



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Opeth – Eternal Rains Will Come: Καταγραφή, Ανάλυση και Ενορχήστρωση

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Σαββίδου Φωτεινή
ΑΕΜ: 2074

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Χάρδας Κωνσταντίνος, αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2023

Περιεχόμενα

1. Εισαγωγή.....	3
1.1 Σχετικά με την εργασία.....	3
1.2 Μεθοδολογία.....	4
1.2.1 Γενική Μεθοδολογία.....	4
1.2.2 Μεθοδολογία Καταγραφής.....	4
1.2.3 Μεθοδολογία Ανάλυσης.....	5
1.2.4 Μεθοδολογία Ενορχήστρωσης.....	5
1.3 Ευχαριστίες.....	6
1.4 Υποσημείωση.....	7
2. Το Προοδευτικό Ροκ.....	7
3. Οι Opeth.....	13
3.1 Το Ιστορικό του Συγκροτήματος.....	13
3.2 Δισκογραφία.....	14
3.3 “Eternal Rains Will Come”	18
4. Μορφολογική, αρμονική ανάλυση και σχέση στίχου-μουσικής.....	20
5. Ενορχήστρωση.....	30
5.1 Οργανολόγιο.....	30
5.2 Ανάλυση Ενορχήστρωσης.....	31
Συμπεράσματα.....	41
Βιβλιογραφία.....	43
Κατάλογος Συγγραμμάτων.....	43
Κατάλογος Συνεντεύξεων.....	44
Κατάλογος Άρθρων.....	44
Κατάλογος Παρτιτούρων.....	44
Παράρτημα 1 (Καταγραφή)	
Παράρτημα 2 (Ενορχήστρωση)	

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή

1.1 Σχετικά με την εργασία

Η παρούσα διπλωματική εργασία είναι αφιερωμένη στην ενορχήστρωση του κομματιού “Eternal Rains Will Come” του Σουηδικού συγκροτήματος Opeth και, συνεπώς, στην καταγραφή και ανάλυσή του. Η απόφαση αυτή προέκυψε μετά από την επί δύο εξάμηνα παρακολούθηση των μαθημάτων στο τμήμα που αφορούν την Ενορχήστρωση. Επέλεξα το συγκεκριμένο κομμάτι διότι βρίσκεται εντός των μουσικών ακουσμάτων μου εδώ και πολλά χρόνια και θεώρησα πως η διπλωματική μου εργασία θα μπορούσε να αποτελέσει ένα μέσον ώστε να συνδυάσω το ενδιαφέρον μου για την ενορχήστρωση ως τέχνη και την συμπάθειά μου για το συγκεκριμένο κομμάτι.

Στόχος της εργασίας μου είναι να μεταγράψω το κομμάτι αυτό, το οποίο ανήκει στο είδος του προοδευτικού ροκ, για συμφωνική ορχήστρα και χορωδία. Επιδίωξα να μην χρησιμοποιήσω κανένα από τα όργανα που χρησιμοποιούνται στην αυθεντική εκδοχή του κομματιού και αποτελούν βασικούς παράγοντες του είδους, με σκοπό να δημιουργήσω μια διασκευή βασιζόμενη στον ορχηστρικό και χορωδιακό ήχο και όχι στον ήχο της ροκ μουσικής.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας που είχα εκπονήσει σχετικά με το κομμάτι, είχα διαπιστώσει πως δεν υπήρχε κάποια διασκευή του κομματιού αποκλειστικά για ορχήστρα, παρά μόνο μια ηχογράφιση συναυλίας του συγκροτήματος. Σε αυτήν υπήρξε συνεργασία με την Συμφωνική Ορχήστρα του Plovdiv, με την συμμετοχή όμως των μελών του συγκροτήματος.¹ Η ορχήστρα, δηλαδή, χρησιμοποιούνταν με δευτερεύουσα σημασία, σε σχέση με την βασική σύσταση του συγκροτήματος. Ωστόσο, μετά την ολοκλήρωση της ενορχήστρωσής μου, ήρθε στην αντίληψή μου μια εκδοχή του κομματιού για ορχήστρα και χορωδία.² Η εκδοχή αυτή τοποθετεί το κομμάτι σε διαφορετική τονικότητα, έχει διαφορετικές μετρικές ενδείξεις και οργανολόγιο που δεν συμπίπτει με το δικό μου. Επίσης, στην ενορχήστρωση αυτή, η χορωδία χρησιμοποιείται μόνο με βοκαλισμούς, ενώ δεν υπάρχει πουθενά ο στίχος, καθώς η μελωδία των Verse, Chorus και της Coda αποτυπώνεται στα όργανα της ορχήστρας. Δεν συσχετίζω την δική μου εργασία με αυτή την ήδη υπάρχουσα, και αυτό είναι φανερό στον τρόπο χειρισμού του μουσικού υλικού, αλλά και μέσω της μουσικολογικής τεκμηρίωσης που παραθέτω για τις ενορχηστρωτικές μου επιλογές.

Όσον αφορά την βιβλιογραφική υποστήριξη της εργασίας, αυτή αποτελείται από συγγράμματα, συνεντεύξεις, άρθρα και τη βιογραφία του συγκροτήματος. Δεδομένου του γεγονότος ότι οι Opeth είναι συγκρότημα το οποίο δεν είναι ευρέως γνωστό, δημιουργήθηκε η ανάγκη αναζήτησης πληροφοριών μέσω άρθρων, συνεντεύξεών τους, αλλά και μέσω της βιογραφίας που έχουν οι ίδιοι εκδώσει για την ιστορία της μπάντας.³

Η εργασία αυτή ξεκινάει με την παρουσίαση της μεθοδολογίας που ακολουθείται, αρχικά σε γενικό πλαίσιο και έπειτα αναλύονται οι επιμέρους διαδικασίες που είχαν ως αποτέλεσμα

¹ Opeth. *Eternal Rains Will Come*, συναυλία με την Συμφωνική Ορχήστρα του Plovdiv, Σεπτέμβριος 2015.

https://www.youtube.com/watch?v=CChoVh-C2S0&ab_channel=EmanuilValkov

² Faure, Angelin. *Opeth – Eternal Rains Will Come (Orchestral version)*. YouTube, 7.20. 15 Ιανουαρίου 2015.

Ανακτήθηκε 10 Ιουνίου 2023. https://www.youtube.com/watch?v=ImB7TXF0omc&ab_channel=DavidBarryet-Byrancourt

³ Opeth. *Book of Opeth*. Λονδίνο: Essential Works Limited, 2020.

το τελικό προϊόν. Στο κεφάλαιο 2 συναντάται μια ιστορική επισκόπηση του προοδευτικού ροκ. Καθώς το κομμάτι που βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος υπάγεται σε αυτό το είδος μουσικής, η επισκόπηση αυτή εξυπηρετεί το να γνωρίζει κανείς, μεταξύ άλλων, την προέλευση του είδους, τις συνθετικές επιρροές, τα όργανα που χρησιμοποιούνται και κάποια σημαντικά συγκροτήματα. Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται συνοπτικά με την ιστορία της σύστασης του συγκροτήματος, τον πειραματισμό του με διαφορετικά είδη μουσικής στο πέρασμα των χρόνων και την συνοπτική επισκόπηση της δισκογραφίας του. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την αναφορά σε μερικά στοιχεία για το τραγούδι που βρίσκεται στο επίκεντρο της παρούσας εργασίας, το “Eternal Rains Will Come”. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στο οργανολόγιο που απασχολεί το τραγούδι, καθώς και στα στοιχεία που το κατατάσσουν αλλά και το διαφοροποιούν από το είδος του προοδευτικού ροκ. Το τέταρτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην μορφολογική και αρμονική ανάλυση του κομματιού, ενώ, παράλληλα δίνεται έμφαση στη σχέση ανάμεσα στον στίχο και τη μουσική. Στο πέμπτο κεφάλαιο καταλήγουμε στο οργανολόγιο της ενορχήστρωσης αλλά και στην ανάλυσή της, τεκμηριώνοντας πολλά σημεία μέσω της αρμονικής και μορφολογικής ανάλυσης του κομματιού, και ταυτόχρονα κάνοντας αρκετές αναφορές σε έργα συμφωνικού ρεπερτορίου σχετικά με ηχοχρωματικές και ενορχηστρωτικές επιλογές. Το κεφάλαιο αυτό πρέπει να διαβαστεί παράλληλα με το δεύτερο Παράρτημα της εργασίας, το οποίο περιλαμβάνει την παρτιτούρα της ενορχήστρωσης του τραγουδιού υπό εξέταση. Το πρώτο Παράρτημα της εργασίας είναι εξίσου σημαντικό, καθώς περιλαμβάνει την καταγραφή σε παρτιτούρα που έκανα για το έργο, πριν ξεκινήσω τη διαδικασία της ενορχήστρωσης. Στο τμήμα των συμπερασμάτων, συνοψίζονται σημαντικές πλευρές της όλης διαδικασίας και αναφέρονται πεδία μελλοντικών δράσεων, τη βάση των οποίων μπορεί να αποτελέσει η παρούσα εργασία.

1.2 Μεθοδολογία

1.2.1 Γενική Μεθοδολογία

Για να προβεί κανείς στην ενορχήστρωση ενός κομματιού, είναι θεμελιώδης η ύπαρξη της μουσικής καταγραφής του υπό εξέταση κομματιού. Καθώς, όμως, το προοδευτικό ροκ είναι ένα είδος το οποίο δεν συνηθίζεται να αποτυπώνεται σε πεντάγραμμο, έπρεπε να διεκπεραιώσω εγώ την διαδικασία μέσω της ακρόασης. Αφού ολοκλήρωσα την καταγραφή, συνέχισα με τη μορφολογική και αρμονική ανάλυση του κομματιού, αλλά και με την ανάλυση της σχέσης του στίχου με την μουσική. Αυτή η διαδικασία θεωρήθηκε θεμελιώδης τόσο για την καλύτερη κατανόηση των συστατικών του τραγουδιού, όσο, και για να καταστρωθεί η στρατηγική της επικείμενης ενορχήστρωσης του. Ακολούθησε η διαδικασία της ενορχήστρωσης, για την οποία δούλεψα τμηματικά, συμβουλευόμενη εγχειρίδια μεγάλων ενορχηστρωτών.

1.2.2 Μεθοδολογία Καταγραφής

Η διαδικασία της καταγραφής του κομματιού ήταν εξαιρετικά χρονοβόρα. Ξεκίνησα αποκτώντας οικειότητα με το πρόγραμμα “Transcribe!”, το οποίο δίνει την δυνατότητα της επιβράδυνσης ενός κομματιού, χωρίς να αλλοιωθεί το τονικό ύψος. Έτσι, ακούγοντας το κομμάτι σε μειωμένη ταχύτητα, πρώτο μου μέλημα ήταν η εύρεση των μετρικών ενδείξεών του, διότι υπάρχουν

αρκετές αλλαγές μέτρου κατά την διάρκεια. Αφού ήμουν σίγουρη για τις μετρικές ενδείξεις, χρησιμοποίησα το πρόγραμμα “Moises”, το οποίο απομόνωσε το κάθε όργανο σε ξεχωριστό αρχείο. Έπειτα, πρόσθεσα το κάθε αρχείο στο πρόγραμμα “Transcribe!”, και κατέγραψα το κομμάτι βάσει προσωπικής ακρόασης. Μία επιμέλεια στο τέλος στο συνολικό γραπτό κρίθηκε απαραίτητη για την ολοκλήρωση της διαδικασίας. Σημαντικό είναι να αναφερθεί πως έχω καταγράψει όλα τα όργανα εκτός των τυμπάνων, καθώς τα πυκνογραμμένα ρυθμικά του κομματιού δεν μου επέτρεψαν να διακρίνω με ακρίβεια την σύστασή τους.

1.2.3 Μεθοδολογία Ανάλυσης

Όσον αφορά την ανάλυση του κομματιού, συμβουλευτήκα, μεταξύ άλλων, το σύγγραμμα του Drew Nobile *Form as Harmony in Rock Music*⁴ για την ανάλυση της ροκ μουσικής και την ονομασία των επιμέρους τμημάτων των ροκ κομματιών, το κεφάλαιο του John Covach “Form in Rock Music” από το βιβλίο *Engaging Music: Essays in Music Analysis*,⁵ αλλά, ταυτόχρονα, βασίστηκα και στις προϋπάρχουσες γνώσεις μου στην αρμονία, κυρίως όσον αφορά τις σχέσεις συγχορδιών και την τροπικότητα, με την στήριξη του συγγράμματος του Walter Piston *Αρμονία*.⁶ Για την ανάλυση του κομματιού βασίστηκα στην μουσική καταγραφή που παραθέτω ως Παράρτημα 1 σε αυτή την εργασία.

1.2.4 Μεθοδολογία Ενορχήστρωσης

Όπως ανέφερα και προηγουμένως, η ενορχήστρωση δεν θα ήταν εφικτή χωρίς την καταγραφή του μουσικού κειμένου και την ανάλυσή του. Έτσι, βασιζόμενη στην ανάλυση του κομματιού, ξεκίνησα να πραγματοποιώ την ενορχήστρωση τμηματικά. Όσον αφορά τα ντραμς, βασίστηκα στα κύρια σημεία που πίστευα ότι πρέπει να αποτυπωθούν στην ορχήστρα, με επανειλημμένη ακρόαση του ηχητικού αρχείου των τυμπάνων. Η επιλογή του διευρυμένου οργανολογίου της ενορχήστρωσής μου παραπέμπει σε ορχήστρα έργων του 20^{ου} αιώνα, όπου εντοπίζεται, κατά κύριο λόγο, μεταξύ άλλων, τριπλής σύστασης ξύλινα πνευστά και έντονη χρήση κρουστών. Τρία σημαντικά συγγράμματα που ήταν, μεταξύ άλλων, αναγκαία για την κατανόηση της χρήσης των οργάνων της ορχήστρας, ήταν το βιβλίο του Nikolai Rimsky-Korsakov *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης*,⁷ το *The Cambridge Guide to Orchestration* του Ertugrul Sevsay⁸ και το εγχειρίδιο *The Study of Orchestration* του Samuel Adler.⁹ Επιπλέον, για την διανομή του μουσικού υλικού στην χορωδία, χρησιμοποίησα τις αντιστικτικές μου γνώσεις, με την στήριξη του συγγράμματος *Αντίστιξη: Ασματική Πολυφωνία* του Knud Jeppesen.¹⁰ Καθώς, λοιπόν, είχα θέσει ως στόχο μου την αποτύπωση του κομματιού για τον ήχο της κλασικής συμφωνικής ορχήστρας, θεώρησα αναγκαίο να παραθέσω

⁴ Nobile, Drew. *Form as Harmony in Rock Music*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2020

⁵ Covach, John (επιμ. Stein, Deborah). "Form in rock music." *Engaging music: Essays in music analysis*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2005), 65-76.

⁶ Piston, Walter. *Αρμονία* (Harmony). Αθήνα: edition orpheus, 2001.

⁷ Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης* (Основы оркестровки). Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 2002.

⁸ Sevsay, Ertugrul. *The Cambridge Guide to Orchestration*. Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 2013

⁹ Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*, τέταρτη έκδοση. Νέα Υόρκη: W. W. Norton and Company, 2016.

¹⁰ Jeppesen, Knud. *Αντίστιξη: Ασματική Πολυφωνία* (Kontrapunkt-Vokalpolyfoni), τέταρτη ελληνική έκδοση. Αθήνα: Νάσος, 2019.

και κάποια παραδείγματα συμφωνικού ρεπερτορίου που επιβεβαιώνουν τις ενορχηστρωτικές και ηχοχρωματικές επιλογές μου. Έτσι, μετά από έρευνα σε μουσική κυρίως του 20^{ου} αιώνα, συζητώ και εμπλαισιώνω τις δικές μου επιλογές.

1.3 Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τον κ. Χάρδα Κωνσταντίνο για την στήριξη του καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της δύσκολης χρονιάς και την πολύτιμη βοήθειά του όσον αφορά το κομμάτι της γραπτής εργασίας. Η ενασχόληση με το συγκεκριμένο τραγούδι ήταν μια καινούρια εμπειρία και για τους δυο μας, παρόλα αυτά η καθοδήγησή του ήταν θεμελιώδης για την παραγωγή του τελικού αυτού προϊόντος. Ο τρόπος διεξαγωγής των μαθημάτων της Ανάλυσης στο τμήμα αποτέλεσαν κίνητρο για μένα, ώστε να ασχοληθώ και με την ανάλυση στην διπλωματική μου εργασία.

Επιπλέον, θα ήθελα να δώσω τις ευχαριστίες μου και στον κ. Συμεωνίδη Βλαδίμηρο, με τον οποίο παρακολούθησα επί δύο εξάμηνα το μάθημα της Ενορχήστρωσης στο τμήμα, και με βοήθησε να καταλάβω την συμπάθεια που τρέφω για αυτό το νέο, για μένα, είδος τέχνης. Τον ευχαριστώ, επίσης, για την στήριξη που μου παρείχε αναφορικά με την ενορχήστρωση του κομματιού και για τον πολύτιμο χρόνο που αφιέρωσε για να με καθοδηγήσει, παρόλο που δεν ήταν επιβλέπων καθηγητής στην εργασία αυτή.

1.4 Υποσημείωση

Στο παρόν αρχείο δεν συμπεριλαμβάνονται τα Παραρτήματα 1 και 2. Για οποιοδήποτε ενδιαφέρον σχετικά με το Παράρτημα της Καταγραφής αλλά και της Ενορχήστρωσης, παρακαλώ ενημερώστε με στην ηλεκτρονική μου διεύθυνση fotsavvidou@gmail.com ή επικοινωνήστε με τον κ. Χάρδα Κωνσταντίνο στην ηλεκτρονική του διεύθυνση kchardas@mus.auth.gr.

