας πίνακας με τους ρυθμούς που ακολουθούνται στα έργα που αναλύθηκαν στο κεφάλαιο 3.

Έργο	Ρυθμός
Funky Vergina	15/16
Πικροδάφνη	4/4
Ήλιος	6/8
7/8	7/8
Κάλαντα	6/8
Φλώρινα	16/8

Παρατηρούνται και κάποιοι ασύμμετροι ρυθμοί των οποίων η απόδοση, όπως αναφέρουν οι Mode Plagal επιτεύχθηκε με τον σχηματισμό δίμετρων φορμών.

Οι τρόποι και οι κλίμακες είναι επίσης, αυτοί των δημοτικών τραγουδιών και οι εναρμονίσεις τους γίνονται μέσω της κιθάρας και του μπάσου. Σε αυτό το σημείο πρέπει να τονιστεί ότι πέραν του groove που δίνει τον χαρακτήρα του funk ή blues κλπ., η εναρμόνιση των δημοτικών μελωδιών γίνεται με τρίφωνες συγχορδίες στην κιθάρα και μια μελωδία στο μπάσο (ή κοντραμπάσο), τα οποία δημιουργούν στρωματώσεις που αποδίδουν τετράφωνες συγχορδίες στο σύνολο, με αποτέλεσμα να επιτυγχάνεται και η τυπική αρμονία των blues ή funk.

Όπως προαναφέρθηκε και σε προηγούμενα κεφάλαια, η δημοτική μελωδία δεν αλλοιώνεται από τους Mode Plagal και αποδίδεται αυτούσια. Αξιοσημείωτο είναι λοιπόν, το γεγονός ότι η *theory of gestures*, η οποία χρησιμοποιήθηκε για την γραφική απεικόνιση των μελωδιών, εξηγεί ουσιαστικά δημοτικές μελωδίες αν και ο Richard Middleton έχει χρησιμοποιήσει σε μελέτες του, κυρίως, έργα popular music. Αυτό βέβαια, εμπεριέχει και μία ακόμη εξήγηση. Μέσω της *theory of gestures* του Richard Middleton γίνεται απόπειρα να καταγραφεί μέσω του νεύματος, το πώς

αντιλαμβάνεται και αισθάνεται ο ακροατής όταν ακούει την οργάνωση των συγκεκριμένων ήχων. Τα νεύματα έχουν κινητικές, γνωστικές και αντιληπτικές διαστάσεις και αντιστοιχούν σε σωματικά νεύματα. Εφόσον, η ελληνική δημοτική μουσική (που είναι η πηγή που αντλούν το υλικό τους οι Mode Plagal) είναι κυρίως χορευτική, η μελωδία της θα μπορούσε να εξηγηθεί επαρκώς από την συγκεκριμένη θεωρία. Στο σημείο αυτό παρατίθενται και οι τρόποι και κλίμακες που συναντώνται στα έργα που αναλύθηκαν.

<b>Έργο</b>	<b>Κλίμακα-Τρόπος</b>
Funky Vergina	Φα μείζονα
Πικροδάφνη	Ντο πεντατονική
Ήλιος	Μιξολύδιος τρόπος από Σολ
7/8	Ρε ελάσσονα
Κάλαντα	Αιολικός τρόπος από Ρε
Φλώρινα	Μιb Μείζονα

Η ενορχήστρωση των έργων βασίζεται στο σαξόφωνο (είτε σοπράνο, είτε άλτο), την ηλεκτρική κιθάρα, τα ντραμς και το ηλεκτρικό μπάσο τα οποία είναι παρόντα στο μεγαλύτερο αριθμό των επιλεγμένων έργων. Κάποτε υπάρχουν και κάποια επιπλέον κρουστά (congas, tambourine), ένα επιπλέον σαξόφωνο ή κοντραμπάσο αντί του ηλεκτρικού μπάσου. Στο μοναδικό έργο που απαντάται παρουσία φωνής είναι η «Πικροδάφνη».

<b>Έργο</b>	<b>Ενορχήστρωση</b>
Funky Vergina	Σοπράνο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, congas, ντραμς
Πικροδάφνη	Φωνή, άλτο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, tambourine
Ήλιος	Σαξόφωνο άλτο, ηλεκτρική κιθάρα, ηλεκτρικό μπάσο, ντραμς
7/8	Σοπράνο σαξόφωνο, άλτο σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα, ντραμς
Κάλαντα	Άλτο Σαξόφωνο, ηλεκτρική κιθάρα,



	κοντραμπάσο, ντραμς
Φλώρινα	Σαξόφωνο σοπράνο, σαξόφωνο άλτο, ηλεκτρική κιθάρα, κοντραμπάσο, ντραμς

Η δομή των έργων είναι κοινή για το ρεπερτόριο που επιλέχθηκε πλην του έργου «Κάλαντα». Η δομή που ακολουθείται είναι: η δημοτική μελωδία (την οποία οι Mode Plagal επιλέγουν να μην επεξεργαστούν έντονα), αυτοσχεδιασμός και ξανά η δημοτική μελωδία. Στο έργο «Κάλαντα» παραλλάσσεται και έχουμε την δημοτική μελωδία, την επανάληψη της και μετά τον αυτοσχεδιασμό. Έτσι, συμπερασματικά θα μπορούσε κάποιος να πει ότι η επεξεργασία του αρχικού υλικού είναι κοινή για όλα τα έργα.

Έργο	Δομή
Funky Vergina	Πρώτο μέρος (μέτρα 1-46), αυτοσχεδιασμός, επανάληψη του πρώτου μέρους
Πικροδάφνη	Πρώτο μέρος (μ. 1-65), αυτοσχεδιασμός, επανάληψη του πρώτου μέρους
Ήλιος	Πρώτο μέρος (μ. 1-63), αυτοσχεδιασμός, επανάληψη του πρώτου μέρους
7/8	Πρώτο μέρος (μ. 1- 34), αυτοσχεδιασμός, επανάληψη του πρώτου μέρους
Κάλαντα	Πρώτο μέρος (μ. 1-25), επανάληψη του πρώτου μέρους, αυτοσχεδιασμός
Φλώρινα	Πρώτο μέρος (μ. 1-22), αυτοσχεδιασμός, επανάληψη του πρώτου μέρους

Λόγω της πιο συχνά εφαρμοσμένης μουσικής συντακτικής, η οποία είναι η επανάληψη, η θεωρία της discursive και musematic επανάληψης, χρησιμοποιείται για να υποδείξει πως λειτουργούν και οι δύο σε ένα ανώτερο δομικό επίπεδο. Χαρακτηριστικά για τα έργα που γίνεται χρήση της musematic επανάληψης παρατηρείται το αποτέλεσμα ενός μονό-επίπεδου δομικού αποτελέσματος, καθώς η musematic επανάληψη, διατηρεί τις μικρές μουσικές μονάδες αναλλοίωτες. Αντίθετα,

στα έργα που χρησιμοποιείται η discursive επανάληψη, υπάρχει μία ιεραρχική διαλεκτική διάταξη, καθώς η επανάληψη φράσεων τείνει σε έναν αναπτυξιακό τύπο. Επίσης και εδώ, αξιοσημείωτο είναι ότι ο Philip Tagg που εισήγαγε τους όρους της musematic και discursive επανάληψης, χρησιμοποίησε σε μελέτες τους κυρίως έργα popular music, ενώ εδώ απαντώνται δημοτικές μελωδίες στις οποίες υπάρχουν αυτά τα είδη επανάληψης.

Έργο	Τύπος Επανάληψης
Funky Vergina	Musematic επανάληψη
Πικροδάφνη	Musematic επανάληψη
Ήλιος	Discursive επανάληψη
7/8	Discursive επανάληψη
Κάλαντα	Discursive επανάληψη
Φλώρινα	Συνδυασμός musematic επανάληψης και discursive επανάληψης

Ένα κοινό χαρακτηριστικό όλων των επιλεγμένων έργων είναι οι συνθήκες ηχογράφησης. Οι συνθήκες αυτές είναι όπως μία ζωντανή εκτέλεση σε συναυλία, καθώς οι μουσικοί παίζουν όλοι μαζί. Ακόμη, η μουσική παραγωγή είναι κοινή σε όλα τα έργα καθώς, όπως αναφέρεται και σε προηγούμενα κεφάλαια, ο μουσικός παραγωγός είχε περισσότερο τον ρόλο του διοργανωτή και δεν επηρεάστηκε το ηχητικό αποτέλεσμα από αυτόν, αφού οι Mode Plagal είχαν την δική τους άποψη για τον ήχο.

Αξίζει να αναφερθεί επίσης ότι όπως αναφέρεται και στο πρώτο κεφάλαιο (σ. 14) η μουσική καταγραφή που παρατίθεται παραπάνω λειτουργεί ως ένα οπτικό βοήθημα προς τον αναλυτή, αλλά και τον αναγνώστη. Επίσης, μέσω των προσωπικών συνεντεύξεων γίνεται μια προσπάθεια σκιαγράφησης του «γενικού πλαισίου» της μουσικής των Mode Plagal.

Κλείνοντας, θα πρέπει να αναφερθούν κάποια περεταίρω αντικείμενα μελέτης, όπως για παράδειγμα η χρήση του σαξόφωνου για την απόδοση δημοτικών μελωδιών ή έργα των οποίων οι δημοτικές μελωδίες προέρχονται μόνο από τον ίδιο τόπο (π.χ.

Ρούμελη, Κεντρική Μακεδονία, Θράκη κλπ.) και πως αποδίδονται από τους Mode Plagal. Επίσης, θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν και άλλες αναλυτικές θεωρίες όπως αυτή που προτείνει ο János Maróthy (Middleton 1993: 178).

## Βιβλιογραφία

### Βιβλία

**Andy Bennett, Barry Shank and Jason Toynbee. 2006.** *The Popular Music Studies Reader*. New York : Routledge, 2006.

**Brackett, David. 1995.** *Interpreting Popular Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995.

—. **1999.** Music. [συγγρ. βιβλίου] Bruce Horner and Thomas Swiss (eds.). *Key terms in popular music culture*. Malden : Blackwell Publishers Inc., 1999.

Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. London : Continuum, 2003. Τόμ. 1.

**Elicker, Martina. 1997.** *Semiotics of Popular Music: The theme of Loneliness in Mainstream Pop and Rock Songs*. Tübingen : Gunter Narr, 1997.

**Middleton, Richard. 1999.** Form. [συγγρ. βιβλίου] Bruce Horner and Thomas Swiss (eds.). *Key terms in popular music and culture*. Malden : Blackwell Publishers Inc., 1999.

—. **1990.** *Studying Popular Musicology*. Buckingham : Open University Press, 1990.

**Moore, Allan F. 2003.** *Analyzing Popular Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

**Scott, Derek B. 2009.** *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham : Ashgate Publishing Company, 2009.

**Sepherd, John. 1999.** Text. [συγγρ. βιβλίου] Bruce Horner and Thomas Swiss. *Key terms in popular music and concepts*. Malden : Blackwell Publishers Inc., 1999.