Κεφάλαιο 2: Το Προοδευτικό Ροκ

Το προοδευτικό ροκ (progressive rock) εμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στο Ηνωμένο Βασίλειο και την Αμερική ως ένα νέο είδος μουσικής που δημιουργήθηκε από ροκ μουσικούς, οι οποίοι προσπάθησαν να διευρύνουν τα όρια του είδους και να το ανεβάσουν σε υψηλότερο καλλιτεχνικό επίπεδο. Το προοδευτικό ροκ, όπως ορίζεται από τον Jerry Lucky,¹¹ περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα μουσικών χαρακτηριστικών που συμβάλλουν στη μοναδική του ταυτότητα. Το είδος είναι γνωστό για τα τραγούδια μεγάλης διάρκειας, τα οποία είναι προσεκτικά δομημένα. Αυτές οι συνθέσεις συχνά διαθέτουν εναλλαγές από δυνατά και ήπια περάσματα και μουσικά crescendo. Η δυναμική και πολυδιάστατη φύση των ενορχηστρώσεων συμβάλλει σε αυτές τις εναλλαγές. Οι μουσικοί του προοδευτικού ροκ, είτε με επίσημες μουσικές σπουδές είτε αυτοδίδακτοι, άντλησαν επιρροές από ποικίλα μουσικά στυλ. Αρχικά, από την κλασική μουσική, λόγω της ενσωμάτωσης ηχοχρωμάτων από την ορχηστρική και εκκλησιαστική μουσική μέσω των οργάνων Mellotron και Hammond αντίστοιχα, της χρήσης μεγάλων φορμών, όπως ο κύκλος τραγουδιών και η σουίτα με πολλά μέρη (ως σουίτα χαρακτηρίζουν, π.χ., οι Pink Floyd το κομμάτι τους “Atom Heart Mother” που διαρκεί 24 λεπτά και μπορεί να διακριθεί σε επιμέρους τμήματα), αλλά και λόγω της δεξιοτεχνίας που ήθελαν να προσδώσουν στο είδος. Εμπνεύστηκαν, ακόμη, από την τζαζ, επίσης λόγω της δεξιοτεχνίας της, αλλά και λόγω των σύνθετων μέτρων, της ρυθμικής πολυπλοκότητας και των εκτεταμένων οργανικών σόλο. Μία επιπλέον επιρροή ήταν η μουσική φολκ, μέσω της χρήσης οργάνων που προέρχονται από φολκ κουλτούρες, όπως το σιτάρ (που χρησιμοποίησαν, για παράδειγμα, οι Beatles στο κομμάτι “Within You, Without You”), αλλά και μέσω της χρήσης του στίχου για την αφήγηση μίας ιστορίας. Οι επιρροές των μουσικών συνεισέφεραν επίσης στο προοδευτικό ροκ: οι κιθαρίστες, με τη συμμετοχή τους στην αναβίωση του Rhythm and Blues (R&B) της δεκαετίας του 1960, είχαν συχνά εμπειρία στο παίξιμο ηλεκτρικών blues και οι εκτελεστές πληκτροφόρων οργάνων είχαν συχνά κλασική εκπαίδευση. Αυτό το ευρύ μουσικό υπόβαθρο οδήγησε σε ένα είδος μουσικής πειραματικό και ελεύθερο από τους περιορισμούς των απαιτήσεων της κυρίαρχης δισκογραφικής παραγωγής. Μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1970, όταν το πανκ έγινε δημοφιλές φέρνοντας την επανάσταση στην εμπορευματοποίηση της μουσικής, θεωρώντας ότι το ροκ είχε υποκύψει στο ίδιο είδος υπερκαταναλωτισμού και υποκρισίας στο οποίο οι χίπηδες είχαν κάποτε αντιταχθεί τόσο έντονα, η δεξιοτεχνία και η μουσική υπερβολή έγιναν λιγότερο αγαπητές και μόνο πολύ επιτυχημένα συγκροτήματα του προοδευτικού ροκ, όπως οι Pink Floyd, οι Yes και οι Genesis, κατάφεραν να επιβιώσουν στο μεταβαλλόμενο μουσικό τοπίο.¹² Ας κάνουμε, όμως, μια μικρή αναδρομή στο παρελθόν για να παρακολουθήσουμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια τη γέννηση του είδους αυτού.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1960, έκανε την εμφάνισή της μια αντι-κουλτούρα, η οποία προτάθηκε κυρίως από νέους/νέες από τη μεσαία τάξη, που απέρριψαν τον συμβατικό τρόπο ζωής των γονέων τους για να ακολουθήσουν πιο αντισυμβατικά και πειραματικά μονοπάτια. Συχνά αναφέρονται ως “χίπηδες” και μοιράζονταν έναν κοινό στόχο· να επιφέρουν πολιτική και πνευματική αλλαγή στην κοινωνία. Η αντι-κουλτούρα αυτή παρουσιάστηκε αρχικά σε μεμονωμένες αστικές περιοχές, όπως το Λονδίνο και η περιοχή Haight Ashbury στο Σαν Φρανσίσκο. Η μουσική που άκουγαν οι χίπηδες

¹¹ Lucky, Jerry. *The Progressive Rock Files* (Οντάριο: Collector's Guide Publishing, Incorporated, 1998), 120-121.

¹² Burns, Robert G. H. “From the beginning: The Struggle for Definition”, *Experiencing progressive rock: a listener's companion* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2018), 3.

αποτελέσει σημαντικό στοιχείο του αυτοπροσδιορισμού τους. Το είδος που τους εξέφραζε ήταν η ψυχεδελική μουσική, η οποία συνδύαζε διαφορετικά στυλ (κάτι πρωτόγνωρο για την εποχή) και έδινε έμφαση στα σόλο και στα μεγάλα οργανικά μέρη, ένα χαρακτηριστικό της R&B και της τζαζ μουσικής. Η ψυχεδελική μουσική χαρακτηριζόταν από μεγάλες συνθέσεις, οργανικά τμήματα και σόλο, καθώς και από πειραματισμούς με ηλεκτρονικά εφέ, ενώ, συχνά, είχε επίσης επιρροές από την κλασική μουσική της Βόρειας Ινδίας (κυρίως μέσω της χρήσης του σιτάρ). Η “συμβιωτική” σχέση μεταξύ του κοινού και των μελών του κάθε συγκροτήματος, των οποίων τα ίδια τα μέλη προέκυψαν από το κίνημα της αντικουλτούρας, στα ψυχεδελικά μουσικά κλαμπ, έπαιξε ζωτικό ρόλο στη διαμόρφωση των μουσικών και οπτικών συνθηκών που τελικά καθόρισαν το ώριμο στυλ του προοδευτικού ροκ. Η δισκογραφική βιομηχανία αρχικά δυσκολεύτηκε να προσαρμοστεί στη νέα μουσική, καθώς δεν είχε τη δυνατότητα να φέρει στα μέτρα της εμπορικότητας τα κομμάτια που θα κυκλοφορούσε, αλλά μπορούσε μόνο να απαντήσει στις απαιτήσεις του κοινού. Αυτό δημιούργησε την ευκαιρία στους καλλιτέχνες να έχουν πρωτοφανή δημιουργικό έλεγχο της μουσικής τους. Ο παράνομος τύπος και οι ραδιοφωνικοί σταθμοί που ήταν αφιερωμένοι στην ψυχεδελική μουσική διέδωσαν και εδραίωσαν περαιτέρω το στυλ, προωθώντας την προσέγγιση αυτού του είδους ως καλλιτεχνικό, κάτι που προηγουμένως ίσχυε αποκλειστικά για πιο "ανεπτυγμένες" μορφές μουσικής, όπως η κλασική μουσική και η τζαζ. Η εμφάνιση, λοιπόν, της αντικουλτούρας, η διαμόρφωση του ψυχεδελικού στυλ, η δημιουργία κλαμπ και μέσων ενημέρωσης και μιας νέας σχέσης μεταξύ μουσικών και δισκογραφικών εταιρειών, ήταν στοιχεία απαραίτητα για τη γέννηση του προοδευτικού ροκ.¹³

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 στην Αγγλία, αναδύθηκαν τρεις κατηγορίες της ψυχεδελικής μουσικής που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των χαρακτηριστικών του προοδευτικού ροκ. Η πρώτη, επηρεασμένη από καλλιτέχνες όπως οι Rolling Stones, επικεντρώθηκε σε μια «βαριά» (heavy) και ηλεκτρική επανερμηνεία των μπλουζ. Οι αντίστοιχες μπάντες ενσωμάτωσαν διαδοχές συγχορδιών βασισμένες στα μπλουζ, επαναλαμβανόμενα κιθαριστικά riffs και χρησιμοποιούσαν power chords, δηλαδή συγχορδίες χωρίς την τρίτη τους, αποφεύγοντας, έτσι, τον χαρακτηρισμό τους ως μείζονες ή ελάσσονες. Συνήθως, το κάθε σχήμα περιλάμβανε μία ή δύο ηλεκτρικές κιθάρες, μπάσο, ντραμς και μόνο έναν τραγουδιστή. Δύο παραδείγματα αυτής της κατηγορίας είναι ο Jimmy Hendrix και οι Cream.¹⁴

Η δεύτερη κατηγορία προέκυψε από τη βρετανική αναβίωση των μπλουζ και αντλούσε σε μεγάλο βαθμό επιρροές από την τζαζ. Συγκροτήματα όπως οι Traffic και οι Caravan ενσωμάτωσαν πνευστά όργανα, όπως σαξόφωνα και φλάουτα μαζί με πλήκτρα, κιθάρες, μπάσο και ντραμς. Η μουσική τους έδινε έμφαση στον ορχηστρικό πειραματισμό, στις περίπλοκες αλλαγές συγχορδιών και στα πολύπλοκα ρυθμικά μοτίβα. Με την πάροδο του χρόνου, αυτή η κατηγορία εντάχθηκε στο είδος της τζαζ-ροκ fusion, δηλαδή της συγχώνευσης των τζαζ και ροκ ιδιωμάτων, σε σχήματα όπως η Mahavishnu Orchestra.¹⁵

Η τρίτη κατηγορία εμπνεύστηκε από τους τελευταίους δίσκους των Beatles και σε αυτήν ανήκουν συγκροτήματα όπως οι Moody Blues, οι Pink Floyd και οι Nice. Αυτά τα συγκροτήματα επηρεάστηκαν από τη στροφή των Beatles προς έναν ψυχεδελικό ήχο, η οποία ήταν ιδιαίτερα εμφανής σε άλμπουμ όπως το "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band" (1967). Υιοθέτησαν έναν συνείδητο «εκλεκτικισμό» και ενσωμάτωσαν στοιχεία από διάφορα μουσικά στυλ. Ο πειραματισμός

¹³ Macan, Edward. "The Birth of Progressive Rock", *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1997), 15-19.

¹⁴ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 19-20.

¹⁵ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 20.

των Beatles με ποικίλα είδη όπως το Μπαρόκ στυλ (όπως για παράδειγμα στο κομμάτι τους “In my Life” το 1965, με το σόλο τσέμπαλο σε συνδυασμό με την αντιστικτική υφή) και η ηλεκτρονική μουσική επηρέασε σημαντικά την ανάπτυξη του αγγλικού προοδευτικού ροκ.¹⁶

Αυτές οι τρεις κατηγορίες της αγγλικής ψυχεδελικής μουσικής, με τις ξεχωριστές επιρροές και προσεγγίσεις τους, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση των διαφορετικών και καινοτόμων χαρακτηριστικών που θα καθόριζαν το προοδευτικό ροκ στη διάρκεια των επόμενων χρόνων.

Το προοδευτικό ροκ από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και τις αρχές έως τα μέσα της δεκαετίας του 1970 δανείστηκε στοιχεία σε μεγάλο βαθμό και με διάφορους τρόπους από τη δυτική παράδοση της έντεχνης μουσικής, και αυτό το χαρακτηριστικό παρέμεινε επίσης εμφανές στη μουσική των συγκροτημάτων προοδευτικού ροκ που ακολούθησαν. Οι φιλοδοξίες αυτών των αρχικών μουσικών του προοδευτικού ροκ να συνδυάσουν το ροκ με την κλασική μουσική είναι εύκολα διακριτές στη μουσική τους, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω σχολιάζοντας την ρυθμική πολυπλοκότητα του είδους. Ωστόσο, είναι σημαντικό να έχουμε κατά νου ότι το προοδευτικό ροκ συχνά υιοθετεί στοιχεία από την κλασική μουσική, κυρίως όπως αυτή γίνεται αντιληπτή στη σύγχρονη κουλτούρα συναυλιών που υποστηρίζει τη δυτική έντεχνη μουσική - μια κουλτούρα που μπορεί περιστασιακά να καλλιεργεί μια εικόνα της έντεχνης μουσικής παράδοσης που διαφέρει σημαντικά από τους τρόπους με τους οποίους αυτή η παράδοση γίνεται αντιληπτή από τους μουσικολόγους και τους θεωρητικούς. Η διάκριση αυτή μπορεί να εξηγήσει πώς το προοδευτικό ροκ «δανείζεται», υπό μια ευρεία έννοια, πολλά διαφορετικά χαρακτηριστικά της έντεχνης μουσικής, όπως η αντίστιξη της εποχής του μπαρόκ, η δεξιοτεχνία της ρομαντικής εποχής και οι μοντέρνες ρυθμικές συγκοπές.¹⁷

Ένα σημαντικό κεφάλαιο του προοδευτικού ροκ, στο γενικότερο πλαίσιο της αναζήτησης της δεξιοτεχνίας, είναι και η ρυθμική πολυπλοκότητα που την χαρακτηρίζει. Ενώ η πλειοψηφία των δημοφιλών κομματιών εκείνης της εποχής στηρίζονταν σε μέτρα των δύο, τριών ή τεσσάρων χτύπων, το προοδευτικό ροκ επέλεξε να κάνει τη διαφορά. Είναι συνήθης η χρήση «ασύμμετρων» μετρικών ενδείξεων, αλλά και των συχνών αλλαγών μέτρων μέσα στο κομμάτι. Αυτή η καινοτομία των ασύμμετρων μέτρων και των συχνών αλλαγών τους έγινε για πρώτη φορά στην δυτική έντεχνη μουσική κατά τα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα από συνθέτες όπως ο Mussorgsky (στις «Εικόνες από μία Έκθεση», μέσα στα πρώτα 12 μέτρα εναλλάσσονται συνεχώς τα μέτρα των 5/4 και 6/4) και ο Stravinsky (στην «Ιεροτελεστία της Άνοιξης», π.χ., το μέρος «Η Τελετουργία της Απαγωγής» ξεκινάει στα 9/8, μετά από 9 μέτρα μεταφέρεται στα 4/8, στο αμέσως επόμενο στα 5/8 και αμέσως μετά επιστρέφει στα 9/8). Οι τεχνικές αυτές εμφανίστηκαν για πρώτη φορά στην αμερικανική δημοφιλή μουσική στη δεκαετία του 1960 από τον τζαζ συνθέτη και πιανίστα Dave Brubeck, του οποίου ο καθηγητής σύνθεσης, Darius Milhaud, ήταν πολύ έντονα επηρεασμένος από τον Stravinsky, ενώ επίσης μέσα στη δεκαετία του 1960 ξεκίνησαν να πειραματίζονται με αυτές τις τεχνικές και οι Beatles (για παράδειγμα, στο τραγούδι σε μέτρο 5/4 “Within You, Without You” από τον δίσκο τους “Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band” του 1967). Μετά το 1970, το ρυθμικό στοιχείο του προοδευτικού ροκ πέρασε σε ένα επόμενο επίπεδο. Πλέον, τα ασύμμετρα μέτρα και οι συχνές αλλαγές των μέτρων δεν ήταν αρκετά. Μέσα σε αυτήν την παλέτα πολύπλοκων ρυθμικών στοιχείων, προστέθηκαν οι συγκοπές, οι οποίες έγιναν πλέον αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής, αλλά και η πολυρυθμία, δηλαδή η συνύπαρξη δύο ρυθμικών μέτρων.¹⁸

¹⁶ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 20-21

¹⁷ Covach, John. “Progressive rock, close to the edge and the boundaries of style”, *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1997), 8.

¹⁸ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 47-49.

Σχετικά με την αρμονία του προοδευτικού ροκ, είναι πολύ συνήθης η χρήση της τροπικότητας. Η τροπικότητα αυτή προκύπτει κυρίως από την αναβίωση της φολκ κατά τη δεκαετία του 1960 από τους χίπηδες, αλλά και, σε μικρότερο βαθμό, από την κλασική μουσική της Βόρειας Ινδίας, η οποία είχε αρκετούς θαυμαστές την ίδια εποχή. Η τροπικότητα, γενικότερα, εντοπίζεται στο παρελθόν στην φολκ και την εκκλησιαστική μουσική στην Ευρώπη κατά τον Μεσαίωνα και την Αναγέννηση, και αποτυπώνει τις αξίες που είχαν οι χίπηδες κατά τη δεκαετία του 1960. Η χρήση της τροπικότητας έδινε στους χίπηδες την αίσθηση της ελευθερίας που ζητούσαν, κάτι που δεν προσέφερε η συμβατική αρμονία, καθώς οι σχέσεις των συγχορδίων στην τροπική αρμονία είναι πιο ασαφείς και λιγότερο ιεραρχικά προαποφασισμένες σε σχέση με το σύστημα μείζονας/ελάσσονας. Παρά το γεγονός ότι, κατά το πρώτο διάστημα που η ψυχεδελική μουσική άρχισε να παράγεται και να διαδίδεται, η τροπικότητα και τα blues με την “διαδοχή συγχορδίων I-IV-V” συνυπήρχαν στο βρετανικό ροκ, γύρω στα τέλη του 1960 οι μουσικοί του προοδευτικού ροκ είχαν αφήσει στην άκρη τις «περιοριστικές» διαδοχές συγχορδίων των blues, για να δώσουν θέση στην μεγάλη ευελιξία που προσέφερε η τροπικότητα.¹⁹ Οι μουσικοί του προοδευτικού ροκ πολύ συχνά εκμεταλλεύονται αυτή την ευελιξία της τροπικής αρμονίας, πηγαίνοντας ένα βήμα παρακάτω, αναμειγνύοντας δηλαδή τρόπους μεταξύ τους μέσω «δανεισμένων» συγχορδίων, κάτι που συμβαίνει και στο κομμάτι που έχω επιλέξει ως θέμα της εργασίας μου. Οι πιο συνηθισμένοι τρόποι με ελάσσονα χαρακτήρα που χρησιμοποιούνται σε κομμάτια προοδευτικού ροκ είναι ο Αιολικός και ο Δώριος, ενώ επίσης συχνός είναι και ο Φρύγιος τρόπος, με το «σκοτεινό» διάστημα δευτέρας μικρού στην αρχή του. Από την άλλη μεριά, οι πιο συνήθεις τρόποι με μείζονα χαρακτήρα είναι ο Ιωνικός και ο Μιξολύδιος.²⁰

Μέχρι τα μέσα του 1960, οι ροκ μπάντες αποτελούνταν από μία ή δύο ηλεκτρικές κιθάρες, ένα ηλεκτρικό μπάσο και ντραμς, ενώ τα πλήκτρα δεν ήταν μια απαραίτητη προσθήκη σε αυτό το σύνολο και, όταν ήταν, βρισκόταν στην αφάνεια, συμπληρώνοντας ουσιαστικά το rhythm section. Με την έλευση του προοδευτικού ροκ, αυτό άλλαξε, καθώς στο προσκήνιο έρχονται τρία συγκεκριμένα πληκτροφόρα όργανα, τα οποία έχουν ίσο ή και πολλές φορές σημαντικότερο ρόλο από τον κιθαρίστα. Αυτά τα όργανα είναι το Hammond, το οποίο παράγει ήχους που μοιάζουν με αυτούς του εκκλησιαστικού οργάνου, το Mellotron, το οποίο παράγει προηχογραφημένους ήχους συνήθως εγχόρδων ή ξύλινων πνευστών, και το Moog synthesizer, το οποίο μπορούσε να παράξει πολλά και διαφορετικά ηχοχρώματα, από ήχους διαφορετικών οργάνων μέχρι και θορύβους.²¹

Η πρώτη εμφάνιση του Hammond οργάνου χρονολογείται στα μέσα της δεκαετίας του 1930, όμως αναδύθηκε στην σκηνή του προοδευτικού ροκ στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Το Hammond ηχοχρωματικά μοιάζει με το εκκλησιαστικό όργανο, το πρώτο όμως είναι πολύ μικρότερο σε μέγεθος, είναι ηλεκτρικό και χρειάζεται εξωτερικό ηχείο για να παραχθεί ήχος. Παρόλο που για να παραχθεί ήχος όμοιος με αυτόν του εκκλησιαστικού οργάνου το Hammond χρειάζεται ειδικό εξωτερικό ηχείο, με το όνομα Leslie Organ Speaker, πολλοί καλλιτέχνες του προοδευτικού ροκ, όπως ο Keith Emerson των Emerson, Lake and Palmer, χρησιμοποίησαν ενισχυτές που χρησιμοποιούνται στις ηλεκτρικές κιθάρες, με σκοπό να τονίσουν τον ήχο του πατήματος του πλήκτρου και να δώσουν έναν ζεστό αλλά ταυτόχρονα και παραμορφωμένο, «βρώμικο», μηχανικά παραγόμενο ήχο. Το κύριο πλεονέκτημα του Hammond ήταν η ευελιξία του. Ήταν αποτελεσματικό τόσο ως υποστηρικτικό ηχοχρωματικό όργανο, παρέχοντας παρατεταμένες συγχορδίες στο υπόβαθρο, όσο και ως μέσο έκφρασης θεματικού υλικού.

¹⁹ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 15-21.

²⁰ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 15-21.

²¹ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 31-33.

Επιπλέον, διέπρεψε ως βασικό όργανο, επιτρέποντας σε μουσικούς όπως ο Emerson να παράγουν φρενήρεις, αστραπιαίες μελωδίες που προηγουμένως ήταν αποκλειστικότητα των ηλεκτρικών κιθαριστών. Πάνω απ' όλα, λόγω της ευελιξίας του, είχε την δυνατότητα να προσδώσει στο προοδευτικό ροκ διαφορετικές υφές. Όταν παραμορφωνόταν, το όργανο παρήγαγε έναν δυναμικό και σύνθετο ήχο, ιδιότητες που μέχρι τότε χαρακτήριζαν τον ήχο της ηλεκτρικής κιθάρας. Από την άλλη πλευρά, όταν παιζόταν απαλά χωρίς παραμόρφωση, το όργανο μπορούσε να παρουσιάσει έναν πιο λεπτό και ήπιο χαρακτήρα.²²

Το Mellotron δημιουργήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1960 και είναι ένα ηλεκτροφόρο όργανο που χρησιμοποιείται αρκετά συχνά στο προοδευτικό ροκ. Το μοναδικό του χαρακτηριστικό είναι η δυνατότητα αναπαραγωγής προηχογραφημένων ήχων εγχόρδων, ξύλινων πνευστών και χορωδιακών φωνών. Σε αντίθεση με τα πρώιμα συνθεσάιζερ που μπορούσαν να παίζουν μόνο μία νότα κάθε φορά, το Mellotron μπορούσε να παράγει συγχορδίες, καθιστώντας το ιδανικό για τη δημιουργία ενός μουσικού «χαλιού» με παρατεταμένες συγχορδίες, αλλά ταυτόχρονα χρησιμοποιούνταν συχνά και για την απόδοση αργών και λυρικών μελωδιών. Ο ήχος στο Mellotron προκύπτει μέσω μιας λωρίδας ταινίας, που διαρκεί επτά με οκτώ δευτερόλεπτα, πάνω σε μια κεφαλή αναπαραγωγής που παράγει νότες. Αυτός ο μηχανισμός δεν μπορεί να παράξει γρήγορα και φανταχτερά περάσματα όπως αυτά που μπορούν να παραχθούν στο Hammond όργανο, γι' αυτό και το Mellotron δεν χρησιμοποιούνταν συνήθως για σολιστικά περάσματα.²³

Το συνθεσάιζερ Moog διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του προοδευτικού ροκ ήχου, ιδίως στις αρχές της δεκαετίας του 1970, όταν συνδέθηκε κυρίως με τα συγκροτήματα προοδευτικού ροκ. Αρχικά, τα συνθεσάιζερ του Robert Moog ήταν μονοφωνικά και μεγάλα σε μέγεθος, που σημαίνει ότι μπορούσαν να παράξουν μόνο ένα τόνο κάθε φορά. Ωστόσο, το 1969, ο Emerson, τότε μέλος των Nice, πρωτοστάτησε στη ζωντανή χρήση του οργάνου, ωθώντας τον Moog να αναπτύξει μια μικρότερη και πιο φορητή έκδοση. Με την παρουσίαση του Minimoog το 1971, το συνθεσάιζερ έγινε γρήγορα βασικό συστατικό του προοδευτικού ροκ. Καθώς προχωρούσε η δεκαετία του 1970, ο Moog κυκλοφόρησε το PolyMoog, το πρώτο συνθεσάιζερ που μπορούσε να παίζει πολλές νότες ταυτόχρονα. Τα συνθεσάιζερ του Moog, μαζί με εκείνα άλλων κατασκευαστών, προσέφεραν ένα ευρύ φάσμα ηχοχρωμάτων και πολλά συγκροτήματα του προοδευτικού ροκ χρησιμοποίησαν αυτά τα όργανα για να δημιουργήσουν απόκοσμους ήχους. Είναι ενδιαφέρον ότι οι πληκτράδες του προοδευτικού ροκ συχνά προσέγγιζαν το συνθεσάιζερ ως μια βελτιωμένη έκδοση του Mellotron, χρησιμοποιώντας το για να μιμηθούν ορχηστρικές υφές. Ο Emerson, για παράδειγμα, χρησιμοποιούσε συχνά το Moog για να προσομοιώσει ένα τμήμα τρομπέτας, όπως ακούγεται στις προσομοιωμένες φανφάρες τρομπέτας που είναι διάσπαρτες στο άλμπουμ "Brain Salad Surgery" των Emerson, Lake & Palmer.²⁴

Οι στίχοι του προοδευτικού ροκ αποκλίνουν από τα συνηθισμένα θέματα της αγάπης και της διασκέδασης, εξερευνώντας θέματα που σχετίζονται με την κλασική λογοτεχνία, τη φαντασία, τον σουρεαλισμό, τους θρύλους και τα κοινωνικά ζητήματα. Ο Peter Gabriel των Genesis έφτιαχνε συχνά στίχους εμπνευσμένους από θεατρικές ιδέες, ενσωματώνοντας πολλαπλούς ρόλους χαρακτήρων μέσα στα τραγούδια, όπως για παράδειγμα το κομμάτι "The Music Box", στο οποίο ενσωματώνει και επιτελεί τους ρόλους δύο παιδιών, ενός αγοριού και ενός κοριτσιού. Από την άλλη πλευρά, ο Roger

²² Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 33-34.

²³ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 34.

²⁴ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 34-35.

Waters των Pink Floyd αναδείχθηκε σε κοινωνικό επικριτή, θίγοντας θέματα όπως η απληστία (“Money”, από τον δίσκο “Dark Side of the Moon”), η τρέλα (“Brain Damage”, από τον ίδιο δίσκο), και ο θάνατος (“The Great Gig in the Sky”, από τον ίδιο δίσκο). Η στιχουργική προσέγγιση του προοδευτικού ροκ ευθυγραμμίζεται με το μουσικό του ύφος, καθώς και οι δύο μοιράζονται την επιθυμία και τη φιλοδοξία για καλλιτεχνική δημιουργία που ξεφεύγει από τις συμβατικές μορφές και προσφέρει κάτι καινοτόμο.²⁵

Τα concept albums, δηλαδή οι θεματικοί δίσκοι, έδιναν τη δυνατότητα για αφήγηση, ανάμειξη ειδών, οργανική ανάπτυξη και πολυπλοκότητα στον στίχο, πράγματα που δεν ήταν εφικτά σε μικρότερες φόρμες, όπως τα μεγάλα σε διάρκεια κομμάτια. Το concept album παίρνει ένα θέμα και το αναπτύσσει σε πολλά κομμάτια, με εξελισσόμενα μουσικά και δομικά στοιχεία καθ' όλη τη διάρκεια του δίσκου. Αρχικά, τα επαναλαμβανόμενα μουσικά θέματα και οι επαναλαμβανόμενοι στίχοι δημιουργούν άμεση συνοχή στη διάρκεια του δίσκου κατά την πρώτη ακρόαση, για να αναδυθούν κι άλλα στοιχεία κατά τις επόμενες ακροάσεις.²⁶ Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα concept album είναι το “Dark Side of the Moon” των Pink Floyd. Το άλμπουμ ξεκινάει με το “Speak to Me” και έναν καρδιακό παλμό που ξεθωριάζει, συμβολίζοντας τη σταδιακή έναρξη της ζωής και το ταξίδι από την κύηση μέχρι την γέννηση, η οποία αποτυπώνεται από την εγκυμονούσα που ουρλιάζει κατά τις εναρκτήριες συγχορδίες του “Breathe in the Air”. Η κραυγή φέρει επίσης ένα σημάδι παραφροσύνης, καθώς το κολάζ ηχητικών εφέ καθ' όλη τη διάρκεια του παρατεταμένου κρεσέντο αντιπροσωπεύουν τα στοιχεία του στρες και της καταπόνησης που οδηγούν στην τελική τρέλα που παρουσιάζεται στο “Brain Damage”. Αυτά τα ηχητικά εφέ περιλαμβάνουν και τα ρολόγια που χτυπάνε στο “Time”, τους ήχους της ταμειακής μηχανής στο “Money”, το συνθεσάιζερ που “βουίζει” στην αρχή του “On the Run” και το επακόλουθο μανιακό γέλιο στο “Brain Damage”.²⁷

Συνολικά, το προοδευτικό ροκ είναι ένα είδος που ευδοκμεί στο να ξεπερνά τα όρια της παραδοσιακής ροκ μουσικής και προσφέρει μια πλούσια και ποικίλη εμπειρία ακρόασης. Αντλεί επιρροές από διάφορα μουσικά στυλ πέρα από την παραδοσιακή μορφή του ροκ, συνδυάζει με ευφυές τρόπο ακουστικά, ηλεκτρικά και ηλεκτρονικά όργανα, με το καθένα να παίζει ζωτικό ρόλο στη μεταφορά του συναισθηματικού βάθους των συνθέσεων και χρησιμοποιεί εκτεταμένα οργανικά σόλο, που επιτρέπουν στους μουσικούς να επιδείξουν τις τεχνικές τους ικανότητες και τη δημιουργικότητά τους.

²⁵ Macan. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*, 69-83.

²⁶ Hegarty, Paul, και Halliwell, Martin, “The Concept Album”, *Beyond and before: Progressive rock since the 1960s*, (Νέα Υόρκη: Bloomsbury Publishing, 2011), 76.

²⁷ Rose, Phil. “Dark Side of the Moon”, *Roger Waters and Pink Floyd: The Concept Albums* (Λονδίνο: Fairleigh Dickinson University Press, 2015), 14.

Κεφάλαιο 3: Οι Opeth

3.1 Το Ιστορικό του Συγκροτήματος

Οι Opeth είναι ένα progressive metal συγκρότημα προερχόμενο από την Σουηδία. Δημιουργήθηκαν το 1990 στην Στοκχόλμη και, διατηρώντας τον χαρακτήρα του προοδευτικού (progressive) στη μουσική τους, ενσωματώνουν στοιχεία από την τζαζ, την φολκ, την κλασική μουσική και τα blues. Οι συνθέσεις τους είναι μακροσκελείς, με πολύπλοκα ρυθμικά στοιχεία και με επιρροές από τη death metal, κυρίως στους πρώτους τους δίσκους, από την heavy metal και το προοδευτικό ροκ. Το όνομα της μπάντας είναι εμπνευσμένο από το μυθιστόρημα του Wilbur Smith, «Το πουλί του ήλιου», μέσα στο οποίο η “Orei” ήταν το όνομα μιας πόλης και σήμαινε «η πόλη του φεγγαριού».²⁸

Η σύστασή τους ως συγκρότημα έχει αλλάξει πολλές φορές. Το 1990, ο δημιουργός και πρώτος βασικός τραγουδιστής του συγκροτήματος ήταν ο David Isberg, ο οποίος, μαζί με κάποιους φίλους του δημιούργησαν τους Opeth. Ο Isberg κάλεσε τον Mikael Åkerfeldt στο συγκρότημα για να αντικαταστήσει τον αρχικό μπασίστα του συγκροτήματος (Martin Persson), χωρίς ο τελευταίος να το γνωρίζει. Μετά από έναν καυγά που προέκυψε στην μπάντα, ο Isberg και ο Åkerfeldt χωρίστηκαν από τους υπόλοιπους, και αποφάσισαν να διατηρήσουν το ήδη υπάρχον όνομα και να ανανεώσουν το σχήμα. Μετά από πολλές αναταράξεις, ο David Isberg αποφάσισε να αποχωρήσει από το συγκρότημα, δίνοντας, έτσι, την σκυτάλη στον Åkerfeldt να πάρει την θέση των βασικών φωνητικών, θέση που κατέχει μέχρι και σήμερα ταυτόχρονα με την θέση του δεύτερου κιθαρίστα. Στην θέση του πρώτου κιθαρίστα ήρθε ο παιδικός φίλος του Åkerfeldt, Peter Lindgren, ο οποίος παρέμεινε στο συγκρότημα έως και το 2007, μέχρι που αποφάσισε να αφήσει πίσω του τους Opeth και την θέση του πήρε ο Fredrik Åkesson. Την θέση του μπασίστα κατείχε ο Johan De Farfalla μέχρι και το 1997, δηλαδή μέχρι και την ολοκλήρωση της περιοδείας του δεύτερου δίσκου τους, οπότε και τον διαδέχθηκε ο Martín Méndez, ο οποίος βρίσκεται στο συγκρότημα μέχρι και σήμερα. Η θέση του ντράμερ ήταν αυτή με τις περισσότερες αλλαγές. Αρχικά, ο ντράμερ του συγκροτήματος ήταν ο Anders Nordin, ο οποίος αποχώρησε από το συγκρότημα το ίδιο διάστημα με τον De Farfalla, οπότε και τον διαδέχθηκε ο Martín López, που μπήκε στο συγκρότημα μαζί με τον Martín Méndez. Ο López έμεινε στην μπάντα μέχρι και το 2006, οπότε και αποχώρησε κατά τη διάρκεια της περιοδείας τους για λόγους υγείας και τον αντικατέστησε ο Martin Axenrot, ο οποίος παρέμεινε στο συγκρότημα μέχρι και το 2021. Το 2022 αντικαταστάθηκε από τον Waltteri Väyrynen, ο οποίος βρίσκεται μέχρι και σήμερα στην μπάντα. Το να υπάρξει κάποια μόνιμη θέση για κάποιον πληκτρά δεν βρισκόταν στα σχέδια του συγκροτήματος, καθώς τα πλήκτρα που περιλάμβαναν τα κομμάτια τους τα ηχογραφούσε άλλοτε ο Åkerfeldt και άλλοτε ο Steven Wilson, φίλος του Åkerfeldt και ιδρυτικό μέλος των Porcupine Tree, μιας βρετανικής μπάντας προοδευτικού ροκ. Αυτό άλλαξε το 2005, οπότε και ο Per Wiberg έγινε ο μόνιμος πληκτράς της μπάντας, μετά από δύο χρόνια περιοδείας με τους Opeth. Παρόλα αυτά, το 2011, μετά την ολοκλήρωση του άλμπουμ “Heritage”, αποφάσισε να αποχωρήσει, και την θέση του πήρε ο Joakim Svalberg, ο οποίος είναι μέχρι και σήμερα στο συγκρότημα. Συνοψίζοντας, οι Opeth σήμερα αποτελούνται από τον Mikael Åkerfeldt στην βασική φωνή και την δεύτερη κιθάρα, τον Frederik Åkesson στην θέση της πρώτης κιθάρας και των δεύτερων φωνητικών, τον Martín Méndez στο μπάσο,

²⁸ Åkerfeldt, Mikael, συνέντευξη στην Erika Kristen Watt, 15 Ιουλίου 2005.
<https://web.archive.org/web/20090604023601/http://www.fourteeng.net/opeth.html>

τον Joakim Svalberg στα πλήκτρα και δεύτερα φωνητικά και τον Waltteri Väyrynen στην θέση των ντραμς.