**Tagg, Philip. 2012.** *Music's Meanings: a modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

### Περιοδικά

**Middleton, Richard. 1993.** Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap. *Popular Music*. 1993, 12.

**Tagg, Philip. 1982.** Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*. 1982, 2.

—. **1987.** Musicology and the Semiotics of Popular Music. *Semiotica*. 1987, Τόμ. 66, 1.

**Αλεξίου, Γιάννης. 2011.** Συνέντευξη Mode Plagal με τον Θεόδωρο Πέλλο. *Ηχος Εικόνα*. Αθήνα : s.n., 2011, 455.

**Πολυχρόνης, Μιγάλης. 2001.** Mode Plagal "Τα δημοτικά τραγούδια είναι αφορμή για να παίξουμε μουσική". *Δίφωνο*. 2001, 75.

### Εφημερίδες

*Εχετε...τζαζ βρυσούλες*. **Ποντίδα, Χάρις. 2001.** 32, Αθήνα : Τα Νέα, 2001.

### Συνεντεύξεις

**Αντωνίου, Κλέων. 2014.** Αθήνα : Γεωργία Μίσχου, 7 Ιούνιος 2014.

—. **2015.** Θεσσαλονίκη : Γεωργία Μίσχου, 21 Φεβρουάριος 2015.

**Κανέλλος, Τάκης. 2015.** Θεσσαλονίκη : Γεωργία Μίσχου, 21 Φεβρουάριος 2015.

**Κατσούρης, Αιμίλιος. 2015.** Δράμα : Γεωργία Μίσχου, 8 Απρίλιος 2015.

**Ρέλλος, Θοδωρής. 2014.** Αθήνα : Γεωργία Μίσχου, 7 Ιούνιος 2014.

**Σφακιανάκης, Άγγελος. 2015.** Δράμα : Γεωργία Μίσχου, 7 Απρίλιος 2015.

### Διαδίκτυο

in2life. *in2life*. [Ηλεκτρονικό] 14 Σεπτεμβρίου 2009. [Παραπομπή: 11 Σεπτεμβρίου 2015.]

<http://www.in2life.gr/features/dossier/dossierarticle/172309/mode-plagal-paradosh-einai-olh-h-moysikh-toy-kosmoy.html>.

**Götzelt, Thomas. 2004.** jazz dimensions jazz, world music, sonwriting & more. *jazzdimension*. [Ηλεκτρονικό] 14 Απριλίου 2004. [Παραπομπή: 13 Σεπτεμβρίου 2015.]

[http://www.jazzdimensions.de/interviews/more\\_views/2004/mode\\_plagal.html](http://www.jazzdimensions.de/interviews/more_views/2004/mode_plagal.html).

**Kitsos, Nondas. 2005.** RootsWorld. *rootsworld*. [Ηλεκτρονικό] 2005. [Παραπομπή: 13 Σεπτεμβρίου 2015.]

<http://www.rootsworld.com/interview/modeplagal.html>.

**Kolyvas, George. 1999.** mode plagal. *mode plagal*. [Ηλεκτρονικό] Ιανουάριος 1999. [Παραπομπή: 13 Σεπτεμβρίου 2015.]

[http://www.modeplagal.gr/index\\_HEL.htm](http://www.modeplagal.gr/index_HEL.htm).

**Paravantes, Maria. 2003.** Mode Plagal. *mode plagal*. [Ηλεκτρονικό] 25 Ιουλίου 2003. [Παραπομπή: 13 Σεπτεμβρίου 2015.]

[http://www.modeplagal.gr/index\\_HEL.htm](http://www.modeplagal.gr/index_HEL.htm).

**Μπακογιάννη, Βάσια. 2008.** avopolis MUSIC NETWORK. *avopolis*. [Ηλεκτρονικό] 28 Μαρτίου 2008. [Παραπομπή: 13 Σεπτεμβρίου 2015.]

<http://www.avopolis.gr/interviews/interviews-greek/31900-mode-plagal>.

.

## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### Συνέντευξη με τους **Mode Plagal**, Αθήνα Ιούνιος 2014

Θ. Ρέλλος

Η τζαζ σκηνή στην Ελλάδα τουλάχιστον, έτσι όπως την παρακολουθούσαμε ήταν σε ένα μαθητικό επίπεδο και υπήρχαν ένας-δύο χώροι στην Αθήνα που παιζόταν μουσική πέρα από τα συνηθισμένα, όπως των μεγάλων μαγαζιών, πίστα, πιάτσα κτλ. Υπήρχαν ένα δύο μαγαζιά όπως το Παράφωνο, που εκεί βρισκόταν οι ίδιοι και ίδιοι μουσικοί οι οποίοι αλλάζανε ονόματα, δηλαδή bandleader και παρουσίαζαν το ίδιο υλικό. Άλλαζε όνομα το γκρουπ και οι μουσικοί ήταν ίδιοι, το ρεπερτόριο ήταν το ίδιο, δηλαδή δεν πήγαινε πουθενά. Αυτό το πράγμα είχε μια φθίνουσα τάση και μετά κλείσανε και αυτά τα μαγαζιά. Εμείς αυτήν την περίοδο βρεθήκαμε στην Αθήνα, ακριβώς το 1990. Πρέπει να τοποθετήσουμε το πλαίσιο για να προσδιορίσουμε αυτήν την ανάγκη.

Κ. Αντωνίου

Την δεκαετία του 1980 και από πριν, πάντα υπήρχε αυτό το μπέρδεμα με την παράδοση και από το 1960 και από 1950 και παγκοσμίως. Και τα ρεμπέτικα θα μπορούσε κανείς να πει ότι πρώτη φορά συναντιούνται σε αστικά κέντρα πολλές παραδόσεις από παντού και δημιουργούν μια καινούρια παράδοση, με τα σύγχρονα ρεύματα που υπήρχαν και τα ευρωπαϊκά. Πήγαινες σε καφέ αμάν στην Σμύρνη και παίζανε από τανγκό μέχρι χασικλίδικα. Είχε τα πάντα.

Θ. Ρέλλος

Από τότε που αρχίσαμε να παίζουμε μουσική το 1980, υπήρχαν επιρροές. Για μένα το να ασχοληθούμε με την παράδοση ήταν ταυτόχρονα μια κίνηση που συνέβη σε πολλά επίπεδα στην Ελλάδα. Αρχισαν να γίνονται κινήσεις στο Άγιο Όρος. Πολλά μοναστήρια ήταν ιδιόρρυθμα ή σε σκήτες. Δεν υπήρχαν πολλά κοινόβια. Γινόταν χαμός στα μοναστήρια με κατανάλωση αλκοόλ. Πολλοί μοναχοί έφυγαν από κοινόβια και κάνανε κατάληψη σε άλλα μοναστήρια. Οι μονές Σταυρονικήτα και Ιβήρων γίνανε εκείνη την εποχή. Υπήρχε μια κοινωνική τάση με επιστροφή στις ρίζες. Υπήρχε μια ανάγκη μετά από τον μοντερνισμό να επιστρέψουμε σε κάτι που έχει αξία να πιαστούμε, να πατήσουμε. Αυτό έγινε σε διάφορα επίπεδα. Και η επιστροφή στην Ορθοδοξία έγινε τότε. Αυτό εκφράσαμε εμείς, πιστεύω. Εκφράσαμε την επιστροφή σε κάτι το οποίο έχει να απαντήσει σε όλο αυτό. Για μένα είναι πολυδιάστατο το ζήτημα, το γιατί ασχοληθήκαμε με την παράδοση. Η μια διάσταση είναι μουσική. Αντί να ασχολούμαστε με τα κομμάτια του μιούζικαλ, γιατί να μην πάρουμε ένα κομμάτι από την Θράκη έναν μαντηλάτο ας πούμε, να κάνουμε μια

φόρμα και να παίζουμε πάνω σε αυτήν. Και να αποδείξουμε ότι και η μουσική αυτή δεν έχει σημασία αν είναι Thelonious Monk ή αν είναι μαντηλάτο. Το θέμα είναι να παίζεις, να αλληλεπιδράς και τα πράγματα να προχωράνε και να αισθάνεσαι δημιουργικός μέσα από αυτό, με κάτι που σε αγγίζει, αισθάνεσαι οικείο και όχι με κάτι ξένο, το οποίο έρχεται από μια άλλη κουλτούρα. Η άλλη διάσταση είναι η απόδειξη απέναντι στην ιδέα της καθαρής ελληνικής φυλής και όλα αυτά που διατείνονται σήμερα. Η μουσική στην Ελλάδα δεν είναι μια μουσική. Είμαστε μειονότητες από διαφορετικές παραδόσεις, διαφορετικοί άνθρωποι, από τον Πόντο μέχρι την Κρήτη. Θέλαμε να αποδείξουμε την πολύ-πολιτισμικότητα της Ελλάδας. Ότι δεν υπάρχει καμιά καθαρότητα στην ελληνική φυλή. Το οποίο ήταν σοβαρό τότε, γιατί όλοι θέλανε να έχουνε αυτή την φασίζουσα ιδεολογία ότι υπάρχει εθνική σχολή. Ακόμη και στην σχολή του Σίμωνα Καρρά που πηγαίναμε, δεν ήταν φασίστες αλλά είχανε αυτή την ιδεολογία της εθνικής σχολής και διάδοση της ελληνικής μουσικής.

#### A. Μαράτος

Υπήρχε μια ανάγκη για να κατοχυρωθεί η ελληνική μουσική.

#### Θ. Ρέλλος

Δεν το κατάλαβε πολύς κόσμος αυτό που κάναμε. Τώρα άρχισε να φαίνεται με την άνοδο του φασισμού και των ακροδεξιών φαίνεται αυτή η δουλειά μας. Ενώ, μπορεί να μας συγχέουν με την «εθνική σχολή» και ότι κάναμε ελληνική μουσική, αλλά στην ουσία αποδεικνύαμε άλλα πράγματα, όπως όλων αυτών των μειονοτήτων.

#### Κ. Αντωνίου

Από την άλλη επί χούντας, γιατί είμαστε γενιές, που ζήσαμε την χούντα ή γεννηθήκαμε εκείνη την περίοδο. Όλο το 60-70 τα δημοτικά ήταν ταυτοποιημένα με την χούντα. Αποφασίζουμε και διατάζουμε και ξεκινούσε ο καλαματιανός ή ο τσάμικος. Οπότε υπήρχε ένας λόγος παραπάνω να απενεχοποιήσουμε το δημοτικό τραγούδι, για να μην έχει την ταυτότητα της δικτατορίας. Την δεκαετία του 70 το δημοτικό τραγούδι έπεσε πάρα πολύ, γιατί θεωρούνταν ότι, ότι ήταν δημοτικό ήταν χούντα. Οπότε πέρασε και μια μεγάλη περίοδος μέχρι την δεκαετία του 80, που άρχισε να ξαναπαίρνει στο τραπέζι. Μπορεί να χρησιμοποιήθηκε από αυτούς, αλλά η αξία και η ιστορία τους δεν είναι αυτή. Ένας λόγος ακόμη ήταν και αυτός. Υπήρχε πάλι αυτή η στροφή προς την παραδοσιακή μουσική και από το 70 και 80 προς το ρεμπέτικο, άρχισαν να γίνονται ρεμπέτικες κομπανίες.