3.2 Δισκογραφία

Οι Opeth πειραματίστηκαν αρκετά με τον ήχο τους. Ξεκίνησαν ως death metal μπάντα, προχώρησαν σε ένα «πάντρεμα» της death metal με το προοδευτικό ροκ, στο progressive metal μέχρι και στο να φτιάξουν καθαρά μουσική προοδευτικού ροκ, χωρίς να συμπεριλαμβάνουν καθόλου τις «ωμές» κραυγές που χαρακτηρίζουν την death metal μουσική. Ο Åkerfeldt, ο οποίος εκτός από βασικός τραγουδιστής στο συγκρότημα είναι και αυτός που συνθέτει την πλειοψηφία των κομματιών, έχει δηλώσει αρκετές φορές πως τα ακούσματά του περιλαμβάνουν συγκροτήματα heavy metal, όπως οι Judas Priest, οι Deep Purple, οι Black Sabbath και οι Led Zeppelin, συγκροτήματα death metal, όπως οι Morbid Angel, οι Entombed αλλά και συγκροτήματα προοδευτικού ροκ, όπως οι Yes, οι Genesis, οι King Crimson και οι Dream Theater.²⁹ Ο Steven Wilson έχει δηλώσει επί τούτου: «Ο Mikael δεν σταμάτησε ποτέ να έχει περιέργεια για την μουσική. Πιστεύω πραγματικά ότι οι θαυμαστές του θα έμεναν έκπληκτοι από το τι ακούσματα έχει και από την μουσική που τον εμπνέει· ακούει κλασική μουσική, μουσική outsider (μουσική φτιαγμένη από αυτοδίδακτους μουσικούς), άβαντ-γκαρντ τζαζ και πολλά άλλα».³⁰ Είναι καλύτερο, όμως, αυτό να το διαπιστώσουμε βλέποντας τη δισκογραφία τους.

Ο πρώτος τους δίσκος, με τίτλο “Orchid”, εκδόθηκε το 1995 και ήταν κάτι διαφορετικό από τα ακούσματα που υπήρχαν εκείνη την εποχή. Τα λόγια του συγγραφέα Jeff Wagner στο βιβλίο “Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal” περιγράφουν με τον καλύτερο τρόπο το άλμπουμ αυτό:³¹

Το εξώφυλλο ήταν στην prog παράδοση της δεκαετίας του '70 –μια ανθισμένη ορχιδέα που ξεχειλίζει από χρώμα σε μαύρο φόντο– και το ίδιο και η σκιά της φωτογραφία της μπάντας στο πίσω μέρος. Οι τίτλοι των τραγουδιών είχαν μια ποιητική, προσανατολισμένη στη φύση κλίση –“In Mist She Was Standing”, “Forest of October”. Η ίδια η μουσική εξισορροπούσε τις υποτονικές, χαμηλών τόνων μελαγχολίες με τις κινητικές αρμονίες των δύο κιθάρων και ένα στυλ στην πρώτη κιθάρα που θύμιζε τη συναισθηματική προσέγγιση μεγάλων κιθαριστών της δεκαετίας του '70, όπως ο Uli Jon Roth. Το συναισθηματικό εύρος των τραγουδιών ήταν τεράστιο, θυμίζοντας τις αιθέριες, φολκλορικές ιδιότητες των συγκροτημάτων Renaissance και Comus της δεκαετίας του '70 με μια metal ουσία που γεφύρωνε την ιστορία του είδους, ενώνοντας υφολογικά τους Black Sabbath, τους πρώιμους Scorpions και τους Iron Maiden με τους death και black metal συγχρόνους των Opeth. Τα τραγούδια ήταν μεγάλα και οι ενορχηστρώσεις κυλούσαν ομαλά παρά τις διάφορες λαβυρινθώδεις εναλλαγές. Τα φωνητικά του Åkerfeldt εναλλάσσονται μεταξύ αγωνιώδους γρυλίσματος και ευγενικού θρήνου.³¹

²⁹ Opeth, *Book of Opeth*. (Λονδίνο: Essential Works Limited, 2020), 25-26.

³⁰ Opeth, *Book of Opeth*, 73.

³¹ Wagner, Jeff. *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal*. (Μπρούκλιν: Bazillion Points Books, 2010), 194.

Ο δεύτερός τους δίσκος εκδόθηκε το 1996, είχε το όνομα “Morningrise” και, όπως αναφέρει ο ίδιος ο Åkerfeldt, με αυτόν το συγκρότημα «ερευνήσε περισσότερο την progressive πλευρά των πραγμάτων»,³² καθώς τα κομμάτια έγιναν μεγαλύτερα σε έκταση, με χαρακτηριστικό παράδειγμα το κομμάτι “Black Rose Immortal”, το οποίο είναι το μεγαλύτερο κομμάτι που έχουν ηχογραφήσει οι Opeth και ξεπερνάει τα 20 λεπτά. Ταυτόχρονα, ο δίσκος διατηρεί τον χαρακτήρα της death metal με τις κραυγές που περιλαμβάνει. Παρόλα αυτά, ο δίσκος “Morningrise” περιέχει περισσότερα «καθαρά» φωνητικά σε σύγκριση με τον “Orchid”, δηλώνοντας έτσι περισσότερο την διάθεση για προοδευτικότητα, με τρανό παράδειγμα το κομμάτι “To Bid You Farewell”, που αποτελείται μόνο από «καθαρά» φωνητικά και έχει πιο «ελαφρύ» ήχο σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί από το συγκρότημα.

Το 1998 εκδόθηκε ο τρίτος τους δίσκος, με τίτλο “My Arms, Your Hearse” και ήταν το πρώτο τους concept album (θεματικός δίσκος). Ο Åkerfeldt είχε γράψει πρώτα τους στίχους για ολόκληρο το άλμπουμ στοχεύοντας σε μία ενιαία θεματική και μία συνολική συνοχή, σχεδιάζοντάς το έτσι, ώστε η τελευταία λέξη που ακούγεται σε κάθε τραγούδι, να είναι ο τίτλος του επόμενου. Ο ίδιος σχολιάζει επί τούτου: «Το “My Arms, Your Hearse” μοιάζει με ιστορία με φαντάσματα. Το βασικό θέμα είναι ότι ο βασικός χαρακτήρας πεθαίνει, ξαναγεννιέται ως φάντασμα και παραμένει στο ίδιο περιβάλλον. Βλέπει τους αγαπημένους του, όπως μέλη της οικογένειας και φίλους, να συνεχίζουν τη ζωή τους. Είναι σχεδόν σαν ταινία».³³ Από άποψη είδους, οι Opeth κυμαίνονται στα ίδια νερά με τους προηγούμενους δίσκους τους, με την διαφορά ότι σ’ αυτόν τον δίσκο τα κομμάτια είναι μικρότερα σε έκταση σε σχέση με τον “Morningrise”.

Το “Still Life”, ο τέταρτος δίσκος του συγκροτήματος, εκδόθηκε το 1999 και είναι το δεύτερο concept album τους, ακολουθώντας τα βήματα του “My Arms, Your Hearse”. Ο Åkerfeldt έχει δηλώσει για αυτό:

Το “Still Life”, δεν είναι σατανιστικό, αλλά έχει αντιχριστιανικό θέμα. Ακούγεται αρκετά αφελές όταν το εξηγώ έτσι. Τοποθετείται κατά κάποιο τρόπο χρονικά πριν από πολύ καιρό, όταν ο χριστιανισμός είχε μεγαλύτερη σημασία από ό,τι σήμερα. Ο κεντρικός χαρακτήρας είναι κατά κάποιο τρόπο εξορισμένος από τη γενέτειρά του επειδή δεν έχει την ίδια πίστη με τους υπόλοιπους κατοίκους εκεί. Το άλμπουμ ξεκινάει λίγο πολύ όταν επιστρέφει μετά από αρκετά χρόνια για να τα ξαναβρεί με την παλιά του σχέση. Προφανώς αρχίζουν να συμβαίνουν πολλά άσχημα πράγματα με, όπως το αποκαλώ στο άλμπουμ, "το συμβούλιο". Τα μεγάλα αφεντικά της πόλης γνωρίζουν ότι επέστρεψε. Πολλά άσχημα πράγματα αρχίζουν να συμβαίνουν. Τον βλέπουν σαν υποκριτή κατά κάποιο τρόπο.³⁴

Ουσιαστικά, θέλει να κατακρίνει τον θρησκευτικό δογματισμό που χαρακτήριζε πολλές κοινωνίες, καθώς στην πορεία του άλμπουμ, η κοπέλα που βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του πρωταγωνιστή εκφράζει τα συναισθήματά της προς αυτόν, τον «εξόριστο» κατά κάποιον τρόπο, κάτι που οδηγεί στη δολοφονία της από τους γύρω της. Το είδος αυτού του δίσκου δεν διαφέρει με τον προηγούμενο σε σημαντικά σημεία. Εδώ επιστρέφουν τα μακροσκελή κομμάτια και περιλαμβάνονται μερικά κατ’ εξοχήν τζαζ στοιχεία, όπως η χρήση brush drums (σκουπάκια). Ο Åkerfeldt αναφέρει: «Το κομμάτι “Face of Melinda” έχει brush drums, κάτι που δεν είχε ξανασυμβεί στην death metal μέχρι

³² Opeth, *Book of Opeth*, 37.

³³ Åkerfeldt, Mikael, συνέντευξη στον Scott McCoole, περιοδικό “Metal Update”, 12 Νοεμβρίου 2000.

³⁴ Åkerfeldt, Mikael, συνέντευξη στον Scott McCoole, περιοδικό “Metal Update”, 12 Νοεμβρίου 2000.

τότε. Το ότι είχαμε το θάρρος να πειραματιστούμε με αυτά τα στοιχεία είναι κάτι για το οποίο είμαι πολύ περήφανος όταν σκέφτομαι το άλμπουμ αυτό».³⁵

Ο τέταρτος δίσκος τους, με τον τίτλο “Blackwater Park”, άλλαξε τα πάντα για το συγκρότημα. Μέσω του άλμπουμ, που εκδόθηκε το 2001, οι Opeth απέκτησαν πρόσβαση στη διεθνή σκηνή. Η αλλαγή δισκογραφικής εταιρίας προς μία που είχε καλύτερη διανομή στις ΗΠΑ έδωσε στο συγκρότημα τη δυνατότητα να ανταμειφθεί επαξίως για τη δημιουργική τους διαδικασία μέχρι στιγμής. Όπως αναφέρει ο Jeff Wagner: «Οι Opeth άρχισαν να «σπάνε» το «προστατευτικό στρώμα» του underground. Έβγαζαν πιο παραδοσιακές φωτογραφίες μπάντας και ξεκίνησαν μεγάλες περιοδείες για πρώτη φορά».³⁶ Σημαντικό γεγονός, επίσης, γι’ αυτόν τον δίσκο ήταν ότι αποτέλεσε την βάση για να ξεκινήσει η συνεργασία του συγκροτήματος με τον Steven Wilson, καθώς ο αυτός ανέλαβε την παραγωγή και την μίξη του δίσκου. Υφολογικά, ο δίσκος εξακολουθεί να έχει τον κλασικό ήχο των Opeth, δηλαδή να είναι ένας καθαρά progressive metal δίσκος.

Οι δίσκοι “Deliverance” και “Damnation” ηχογραφήθηκαν την ίδια περίοδο και εκδόθηκαν με 5 μήνες διαφορά: ο πρώτος τον Νοέμβριο του 2002 και ο δεύτερος τον Απρίλιο του 2003. Τα δύο αυτά άλμπουμ έχουν εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα μεταξύ τους. Ο πρώτος είναι ένας βαρύς, progressive death metal δίσκος, με τις χαρακτηριστικές, έντονες κραυγές της death metal, ενώ ο δεύτερος είναι ένας μελαγχολικός, progressive metal δίσκος αποτελούμενος εξ ολοκλήρου από μπαλάντες, με «καθαρά» φωνητικά, χωρίς death metal χαρακτηριστικά. Ο Åkerfeldt σχολιάζει:

Μετά το “Blackwater Park”, ήθελα να γράψω έναν πολύ «βαρύ» δίσκο, αλλά ταυτόχρονα έγραφα και πολλά ήρεμα κομμάτια. Μου πρότειναν να γράψω διπλό δίσκο, το οποίο το βρήκα πολύ καλή ιδέα, αλλά το συζήτησα με τον μάνατζερ και μου απάντησε αρνητικά, λέγοντας πως αυτό θα ήταν κάτι ακριβό. Έτσι, αποφασίσαμε να εκδώσουμε δύο διαφορετικούς δίσκους, λαμβάνοντας όμως τα χρήματα μόνο για έναν. Αυτό ήταν κάτι που δεν μας συνέφερε οικονομικά, αλλά μας ικανοποιούσε καλλιτεχνικά.³⁷

Ο επόμενος δίσκος ονομάζεται “Ghost Reveries” και εκδόθηκε το 2005. Ο δίσκος αυτός επιστρέφει στο κλασικό progressive metal των δίσκων πριν το “Deliverance” και “Damnation”, περιέχοντας τις death metal κραυγές αλλά ταυτόχρονα διατηρεί κάποια στοιχεία προοδευτικού ροκ που εμφανίστηκαν στο “Damnation”, όπως την ύπαρξη κομματιών με καθαρά φωνητικά και χωρίς χρήση έντονων ρυθμικών στοιχείων. Ένα χαρακτηριστικό δείγμα για τον τελευταίο αυτόν ισχυρισμό είναι το κομμάτι “Atonement”.

Ο ένατος δίσκος, με τίτλο “Watershed”, που κυκλοφόρησε το 2008, ήταν και ο τελευταίος δίσκος με death metal διάθεση, καθώς ο δίσκος που ακολούθησε έδειξε την διάθεση των Opeth για πειραματισμό και αλλαγή.

Το 2011 οι Opeth εκδίδουν τον πρώτο καθαρά προοδευτικό ροκ δίσκο τους, με τίτλο “Heritage”, ανοίγοντας έτσι έναν νέο μουσικό κύκλο για το συγκρότημα. Το άλμπουμ δεν περιείχε κανένα χαρακτηριστικό της death metal, που ήταν μέχρι τότε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά στον ήχο του συγκροτήματος. Όπως αναφέρει ο Åkerfeldt: «όταν συνέθετα τα κομμάτια του “Heritage”, ξεκίνησα με μερικά που ήταν σαν συνέχεια του “Watershed”, αλλά δεν ένιωθα ότι ήθελα να ακολουθήσω αυτό το μονοπάτι. Ένιωθα ότι είχαμε ήδη κάνει κομμάτια με αυτόν τον ήχο και δεν

³⁵ Opeth, *Book of Opeth*, 61.

³⁶ Wagner, Jeff. *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal*, 195.

³⁷ Opeth, *Book of Opeth*, 88-89

μπορούσε να πάει παρακάτω. Παρόλα αυτά δεν ήμουν σίγουρος, μέχρι που συνειδητοποίησα ότι και ο μπασίστας μας είχε την ίδια άποψη με μένα, κάτι που με ανακούφισε πολύ».³⁸ Σύμφωνα με τον Wilson, ο Åkerfeldt, με τον καιρό, ένιωθε όλο και λιγότερο άνετα να γράφει μέταλ κομμάτια, καθώς πλέον δεν είχε αυτά τα ακούσματα σε μεγάλο βαθμό. Σχετικά με το “Heritage”, αποφαινεται τα εξής: «το γεγονός ότι το “Heritage” είναι ο πρώτος δίσκος στον οποίο ο Mikael [Åkerfeldt] αποφασίζει να δημιουργήσει έναν ολόκληρο δίσκο βασισμένο σε υλικό που δεν ανήκει στο μέταλ είδος. Αυτό είναι ένα σημάδι ενός αναπτυσσόμενου καλλιτέχνη. Υπάρχουν δύο είδη συνθετών: αυτοί που συνθέτουν δίσκους επειδή έχουν την ανάγκη να εκφραστούν μέσω της μουσικής, και αυτοί που απλώς χρειάζονται ένα προϊόν και θέλουν να ευχαριστήσουν τους θαυμαστές τους. Ο Mikael βρίσκεται εμφανώς στην πρώτη κατηγορία».³⁹ Ο Wilson αναφέρει τα παραπάνω, καθώς με την έκδοση του “Heritage” δημιουργήθηκαν έντονες αντιδράσεις μεταξύ των θαυμαστών του συγκροτήματος. Μάλιστα, υπήρξαν σκηνικά που κάποιοι θαυμαστές ήταν τόσο εξοργισμένοι με την μεταβολή αυτή του είδους, που κινήθηκαν εχθρικά προς τον Åkerfeldt κατά τη διάρκεια συναυλίας τους, προκαλώντας τον να εμπλακεί σε βίαιες πράξεις, κάτι στο οποίο, φυσικά, ο Åkerfeldt δεν ανταποκρίθηκε.⁴⁰

Ο επόμενος δίσκος είναι αυτός που περιλαμβάνει το κομμάτι με το οποίο αποφάσισα να ασχοληθώ ενδελεχώς στην εργασία μου. Το άλμπουμ έχει τον τίτλο “Pale Communion” και κυκλοφόρησε το 2014. Σχετικά με το όνομα του άλμπουμ αυτού, ο Åkerfeldt έχει δηλώσει πως παρόλο που ο δίσκος αυτός δεν είναι θεματικός, υπό την έννοια του concept album, ήθελε να τον χαρακτηρίσει με έναν τρόπο που θα κάλυπτε το νόημα του στίχου όλων των κομματιών του.⁴¹ Έτσι, αποφάσισε να το ονομάσει “Pale Communion”, που μεταφράζεται ως «Ωχρή Επικοινωνία», κάτι που συμβολίζει ακριβώς το νόημα των στίχων δεδομένου ότι ο συνθέτης ξεκίνησε να γράφει τον δίσκο αυτόν περνώντας δύσκολες στιγμές στη προσωπική του ζωή και, λόγω αυτού, χρειαζόταν να «ξεφύγει» από τις δυσχερείς αυτές καταστάσεις, γεγονότα που αποτυπώνει ξεκάθαρα στους στίχους του. Σχετικά με την σύνθεση της μουσικής, έχει δηλώσει πως ξεκίνησε να πειραματίζεται ανά μικρά τμήματα όσο ακόμα το συγκρότημα βρισκόταν σε περιοδεία για τον προηγούμενο τους δίσκο και, ως αποτέλεσμα, τα κομμάτια ολοκληρώθηκαν πολύ σύντομα μετά το τέλος της περιοδείας. Επικεντρώθηκε περισσότερο στην μελωδικότητα των κομματιών που ήθελε να δημιουργήσει, καθώς στόχος του ήταν να συνθέσει δυνατές, σχεδόν «τραγουδιστές» μελωδίες. Παρόλο που σε γενικές γραμμές το άλμπουμ αυτό και το “Heritage” βρίσκονται στο είδος του προοδευτικού ροκ, το “Heritage” έχει περισσότερα πειραματικά στοιχεία και είναι πιο ασαφής η δομή των κομματιών σε σχέση με το “Pale Communion”, του οποίου τα κομμάτια είναι περισσότερο δομημένα, πιο γραμμικά και έχουν περισσότερο hard rock και metal ήχο.⁴²

Μετά από το “Pale Communion”, προστίθενται δύο ακόμα άλμπουμ στην δισκογραφία των Opeth μέχρι σήμερα. Το 2016 κυκλοφόρησε ο progressive rock δίσκος “Sorceress”, με τον οποίο ο Åkerfeldt θεωρεί πως κλείνει μια τριλογία αλλαγής του ύφους της μουσικής των Opeth, τριλογία που ξεκινάει με το “Heritage”. Σε αυτή την τριλογία, ο Åkerfeldt εδραιώνεται ως συνθέτης και

³⁸ Opeth, *Book of Opeth*, 145.