Θ. Ρέλλος

Στη Φλώρινα (το οποίο είναι και το πρώτο κομμάτι του πρώτου δίσκου) επικρατούσε μια κατάσταση, που απαγορευόταν να παίζουν την μουσική τους. Στα μαγαζιά υπήρχαν επιγραφές στα σλάβικα γιατί τους ενδιέφερε να πουλάνε στους ξένους από τα Σκόπια και από την Σερβία, αλλά όμως να παίζουνε μουσική απαγορευότανε. Στα πανηγύρια πηγαίνανε και παίζανε κρυφά την μουσική τους.

Τ. Κανέλλος

Απαγορευότανε να μιλάνε και την γλώσσα τους ακόμα.

Θ. Ρέλλος

Και τώρα δεν είναι απλό. Αυτό υπήρχε στο μυαλό μας. Και η απάντηση στους μουσικούς τους ντόπιους της τζαζ, ότι φτάνει πια με τα standards της jazz. Ακόμη, παίζονται παντού στον κόσμο. Αυτή ήταν η ανάγκη μας εκείνη την εποχή.

Ποια είναι μουσική διαδικασία που γίνεται αυτό το πάντρεμα;

Θ. Ρέλλος

Η μουσική διαδικασία ήταν το κομμάτι να μας ενδιέφερε ρυθμικά κατ' αρχάς, το tempo και η μελωδία. Π.χ. στον δεύτερο δίσκο δεν υπάρχει κλίμακα με τριημιτόνιο. Ακολουθούσαμε ένα modalστοιχείο, που ήταν ή dorian mode ή μιξολύδιος. Στα Σάλωνα ίσως.

Τ. Κανέλλος

Εννοείς χιτζάζ μάλλον.

Θ. Ρέλλος

Αρμονική μινόρε δεν υπάρχει με τίποτα. Η μελωδία να είναι μια τροπική μελωδία, που να έχει αναφορές στην δυτική κουλτούρα ή στην αφρικάνικη. Τα λόγια μετράνε και αυτά, άλλα περισσότερο εγώ με την μουσική δονούμαι. Τα λόγια έρχονται μετά. Η μουσική θα στηρίξει τον λόγο. Η μελωδία θα αποδείξει ότι και αυτά που λες είναι ωραία. Συναισθηματικά δεν θα ακούσω τα λόγια και θα «κάτσω». Η μουσική και η κλίμακα και το θέμα είναι πως θα μεταμορφωθεί αυτό σε κάτι. Νομίζω πως αν αρχίσεις και παίζεις κάτι π.χ. ένα μαντηλάτο, ή στον δεύτερο δίσκο, το

Parazon θα δεις ότι υπάρχουν στοιχεία, δηλαδή η επανάληψη και η εμμονή πάνω σε ένα πράγμα γεννάει. Αν αρχίσεις να δουλεύεις πάνω σε ένα υλικό, αυτό θα δημιουργήσει όλες αυτές τις προεκτάσεις και θα σου δώσει.

Κ. Αντωνίου

Άλλο στοιχείο πάλι ήταν οι ρυθμοί, δηλαδή στο ότι στην Μακεδονία και στην Θράκη υπήρχαν πολλοί σύνθετοι ρυθμοί, όπως 11/8, 15/8, 13/8, 8/8. Και αυτό ήταν ένα στοιχείο καινούριο, δηλαδή για ποιο λόγο να πρέπει να παίζουμε συνέχεια 4/4 ή 3/4 και να μην μπορούμε να παίζουμε όλους αυτούς του ρυθμούς που υπάρχουν στην παράδοση την ελληνική. Και αυτό ήταν ένα στοιχείο αρκετά ιντριγκαδόρικο στο να παιχτεί και πως θα μπορούσαν αυτοί οι ρυθμοί να ακουστούν σαν ένα funky beat. Να έχεις δηλαδή, την αίσθηση, του ζυγού πράγματος ενώ, αποτελείται από μονά μέτρα.

Θ. Ρέλλος

Αυτή ήταν και μια καινοτομία που κάναμε. Αυτό που προέκυψε ήταν μια πατέντα, η οποία έκανε τους ασύμμετρους ρυθμούς αυτούς να έχουν ένα παλμό που να είναι συνεχής, να μην είναι «κουτσός». Να μην έχει μισό beat.

Κ. Αντωνίου

Προσθέτεις τα δύο μονά και βγαίνει ένα ζυγό. Φτιάχνεις μια φόρμα δίμετρη, η οποία αυτόματα αν προσθέσεις έχει ένα ζυγό αποτέλεσμα  $7+7=14$ . Οπότε πάμε κατευθείαν σε ένα αποτέλεσμα ζυγό και φτάνει κοντά στην funk και blues μουσική, στην μουσική που ακούγαμε όταν μεγαλώναμε, στα «ξενόφερτα».

Θ. Ρέλλος

Υπάρχει αυτό το ζήτημα, το οποίο μας έκανε καλό στο γκρουπ. Αυτές οι δύο κουλτούρες. Εμείς είχαμε μια κουλτούρα με αυτά που μεγαλώσαμε. Εμένα η καταγωγή μου από το Λιδορίκι, από τον νομό Φωκίδας και όλοι έχουμε κάποια σχέση με την τοπική κουλτούρα.

Κ. Αντωνίου

Εμένα το χωριό μου είναι 70 χλμ. πιο κάτω.

Τ. Κανέλλος

Εκτός από μας. Εμείς είχαμε την αστική κουλτούρα.

Κ. Αντωνίου

Εμείς είχαμε τους παππούδες, πανηγύρια, γάμους, γλέντια.

Θ. Ρέλλος

Όλα αυτά εννοώ. Και από την άλλη, ακούγοντας μουσική από το ραδιόφωνο και από τους παραγωγούς και μελετώντας τα όργανα, αρχίσαμε να μαθαίνουμε και μέσα από τις παρτιτούρες μια άλλη μουσική κουλτούρα, η οποία ήταν μέσα από τα βιβλία και το ραδιόφωνο, δηλαδή από τα «μέσα», δεν ήταν βιωματικά. Αυτό μας έκανε πολύ καλό, γιατί βρεθήκαμε να έχουμε αυτές τις δύο αυτές κουλτούρες, αυτά που ακούγαμε και αυτά που υπάρχουν μέσα μας και αυτά βρήκαν έναν τρόπο να επικοινωνούν και να λειτουργούν στην μουσική μας.

Κ. Αντωνίου

Και ήταν εποχή που χρειάζεται δεν υπήρχαν ακόμη μουσικά σχολεία και ακόμη η παραδοσιακή μουσική διδασκόταν σε πολύ λίγα σημεία, όπως η σχολή του Καρρά ή σε κάποια σχολεία που δίδασκαν παραδοσιακά όργανα. Ή θα πήγαινες και θα μαθήτευες κοντά σε κάποιον μουσικό παραδοσιακής μουσικής, όπως παλιά θα γινόσουν το «ψυχοπαίδι» του και θα πήγαινες μαζί του. Διαφορετικά δεν είχες πρόσβαση στο να μάθεις αυτό το πράγμα δυστυχώς ή ευτυχώς.

Θ. Ρέλλος

Γίνονταν κάποια σεμινάρια για το δημοτικό τραγούδι. Με κάποιο τρόπο έπεσε σε μας υλικό καταγεγραμμένο από τον μουσικό Σίμωνα Καρρά, δηλαδή όλο το υλικό που είχε συλλέξει. Είχε κάνει μουσικές καταγραφές στην Ελλάδα και γυρνούσε μαζί με την γυναίκα του.

Κ. Αντωνίου

Το όνομα μας βγήκε από το βιβλίο του «τα αρμονικά», που ήταν μαζί με την κασέτα και έλεγε τους τρόπους στα ελληνικά και γαλλικά, όπου έλεγε τους πλάγιους τρόπους «mode plagal». Και είπαμε να κρατήσουμε το mode plagal, το οποίο έχει διπλή σημασία. Πέρα από το σύστημα μας είχε και την σημασία ότι αυτή η μουσική είναι και πιο alternative και έχει μια πιο εναλλακτική προσέγγιση.

Υπάρχει κάποια συγκεκριμένη «σχολή» αυτοσχεδιασμού την οποία ακολουθείτε ή είναι αυτή της παράδοσης;

Θ. Ρέλλος

Υπάρχει μια φόρμα την οποία που προσπαθούμε να κρατάμε. Υπάρχει και ο ανοιχτός αυτοσχεδιασμός, τον οποίο κάνουν οι παραδοσιακοί, ένα ταξίμι δηλαδή σε μια τονικότητα, όπου μουσικοί στέκονται σε ένα ακόρντο και γίνεται ο αυτοσχεδιασμός, αλλά αυτό σιγά-σιγά δεν υπάρχει σε πολλά κομμάτια. Υπάρχει και μια καινοτομία ήταν να παίρνουμε την φόρμα του κομματιού, όπως ένας τσάμικος που έχει 7μετρη φόρμα, ένα παραδοσιακό της Ρούμελης και ο αυτοσχεδιασμός δεν γίνεται πάνω σε ένα ακόρντο, όπως θα κάνανε τα κλαρίνα, αλλά γίνεται πάνω στην φόρμα, όπως θα έπαιζαν ένα 12μετρο μπλουζ, όπως θα το έπαιζε ένας τζαζίστας. Ο αυτοσχεδιασμός μας είναι της σχολής περισσότερο της τζαζ και κάνουμε σόλο πάνω στην φόρμα (π.χ. Σάλωνα). Όχι ότι δεν μπορούμε να κάνουμε το άλλο, αλλά μας ενδιαφέρει περισσότερο η ανάπτυξη της φόρμας και όχι ένα σόλο πάνω σε ένα ακόρντο, που μπορεί να κάνει ο καθένας ότι θέλει και πώς να παίζουμε σαν να είναι παραλλαγές πάνω στην μελωδία, τύπου θέμα με παραλλαγές.

Ζωντανές εμφανίσεις

Θ. Ρέλλος

Θυμάμαι μια συναυλία στον Άγιο Κωνσταντίνο. Οτιδήποτε καινούριο βγαίνει τραβάει για λίγο καιρό την προσοχή του κόσμου και ήταν αρκετά χαρακτηριστικό και δεν υπήρχε κάτι άλλο ανάλογο. Θυμάμαι στα ραδιόφωνα γίνονταν κουβέντες τύπου «τι νομίζετε ότι κάνετε και καταστρέφετε την παράδοση» και όλα αυτά. Στις συναυλίες ήταν καλύτερα τα πράγματα, αλλά και εκεί συνέβαιναν πράγματα. Θυμάμαι στον Άγιο Κωνσταντίνο, όπου κάποιος είχε έρθει από πίσω και έσαχνε με μανία τον σαξοφωνίστα και έλεγε ότι καταστρέφει την μουσική μας και οι Αμερικάνοι μας καταστρέφουν και κάνετε και εσείς το ίδιο.