³⁹ Opeth, *Book of Opeth*, 146-7.

⁴⁰ Everley, Dave. "Is Opeth's Mikael Akerfeldt the future of prog?". *LOUDER* (9 Οκτωβρίου 2017): <https://www.loudersound.com/features/is-opeths-mikael-akerfeldt-the-future-of-prog>

⁴¹ Opeth, *Book of Opeth*, 166

⁴² Bansal, Andrew. "Opeth Mainman Mikael Akerfeldt Discusses New Album, Artwork & More". *METAL ASSAULT* (20 Μαρτίου 2014): <http://metalassault.com/Interviews/2014/03/20/opeth-mainman-mikael-akerfeldt-discusses-new-album-artwork-more/> και Opeth, *Book of Opeth*, 169.

τραγουδιστής που δεν εξαρτάται από την ωμότητα της death metal μουσικής άλλο πια.⁴³ Το 2019 κυκλοφορεί ο τελευταίος, μέχρι σήμερα, δίσκος τους. Ονομάζεται “In Cauda Venenum” και μεταφράζεται ως «Το Δηλητήριο [βρίσκεται] στην Ουρά», που αποτελεί μεταφορά για το δηλητήριο του σκορπιού, υπό την έννοια ότι το κακό έρχεται στο τέλος. Αυτός ο δίσκος έχει δύο εκδοχές· μία στα Σουηδικά και μία στα Αγγλικά και μέσω αυτού του δίσκου, οι Opeth επιστρέφουν στο είδος της progressive metal.

3.3 “Eternal Rains Will Come”

Το κομμάτι που έχω επιλέξει για την εργασία αυτή, είναι το πρώτο από τον δίσκο “Pale Communion” των Opeth και, όπως προαναφέρθηκε, κυκλοφόρησε το 2014. Ήταν το πρώτο κομμάτι του άλμπουμ που εκδόθηκε και μόνο του ως single. Τα όργανα που το πλαισιώνουν είναι οι ηλεκτρικές κιθάρες, με παραμόρφωση αλλά και με καθαρό ήχο, το ηλεκτρικό μπάσο, το πιάνο, τα ντραμς, το Hammond και το Mellotron με ήχους εγχόρδων και φλάουτου.

Πέρα από τα παραδοσιακά όργανα της ροκ σκηνής, που είναι οι ηλεκτρικές κιθάρες, το ηλεκτρικό μπάσο, τα ντραμς και, αρκετά συχνά, το πιάνο, στο συγκεκριμένο κομμάτι εμφανίζονται και δύο ακόμη όργανα των οποίων η χρήση ήταν αρκετά συνήθης στο προοδευτικό ροκ. Όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο 1, το Hammond όργανο μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε ως υποστηρικτικό όργανο, κρατώντας συγχορδίες στο υπόβαθρο, είτε ως σολιστικό. Στο κομμάτι αυτό γίνεται χρήση και των δύο αυτών ενδεχομένων. Όσον αφορά το Mellotron, οι προοπτικές χρήσης του επίσης είναι δύο· είτε ως υποστηρικτικό όργανο, όπως το Hammond, είτε ως σολιστικό, όμως μόνο σε αργές, λυρικές μελωδίες. Και το Mellotron, όπως και το Hammond, χρησιμοποιείται και με τους δύο τρόπους, όπως θα διαπιστώσουμε και παρακάτω στην ανάλυση του κομματιού.

Πέραν της χρήσης των παραπάνω χαρακτηριστικών οργάνων της progressive rock σκηνής, το κομμάτι ενσωματώνει κι άλλα στοιχεία που μαρτυρούν το είδος του. Η εκτενής σύνθεση, που διαρκεί κάτι λιγότερο από 7 λεπτά, έχει μεγάλη ποικιλία στις υφές που πραγματεύεται και στα στυλ που παραπέμπει, όπως θα δούμε ενδελεχώς παρακάτω στην ανάλυση του κομματιού, κάτι που είναι κατ’εξοχήν χαρακτηριστικό του προοδευτικού ροκ.

Παρόλα αυτά, κάτι που δεν συμβαδίζει με τις «αρχές» του προοδευτικού ροκ, είναι το περιεχόμενο του στίχου του κομματιού, ίσως και γενικότερα του δίσκου στον οποίον περιλαμβάνεται. Γενικότερα, το συγκρότημα έχει συνθέσει κομμάτια με κοινωνικό περιεχόμενο, όπως για παράδειγμα το concept album “Still Life”, ωστόσο η απουσία χρήσης του στον παρόντα δίσκο μπορεί να αιτιολογηθεί από την δύσκολη περίοδο που περνούσε ο συνθέτης κατά τη δημιουργική διαδικασία.

Η επιρροή του τραγουδιού από την τζαζ μουσική είναι εμφανής. Αρχικά, το ξεκίνημα του κομματιού με την ντο# ντιμινοίτα μέσα στην οποία παρεμβάλλονται πολλοί χρωματικοί ξένοι φθόγγοι, είναι ένα χαρακτηριστικό καθαρά εμπνευσμένο από την τζαζ αρμονία, καθώς σε αυτήν συναντώνται συχνά περιπτώσεις στις οποίες σκιαγραφείται διακριτά μια συγχορδία ανάμεσα σε

⁴³ Opeth, *Book of Opeth*, 195.

χρωματικούς ξένους φθόγγους.⁴⁴ Άλλο ένα στοιχείο είναι η ρυθμική πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζει στο κομμάτι, με τους συνεχείς αντιχρονισμούς και τις συγκοπές.⁴⁵

Τέλος, φανερό είναι και η χρήση φολκ στοιχείων, ιδιαίτερα προς το τέλος του κομματιού και συγκεκριμένα στο δεύτερο μέρος του bridge, που χρησιμοποιείται ο φρύγιος τρόπος από ρε, με την πρόσθεση του φα#, δημιουργώντας έτσι ένα τριημιτόνιο (μι^b-φα#). Με το τριημιτόνιο αυτό που προκύπτει, ο τρόπος αυτός μοιάζει με την αραβικής προέλευσης Hijaz κλίμακα, η οποία αποτελείται από τους εξής φθόγγους: μι-φα-σολ#-λα-σι-ντο-ρε, δίνοντας ένα οριεντάλ ύφος με την ύπαρξη του τριημιτονίου (εδώ εμφανίζεται με βάση τον φθόγγο ρε).⁴⁶



Παράδειγμα αρ. 1: Κλίμακα Hijaz

⁴⁴ Liebman, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. (Rottenburg: Advance Music, 1991), 11-12

⁴⁵ Abrams, Douglas R. *Rhythmic Complexity in Jazz: An Information Theory Approach*. (Δ.Δ., University of Massachusetts Amherst: Department of Music and Dance, 2023), 39-40. 2722.

⁴⁶ Tenzer, Michael. *Analytical Studies in World Music* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2006), 96-97.

Κεφάλαιο 4: Μορφολογική, αρμονική ανάλυση και σχέση στίχου-μουσικής

Μέτρα αναφοράς	Ονομασία μέρους	Επιμέρους φράσεις	Λειτουργία μέρους	Τονικό κέντρο/ Επιμέρους συγχορδίες	Μέτρο/-α
M. 1-35	A ⁴⁷		Εισαγωγικό οργανικό μέρος	Αιολικός τρόπος από ρε	
		M. 1-3	Εισαγωγή	ντο# ⁷ ντιμινουίτα	8/8
		M. 4-7	Εγκαθίδρυση της τονικής	ρε ελάσσονα	8/8
		M. 8-11 [2+2]	Επέκταση της μείζονας τονικής με γειτονικές συγχορδίες (Ντο και Μιb χωρίς Τρίτη και οι δύο)	ρε με πικαρδική τρίτη και φρύγια δεύτερη	9/8, 8/8, 3/8
		M. 12-19 [2+2+2+2]	Επαναφορά της ελάσσονας τονικής και επέκτασή της με οστινάτο.	ρε ελάσσονα και η blue note λαb	8/8
		M. 20-23 [2+2]	Αντιθετικός, «εκρηκτικός» χαρακτήρας σε σχέση με το προηγούμενο και το επόμενο οστινάτο. Έντονη χρωματικότητα.	Αιολικός τρόπος από ρε, με τροπική μίξη με φθόγγους από τον Λόκριο τρόπο από ρε	12/8 + 4/8
		M. 24-31 [2+2+2+2]	Επαναφορά της τονικής και προέκταση της με οστινάτο.	ρε ελάσσονα και η blue note λαb	8/8
		M. 32-34	Πτωτικός χαρακτήρας με κατιούσα χρωματικότητα προς το ρε	Αιολικός τρόπος από ρε	6/8
M. 35-76	B		Ίντερλούδιο	Δώριος τρόπος από ρε	
		M. 35-40 [2+2+2]	Εγκαθίδρυση της τονικής	ρε ελάσσονα	8/8
		M. 41-60 [4+4+4+4+4]	Προέκταση της τονικής με νέα μοτίβα και ηχοχρώματα (Πιάνο, φλάουτο).	ρε ελάσσονα	8/8, 4/4

⁴⁷ Για τον χωρισμό των μερών του κομματιού είχα ως πρότυπη τις αναλύσεις του John Covach στο Form in rock music." Covach, John. "Form in rock music." *Engaging music: Essays in music analysis* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2005), 65-76.

		M. 61-76 [4+4+4+4]	Προέκταση της τονικής με νέα μοτίβα. Προσθήκη σόλο ηλεκτρικής κιθάρας και αποχώρηση φλάουτου.	Δώριος από ρε	4/4, 3/4, 5/4
M. 77-178 (τέλος)	Γ		Βασικός κορμός του κομματιού	Αιολικός τρόπος από ρε	
		M. 77-92 [4+4+4+4]	Οργανική εισαγωγή για το Verse 1	Αιολικός τρόπος από ρε	8/8
		M. 93-108 [4+4+4+4]	Verse 1	Αιολικός τρόπος από ρε	8/8
		M. 109	Πέρασμα προς Chorus, υφή unisono	Αιολικός τρόπος από ρε	8/8
		M. 110-116 [3+3]	Chorus	Αιολικός τρόπος από ρε, τροπική μίξη με φθόγγους από τον Δώριο τρόπο από ρε	8/8
		M. 116-123 [4+4]	Επανάληψη οργανικής εισαγωγής προς το Verse ως ιντερλούδιο	Αιολικός τρόπος από ρε	8/8
		M. 124-132 [4+4]	Συνέχιση ιντερλούδιου με σόλο κιθάρας. Οδήγηση (ρυθμική πύκνωση του σόλο) προς Verse 2.	Αιολικός τρόπος από ρε	8/8
		M. 132-147 [4+4+4+4]	Verse 2	Αιολικός τρόπος από ρε	8/8
		M. 148	Πέρασμα προς Chorus	Αιολικός τρόπος από ρε	8/8
		M. 149-155 [3+3]	Chorus	Αιολικός τρόπος από ρε, τροπική μίξη με φθόγγους από τον Δώριο τρόπο από ρε	8/8
		M. 155-170 [4+4+4+4]	Verse 3	Αιολικός τρόπος από ρε, με σποραδική αναφορά στην τρίτη του μείζονα.	8/8
		M. 171-175 [2+3]	Bridge	Φρύγιος τρόπος από ρε με την προσθήκη του φα#. Υφή unisono.	13/8
		M. 176-178	Coda	Αιολικός τρόπος από ρε, ωστόσο με την προσθήκη του προσαγωγέα γίνεται η πρώτη λειτουργική αρμονική πορεία (V-i) στο κομμάτι. Τέλος με τρίτη της πικαρδίας.	9/8, 6/8

Παράδειγμα αρ. 2: Σύνοψη ανάλυσης του “Eternal Rains Will Come”

Για αυτή την ανάλυση, που καλύπτει την μορφολογία, την αρμονία του κομματιού αλλά και την σχέση του στίχου με την μουσική, βασίστηκα στο Παράρτημα 1 αυτής της εργασίας, δηλαδή στην καταγραφή αυτού του κομματιού που δημιούργησα.

Το κομμάτι διακρίνεται, από μορφολογικής απόψεως, σε τρία τμήματα και πραγματεύεται διαφόρους τρόπους του ρε. Το πρώτο τμήμα εκτείνεται στα μέτρα 1-35 και βρίσκεται σε Αιολικό τρόπο από ρε, το δεύτερο στα μέτρα 35-76, βρισκόμενο σε Δώριο τρόπο από ρε, ενώ το τρίτο στα μέτρα 77-178 και επιστρέφει σε αιολικό τρόπο από ρε. Η διάκριση αυτή είναι εμφανής σε υφολογικό και ενορχηστρωτικό επίπεδο, στον τρόπο χρήσης της αρμονίας αλλά και λόγω της αυτονομίας που τα χαρακτηρίζει.

Ξεκινώντας από το πρώτο τμήμα, το οποίο ορίζω ως «Α», ερχόμαστε μπροστά σε μία δυναμική εισαγωγή στα μέτρα 1-3 με το Hammond και έντονο ρυθμικό στοιχείο στα ντραμς. Σε αυτήν σκιαγραφείται μια συγχορδία ντο# ντιμινοίτα, παρεμβαλλόμενων πολλών χρωματικών φθόγγων, και αμέσως μετά κρατείται ο υψωμένος προσαγωγέας σε τρεις οκτάβες του Hammond (μέτρο 3), ενώ ταυτόχρονα τα ντραμς κάνουν ρούλο (drumroll) στα τομ. Το κομμάτι συνεχίζει εμμένοντας στο ρε, με το μπάσο να κρατάει τον ρυθμό των 8/8, η κιθάρα να παίζει μόνο στα ισχυρά σημεία του μέτρου και το Hammond να κάνει ένα ποίκιλμα με την τονική και τον υψωμένο προσαγωγέα, θέλοντας, ίσως, έτσι, σε συνδυασμό με την ντιμινοίτα που προηγήθηκε, να εγκαθιδρύσει τον τονικό χώρο στον οποίο βρισκόμαστε (μέτρα 4-7). Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στο ποίκιλμα αυτό του Hammond οργάνου εμφανίζεται για πρώτη φορά το χαρακτηριστικό μοτίβο του διήχου, το οποίο διαπερνά το κομμάτι στα περισσότερα σημεία που οι μετρικές ενδείξεις βρίσκονται σε όγδοα (8/8, 12/8 κ.ο.κ).

Στην συνέχεια, στα μέτρα 8-11, διακρίνεται ένας ισοκράτης στο πάνω πεντάγραμμο του Hammond οργάνου στην μείζονα τονική, κάτι που μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι οι συγχορδίες γύρω από αυτήν από την ηλεκτρική κιθάρα, το μπάσο και το κάτω πεντάγραμμο του Hammond αποσκοπούν στην επέκταση της τονικής μέσω γειτονικών συγχορδιών.⁴⁸ Στην περίπτωση μας, οι συγχορδίες αυτές είναι η ντο και η μι^b (φθόγγος δανεισμένος από τον Φρύγιο τρόπο από ρε) χωρίς προσθήκη της τρίτης της συγχορδίας (ως power chords), κάτι που επιβεβαιώνει την μικρή σημασία τους σε αυτό το σημείο σε σχέση με την τονική. Το χαρακτηριστικό μοτίβο του διήχου είναι εμφανές και σε αυτό το σημείο, που τα μέτρα αλλάζουν συνεχώς (μέτρο 8: 9/8, μέτρα 9-10: 8/8 και μέτρο 11: 3/8). Το κομμάτι επιστρέφει στο μέτρο των 8/8 και συνεχίζεται με ένα δίμετρο οστινάτο στην ηλεκτρική κιθάρα σε χαμηλότερη δυναμική, με το χαρακτηριστικό μοτίβο του διήχου, και συνοδευτικά μοτίβο στα ντραμς, και συγκεκριμένα στο κέντρο του κύμβαλου, ώστε να παραχθεί πιο χαμηλή δυναμική. Το οστινάτο επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές και σκιαγραφεί την ρε ελάσσονα, δηλαδή την τονική, με την προσθήκη του σι^b ως αποτζιατούρα, ενώ τα ντραμς απαντούν σ' αυτό όσο υπάρχει η κρατημένη νότα φα στο δεύτερο μέτρο του οστινάτο. Υπάρχει, δηλαδή, μια συνομιλία μεταξύ της ηλεκτρικής κιθάρας και των ντραμς. Το οστινάτο που, όπως προανέφερα, σκιαγραφεί την τονική, μπορεί να ερμηνευτεί ως τεχνική προέκτασης της τονικής.⁴⁹

Στο επόμενο τετράμετρο (μέτρα 20-23) εντοπίζουμε πάλι το χαρακτηριστικό μοτίβο του διήχου, αυτή τη φορά σε μέτρο 12/8 και 4/8, με έναν διαφορετικό, «εκρηκτικό» χαρακτήρα που προσδίδουν οι δανεισμένοι φθόγγοι και η συνήχηση σι^b-μι. Ενορχηστρωτικά, συμμετέχουν οι ηλεκτρικές κιθάρες, το ηλεκτρικό μπάσο και το Hammond όργανο με όλη του την έκταση. Είναι

⁴⁸ Nobile, Drew. "Tonic prolongation techniques: Neighboring and passing chords". *Form as Harmony in Rock Music* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2020), 18-20.

⁴⁹ Nobile, Drew. *Form as Harmony in Rock Music*, 14.