Κ. Αντωνίου

Το πιο κλασσικό που ακούγαμε εκείνη την περίοδο από τους μικρούς ήταν ότι «εμάς δεν μας αρέσουν τα παραδοσιακά αλλά αυτό κάνετε εσείς μας αρέσει» και οι μεγάλοι λέγανε «εμείς δεν ακούμε τζαζ αλλά αυτό που ακούμε από σας μας αρέσει». Υπήρχε μια ταύτιση σε ένα σημείο, αλλά η αφετηρία ήταν άλλη και για τους δύο.

Α. Μαράτος

Για μένα αυτό το επιχείρημα, το ότι η παράδοση πρέπει να είναι ανέγγιχτη είναι έως αστείο. Δεν θα υπήρχε παράδοση έτσι. Θα υπήρχε ένα πράγμα το οποίο δεν κουνιέται. Δεν θα υπήρχε βιολί π.χ. Λένε «αυτά δεν παίζονται με σύγχρονα όργανα, παίζονται με κλαρίνο και βιολί». Το κλαρίνο

και το βιολί είναι πολύ σύγχρονα πράγματα για την παράδοση. Πότε βγήκε το κλαρίνο και το βιολί. Άμα είναι έτσι να παίζουν τα παραδοσιακά με λύρες και καβάλ. Αλλά πρέπει να εξελίσσονται τα πράγματα. Μακάρι να τα παίζανε και με λύρες και καβάλ, αλλά δεν γίνεται τόσο συχνά. Ακούσαμε κάτι παραδοσιακά από την Φλώρινα με καβάλ και ταμπουράδες, όπως τα παίζανε παλιά. Ήταν υπέροχα. Τώρα αυτό δεν υπάρχει. Μόνο κάποιος «παλαβός» που έψαξε να το κάνει ειδικά.

Θ. Ρέλλος

Μα δεν γίνεται να ακουστούν και αυτά τα όργανα. Είναι και οι συνθήκες. Αναγκαστήκαν να παίζουν με ζουρνάδες και κλαρίνα και τρομπέτες, γιατί τους έλυνε τα χέρια.

Κ. Αντωνίου

Οι ηλεκτρικές ορχήστρες στα δημοτικά δεν πιστεύω ότι κάνανε κακό. Υπήρχαν καλές και κακές ορχήστρες.

Α. Μαράτος

Δεν υπάρχει κακή μουσική, υπάρχουν κακοί μουσικοί.

Κ. Αντωνίου

Πραγματικά η παράδοση δεν είναι ένα πράγμα στατικό. Μια στιγμή, μια φωτογραφία.

Α. Μαράτος

Αν σταματήσει να εξελίσσεται γίνεται ένα μουσειακό είδος.

Κ. Αντωνίου

Και ένα από τα κυριότερα στοιχεία της παραδοσιακής μουσικής, ήταν ότι δεν γραφόταν. Που αυτό ήταν ένα πολύ σημαντικό στοιχείο στο να αποκτήσει όλο αυτό το «bluenote» σε έκφραση. Ανά περιοχές υπάρχουν διαφορές σε μελωδίες και στο πως καταλήγουν, στον δρόμο. Υπάρχουν παρεξηγήσεις στον τρόπο που ακουστήκανε ή ένας το έπαιρνε από κάπου και το θυμόταν κάπως και κάποιος άλλος το έπαιρνε από κάπου αλλού και το θυμόταν αλλιώς. Αυτό είχε πολύ ενδιαφέρον γιατί εμπλούτιζε την μουσική και ήταν και δημιουργικό, γιατί ο καθένας έβαζε το προσωπικό του στοιχείο. Άλλοι παίζανε πιο αργά τα τσάμικα, άλλοι πιο γρήγορα.

Είναι ίδια η διαδικασία παντρέματος της τούρκικης/αλεβίτικης παράδοσης με την τζαζ/φανκ;

Με τον ίδιο τρόπο τα προσεγγίζαμε.

Κ. Αντωνίου

Εμείς δεν έχουμε παραδοσιακά όργανα. Υπήρχε μια διαφορά στο πως εμείς παίζαμε μόνοι μας, γιατί εκεί παίζαμε με ανθρώπους που είχαν αυτή την κουλτούρα και την παράδοση.

Θ. Ρέλλος

Το ενδιαφέρον εκεί ήταν και για μας, γιατί αρχίσαμε να πηγαίνουμε στην Πόλη, 10 χρόνια σχεδόν, πριν γίνει αυτός ο δίσκος. Η σχέση μας με αυτούς τους μουσικούς, κρατάει καιρό. Δεν έγινε δηλαδή παραγγελία. Ήταν αποτέλεσμα μιας σχέσης 10ετίας. Πηγαίναμε, ξαναγυρνούσαμε, παίζαμε στην Κωνσταντινούπολη, κάναμε πρόβες. Άλλα το ζήτημα ήταν, που στην αρχή εμένα μου φάνηκε «κουφό», είναι ότι δεν παίζανε όργανα από διαφορετικές παραδόσεις μαζί. Δηλαδή το νέυ με το καβάλ. Δεν έχουν καμιά σχέση. Το ένα είναι από την λόγια παράδοση της οθωμανικής μουσικής και το άλλο της «λαϊκής». Το κεμεντζέ με το σάζι δεν παίζανε μαζί. Ήμασταν όλοι οι μουσικοί μαζί και προσπαθούσαμε να κάνουμε μια ενορχήστρωση. Και λέγανε αυτά τα όργανα δεν παίζανε μαζί και εμείς τους απαντούσαμε αφού οι μουσικοί εδώ είναι, γιατί δεν μπορούν να παίξουν. Και μας έλεγαν ότι είναι από άλλες παραδόσεις και ήταν πολύ αυστηροί ως προς αυτό. Μας θεωρούσαν φάλτσους και ότι δεν ξέρουμε να κουρδίζουμε σωστά, όλους εμάς τους δυτικοευρωπαϊκούς. Ήταν πολύ επιφυλακτικοί. Γιατί εκεί στην Πόλη έχουν πέσει πολλά στρώματα πολιτισμών, υπάρχουν δηλαδή στρωματώσεις και στην αρχιτεκτονική κ. α. Και έβλεπες κάτι και έλεγες τι ωραίο και σου απαντούσαν δεν είναι βυζαντινό είναι οθωμανικό. Ή μπορεί να ακούγαμε μια μουσική και έλεγες πάμε να ακούσουμε και απαντούσαν αυτό είναι arabesque. Πρέπει να γνωρίσεις, δηλαδή, ποια είναι από τι.

Κ. Αντωνίου

Προσπαθούσαμε να αποφύγουμε κάποια διαστήματα που δεν αποδίδονται από συγκερασμένα όργανα. Προσπαθούσαμε να βρούμε ένα τρόπο, ώστε να μην είναι φάλτσο, όντως το αποτέλεσμα. Όταν παίζει μια δεύτερη χαμηλωμένη να ρίξεις μια δεύτερη συγκερασμένη στην μελωδία ή μέσα στο ακόρντο.

Θ. Ρέλλος

Αλλά έγινε και από αυτούς το άνοιγμα. Δηλαδή, το άνοιγμα έγινε από τους Τούρκους, ενώ στην αρχή ήταν πολύ επιφυλακτικοί και πολύ καχύποπτοι, σε σχέση με το τι συμβαίνει. Άρχισε και αυτό το πράγμα που συνέβαινε και στην Ελλάδα την δεκαετία του '90 να συμβαίνει και στην

Πόλη. Αρχίσανε οι μίξεις των μουσικών και τα όργανα άρχισαν πια να παίζουν με όλα και άρχισε να αμβλύνεται αυτή η κριτική η αυστηρή και μετά πια από αυτόν τον δίσκο, μας αποδέχτηκαν και εμάς καλλιτεχνικά. Πείστηκαν ότι αυτό που προτείναμε έχει καλλιτεχνική αξία. Ο δίσκος «Του Βόσπορου το Πέρα» έχει περισσότερες δικές μας συνθέσεις, οπότε και αυτοί παίζανε αυτές τις συνθέσεις και ακριβώς ότι τους είπαμε, αλλά πέρασαν 10 χρόνια. Δεν μπορούσε να γίνει το '92 αυτό. Αποκλείεται, δεν γινόταν, αλλά έγινε το άνοιγμα και από αυτούς. Εμείς απλώς είχαμε την πείρα όλων αυτών των χρόνων και κάναμε όλα αυτά που είπε ο Κλέωνας. Προσπαθείς να αποφεύγεις κάποια ζητήματα. Βάλαμε μακάμια να παίζουν με το πιάνο. Κάποια κομμάτια που είναι σε Χουσεινί μακάμ, δηλαδή πλ. του Α' μαζί με πιάνο. Ο δίσκος αυτός για μένα ήταν θέμα ισορροπιών, το τι υπερισχύει το ασυγκέραστο και το συγκερασμένο σε αυτήν την μίξη. Ήταν θέμα ισορροπίας δηλαδή, ζυγαριάς. Δεν ξέρω αν άλλαξε κάτι, δηλαδή αυτό το κούρδισμα του ενός συστήματος ή του άλλου.

Κ. Αντωνίου

Και μένα με απασχολούσε αυτό το ζήτημα. Σε κάποια κομμάτια κούρδισα διαφορετικά την κιθάρα μου για να μπορώ να παίζω διαφορετικά, για να μην παίζω πάνω στην αρμονία της κλασσικής κιθάρας. Προσπαθήσαμε να προσεγγίσουμε όλο αυτό το πράγμα με διάφορους τρόπους. Να κουρδίσουμε κάτι χαμηλά για να υπάρχει το διάστημα αυτό, για να μπορείς να το παίζεις. Γίνονταν διάφορες πατέντες, για να μπορέσει να δημιουργηθεί αυτό το πράγμα.

Θ. Ρέλλος

Αυτό συμβαίνει ακόμη (για αυτό που έλεγα πριν), δεν λύθηκε κάτι. Αν παίζει ένα πιάνο και τραγουδάει κάποιος ή παίζει ένα βιολί μαζί με το πιάνο και τραγουδάει κάποιος, ο τραγουδιστής θα τραγουδήσει όπως ακούει. Αν παίζει το βιολί θα παίζει αυτά τα διαστήματα, που ακούει αυτός. Δεν έχει τάστα και εκεί η ισορροπία είναι μεταξύ των δύο οργάνων (βιολιών) είναι διαφορετική, με το αν βάλεις ένα πιάνο με ένα βιολί. Επίσης, αν βάλεις μια ορχήστρα με ένα πιάνο και η ορχήστρα αποτελείται από ασυγκέραστα όργανα, πάλι αλλάζουν οι ισορροπίες. Δηλαδή, τι υπερισχύει μέσα στην ορχήστρα, το παγερό κούρδισμα το συγκερασμένο ή αυτό που έχει μάθει να ακούει το αυτί.