έντονο το χρωματικό στοιχείο, με νότες δανεισμένες από τον Λόκριο τρόπο του ρε (μι^b και λα^b), δημιουργώντας, έτσι, μια τροπική μίξη του Αιολικού και του Λόκριου τρόπου. Στα μέτρα 20 και 22 εμφανίζεται η συνήχηση σι^b-μι που προαναφέρθηκε, ενώ στα μέτρα 21 και 23 εμφανίζονται οι δανεισμένοι από τον Λόκριο τρόπο φθόγγοι λα^b και μι^b και σημειώνεται ένα unisono σε τρεις οκτάβες μεταξύ των οργάνων που συμμετέχουν. Στα μέτρα 24-31 επιστρέφουμε για άλλη μια φορά στο μέτρο των 8/8, και συναντάμε το ίδιο μοτιβικά αλλά και αρμονικά οστινάτο των μέτρων 12-19. Σκιαγραφείται, πάλι, η ρε ελάσσονα ως συγχορδία, με την διαφορά ότι στο πρώτο δίηχο του οστινάτο, αντί να εμφανίζεται το σι^b ως ξένος φθόγγος, γίνεται χρωματικό κατέβασμα από το λα στο λα^b, φθόγγος που να γίνει κατανοητός είτε, όπως και προηγουμένως, ως δανεισμένος από τον Λόκριο τρόπο, είτε ως blue note από την αντίστοιχη κλίμακα από ρε. Και εδώ, όπως και στα μέτρα 12-19, χρησιμοποιείται η τεχνική προέκτασης της τονικής.⁵⁰ Παρόλα αυτά, ενορχηστρωτικά αυτό το σημείο είναι πιο πυκνό σε σχέση με τα μέτρα 12-19, καθώς συμμετέχουν το ηλεκτρικό μπάσο και τα δυο πεντάγραμμα του Hammond (οπότε το οστινάτο είναι διπλασιασμένο σε δύο οκτάβες), καθώς και τα ντραμς, με πιο δυναμικά μοτίβα σε σχέση με πριν.

Τέλος, γίνεται ένα glissando προς το μέτρο 32, όπου και αρχίζει ένα διαβατικό χρωματικό κατέβασμα στο μπάσο και στο συγχορδιακό υλικό σε μέτρο 6/8, ξεκινώντας από το σολ στο μπάσο, με μία σολ ελάσσονα, μέχρι το ρε, ως βάση της σολ σε β' αναστροφή (χωρίς τρίτη), το οποίο γεφυρώνει την επιστροφή στην τονική στο μέτρο 35.

Στο μέτρο 35 ξεκινάει το μέρος, το οποίο έχω ορίσει ως B και είναι ένα ιντερλούδιο που βρίσκεται ανάμεσα στο εισαγωγικό οργανικό μέρος, που ανέλυσα προηγουμένως, και στον βασικό κορμό του κομματιού, ο οποίος, όπως θα δούμε παρακάτω, περιέχει τα βασικά στοιχεία ενός ροκ κομματιού, δηλαδή τα Verse, Chorus και Bridge. Είναι εμφανές πως αλλάζει το ύφος και η υφή του κομματιού σε σχέση με το χαρακτηριστικό A, το οποίο ήταν γεμάτο ένταση, αστάθεια και συνεχείς αναταράξεις. Σε αυτό το τμήμα μεταβαίνουμε στον Δώριο τρόπο από ρε, όπως εντοπίζουμε κατά τη διάρκειά του από την εμφάνιση του σι φυσικού. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι στο A, οι ηλεκτρικές κιθάρες έχουν παραμόρφωση στον ήχο τους, κάτι που αλλάζει στο B. Ο χαρακτήρας αλλάζει στο B και μέσω της πλήρους απουσίας των ντραμς.

Η αλλαγή αυτή σηματοδοτείται με τον ισοκράτη στην τονική, ο οποίος εξασθενεί σταδιακά, σε μέτρο 8/8, όπως ακριβώς ξεκίνησε και το κομμάτι. Τον ισοκράτη αυτόν αναλαμβάνουν οι ηλεκτρικές κιθάρες, το ηλεκτρικό μπάσο και το κάτω πεντάγραμμα του Hammond οργάνου, έχοντας μόνο τη θεμέλιο και την πέμπτη της συγχορδίας, ενώ, ταυτόχρονα, στο πάνω πεντάγραμμα του Hammond οργάνου εντοπίζουμε ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο πάνω στους φθόγγους 3-2-1 της κλίμακας, το οποίο επιβεβαιώνει τον χαρακτήρα της «άδειας» συγχορδίας που υπάρχει σε ισοκράτημα, αλλά και στους φθόγγους 6-5-3 της δεσπόζουσας με υψωμένο προσαγωγέα. Με αυτόν τον τρόπο αποκαθίσταται για άλλη μια φορά η τονική. Στο μέτρο 41 εμφανίζεται για πρώτη φορά το πιάνο και το μέτρο αλλάζει στα 7/8. Σε αυτό το σημείο, είναι μόνο του κάνοντας αρπισμούς στην τονική, σημειώνοντας ένα χρωματικό κατέβασμα από το ρε προς το σι αναίρεση ανά τετράμετρο. Στο μέτρο 49 εισέρχεται πάνω από τους αρπισμούς του πιάνου, που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν και ως τετράμετρο οστινάτο, το φαινομενικά φυσικό φλάουτο με φαρδιές νότες, που είτε συμφωνούν με την αρμονία που προτείνει το πιάνο είτε όχι. Εκ πρώτης ακοής, δεν είναι εύκολα αντιληπτό ότι το ηχόχρωμα του φλάουτου παράγεται από το Mellotron, παρόλα αυτά, η συνήχηση λα-ρε στο μέτρο 57, με το λα να βρίσκεται κάτω από την έκταση του φυσικού οργάνου, προδίδει την παρουσία του. Στα

⁵⁰ Nobile, Drew. *Form as Harmony in Rock Music*, 14.

μέτρα 58-60 το «φλάουτο» διπλασιάζει τους αρπισμούς του πιάνου και παραχωρεί την θέση του στην ηλεκτρική κιθάρα χωρίς παραμόρφωση και ταυτόχρονα εισερχόμαστε σε μια σταθερή εναλλαγή μέτρων (τρία μέτρα με μετρική ένδειξη 4/4, ένα μέτρο στα 3/4 και ένα στα 5/4). Σε αυτό το σημείο λοιπόν, από το μέτρο 61 έως και 68, σημειώνεται ένα σόλο στην ηλεκτρική κιθάρα, ενώ το πιάνο παίζει στατική αρμονία. Μετά την αποχώρηση της κιθάρας, το πιάνο εξακολουθεί να παίζει το ίδιο μοτίβο συγχορδιών έως και τα μέτρα 75-76, όπου επανεμφανίζεται το Hammond όργανο σε πολύ χαμηλή δυναμική κάνοντας ένα crescendo, ενώ ταυτόχρονα το ηλεκτρικό μπάσο πραγματοποιεί ένα ανοδικό πέρασμα που σηματοδοτεί την έναρξη της επόμενης ενότητας. Είναι κρίσιμο να αναφερθεί πως το μπάσο, στο πέρασμα αυτό, χρησιμοποιεί στην παλέτα του και τον φθόγγο σι^b, υποδεικνύοντας πως η επόμενη ενότητα επιστρέφει στον αιολικό τρόπο από ρε.

Φτάνοντας στην έναρξη του Γ (στο μέτρο 77), δηλαδή στον βασικό κορμό του κομματιού, επιστρέφουν τα ντραμς, το μπάσο και το Hammond, αποκαθίσταται το μέτρο των 8/8 και επανερχόμαστε στον Αιολικό τρόπο από ρε. Σε αυτό το σημείο, έχοντας αναλύσει και τις δυο προηγούμενες ενότητες το κομματιού, ερχόμαστε στο συμπέρασμα ότι η βασική, πιο σημαντική μετρική ένδειξη του κομματιού είναι τα 8/8, καθώς, παρά τις διακυμάνσεις και τις εναλλαγές μέτρων που είναι εμφανείς σε όλα τα τμήματα, κάθε καινούρια ενότητα αρχίζει με αυτό. Το τμήμα αυτό ξεκινάει με μια οργανική εισαγωγή, στην οποία συμμετέχουν οι ηλεκτρικές κιθάρες, χωρίς παραμόρφωση, το ηλεκτρικό μπάσο και το Hammond όργανο. Η εισαγωγή αυτή τοποθετείται στα μέτρα 77-92 και χωρίζεται σε επιμέρους φράσεις των τεσσάρων μέτρων, οι οποίες επαναλαμβάνονται σχεδόν αυτούσιες. Το Hammond αναλαμβάνει ένα μονόμετρο οστινάτο στο πάνω πεντάγραμμο που σκιαγραφεί την τονική και επαναλαμβάνεται στα τρία πρώτα μέτρα της τετράμετρης φράσης. Οι ηλεκτρικές κιθάρες, το μπάσο και το χαμηλό πεντάγραμμο του Hammond φανερώνουν την αρμονία, η οποία είναι ίδια με αυτή του Verse που ακολουθεί, γεγονός που πιστοποιεί ότι αυτό το αρχικό τμήμα αποτελεί πρόδρομο του Verse. Τέλος, τα ντραμς ηχούν σε αντιχρονισμούς από το βασικό μέτρομα, κάνοντας χρήση και του βασικού μοτίβου του κομματιού, δηλαδή του διήχου.

Στο μέτρο 93 ξεκινάει το πρώτο Verse, το οποίο, όπως και το δεύτερο που θα ακολουθήσει αργότερα, μπορεί να χαρακτηριστεί, σύμφωνα με τον Drew Nobile, ως Initiating Verse, καθώς δεν έχει μεγάλη αρμονική κίνηση, θεματική ποικιλία και περιλαμβάνει επαναλαμβανόμενη εξέλιξη συγχορδιών (chord progression).⁵¹ Σε αυτό, εισέρχεται για πρώτη φορά η φωνή μαζί με τον στίχο, η οποία, σε αντίθεση με το ξεκίνημα που συνηθίζεται στα ροκ και progressive ροκ κομμάτια, συνοδεύεται από δεύτερα φωνητικά, τα οποία, όμως, δεν βρίσκονται στο παρασκήνιο, αλλά δίνουν μια χορωδιακή αίσθηση καθιστώντας, παρόλα αυτά, διακριτή την βασική φωνή. Οι στίχοι έχουν ως εξής:

*“Eternal rains will come
We should say goodbye
And suffer on our own
As all our thoughts were wrong”*

Οι στίχοι ουσιαστικά «αναγγέλουν» τα δεινά που θα προκύψουν. Τα λόγια είναι πολύ πιθανό να εξιστορούν έναν χωρισμό, καθώς ο συνθέτης του, δηλαδή ο τραγουδιστής του συγκροτήματος,

⁵¹ Nobile, Drew. “Initiating Verses”. *Form as Harmony in Rock Music* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2020), 62-69.

βρισκόταν σε διαδικασίες διαζυγίου την περίοδο που το έγραφε.⁵² Υπό αυτή την έννοια, οι συγκεκριμένοι στίχοι θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ότι υπονοούν πως ο χωρισμός είναι η καλύτερη λύση για το ζευγάρι, καθώς αν συνεχίσει να είναι μαζί θα έρθουν «αιώνιες βροχές». Ο στίχος αυτός από μόνος του (“*Eternal rains will come*”), που αποτελεί και τον τίτλο του κομματιού, προκαλεί συναισθήματα απελπισίας, καθώς οι βροχές υποδεικνύουν μια καταθλιπτικότητα, μια δυστυχία, γι’ αυτό και πρέπει να αποχαιρετήσουν ο ένας τον άλλον (“*we should say goodbye*”) και να «υποφέρει ο καθένας μόνος του» (“*and suffer on our own*”). Ο στίχος “*as all our thoughts were wrong*” («όλες οι σκέψεις μας ήταν λάθος») εννοεί πως το ζευγάρι πίστευε πως θα υπάρχει μέλλον μεταξύ τους, κάτι που εν τέλει δεν συνέβη. Η χορωδιακή τύπου πλαισίωση των στίχων, δραματοποιεί ακριβώς το νόημά τους, την «προειδοποίηση» για να μην βρεθεί το ζευγάρι σε δυσκολότερες συνθήκες. Είναι, ίσως, κάποια λόγια που ο συνθέτης έχει το κουράγιο να εκφράσει φωναχτά, γι’ αυτό και επιλέγει αυτή την χορωδιακή αίσθηση σε αυτό το σημείο. Παρατηρούμε, ακόμη, ότι στο σημείο που εισέρχονται οι στίχοι, το Hammond αφήνει στην άκρη το οστινάτο που είχε αναλάβει στο εισαγωγικό μέρος, και αποκτά αρμονικό χαρακτήρα. Λόγω του ηχοχρώματός του, προδίδει, με αυτόν τον τρόπο, μια επιπλέον δραματικότητα στον στίχο. Παρόλα αυτά, τα ντραμς εξακολουθούν να ηχούν σε αντιχρονισμούς, όπως ακριβώς στο εισαγωγικό μέρος του Γ, γεγονός που εξισορροπεί την έντονη δραματικότητα που αποπειρώνται να προσδώσουν ο στίχος και οι μεγάλες αξίες του Hammond οργάνου.

Στο μέτρο 109 σημειώνεται ένα συνδετικό πέρασμα που γεφυρώνει το πρώτο Verse με το πρώτο Chorus. Σε αυτό, αποχωρεί το Hammond και κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση τα φαινομενικά έγχορδα του κομματιού, τα οποία παράγονται από το Mellotron, και αυτά, μαζί με το μπάσο και την ηλεκτρική κιθάρα δημιουργούν σε unisono μια ανοδική πορεία προς το πρώτο Chorus. Με αυτόν τον τρόπο, λοιπόν, εισέρχεται στο μέτρο 110 το Chorus, το οποίο, σύμφωνα με την θεωρία του Drew Nobile, μπορεί να χαρακτηριστεί ως Continuation Chorus, καθώς συνεχίζει και ολοκληρώνει την ιδέα που προηγήθηκε στο Verse, αρμονικά και μοτιβικά.⁵³ Αυτό πλαισιώνεται από τους εξής στίχους:

*“So hard to keep the darkness from seeping through
When the flood comes to drown us there’s nothing we can do”*

Οι στίχοι “*so hard to keep the darkness from seeping through*” [(«είναι) τόσο δύσκολο να αποτρέψω το σκοτάδι από το να εισχωρήσει μέσα μου»] μιλούν για το βάρος της θλίψης και, ίσως, του «πένθους» που κουβαλάει ο κεντρικός χαρακτήρας, ο αφηγητής της ιστορίας που ξετυλίγεται. Ο επόμενος στίχος υποδηλώνει ότι η θλίψη είναι συντριπτική και ο πόνος της απώλειας δεν μπορεί να αποφευχθεί (when the flood comes to drown us there’s nothing we can do, το οποίο μεταφράζεται ως: «όταν η πλημμύρα πλησιάζει να μας πνίξει, δεν υπάρχει τίποτα που μπορούμε να κάνουμε»). Οι στίχοι αυτοί, σε αντίθεση με αυτούς του πρώτου Verse, δεν έχουν χορωδιακή υφή, αλλά αποδίδονται με τρόπο μονοφωνικό, υποδηλώνοντας, ίσως, έτσι, ότι αυτοί αποτελούν τις σκέψεις και τον εσωτερικό κόσμο του «αφηγητή», κάτι που δεν έχει καταφέρει ακόμα να βγάλει προς τα έξω, κάτι που τον βασανίζει νοητικά. Η δραματικότητα των στίχων συνεργάζονται με την δραματικότητα της ενορχήστρωσης για να παράξουν ένα αποτέλεσμα που αποτυπώνει την θλίψη που κουβαλάει αυτό το τμήμα. Συγκεκριμένα, την θέση του Hammond οργάνου επωμίζεται το Mellotron με τον ήχο εγχόρδων, το οποίο μαζί με τις ηλεκτρικές κιθάρες υποστηρίζουν την αρμονία –το πρώτο με μεγάλες

⁵² Åkerfeldt, Mikael, συνέντευξη στο διαδικτυακό περιοδικό “The Pit”, 31 Ιουλίου 2014, https://www.youtube.com/watch?v=OqTkrijivII&ab_channel=ThePit.

⁵³ Nobile, Drew. “Continuation Choruses”. *Form as Harmony in Rock Music* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2020), 80-85.

αξίες και οι δεύτερες πάνω στο ισχυρό μέρος του κάθε μέτρου— ενώ το μπάσο κάνει αρπισμούς πάνω στην συγχορδία. Η αρμονία αλλάζει σε σχέση με το Verse, χρησιμοποιώντας δανεισμένους φθόγγους από τον Δώριο τρόπο του ρε, συγκεκριμένα για να αποτυπώσει μια μείζονα υποδεσπόζουσα, η οποία αμέσως μετατρέπεται σε ελάσσονα. Συνεχίζει με μια ρε, έχοντας στο μπάσο την έβδομη της, στην συνέχεια μια ντο μείζονα που πορεύεται προς την σολ μείζονα και μετατρέπεται σε σολ ελάσσονα, για να φτάσει στην λα ελάσσονα, δηλαδή στη δεσπόζουσα χωρίς υψωμένο προσαγωγέα, και να λυθεί στην τονική. Εδώ συναντάμε για πρώτη φορά, μέχρι στιγμής, την σχέση iv-v-i, γεγονός που καθιστά σημαντικό αυτό το σημείο, επειδή πρόκειται για την πρώτη σχεδόν ολοκληρωμένη πτώση που υπάρχει στο κομμάτι. Ακόμη και χωρίς υψωμένο προσαγωγέα, ο ακροατής έχει την αίσθηση της αρμονικής πορείας προς την τονική. Με αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης δείχνει ταυτόχρονα μέσω του στίχου, της ενορχήστρωσης και της αρμονίας πως έχει αποδεχθεί ότι «δεν υπάρχει τίποτα που μπορούμε να κάνουμε» (*“there’s nothing we can do”*), υπό την έννοια ότι έχει λύσει μέσα του το ζήτημα που τον απασχολεί, στην προκειμένη περίπτωση έχει αποδεχθεί ότι ο μόνος δρόμος που μπορεί να ακολουθήσει είναι αυτός του χωρισμού, ακόμη και αν αυτό του προκαλεί θλίψη και βρίσκεται σε κατάσταση πένθους.

Μετά από το πρώτο Chorus, επιστρέφει για δύο τετράμετρα (μέτρα 116-123) η οργανική εισαγωγή που συναντήσαμε στην αρχή του τμήματος Γ (μέτρα 77-92), για να συνδέσει το τέλος του Chorus με το μικρό ιντερλούδιο που ακολουθεί. Έτσι, στα μέτρα 124-132, παρατηρούμε ένα σόλο της ηλεκτρικής κιθάρας πάνω στην αρμονία που εντοπίζεται και στο Verse, με «φαρδιές» νότες στο Hammond όργανο που κρατούν την αρμονία, συγχορδίες στο ισχυρό κάθε μέτρου από την μία ηλεκτρική κιθάρα και το μπάσο να καθορίζει τη θεμέλιο με μερικούς αρπισμούς. Το δεύτερο Verse ξεκινάει αρμονικά με μια ρε με ένατη, καθώς το σόλο της ηλεκτρικής κιθάρας που προηγήθηκε καταλήγει στο μι. Αυτή είναι η μόνη διαφοροποίηση που εντοπίζεται στην αρμονία και την ενορχήστρωση μεταξύ του Verse 1 και του Verse 2. Οι στίχοι που περιλαμβάνει αυτό το τμήμα είναι οι εξής:

*“You told me not to wait
Unless I could wait forever
‘Cause there’s no time for us
Take comfort in what was”*

Οι στίχοι αυτοί μεταφράζονται ως εξής: «Μου είπες να μην περιμένω / Αν δεν μπορώ να περιμένω για πάντα / Γιατί δεν υπάρχει χρόνος για μας / Πάρε παρηγοριά από αυτό που υπήρχε». Εδώ, ο «αφηγητής» υπαινίσσεται ότι υπήρξε μια προηγούμενη συζήτηση με το άλλο πρόσωπο, στην οποία διαπραγματεύτηκε την πορεία της σχέσης, συζήτηση κατά την οποία πήρε την απάντηση που αναφέρει, δηλαδή την λήξη της σχέσης και την προτροπή να κρατήσει τις καλές αναμνήσεις που υπάρχουν μεταξύ τους.

Έπειτα, στο μέτρο 148, επανεμφανίζεται το συνδετικό πέρασμα ακριβώς όπως στο μέτρο 109, ώστε να εισέλθει το δεύτερο Chorus, το οποίο ακολουθεί πιστά, αρμονικά, ενορχηστρωτικά αλλά και στον στίχο, την πρώτη εμφάνισή του στα μέτρα 110-116, με την μόνη διαφορά ότι το φωνητικό μέρος αποκτά χορωδιακή υφή με διακριτή την κύρια φωνή, όπως δηλαδή συμβαίνει στα Verse. Η αλλαγή στην υφή μπορεί να σημαίνει ότι ο κεντρικός χαρακτήρας μας βρήκε το κουράγιο να εκφράσει φωναχτά τους φόβους του που, όπως προαναφέρθηκε, αποτελούσαν σκέψεις και καθρέπτιζαν τον εσωτερικό του κόσμο.

Στα μέτρα 155-170 ακολουθεί το τρίτο και τελευταίο Verse. Επιλέγω να χαρακτηρίσω αυτό το τμήμα με αυτόν τον τρόπο, διότι πέρα από το γεγονός ότι περιέχει στίχους και, μάλιστα, τέσσερις, όπως και τα προηγούμενα δύο Verse, εντοπίζουμε ταυτόχρονα και μια ομοιότητα στο μοτίβο και το ρετζίστρο με αυτά. Εδώ παρατηρούμε μια εμμονή μοτιβικά και αρμονικά. Σε αυτό το σημείο, αλλάζει η υποδιαίρεση του μέτρου των 8/8· από 3+3+2, γίνεται 3+2+3. Γίνεται συνεχής χρήση του χαρακτηριστικού μοτίβου του διήχου από όλα τα όργανα που συμμετέχουν: τις ηλεκτρικές κιθάρες, το ηλεκτρικό μπάσο, το Hammond όργανο, το Mellotron με ήχο εγγόρδων, αλλά και το φωνητικό μέρος. Είναι η πρώτη φορά που παρατηρούμε να συμμετέχουν ταυτόχρονα το Hammond όργανο και το Mellotron. Στα μέτρα 155-162 έχουμε ένα οργανικό τμήμα, αποτελούμενο από τα όργανα που αναφέρθηκαν παραπάνω. Όλα, εκτός του Mellotron, κάνουν ένα ποίκιλμα στο ρε, ενώ το Mellotron σκιαγραφεί ανά τετράμετρο, με διαβατικά κατεβάσματα και αρπισμό, μια ρε ελάσσονα, η οποία στο τελευταίο μέτρο κάθε επανάληψης γίνεται μείζονα με την προσθήκη της πικαρδικής τρίτης,⁵⁴ που αποτελεί προάγγελο του τέλους του τραγουδιού. Η εμμονή αυτή στο ρε αλλά ταυτόχρονα και η αλλαγή υφής σε κάτι πολύ διαφορετικό από αυτό που είχε στα αυτιά του ο ακροατής εδώ και αρκετή ώρα, δημιουργούν, από το οργανικό μόνο μέρος, μια προσδοκία για κάτι που θα έρθει, γεγονός που έρχεται να επιβεβαιώσει και το φωνητικό τμήμα που προστίθεται στο μέτρο 163. Το φωνητικό μέρος, λοιπόν, συνεχίζει την χορωδιακή αίσθηση που ήδη έχουμε συνηθίσει από τα προηγούμενα Verse και το δεύτερο Chorus, και οι στίχοι του έχουν ως εξής:

*“Here it comes
Our death comes
And in my sleep
I can’t forget”*

Επιβεβαιώνεται λοιπόν αυτό που υποψιάζεται ο ακροατής, ότι δηλαδή κάτι πλησιάζει. Αυτό που αναφέρει ο «αφηγητής» πως πλησιάζει είναι «ο θάνατός μας» (“*our death comes*”), εννοώντας ότι η σχέση του ζευγαριού θα λήξει. Η χρήση της λέξης «θάνατος», ίσως φανερώνει πως ο κεντρικός μας χαρακτήρας θα αποξενωθεί εντελώς από το άλλο πρόσωπο. Ακόμη, η συγκεκριμένη λέξη επιβεβαιώνει τα συναισθήματα πένθους που μπορεί να κατακλύσουν ένα άτομο σε μια καταθλιπτική στιγμή της ζωής του, όπως είναι ο χωρισμός από ένα άτομο για το οποίο, όπως φάνηκε από τους στίχους “*you told me not to wait / unless I could wait forever / ‘cause there’s no time for us / take comfort in what was*”, έχει κάνει προσπάθεια στο να το κρατήσει στη ζωή του. Οι στίχοι “*and in my sleep / I can’t forget*” είναι αναφορά στο “*take comfort in what was*” που αναφέρθηκε προηγουμένως. Η εμμονή που υπάρχει στην ρυθμικότητα και στην αρμονία μπορεί να υπονοεί την εμμονή του αφηγητή μας με το παρελθόν. Το crescendo που συμβαίνει ταυτόχρονα με αυτούς τους στίχους μπορεί να εξηγηθεί με την έντονη δυσκολία που αντιμετωπίζει ο αφηγητής μας στο να προχωρήσει στη ζωή του, στο να ξεχάσει το παρελθόν και να κρατήσει τις καλές στιγμές, στο να αποδεχθεί ότι η σχέση του έχει λήξει.

⁵⁴ Πικαρδική τρίτη ή τρίτη της Πικαρδίας: Με τον όρο αυτόν, εννοείται η μείζονα συγχορδία στο τέλος μιας μουσικής σύνθεσης γραμμένης σε ελάσσονα κλίμακα, κυρίως στην εκκλησιαστική μουσική του 16ου αιώνα. Η προέλευσή του θεωρείται πως προέρχεται από την περιοχή Picardie της βόρειας Γαλλίας.
Rushton, Julian. "Tierce de Picardie." Grove Music Online. 2001; Accessed 7 Jun. 2023.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027946>.

Φτάνοντας στο μέτρο 171, στο Bridge, διαπιστώνουμε πως αποτυπώνεται στο οργανικό σύνολο της ηλεκτρικής κιθάρας, του ηλεκτρικού μπάσου, του Hammond οργάνου, των ντραμς με έντονα και πολύπλοκα ρυθμικά και, από το μέτρο 173 έως το 174, του Mellotron με ήχο εγχόρδων, η εσωτερική «πάλη» που αντιμετωπίζει ο αφηγητής μας στο να αποδεχθεί τον χωρισμό και να προχωρήσει. Έχουμε μεταβεί σε μέτρο 13/8 και αρμονικά, σκιαγραφείται μια ρε μείζονα, ενώ στο πολύπλοκο αυτό ρυθμικά σημείο, μεταβαίνουμε στον Φρύγιο τρόπο από ρε, με την χρήση, όμως, του φα# και την δημιουργία, έτσι, ενός τριμητονίου. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, η προσθήκη αυτή του φα# μαρτυράει την χρήση των φολκ στοιχείων στο κομμάτι, καθώς υπάρχει μια ομοιότητα με την χρήση του αραβικού τρόπου Hijaz.⁵⁵



Παράδειγμα αρ. 3: Hijaz τρόπος από ρε

Η αλλοίωση αυτή, δηλαδή το φα#, μπορεί να ερμηνευτεί ως ένας δεύτερος προάγγελος της τελικής ρε μείζονας του τραγουδιού, που θα φέρει την τελική «κάθαρση», καθώς μέσω αυτής της κλίμακας, «παλεύει» να βγει στην επιφάνεια. Το σημείο αυτό μπορεί να θεωρηθεί ως «απόηχος» του πρώτου τμήματος, του A, καθώς περιέχει τη δυναμικότητα και την πολυπλοκότητα που εντοπίζεται εκεί, και επανεμφανίζεται ο φθόγγος μι^b, τον οποίο συναντήσαμε μόνο στο αρχικό τμήμα του κομματιού. Το δεύτερο αυτό τμήμα του Bridge καταλήγει στο μέτρο 175 με μια ρε μείζονα στο Hammond όργανο και στο μπάσο, γεγονός που φανερώνει ένα δεύτερο «παραθυράκι» προς τον δρόμο της κάθαρσης.

Στο μέτρο 176 μεταβαίνουμε στην Coda του κομματιού, που διαρκεί για τρία μέτρα, δηλαδή ως το τέλος. Μέσα σε αυτό το τρίμετρο αλλάζει δύο φορές το μέτρο, αρχικά πηγαίνει στα 9/8 και στην συνέχεια στα 6/8. Αρμονικά, έχουμε την πρώτη εμφάνιση της δεσπόζουσας με υψωμένο προσαγωγέα, η οποία προετοιμάζεται από μια VII^A και, πριν από αυτή, από μια ρε ελάσσονα. Στην συνέχεια καθυστερείται η λύση της δεσπόζουσας, καθώς πριν την μείζονα τονική σε ευθεία κατάσταση παρεμβάλλονται η ελάσσονα τονική σε πρώτη αναστροφή και η μείζονα υποδεσπόζουσα. Το γεγονός ότι έχουμε την λύση του υψωμένου προσαγωγέα, σε μείζονα, μάλιστα, τονική, υποδεικνύει την «αχτίδα φωτός», την αίσθηση της κάθαρσης, της λύτρωσης, ότι ο αφηγητής μας, μετά την εσωτερική πάλη που υπέστη (μέτρα 171-174) βρίσκει την ηρεμία που έψαχνε, έξω από την κατάθλιψη που τον περιέβαλε καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού. Σημαντική είναι και η ερμηνεία του στίχου πάνω σε αυτό το λυτρωτικό τελείωμα. Ο στίχος έχει ως εξής:

“Reaching for the surface I see you”

Ο στίχος, λοιπόν, έρχεται να επιβεβαιώσει τον λυτρωτικό χαρακτήρα της Coda. Μεταφράζεται ως εξής: «Βγαίνοντας στην επιφάνεια, βλέπω εσένα». Η «επιφάνεια», ή αλλιώς «στεριά», που αναφέρει, συμβολίζει την σταθερότητα η οποία προκύπτει μετά από την αστάθεια που υπήρχε, η οποία έγινε ακόμη πιο έντονη στα μέτρα του Bridge. Ο στίχος μπορεί να έχει παραπάνω από μια σημασίες. Η πρώτη είναι και η πιο προφανής, ότι δηλαδή ο κεντρικός μας χαρακτήρας συνειδητοποιεί ότι η «στεριά» μέσα σε όλη αυτή την «τρικυμία» που υπέστη, είναι η σχέση που δεν μπορεί να εγκαταλείψει, και απ' ό,τι φαίνεται ούτε και το άλλο πρόσωπο μπορεί. Βρίσκοντας, λοιπόν, την «στεριά», βλέπει το άλλο πρόσωπο να τον περιμένει εκεί, κάτι που τον βγάζει από την δύσκολη θέση του να προχωρήσει παρακάτω, αφού και το άλλο πρόσωπο είναι διατεθειμένο να παραμείνει στην σχέση. Η δεύτερη

⁵⁵ Tenzer, Michael. *Analytical Studies in World Music* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2006), 96–97.

ερμηνεία είναι το να βρίσκεται ένα καινούριο πρόσωπο στην «στεριά» που βρίσκεται. Να βγαίνει από την κατάθλιψη στην οποία βρισκόταν, δηλαδή την ψυχολογική αστάθεια, και να βλέπει κάποιο καινούριο πρόσωπο που να σηματοδοτεί μια καινούρια αρχή γι' αυτόν. Η τρίτη ερμηνεία σχετίζεται με την αναδρομή στο παρελθόν. Να νομίζει, δηλαδή, ο κεντρικός μας χαρακτήρας ότι έχει βρει την «στεριά», βλέποντας το αρχικό πρόσωπο κατά την έξοδό του, όμως να είναι στην πραγματικότητα οι καλές αναμνήσεις που έχει κρατήσει, οι οποίες του δημιουργούν αυτή την αίσθηση ασφάλειας και σταθερότητας.

Συνολικά, το κομμάτι αποτελείται από τρεις διαφορετικές μεταξύ τους ενότητες, οι οποίες δημιουργούν μια μεγαλύτερη ιστορία στο σύνολό τους. Ξεκινάει από μια έντονη αστάθεια και συνεχείς αναταράξεις (τμήμα Α), που συμβολίζουν τον εσωτερικό κόσμο του αφηγητή μας και την οργή που ίσως ένιωθε λόγω του χωρισμού. Συνεχίζει με μια απρόσμενη ηρεμία, κατά την οποία μεταβαίνει στον κόσμο των αναμνήσεων, βλέποντας τα όμορφα πράγματα που έχει ζήσει με το άλλο πρόσωπο (τμήμα Β). Στο τμήμα Γ η κατάσταση σταθεροποιείται, με τα επαναλαμβανόμενα Verse και Chorus, (τμήμα Γ), περνώντας στο στάδιο της κατάθλιψης, για να φτάσουμε στην εσωτερική διαμάχη που αποτυπώνεται στο Bridge και, τελικά στην κάθαρση που επιφέρει το τέλος.

Κεφάλαιο 5: Ενορχήστρωση

5.1 Οργανολόγιο

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΟΡΓΑΝΟΛΟΓΙΟΥ			
	Α' τμήμα	Β' τμήμα	Γ' τμήμα
Ξύλινα πνευστά			1 πίκολο φλάουτο
	2 φλάουτα	1 φλάουτο	2 φλάουτα
	2 όμποε	1 όμποε	2 όμποε
		1 αγγλικό κόρνο	1 αγγλικό κόρνο
			1 πίκολο κλαρινέτο σε μι ύφεση
	2 κλαρινέτα σε σι ύφεση	2 κλαρινέτα σε σι ύφεση	2 κλαρινέτα σε σι ύφεση
	2 φαγκότα	2 φαγκότα	2 φαγκότα
	1 κοντραφαγκότο		1 κοντραφαγκότο
Χάλκινα πνευστά	4 γαλλικά κόρνα σε φα	2 γαλλικά κόρνα σε φα	4 γαλλικά κόρνα σε φα
	2 τρομπέτες σε ντο	1 τρομπέτα σε ντο	2 τρομπέτες σε ντο
	2 tenoro τρομπόνια	2 tenoro τρομπόνια	2 tenoro τρομπόνια
	1 μπάσο τρομπόνι		1 μπάσο τρομπόνι
	1 τούμπα	1 τούμπα	1 τούμπα
Κρουστά	Τύμπανα		Τύμπανα
		Βιμπράφωνο	Βιμπράφωνο
	Ταμπούρο		Ταμπούρο
	Γκρανκάσα		Γκρανκάσα
	Tom-tom		Tom-tom
	Πιατίνα		Πιατίνα
Νυκτά έγχορδα	-	Άρπα	Άρπα
Έγχορδα	Πρώτα βιολιά	Πρώτα βιολιά	Πρώτα βιολιά
	Δεύτερα βιολιά	Δεύτερα βιολιά	Δεύτερα βιολιά
	Βιόλες	Βιόλες	Βιόλες
	Βιολοντσέλα	Βιολοντσέλα	Βιολοντσέλα
	Κοντραμπάσα	Κοντραμπάσα	Κοντραμπάσα

Παράδειγμα αρ. 4: Πίνακας με το οργανολόγιο της κάθε ενότητας του κομματιού.