Κ. Αντωνίου

Τρόποι να κλέψεις την τονικότητα ή να κάνεις ένα ακόρντο, που να ακουστεί σαν ασυγκέραστο, να το χαμηλώσεις κάπως. Ή ακόμα και με slide, δηλαδή αν το θέμα ήταν να παίζω εγώ ένα διάστημα, το οποίο έπρεπε να αποδοθεί και αυτό γινόταν μόνο μέσω slide, ήταν σαν να έπαιζα σε

άταστο όργανο. Διάφορες τέτοιες πατέντες γίνονταν, για να μπορέσουμε να προσεγγίσουμε τις μελωδίες και το ασυγκέραστο σύστημα.

Οι αυτοσχεδιασμοί που υπάρχουν στο Mode Plagal Ιβασίζονται στο δυτικό σύστημα, είναι free;

Στην ουσία ο αυτοσχεδιασμός είναι κάτι το οποίο το δουλεύεις, το ξαναδουλεύεις και έρχεται όταν παίζεις και δεν σκέφτεσαι. Εμφανίζονται όλα αυτά τα πράγματα, που έχεις δουλέψει στο σπίτι, δεν είναι κάτι που εμφανίζεται για μοναδική φορά και μετά δεν ξαναπαίζεται. Σε γενικές γραμμές είναι κάτι που δουλεύεται.

Δεν υπάρχει ελεύθερος αυτοσχεδιασμός, δηλαδή;

Α. Μαράτος

Αυτό που λέει ο Θεωωρής είναι ότι δεν υπάρχει ελεύθερος αυτοσχεδιασμός.

Θ. Ρέλλος

Έχεις μια εικόνα . Πας ένα ταξίδι, ξέρεις πάνω-κάτω τι θα δεις. Πας στην ζούγκλα και μπορεί να πεταχτεί μια τίγρης, θα πεις εντάξει, υπάρχουν εδώ. Με αυτή την έννοια, το λέω. Υπάρχει μια προετοιμασία. Ειδικά στο Mode Plagal ΙΙ έχει ενδιαφέρον, γιατί γράφτηκε σε 3 μέρες στο studio sierrakai γράφαμε liveόλοι μαζί κάτι, που δεν συνηθίζεται. Και μέσα στις εντάσεις, που έχει, παίξαμε ένα υλικό που έχει μελωδία. Παίξαμε μελωδικά σε πολύ αντίξοες συνθήκες πίεσης στο στούντιο. Εγώ το ακούω και μου αρέσει αυτός ο δίσκος, αν και ο ήχος μπορεί να μην είναι και τόσο καλός ο ήχος, για αυτό και μίλησα και για συνθήκες μέσα στο στούντιο. Αλλά, μπορεί να απαντάει στην ερώτηση σου, αυτό γιατί στους αυτοσχεδιασμούς υπήρχε μια ελευθερία.

Κ. Αντωνίου

Αυτοσχεδιάζω για μένα σημαίνει, ότι κάνεις ακριβώς αυτό που είσαι εκείνη την στιγμή αυτό που είσαι σε όλα τα επίπεδα, ψυχο-πνευματικά, σωματικά. Υπάρχει, δηλαδή, ο αυτόματος (αυτοσχεδιασμός), που γίνεται αυτό το υπερβατικό, που γίνεται χωρίς σκέψη, αλλά υπάρχουν και στοιχεία λίγο δουλεμένα ή που έχουν υποστεί έναν σχεδιασμό ή κάτι που είχες πριν σαν ιδέα και την αναπτύσσεις και την εξελίσσεις στον αυτοσχεδιασμό. Υπάρχουν όλα αυτά μέσα σε έναν αυτοσχεδιασμό και το αυτόματο, το εντελώς ελεύθερο και αυτό που συνήθως εξελίσσεις σε ένα παίξιμο, κάθε φορά που σου χρειάζεται. Είναι ένα πράγμα που έχεις στον νου σου σε συνέχεια. Δουλεύεις διαρκώς και το εξελίσσεις διαρκώς για κάθε φορά που χρειάζεσαι να το κάνεις.

Θ. Ρέλλος



Για μένα ο αυτοσχεδιασμός είναι μια τέχνη. Ο αυτοσχεδιαστής. Είναι μια ειδική τέχνη, που θα έπρεπε να διδάσκεται ξεχωριστά. Εσύ που παίζεις βιολί και είσαι μουσικός ορχήστρας θέλεις να είσαι καλή στο sight reading και να παίζεις ή να αυτοσχεδιάζεις; Θα έπρεπε να είναι διαφορετική η εκπαίδευση. Υπάρχει ολόκληρη σχολή και τρόπος ζωής, το να είσαι improviser.

### **Συνέντευξη με τον Κ. Αντωνίου και τον Τ. Κανέλλο, Θεσσαλονίκη Φεβρουάριος 2015**

Υπάρχει κάποιος manager του συγκροτήματος ή κάποιος, που να συνομιλείτε;

Κατά καιρούς υπήρχαν διάφοροι, αλλά όχι τώρα κάποιος συγκεκριμένος. Πιο παλιά στις αρχές της δεκαετίας του 2000 συνεργαζόμασταν με την Θάλεια Ιακωβίδου, η οποία δυστυχώς το 2004 απεβίωσε, οπότε από τότε το «καράβι» έχει μείνει ακυβέρνητο. Έπειτα, υπήρξαν διάφοροι άνθρωποι, κατά καιρούς, αλλά αυτή την στιγμή είμαστε στην αναζήτηση. Είναι και δύσκολο. Ή θα είναι ένας μάνατζερ τεχνοκράτης ή θα είναι ένας μάνατζερ, που πραγματικά θα έχει επαφή, επικοινωνία, σχέση δηλαδή, κοινό όνειρο. Είναι θέμα τύχης, συγκυρίας, δεν είναι πάντα εύκολο. Με την ίδια δυσκολία, που συναντιούνται κάποια άτομα μαζί και σχηματίζουν μια μπάντα, με την ίδια δυσκολία βρίσκεις ένα άτομο τέτοιο. Αυτή την στιγμή είμαστε ελεύθεροι. Δηλαδή, αυτή τη στιγμή τα περισσότερα πράγματα τα κανονίζουμε εμείς. Κατά καιρούς είχαν υπάρξει αρκετοί.

Υπάρχει κάποια δισκογραφική εταιρία στην οποία ανήκετε;

Κ. Αντωνίου

Κατ' αρχήν ο πρώτος δίσκος είναι στην AnoKato Records, οι δίσκοι Π και ΙΙΙ, γίνανε στην Lyra, ο δίσκος Mode Plagal-Bosphorus έγινε στην Hitch-Hyke Records και το τελευταίο έγινε πάλι στην Lyra. Αυτή την στιγμή δεν υπάρχει.

Θα βγάζετε κάποιο δίσκο μόνοι σας, χωρίς κάποια δισκογραφική;

Κ. Αντωνίου

Βέβαια. Αλλά αυτό θέλει ένα σύστημα. Τώρα και εμείς στην καινούρια δουλειά δεν ξέρουμε τι θα κάνουμε. Πιο παλιά οι εταιρίες (πέρα από το ότι υπήρχε δισκογραφία) στην ουσία πλήρωνε τα έξοδα της παραγωγής, το οποίο για μας είναι ένα σημαντικό έξοδο. Τώρα υπάρχει ένα στούντιο, όπου δουλεύουμε στο σπίτι του Τάκη (Κανέλλου) και υπάρχει και η σκέψη μήπως γράψουμε εκεί και καταφέρουμε να το βγάλουμε μόνοι μας.

Γνωρίζετε τις πωλήσεις σας από τις δισκογραφικές;

Κ. Αντωνίου

Δεν έχουμε ασχοληθεί και πολύ με τις πωλήσεις. Αυτό ήταν και παλιά, βέβαια, όταν υπήρχαν πωλήσεις των δίσκων. Π.χ. το Mode Plagal II και το Mode Plagal III, είχαν ξεπεράσει σίγουρα τα 17 χιλιάδες δίσκους. Μάλιστα, αυτά τα δύο είχαν μπει και στα ευρωπαϊκά charts. Δεν έχουμε εικόνα αυτήν την στιγμή, γιατί οι εταιρίες έχουν διαλυθεί ή έχουν συγχωνευθεί και χρειάζεται νομικό τρέξιμο για αυτό. Η δισκογραφία δεν υφίσταται πλέον, δεν υπάρχει αυτός ο όρος. Όλοι οι άνθρωποι, δηλαδή, αυτή την στιγμή ή κάνουν κινήσεις μέσω internet και πουλάνε τους δίσκους και κάνουνε κάποια στιγμή και κάποια βινύλια, ως περιορισμένη έκδοση ας πούμε.

Βινύλια εσείς έχετε βγάλει;

Κ. Αντωνίου

Βινύλιο δεν έχουμε κάνει ποτέ, οπότε δεν μπορούμε να πούμε ότι έχουμε «βγάλει δίσκους». Η όλη ιστορία με την δισκογραφία μας ξεκίνησε τότε που είχε βγει το cd, το οποίο είχε εύκολη παραγωγή και ήταν πιο φθηνό σε σχέση με το βινύλιο, το οποίο ήταν εξαιρετικά ακριβό. Και άλλαξε και όλο αυτό το πράγμα, γιατί το cd έδωσε την ευκολία να γίνουν πιο εύκολα παραγωγές και φθηνές παραγωγές. Οπότε και η μουσική που παίζαμε εμείς δεν είχε ποτέ και την μεγάλη παραγωγή και βοήθησε το cd σε αυτό το μέρος. Βέβαια, το ίδιο το cd δημιούργησε και όλη την αυτήν την ιστορία με την πειρατεία. Δηλαδή και παλιά και οι δίσκοι γίνονταν κασέτες. Τουλάχιστον οι κασέτες είχαν και ωραίο ήχο, γιατί ήταν αναλογικός.

Απευθύνεστε σε ένα συγκεκριμένο κοινό (κοινωνικά, πολιτικά, ηλικιακά);

Κ. Αντωνίου

Παλιά ας πούμε υπήρχε μια κλασική φράση που ακούγαμε από τις νεότερες γενιές «εμείς δεν ακούγαμε παραδοσιακά, αλλά αυτό που κάνετε μας αρέσει» και από τις παλιότερες γενιές ακούγαμε την φράση «εμείς δεν ακούμε τζαζ αλλά αυτό που κάνετε εσείς μας αρέσει». Υπήρχαν άνθρωποι από όλες τις ηλικίες, ακόμη και παιδιά 14, 15, 16 ετών που ακούσανε mode plagal και μας στείλανε και e-mail ότι, ήταν κάπως αποκαλυπτικό αυτό που ακούσανε. Μετά ήταν μεγάλοι άνθρωποι, υπάρχει μια γκάμα, που είναι άνθρωποι που ακούνε μουσική. Δεν ξέρω πώς να το προσδιορίσω τώρα και δεν θέλω. Νομίζω ότι η μουσική είναι ανοιχτή να ακουστεί από όλους. Τώρα κατά την αντίληψη μας δεν μπορώ να το περιορίσω. Είναι ελεύθερος ο καθένας να το ακούσει ή να μην το ακούσει και να του αρέσει ή να μην του αρέσει.

Ποιο πιστεύετε ότι είναι το κοινό σας τελικά;

Είναι το κοινό που πηγαίνει σε συναυλίες. Που σίγουρα δεν είναι πάνω των 40 είναι κάτω των 40. Σίγουρα έχουμε και πιο μεγάλους. Η πλάκα είναι ότι είμαστε πολλά χρόνια συγκρότημα και άνθρωποι που ξεκινήσαμε μαζί, σαν κοινό, πριν 20-25 χρόνια, φέτος μάλιστα κλείνουμε και 20 χρόνια από την πρώτη δισκογραφική δουλειά και σε όλη αυτήν την πορεία ξεκινήσαμε με κάποιους ανθρώπους, τους οποίους σε κάποια φάση τους χάσαμε. Κάνανε οικογένεια, κλειστήκαν στο σπίτι τους και τους ξαναείδαμε ας πούμε 10 χρόνια μετά, που μεγαλώσανε λίγο τα παιδιά και μπορούσαν να βγούνε λίγο πιο εύκολα έξω. Έχουμε δει μια ανακύκλωση, δηλαδή κάθε 4-5 χρόνια αλλάζει σε αυτούς τους χρόνους ο κόσμος, οπότε συμπληρώνεται ο κύκλος και έρχονται κάποιοι καινούριοι κάποιοι φεύγουν, έπειτα ξανάρχονται.

Τ. Κανέλλος

Πάντως αν βρεθείς σε μια συναυλία μας, σε ένα μπαρ για παράδειγμα, θα δεις ανθρώπους από όλες τις ηλικίες, ακόμα και παιδιά του γυμνασίου, που έχουν έρθει με τους γονείς τους ή πάνω σε αυτό που είπε ο Κλέωνας. Δεν έχουν κάποια ηλικιακή κατηγορία ή πολιτική.

Κ. Αντωνίου

Πολιτικά δεν έχει πέσει στην αντίληψη μας να είναι κάποιοι άνθρωποι από κάποια ομάδα. Υπάρχουν και άνθρωποι από κάθε παράταξη που είναι πιο ανοιχτοί ή πιο κλειστοί σε αυτό που αντιπροσωπεύουμε.

Τ. Κανέλλος

Η αλήθεια είναι ότι περισσότερο μας καλούνε στα φεστιβάλ τους είναι ο Σύριζα, ο Ανταρσύα.

Κ. Αντωνίου

Που αυτοί είναι κομμάτια από αυτά που λέγαμε παλιά ο Ρήγας ή το ΚΚΕ Εσωτερικού, που ήταν άνθρωποι που στα φεστιβάλ τους είχαν τζαζ μουσική, είχαν εναλλακτικές μουσικές. Ποτέ δεν πήγαμε σε φεστιβάλ της Ν.Δ. ή του ΠΑΣΟΚ ή της Χρυσής Αυγής. Ήταν κομμουνιστικά τα περισσότερα, από εκεί υπήρχε πάντα ενδιαφέρον.

Τ. Κανέλλος

Χθες το βράδυ, γύριζα στο σπίτι από μια εκκωφαντική συναυλία, που κάναμε με τους Χαϊνήδες στο Σπόρτινγκ με άλλα συγκροτήματα και είχα το κεφάλι μου, από την φασαρία που είχε εκεί και

είχα βάλει τον σταθμό του Σύριζα (στο ραδιόφωνο). Έπαιζε διάφορα κομμάτια δεν είχε κάποιον (παραγωγό), είχε λίστα. Ξαφνικά βάζει ένα κομμάτι modeplagal, το «εμένα μου το 'παν τα πουλιά» και ενώ είχα φτάσει στο σπίτι και θα έπρεπε να πάω, γιατί ήταν και αργά, σβήνω την μηχανή, το βάζω πολύ δυνατά και ακούω τις πρώτες νότες. Ακούω τον Θοδωρή να τραγουδάει με μια φωνή νεανική. Καταπληκτικά! Μετά το σαξόφωνο, το σόλο της κιθάρας. Σκέφτομαι ότι τελικά είχαμε ωραίο κούρδισμα. Μετά από εκεί που ήμουν (συναυλία), ένιωσα ότι αυτό ήταν κάτι άλλο.

Κ. Αντωνίου

Είναι και 15 χρόνια πριν, το 2000. Ακόμη και τις φωτογραφίες αν δει κάποιος φαινόμεστε πολύ νεότεροι, παιδιά σχεδόν

Τ. Κανέλλος

Μουσικά περίπου τα ίδια παίζουμε. Εννοώ ότι η αντιμετώπιση είναι η ίδια.

Κ. Αντωνίου

Τότε υπήρχε μια φρεσκάδα, σε σχέση με το υλικό. Ακόμη και στους δίσκους την εποχή, που γράφαμε το υλικό ήταν ακόμα λίγο άγουρο, που αυτό είχε και το ενδιαφέρον του. Είχε αυτό το πράγμα της πρώτης επαφής και δουλειάς με το υλικό. Τώρα τα παίζουμε πολύ καλύτερα, αλλά τότε υπήρχε μια άλλη φρεσκάδα. Υπήρχε άγνοια για το τι γίνεται, δηλαδή γινόταν τότε αυτό το πράγμα. Πλέον έχει κάτσει τόσα χρόνια από το παίξιμο και το αντιλαμβανόμαστε καλύτερα το υλικό, αλλά τότε ήταν πρωτόγνωρο για μας, δηλαδή το πώς έβγαινε και τι έβγαινε.

Τ. Κανέλλος

Τώρα βέβαια, κάνουμε άλλα πράγματα τα οποία έχουν μια φρεσκάδα, αλλά δεν έχουμε την πολυτέλεια που είχαμε τότε να βρισκόμαστε σε εβδομαδιαία βάση και να κάνουμε πρόβες για να προχωρήσει και έτσι έγιναν κάπως πιο αργά τα πράγματα, αλλά υπάρχει ένα υλικό που έχει μια φρεσκάδα για μας. Ότι είναι κάτι διαφορετικό από αυτά που μέχρι τώρα κάναμε.

Κ. Αντωνίου

Τώρα έχουμε φτιάξει τους κώδικες, όλο αυτό το πράγμα έχει κατασταλάξει, ενώ τότε τους βρίσκαμε τους κανόνες, τους ψάχναμε. Ήταν στην γένεση τους.

Που υπάρχει στους δίσκους σας και γιατί, η αλλαγή στο ύφος;

Οι δίσκοι μας είναι λίγο διαφορετικοί με την σημασία ότι στον πρώτο δίσκο ήμασταν τριό (Θ. Ρέλλος, Κ. Αντωνίου, Τ. Κανέλλος) και ο Αντώνης Μαράτος, που μετέπειτα έπαιξε μπάσο στην μπάντα, ενώ τότε είχε έρθει σαν κρουστός. Στον πρώτο δίσκο υπήρξαν αρκετοί μουσικοί, οι οποίοι ήρθαν και παίζανε σαν guest. Στον δεύτερο δίσκο έχουμε μπάσο πια, ενώ στον πρώτο δεν είχαμε μπάσο. Ο Αντώνης Μαράτος γίνεται ο μπασίστας του συγκροτήματος και αλλάζει και λίγο ο ήχος και η ενορχήστρωση. Επίσης, στον δεύτερο δίσκο έχουμε και κρουστά. Γίναμε κατευθείαν κουϊντέτο, δισκογραφικά. Γιατί στην περίοδο την ενδιαμέση πρώτα είχαμε το μπάσο, μετά ήρθαν τα κρουστά. Στον τρίτο δίσκο, έχουμε και πλήκτρα, δηλαδή γίνεται σεξτέτο πια η μπάντα.

Τ. Κανέλλος

Πάνω στο ίδιο υλικό υπήρχε μια ανανέωση, στην σύνθεση του γκρουπ και μαθαίναμε πώς να παίζουμε τα δημοτικά με ένα τέτοιο τρόπο.

Κ. Αντωνίου

Τους ρυθμούς, πως θα δουλέψουμε αρμονικά, όλα αυτά.

Τ. Κανέλλος

Βρίσκω πολύ κόσμο ή διαβάζω στο ίντερνετ, όπου οι άνθρωποι λένε ότι ο πρώτος μας δίσκος ήταν κάτι διαφορετικό. Θέλω να πω ότι, τότε δεν τα ξέραμε καλά.

Κ. Αντωνίου

Εντάξει, πάντα γίνεται με θράσος, διαφορετικά δεν κάνεις ποτέ τίποτα.

Τ. Κανέλλος

Έχει σημασία άμα δεν ξέρεις, γιατί έχεις κάτι άλλο που βγάζεις. Ενώ, όταν ξέρεις έχεις μια σιγουριά και ίσως χάνεις κάτι άλλο.

Κ. Αντωνίου

Οι πρώτοι δίσκοι μιας μπάντας είναι ορόσημα. Είναι αυτό που ξεκινάει μια μπάντα και κάνει την εμφάνιση της και πάντα εκεί δίνει και το στίγμα της. Το πρώτο πιο δυνατό στίγμα σε κάθε μπάντα είναι ο πρώτος δίσκος, μετά στην πορεία υπάρχουν κάποιοι δίσκοι πάλι, αλλά νομίζω ότι ο πρώτος είναι ο πιο ουσιαστικός. Είναι το βάπτισμα. Εμάς είναι πολύ διαφορετικός ο πρώτος δίσκος από όλους τους άλλους που κάναμε. Και είχε και θράσος.

Τι σας έχει επηρεάσει στην μουσική σας;

Κ. Αντωνίου

Δεν είναι εύκολο να το εντοπίσει κάποιος αυτό. Η κάθε περίοδος είναι διαφορετική και επειδή είμαστε μέρη αυτού του κοινωνικού συνόλου, επηρεαζόμαστε από οτιδήποτε συμβαίνει, δηλαδή και από την πολιτική κατάσταση και από την οικονομική κατάσταση και από την πολιτιστική κατάσταση, που υπάρχει. Εμείς αυτό που θέλαμε από την αρχή ήταν να παίζουμε μια μουσική που θα συνδύαζε όλα αυτά, που είμαστε σαν πολιτισμός, δηλαδή και σαν μια γενικότερη παράδοση, με την έννοια ότι η παράδοση δεν είναι μόνο ελληνική, αγγλική, αμερικάνικη. Είναι μια πιο παγκόσμια παράδοση πια. Πιο παλιά που δεν υπήρχαν τα ραδιόφωνα ή που δεν υπήρχαν οι δίσκοι ή κάτι τέτοιο, η μουσική ήταν από τόπο σε τόπο και κρατούνταν έτσι. Σήμερα, μπορείς να ακούσεις μια μουσική που συμβαίνει σε άλλες ηπείρους, που δεν έχεις πατήσει ποτέ, μπορεί να μην καταλαβαίνεις την γλώσσα, αλλά όταν είναι κάτι που σε συγκλονίζει και σου αρέσει και κάπου βρίσκεσαι με αυτό το πράγμα και μεγαλώνεις με αυτό, μπορεί να γίνει αυτό η παράδοση σου. Αν από μικρός ακούς μπλουζ και παίζεις μπλουζ, μπορεί να μην είσαι ο μαύρος Αμερικάνος μπλουζίστας του Σικάγο, αλλά ένα μέρος της παράδοσης σου και του πολιτισμού σου του προσωπικού είναι αυτό το πράγμα. Θα το δεις στην μουσική σου κατ' αρχήν, στις επιλογές σου. Γιατί αυτά είναι επιλογές. Όπως επιλέγουμε, τα φαγητά, την διατροφή που κάνουμε, τι διαβάζουμε, τι ακούμε, τι βλέπουμε στο σινεμά, ποιους συναντάμε, ποιοι είναι οι φίλοι μας. Είμαστε και μια γενιά, που πήραμε αρκετά πράγματα από την προηγούμενη, δηλαδή είμαστε μια συνέχεια της γενιάς του '60-'70. Μεγαλώσαμε στην ουσία την δεκαετία του '70 και '80. Το '70 ήμασταν πιτσιρίκια, αλλά μεγαλώσαμε τότε. Όπως και το '80 μας επηρέασε πάρα πολύ, γιατί ήμασταν πια στην νεότητα μας. Μουσικά, ακούσαμε πολλά πράγματα. Και μεταξύ μας είχαμε και πολλά κοινά. Είχαμε κώδικες. ότι είχαμε πολλά κοινά πράγματα σαν ακούσματα. Ακούμε κάτι και κοιταζόμαστε και καταλαβαίνουμε πολύ καλά τι συμβαίνει.

Τ. Κανέλλος

Με τον Κλέωνα και Θοδωρή ήταν πολλά τα κοινά ακούσματα. Και με τον Αντώνη που ήρθε μετά. Εκείνα τα χρόνια, όταν παίρναμε έναν δίσκο, τον «λιώναμε». Έβγαζαν δίσκο οι «Who», για παράδειγμα, πηγαίναμε και παίρναμε έναν δίσκο και τον «λιώναμε». Δεν υπήρχαν πολλοί δίσκοι και δεν είχαμε και λεφτά για να πάρουμε έναν δίσκο, όταν έβγαινε κάτι, μαζεύαμε τα λεφτά πηγαίναμε τον παίρναμε και όλη μέρα ακούγαμε αυτόν τον δίσκο, για πολύ καιρό, δηλαδή μέχρι να πάρουμε κάτι άλλο.

Κ. Αντωνίου

Πολλές φορές, υπήρχε και συνεννόηση, επειδή δεν είχαμε πολλά λεφτά και λέγαμε εσύ θα πάρεις τον δίσκο των «who», εσύ θα πάρεις κάποιον άλλο και μαζευόμασταν σε ένα σπίτι, συνήθως σε κάποιον που είχε πικάπ και ακούγαμε με τις ώρες αυτούς τους δίσκους.

Τ. Κανέλλος

Εγώ για παράδειγμα δεν ήξερα τους «Queen» και με βρίσκει ένα γειτονόπουλο, ήμουν τότε 13-14 χρόνων και μου λέει, έχω πάρει έναν δίσκο αλλά δεν μου αρέσει, να έρθω στο σπίτι σου να δω τους δίσκους σου, μήπως βρω κάτι και ήρθε τελικά και βρήκε και μου χάρισε τον δίσκο «A night at the opera», ο οποίος ήταν ένας συγκλονιστικός δίσκος. Έτσι γινόταν, δηλαδή αυτό που άκουγες αποτυπωνόταν στο «είναι» σου, δεν ήταν κάτι που το πέρναγε από το αφτί έτσι για 5 λεπτά. Είχε τα εξώφυλλα, ήταν και αναλογικός ο ήχος. Εγώ θα επιμείνω σε αυτό. Δεν ήταν κάτι που πέρναγε από το ένα αφτί και έβγαινε από το άλλο, ήταν κάτι που σου γινόταν βίωμα, ο κάθε δίσκος. Οπότε το να μην υπάρχει πολλή πληροφόρηση είχε αυτό το καλό τότε. Από την άλλη πολλά πράγματα τα μαθαίναμε ρωτώντας, από άλλους, ενώ τώρα τα βρίσκεις όλα.

Κ. Αντωνίου

Έχει και τα θετικά του αυτό, αλλά από την άλλη έχει αυτό το χάος.

Τ. Κανέλλος

Είχα διαβάσει κάτι που είχε πει ο Γάλλος διανοητής Στεφάν Μαλλαρμέ, ότι «ο κόσμος υπάρχει για να καταλήξει σε ένα βιβλίο», αλλά τότε δεν υπήρχαν τα Gigabyte και τα Terabyte. Αλλά είναι έτσι τώρα. Όλη η πληροφόρηση μπορεί να υπάρξει σε έναν σκληρό δίσκο.

Κ. Αντωνίου

Τότε η ακρόαση ήταν μυσταγωγία. Καθόμασταν σε ένα δωμάτιο και επικρατούσε ησυχία και ακούγαμε και φανταζόμασταν. Έφευγες αλλού. Ήταν βέβαια και η μουσική που έβγαινε τότε καταπληκτική. Το '70 είχε καταπληκτική μουσική, όπως και το '80. Αλλά το '80 είναι παρεξηγημένο. Δεν ήταν μόνο disco και darkwave, αυτά που βγήκαν τότε.

Ανατριχιάζω όταν το σκέφτομαι αυτός ο ήχος που κάνει η βελόνα όταν μπαίνει πάνω στον δίσκο. Που ακούγεται σαν ένα ελαφρύ «τηγάνισμα». Βγαίνει πάντα μια ταραχή, όταν ακούω αυτόν τον ήχο. Απελευθερωνόταν από αυτό το πράγμα ένας ολόκληρος κόσμος. Είναι ωραίο το βινύλιο.

## Τηλεφωνική συνέντευξη με τον Α. Σφακιανάκη, Δράμα Απρίλιος 2015

Σε τι επηρέασατε ως μουσικός παραγωγός, το τελικό αποτέλεσμα στους δίσκους των mode plagal;

Άγγελος Σφακιανάκης

Μόνο στο να οργανώσω τους χρόνους, γιατί οι mode plagal είχανε έρθει (για ηχογράφηση) και υπήρχε μια χαώδης κατάσταση στο στούντιο. Οπότε, είχα και έβαλα την δουλειά, για να κάνω έναν καλύτερο προγραμματισμό και να ηχογραφηθούν πιο γρήγορα τα κομμάτια. Στο μουσικό υλικό καθεαυτό δεν επηρέασα καθόλου. Τα παιδιά είχαν δηλαδή, την δικιά τους άποψη και με αυτή βοήθησαν να γίνουν όσο το δυνατόν γρηγορότερα οι ηχογραφήσεις. Ο δίσκος αυτός («Στην κοιλιά του κήτους») ήταν στο στούντιο περίπου δύο χρόνια και κάποια στιγμή έπρεπε να βγει. Οπότε ανέλαβα εγώ, επειδή ήξερα τα παιδιά (m.pl.) και είμαι και παραγωγός πολλές φορές «ειδικών» περιπτώσεων. Με γνώριζαν και τα παιδιά και μου είχαν και εμπιστοσύνη, οπότε συνεργαστήκαμε και βγήκε ο δίσκος. Υπήρχε η εμπιστοσύνη δεν ήταν κάτι που το έχτισα.

Οπότε κάποιο από τα όργανα δεν ήταν πιο «μπροστά», π.χ. ντραμς, σαξόφωνο κλπ;

Α. Σφακιανάκης

Όχι. Με τα παιδιά, ξέροντας τον ήχο τους, το σεβάστηκα και δεν είχα κάποια άλλη άποψη. Εγώ πήγα να βοηθήσω, με την οργανωτικότητα που με διακατέχει, που λόγω εμπειρίας είχα και βοήθησα τα παιδιά να ολοκληρωθεί η εργασία. Ήταν διεκπεραιωτικός ο ρόλος μου.

Είναι ένα συγκρότημα το οποίο εκτιμούσα και θαύμαζα και έναν-έναν ξεχωριστά τους μουσικούς και όλους μαζί. Είχα και μια προηγούμενη επαφή με τον Κ. Αντωνίου και πάντοτε θα ήθελα να συνεργαστώ μαζί τους και προέκυψε αυτό το πρόβλημα στη Lyra που ήμουν. Εγώ είχα ένα δικό μου label, το οποίο ονομάζεται «Μικρός Ήρωας» και το διαχειρίζομαι. Εκείνη την περίοδο υπήρχε και ένας ακόμη δίσκος με το ίδιο θέμα με το στούντιο ή δεν βρισκόταν άνθρωπος να μπορέσει να τα ολοκληρώσει. Ένας δίσκος ήταν αυτός και άλλος ένας ήταν τα «Αγρότο-κτηνοτροφικά» των Χαΐ νηδων, όπου εκεί ο ρόλος μου ήταν πέρα από τον συντονισμό και την οργάνωση, ήταν και λίγο στο δημιουργικό. Τα παιδιά αυτά είναι συγκροτήματα, είναι μικρές κομμούνες, στις οποίες



απλά πρέπει να σεβαστείς τον ήχο τους. Στα πλαίσια, λοιπόν, της εταιρίας και επειδή εγώ τους γνώριζα και θεώρησαν και από την εταιρία ότι θα ήμουν ο μόνος που θα μπορούσα να το κάνει ήμουν εγώ και έτσι έγινε. Σε άλλα συγκροτήματα όπως π.χ. στους Aruimac έχω παίξει καθοριστικό ρόλο, αλλά στους mode Plagal δεν έπαιξα. Τους βοήθησα, τους διεκπεραιώσα πολλά, συντόνισα, αλλά έκανα τέτοια εργασία συντονιστική. Μπορεί να είπα την άποψη μου, σαν ένας άλλος μουσικός που βρισκόταν εκεί, αλλά η παρέμβαση μου δεν ήταν καθοριστική σε κάποια πράγματα.

### **Τηλεφωνική συνέντευξη με τον κ. Κατσούρη, Δράμα Απρίλιος 2015**

Αιμίλιος Κατσούρης

Ο παραγωγός της δισκογραφικής ήταν ο Βαγγέλης Βέκιος, ο οποίος δυστυχώς απεβίωσε τις προάλλες. Ο μουσικός παραγωγός και επιμελητής του project είναι ο Νικηφόρος Μεταξάς, που θα ήταν καλό να μιλήσεις μαζί του. Όλο αυτό είναι project του Νικηφόρου, ο οποίος είναι μουσικός και μουσικολόγος και είχε αυτήν την ιδέα επί χρόνια. Ο Βαγγέλης Βέκιος, δούλευε στην εταιρεία και ήμασταν φίλοι και συνεργάτες και κάποια στιγμή μου έφερε την ιδέα, με την οποία ενθουσιάστηκα και το προχωρήσαμε. Ο δίσκος κατά την γνώμη μου είναι καταπληκτικός. Όλη αυτή η συνεργασία γιατί, συνδέει την παραδοσιακή με την λόγια μουσική, από την άλλη μεριά την ακουστική με την ηλεκτρική, χάρη στους Mode Plagal και το παλιό με το σύγχρονο. Είναι ουσιαστικά μία σύνδεση πέρα από τους πολιτισμούς, την παράδοση την οθωμανική με την βυζαντινή κτλ. Κατά την γνώμη μου ακόμη και αν δεν υπήρχε κάποιο εθνικό ζήτημα, που αυτό πιστεύει και ο Νικηφόρος. Μπορεί εγώ να μην είχα ανάμειξη στην μουσική αλλά έχουμε κάνει ατελείωτες συζητήσεις ειδικά με τον Ν. Μεταξά για το ζήτημα, ο οποίος ήταν πάντα της άποψης ότι αφενός η λόγια οθωμανική παράδοση και η βυζαντινή ταυτίζονται, κατά την γνώμη του. Στην Κωνσταντινούπολη, σαν σταυροδρόμι πολιτισμών, όπως όλοι λένε εύκολα και κοινότυπα ίσως, στην ουσία διασταυρώνεται αυτή η λόγια παράδοση, δηλαδή η οθωμανική-βυζαντινή με την λαϊκή παράδοση της αλεβίτικης μουσικής και φυσικά και με τους σύγχρονους ήχους. Ακριβώς αυτό ήθελε να παρουσιάσει σε αυτόν τον δίσκο, ένα ενιαίο σώμα, ας το πούμε. Κατά την γνώμη μου το κατάφερε πάρα πολύ καλά. Εγώ που αντλώ την προσωπική μου μουσική παιδεία από το ροκ και την ηλεκτρική μουσική γενικότερα, ενθουσιάστηκα και με το αποτέλεσμα, πέρα από την ιδέα, που ακούγεται ωραία, γιατί έχει χαρακτηριστικά που έχουν οι καλοί ροκ

δίσκοι, τα οποία είναι ότι έχει μία αφήγηση, ας το πούμε ο δίσκος, χωρίς να είναι τα κομμάτια τα ίδια το ένα με το άλλο. Ενώ, διατρέχει πολλά διαφορετικά στυλ, πολύ διαφορετικές παραδόσεις μέσα, ακούγεται σαν ένα ενιαίο πράγμα. Αυτή τουλάχιστον είναι η αίσθησή μου, το οποίο ακούγεται από την αρχή μέχρι το τέλος, δηλαδή αυτό που μου ήταν πάντα δύσκολο ήταν να ξεχωρίζω κομμάτια, από τον δίσκο.

Σε σχέση με τις ηχογραφήσεις. Οι ηχογραφήσεις έγιναν και εδώ (Αθήνα) και στην Κωνσταντινούπολη, με τα μέλη των συγκροτημάτων να πηγαινοέρχονται, ας το πούμε. Μας βοήθησε και σε αυτό η Ολυμπιακή Αεροπορία τότε. Είχε κανονίσει ο Νικηφόρος να είναι σπόνσορες, γιατί ήταν ήδη ένα πολύ ακριβό project. Αυτό που βοήθησε ήταν ότι οι ηχογραφήσεις δεν έγιναν, όπως γίνεται τώρα τελευταία, όπου οι μεν ηχογραφούν από εδώ και τα στέλνουν στους δε και οι δε ηχογραφούν και τα ξαναστέλνουν πίσω κτλ. Οι άνθρωποι ηχογραφούσαν όλοι μαζί. Αυτό είναι πάρα πολύ σημαντικό και είναι ένας δίσκος που φτιάχτηκε με όλη την λογική που φτιάχνονται όλοι οι καλοί λαϊκοί δίσκοι, είτε είναι αστικοί, όπως είναι το ροκ και η τζαζ, είτε είναι παραδοσιακοί. Στο ροκ και στην τζαζ οι μουσικοί παίζουν όλοι μαζί και στην παραδοσιακή μουσική, όπου επίσης κάθονται γύρω-γύρω και ηχογραφούν, όπως παλιότερα γύρω από ένα μικρόφωνο, ας το πούμε. Αυτή ήταν η λογική της ηχογράφησης, δεν επιδιώξαμε δηλαδή φθηνές λύσεις με το να στέλνουν αρχεία ο ένας στον άλλον. Όλα ήταν γραμμένα ζωντανά σε διαφορετικά στούντιο, δηλαδή εδώ (Αθήνα) και στην Κωνσταντινούπολη και βέβαια αυτό διήρκεσε και πολλούς μήνες, ήταν αν θυμάμαι καλά πάνω από 6 μήνες όλη η παραγωγή της μουσικής. Ήταν και πολύ ακριβό, αυτό που αφορά και έμενα ως έναν βαθμό. Ήταν και πάρα πολλοί οι μουσικοί, οι οποίοι πληρώνονταν για να παίξουν, δηλαδή πέρα από τους βασικούς μουσικούς των συγκροτημάτων Είχε πολλούς guest και είχε και έξοδα που έπρεπε να καλύψουν τις καθημερινές ανάγκες των μουσικών. Ήταν μια μεγάλη περιπέτεια, εποποιία ως παραγωγή, το οποίο όμως πήγε και καλά. Δεν κερδίσαμε χρήματα, αλλά δεν χάσαμε και πολλά. Αυτή ήταν η λογική όταν το προχωρήσαμε γιατί ήταν κάτι που θέλαμε να μείνει και στην ιστορία, όπως και έμεινε. Βραβεύτηκε και ο Νικηφόρος και από την ευρωπαϊκή ένωση, σαν πρόγραμμα για γέφυρες ανάμεσα στους πολιτισμούς, όπως το έλεγαν αν θυμάμαι καλά. Οργανώθηκε και μια υπέροχη συναυλία εδώ, στο Γαλλικό Ινστιτούτο στην Αθήνα και ήρθαν οι μουσικοί και οι μουσικοί των Bosphorus, ο Νικηφόρος και φυσικά οι Mode Plagal και γενικά ήταν πάρα πολύ όμορφη συνεργασία μπορώ να πω. Μάλιστα, για να καταλάβεις από τότε, όχι ακριβώς, αλλά ένα-δύο χρόνια μετά, ο Νικηφόρος έχει ένα επόμενο αντίστοιχο project, που θα ήθελε να

πραγματοποιήσει, αλλά δυστυχώς δεν έχουμε την δυνατότητα οικονομικά να το στηρίξουμε πια, το οποίο αφορά την μουσική της Καππαδοκίας. Προσπαθεί χρόνια τώρα όπως το είχε αυτός στο μυαλό του, να βρει χρηματοδότες, μήπως και μπορέσει να οργανώσει την παραγωγή και κάποτε να γίνει και αυτό.

Δεν υπήρχε σκέψη διεύρυνσης του κοινού, μέσω αυτής της συνεργασίας. Το θυμάμαι σαν τώρα δηλαδή, ότι συζητούσαμε εξ αρχής ότι, δεν υπάρχει περίπτωση να περάσει σε κάποιο ευρύτερο κοινό, παρά μόνο σε κάποιο "ψαγμένο" κοινό. Απλά λόγω του ειδικού βάρους αυτής της δουλειάς, θα μπορούσε ίσως να ενδιαφέρει κάπως περισσότερο κόσμο, από ότι μεμονωμένα μια δουλειά των Mode Plagal ή αντίστοιχα των Bosphorus. Αλλά μόνο χάριν στο ειδικό βάρος της δουλειάς, ότι έχει ένα χαρακτήρα ντοκουμέντου κιόλας. Μιλώντας με νούμερα το cd αυτό πούλησε 4000 αντίτυπα. Δεν είναι πολύ λίγα, αλλά δεν μπορεί να το πει κανείς εμπορική επιτυχία, ούτε στοχεύαμε σε κάτι τέτοιο. Ο στόχος μας ήταν να μπορέσουμε να μην χάσουμε πολλά. Αυτό κάπως το καταφέραμε, αλλά και πάλι χάσαμε χρήματα. Δεν τα θεωρούμε "χαμένα", γιατί συνεισφέραμε και εμείς σαν εταιρεία στο να υπάρχει ένας δίσκος, ο οποίος είναι ένας δίσκος αναφοράς και για το μέλλον, αλλά και για μουσικούς. Έχω την εντύπωση ότι τον δίσκο αυτό τον πήρανε πιο πολύ άνθρωποι, οι οποίοι ασχολούνται, ίσως ανάμεσα τους να είναι και πάρα πολλοί μουσικοί. Δεν υπήρχε ένα τραγούδι αιχμής, που θα μπορούσαμε να "σπρώξουμε", για να γίνει επιτυχία ή να ακουστεί στο ραδιόφωνο. Στο ραδιόφωνο, όσες φορές παρουσιάστηκε ο δίσκος παίχτηκαν δύο-τρία διαφορετικά κομμάτια και κάθε παραγωγός έπαιζε άλλο κομμάτι. Δεν υπήρχε καμία λογική από την μεριά της εταιρείας να το σπρώξουμε εμπορικά.

Εγώ τον Τάκη Κανέλλο τον ξέρω από το 1984, όταν έπαιζε ντραμς στους Anti Troppau Council. Ένα συγκρότημα πάρα πολύ καλό, που δεν είχε καμία σχέση τώρα με τους Mode Plagal. Δε θα το πίστευες αν τον έβλεπες τότε. Ήταν όμως πάντα πάρα πολύ καλός ντράμερ. Και ο Κλέωνας έπαιζε ροκ. Τον Θωδωρή δεν τον ήξερα καλά, αν και ήταν γείτονας μου και συναντιόμαστε συχνά στην γειτονιά εδώ. Τα παιδιά είναι καθαρά από ροκ background, ας το πούμε και δεν είναι και καθόλου τυχαίο και όσο και αν σου φανεί παράξενο και ο Νικηφόρος Μεταξάς από τους Bosphorus έχει κάποιες ροκ ρίζες. Είναι και μεγάλος σε ηλικία σχετικά. Φαντάσου ότι έχει ζήσει την δεκαετία του '60 στην Αμερική, στο Λονδίνο.