Το οργανολόγιο που έχω επιλέξει για την ενορχήστρωση του κομματιού αποτελείται από τριπλής σύστασης ξύλινα πνευστά, δηλαδή δύο φλάουτα και ένα πίκολο φλάουτο, δύο όμποε και ένα αγγλικό κόρνο, δύο κλαρινέτα σε σι ύφεση και ένα πίκολο κλαρινέτο σε μι ύφεση και δύο φαγκότα και ένα κοντραφαγκότο. Ακόμη, περιλαμβάνει πλήρη σύσταση χάλκινων πνευστών, δηλαδή τέσσερα κόρνα σε φα, δύο τρομπέτες σε ντο, δύο tenoro τρομπόνια, ένα μπάσο τρομπόνι και μία τούμπα, πέντε κρουστά όργανα, δηλαδή βιμπράφωνο, ταμπούρο, γκρανκάσα, ένα tom-tom και πιατίνα, μία άρπα, πλήρη ομάδα εγχόρδων, με τουλάχιστον τρία πεντάχορδα κοντραμπάσα και, τέλος, τετράφωνη χορωδία. Ο λόγος που έχω επιλέξει την προσθήκη πίκολο φλάουτου, αγγλικού κόρνου, πίκολο κλαρινέτου σε μι ύφεση, και κοντραφαγκότου είναι η κάλυψη περισσότερων ηχοχρωμάτων και περιοχών. Συγκεκριμένα, έχω επιλέξει το πίκολο φλάουτο για να καλύψω την πολύ ψηλή περιοχή στο ηχόχρωμα του φλάουτου, μεγαλώνοντας το εύρος των περιοχών της ορχήστρας. Το αγγλικό κόρνο το αντιμετωπίζω ως ένα ιδιαίτερο όργανο, του οποίου το ηχόχρωμα ταιριάζει απόλυτα σε λυρικά σημεία, όπου και το έχω χρησιμοποιήσει, αλλά ταυτόχρονα δεν λείπει και από μερικά σημεία ορχηστρικού tutti. Χρησιμοποιώ, επίσης, το πίκολο κλαρινέτο σε μι ύφεση για να καλύψω το ηχόχρωμα του

κλαρινέτου στην περιοχή που το απλό κλαρινέτο δεν είναι αρκετά αποτελεσματικό.⁵⁶ Τέλος, το κοντραφαγκότο είναι αναγκαίο σε αυτή την εννοχρήστρωση για να αποδώσει τις χαμηλές, «σκοτεινές» περιοχές, οι οποίες είναι άφθονες σε αυτό το κομμάτι, αλλά και για να προσδώσει μεγαλύτερο όγκο σε σημεία tutti. Η επιλογή, ακόμη, των συγκεκριμένων κρουστών γίνεται με τον σκοπό της καλύτερης αποτύπωσης των ντραμς του αρχικού κομματιού, παραθέτοντας αυτά που ταιριάζουν με την σύσταση των αρχικών. Όπως έχω ήδη αναφέρει και στο εισαγωγικό τμήμα της εργασίας μου, ο λόγος που επιλέγω να μην προσθέσω αυτούσια τα ντραμς σε αυτήν την εννοχρήστρωση είναι ότι αποσκοπώ στο να αποτυπώσω ηχητικά το κομμάτι με τον ήχο της κλασικής συμφωνικής ορχήστρας, χωρίς την προσθήκη οργάνων που δεν αποτελούν βασικά μέλη της. Επιπλέον, επιλέγω την άρπα σε μερικά σημεία για την μεταφορά του ήχου του αρχικού πιάνου και σε άλλα απλώς για το ηχόχρωμά της, καθώς και την χορωδία για την αποτύπωση των φωνητικών τμημάτων. Τέλος, διαλέγω την χρήση και των πεντάχορδων κοντραμπάσων έχοντας την ίδια επιδίωξη με αυτήν του κοντραφαγκότου, δηλαδή το να καλύψω και τις χαμηλές, «σκοτεινές» περιοχές του τραγουδιού.

5.1 Ανάλυση Εννοχρήστωσης

Τμήμα Α

Όπως έχω αναφέρει και στην ανάλυση που προηγήθηκε, το κομμάτι χωρίζεται σε τρία τμήματα. Στο πρώτο τμήμα (Α), το οποίο έχω χαρακτηρίσει ως οργανική εισαγωγή, επιλέγω να χρησιμοποιήσω τα βασικά ξύλινα με την προσθήκη του κοντραφαγκότου, χωρίς το πίκολο φλάουτο, το αγγλικό κόρνο και το κλαρινέτο σε μι ύφεση. Ακόμη, δεν γίνεται χρήση της άρπας και του βιμπραφώνου. Επιλέγω να μην χρησιμοποιήσω το πίκολο φλάουτο και το πίκολο κλαρινέτο καθαρά για λόγους εννοχρηστρωτικής οικονομίας. Επιπλέον, η λυρικότητα που έχει εκ φύσεως του το αγγλικό κόρνο δεν συνάδει με την αστάθεια και ένταση που χαρακτηρίζει το Α. Όσον αφορά την άρπα και το βιμπράφωνο, η φύση αυτών επίσης έρχεται σε αντιπαράθεση με την αστάθεια και την ένταση του τμήματος αυτού, καθώς οι δυναμικοί περιορισμοί τους θα αδικούσαν την πιθανή ύπαρξή τους σε ένα σημείο όπως αυτό.⁵⁷

Έχω επιλέξει να μοιράσω την μελωδία του Hammond οργάνου σε ένα unisono μεταξύ των δύο ομάδων βιολιών, των όμποε και των κλαρινέτων σε δυναμική forte, που οδηγούν σε ένα μαζικό ντο# με την προσθήκη των διπλών φλάουτων και φαγκότων, των χάλκινων πνευστών και των υπόλοιπων εγχόρδων, όλα αυτά ενώ τα κρουστά κάνουν αισθητή την παρουσία τους εξ αρχής. Στην συνέχεια, η δυναμική μετατοπίζεται από forte σε piano και η διανομή των στοιχείων του αρχικού κομματιού γίνεται ποικιλοτρόπως. Η βιόλα αναλαμβάνει να αποδώσει με pizzicato την αίσθηση του ρυθμού, ρόλος που στο αρχικό κομμάτι ανήκε στο ηλεκτρικό μπάσο, τα δεύτερα βιολιά και τα τσέλα σε pizzicato μαζί με τα φαγκότα δίνουν το ισχυρό του κάθε μέτρου, που είναι και το ρυθμικό στοιχείο που υπερισχύει στο συνολικό άκουσμα. Τα κοντραμπάσα, επίσης με pizzicato, μαζί με το τύμπανο, τονίζουν το ισχυρό του μέτρου. Στα όμποε και τα κλαρινέτα έχω αναθέσει τον ρόλο του Hammond οργάνου, δηλαδή το ποίκιλμα της τονικής με τον υψωμένο προσαγωγέα. Έχω επιλέξει τα

⁵⁶ Sevsay, Ertugrul. "Wind Instruments: Clarinet in Eb (Piccolo Clarinet)." *The Cambridge Guide to Orchestration* (Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 2013), 82.

⁵⁷ Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Οι Βάσεις της Εννοχρήστωσης* (Основы оркестровки) (Αθήνα: Παπαγρηγορίου-Νάκας, 2002), 46.

συγκεκριμένα ηχοχρώματα, διότι το ένρινο ηχοχρώμα του όμποε⁵⁸ σε συνδυασμό με την φωτεινότητα του κλαρινέτου σε αυτό το ρετζίστρο,⁵⁹ αποδίδουν το διαπεραστικό ηχοχρώμα που αποκτά σταδιακά το Hammond όργανο μέσω του crescendo. Ταυτόχρονα, τα πρώτα βιολιά σε rizzicato και τα φλάουτα αναλαμβάνουν να αποδώσουν το ρυθμικό στοιχείο, που στην πραγματικότητα ανήκει στο πιατίι των αρχικών ντραμς. Δεν είναι η πρώτη φορά που ένα όργανο της ορχήστρας μιμείται ένα κρουστό όργανο. Ένα παράδειγμα είναι στο Κοντσέρτο για Βιολί του Arnold Schoenberg, στα μέτρα 523 μέχρι 529, όπου οι βιόλες, τα τσέλα και τα κοντραμπάσα μιμούνται το ρυθμικό του ταμπούρου και μάλιστα με τεχνική col legno battuto, δηλαδή χτυπούν την χορδή με το ξύλο του δοξαριού.

Παράδειγμα αρ. 5: Arnold Schoenberg, “Κοντσέρτο για βιολί”, Μέρος III: Finale, μέτρα 523-4.⁶⁰

Επιπλέον, είναι αρκετά σύνηθες το γεγονός να μην τηρεί μια ομάδα οργάνων έναν ενιαίο ρόλο. Ένα παράδειγμα είναι η συμφωνία αρ.104 του Joseph Haydn, όπου το κάθε όργανο στις ομάδες ξύλινων πνευστών και εγχόρδων επωμίζεται διαφορετικό ρόλο.⁶¹

Στο μέτρο των 9/8 που ακολουθεί, επιλέγω την σύσσωμη χρήση της ομάδας των χάλκινων πνευστών, μαζί με τα φαγκότα, τα τσέλα και τα κοντραμπάσα. Κάνω αυτή την επιλογή γιατί μεταβαίνουμε σε φράση διαφορετικού ύφους και δυναμικής. Τα κόρνα αναλαμβάνουν τον ισοκράτη που στο αρχικό κομμάτι είχε το Hammond όργανο, ενώ τα υπόλοιπα χάλκινα πνευστά αναλαμβάνουν την αρμονία. Τα τσέλα, τα κοντραμπάσα και τα φαγκότα τονίζουν το μπάσο της συγχορδίας. Επιλέγω τον ρούλο στο τύμπανο, ενώ τα υπόλοιπα όργανα έχουν νότες μεγάλης διάρκειας, ώστε να υπάρχει μια κινητικότητα ταυτόχρονα με την διατήρηση του τονικού ύψους. Στην επανάληψη αυτής της δίμετρης φράσης, μεταβάλλω το μοτίβο της πρώτης τρομπέτας και του ταμπούρου από το δίηχο στα δέκατα έκτα, με την πρόθεση να μεγαλώσει η ένταση που εμπεριέχεται στην επανάληψη αυτή. Την ίδια στιγμή, έχοντας τον ίδιο σκοπό, προσθέτω τα φλάουτα, τα όμποε και τα κλαρινέτα με αρμονικό ρόλο αλλά και μία τρίλια στο ταμπούρο και την γκρανκάσα, ταυτόχρονα με τον ρούλο του τύμπανου. Στο μέτρο 12 επιστρέφουμε στην δυναμική *p* και παρατηρούμε τέσσερις φορές την επανάληψη μιας δίμετρης φράσης. Σε αυτό το σημείο έχω επιλέξει διαφορετική τεχνική στο ταμπούρο, κατά την οποία ο οργανοπαίκτης καλείται να παίζει στο «κέλυφος» του οργάνου,⁶² παράγοντας έτσι έναν πιο ξύλινο ηχοχρώμα σε σχέση με το χτύπημα στην μεμβράνη του οργάνου.

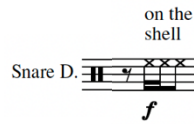
⁵⁸ Piston, Walter. “The Oboe”. *Orchestration* (Λονδίνο: Victor Gollancz LTD., 1973), 151.

⁵⁹ Adler, Samuel. “Individual Woodwinds: Clarinet”. *The Study of Orchestration*, τέταρτη έκδοση (Νέα Υόρκη: W. W. Norton and Company, 2016), 219.

⁶⁰ Schoenberg, Arnold. *Κοντσέρτο για βιολί*. (Νέα Υόρκη: G. Schirmer, Inc., 1939), μέτρα 523-4.

⁶¹ Sevsay, Ertugrul. “Scores and Analyses: Score and Analysis 11”. *The Cambridge Guide to Orchestration* (Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 2013), 400.

⁶² Sevsay, Ertugrul. “Percussion instruments: Membranophones: Snare Drum”. *The Cambridge Guide to Orchestration*, 172.



Παράδειγμα αρ.6: σημειογραφία τεχνικής on the shell.⁶³

Σε αυτό το σημείο η συγκεκριμένη τεχνική θεωρώ ότι ταιριάζει περισσότερο, διότι δίνει ένα διαφορετικό ηχοχρώμα στο συνολικό αποτέλεσμα, προστιθέμενο στο «μυστήριο» που εκπέμπει το στήσιμο του επαναλαμβανόμενου μοτίβου σε δυναμική *p*. Για την διατήρηση της κίνησης, έχω προσθέσει, αρχικά, τα δεύτερα βιολιά με δέκατα έκτα σε πολύ χαμηλή δυναμική, ώστε να βρίσκονται στο υπόβαθρο, και, στην συνέχεια, συμπληρώνω και τα πρώτα βιολιά σε διάστημα τρίτης πάνω να κάνουν ακριβώς το ίδιο. Η ενορχήστρωση κατά την επανάληψη του διμέτρου σταδιακά πυκνώνει, μέχρι την εμφάνιση της διάφωνης συνήχησης μι-σι^b στο μέτρο 20, όπου, εκτός από την αλλαγή της μετρικής ένδειξης, φτάνουμε μέσω ενός προϋπάρχοντος *crescendo* σε δυναμική *f* και συναντάμε μια πυκνή αρμονική γραφή. Επιλέγω αυτή την πυκνή αρμονική γραφή σε αυτό το σημείο, με σκοπό να δώσω έμφαση στην τροπική μίξη που πραγματοποιείται μέσω των φθόγγων μι^b και λα^b. Μετά από αυτό το εκρηκτικό τετράμετρο, έχουμε την επανεμφάνιση του προηγούμενου επαναλαμβανόμενου διμέτρου των μέτρων 12-19, με μια μικρή διαφοροποίηση στο τονικό ύψος. Αυτή την φορά, αποσκοπώντας στην ανανέωση του ενδιαφέροντος και όχι στην αυτούσια επανάληψη των ενορχηστρωτικών τεχνικών που χρησιμοποίησα στο προηγούμενο αντίστοιχο σημείο, αποφάσισα να προσθέσω μια απάντηση στο «μυστήριο» που προανέφερα ότι δημιουργεί αυτό το επαναλαμβανόμενο μοτίβο. Έτσι, στο δεύτερο μέτρο κάθε επανάληψης παραθέτω μια «απάντηση» από διαφορετικά ηχοχρώματα κάθε φορά, βασισμένη στο αρπέζ που υποδεικνύεται από το βασικό μοτίβο. Ξεκινάω αναθέτοντας το βασικό μοτίβο στα μπάσο τρομπόνια, την τούμπα, τα φαγκότα, τα τσέλα και τα κοντραμπάσα, ενώ την πρώτη «απάντηση» αναλαμβάνουν τα πρώτα κόρνα. Η ηχοχρωματική επιλογή «συνομιλίας» μεταξύ των τρομπονιών και των κόρνων δεν είναι κάτι καινούριο. Ένα παράδειγμα μπορεί να εντοπιστεί στο έργο «Εικόνες από μία Έκθεση» του Modest Mussorgsky σε ενορχήστρωση του Maurice Ravel και συγκεκριμένα στο ένατο μέρος, στο σημείο 84 της παρτιτούρας.

Παράδειγμα αρ. 7: Modest Mussorgsky, “Εικόνες από μία Έκθεση”, Μέρος IX: “La Cabane sur des pattes de poule”, σημείο 84.⁶⁴

⁶³ Sevsay, Ertugrul. “Percussion instruments: Notation of percussion instruments”. *The Cambridge Guide to Orchestration*, 184.

⁶⁴ Mussorgsky, Modest. *Εικόνες από μία Έκθεση*. ενορχ. Ravel, Maurice. (Παρίσι: Editions Russes de Musique, 1929), σημείο 84.

Τμήμα Β

Μετά από αυτό το δυναμικό κλείσιμο του Α, έρχεται το ιντερλούδιο, δηλαδή το Β για να ηρεμήσει τον ακροατή από την ένταση που προηγήθηκε. Έτσι, καθώς αλλάζει το ύφος εξ ολοκλήρου, επιλέγω να αλλάξω και τα όργανα που θα παισιώσουν το τμήμα αυτό και να μην χρησιμοποιήσω καθόλου κρουστά. Ξεκινάω με το πρωτοεμφανιζόμενο αγγλικό κόρντο, το οποίο, μαζί με το δεύτερο βιολί, αναλαμβάνει τον μελωδικό αρπισμό που περιέχει την τρίτη της συγχορδίας, ενώ τα φαγκότα, το πρώτο κόρντο, οι βιόλες και τα τσέλα διατηρούν την «κενή» συγχορδία στο υπόβαθρο. Ο διπλασιασμός μιας μελωδίας στο ηχόχρωμα του αγγλικού κόρντου και του βιολιού μπορεί να εντοπιστεί και το έργο του Nikolai Rimsky-Korsakov με τίτλο *Ο Χρυσός Πετεινός*, και συγκεκριμένα στην ένδειξη 30 της παρτιτούρας.

Παράδειγμα αρ. 9: Nikolai Rimsky-Korsakov, “Ο Χρυσός Πετεινός”, Μέρος III, σημείο 30.⁶⁶

Στην συνέχεια, στα δύο τετράμετρα που συμμετέχει στο αρχικό κομμάτι μόνο το πιάνο, επιλέγω να χρησιμοποιήσω στην θέση του την άρπα, και μάλιστα με φλαζολέ στο αριστερό χέρι, ώστε οι αρμονικοί που παράγονται να αποδίδουν το «αέρινο» ύφος που αποπνέει το σημείο αυτό. Ένα συμφωνικό παράδειγμα χρήσης του φλαζολέ στην άρπα είναι στο έργο *Nocturnes* του Debussy, και συγκεκριμένα στο μέρος με τίτλο “Nuages”, στα μέτρα 77-78.⁶⁷ Σε αυτό το σημείο, έχω αποφασίσει να προσθέσω το χρωματικό κατέβασμα που υπονοείται στο επαναλαμβανόμενο τετράμετρο του πιάνου ως μελωδία και να το μεταφέρω σε κάθε επανάληψη σε διαφορετικό ηχόχρωμα. Ξεκινώντας από το πρώτο τετράμετρο, στα μέτρα 41-44, έχω επιλέξει την βιόλα να δίνει την αίσθηση του ισχυρού με *pizzicato* και το βιμπράφωνο να έχει τη μελωδία του χρωματικού κατεβάσματος στον δεύτερο χρόνο του μέτρου με την χρήση του πεντάλ ώστε να διατηρηθεί η διάρκεια της αξίας. Στην πρώτη επανάληψη, δηλαδή στα μέτρα 45-48, το χρωματικό κατέβασμα αναλαμβάνει το πρώτο βιολί, ενώ το βιμπράφωνο ακολουθεί αντιστικτικά στα μέτρα 45-46 και στα επόμενα δύο διπλασιάζει τη μελωδία του πρώτου βιολιού. Στα μέτρα 49-52 εμφανίζεται το φλάουτο, του οποίου το ηχόχρωμα και μελωδία υπάρχουν και στο αρχικό κομμάτι. Σε αυτό το σημείο, το βιμπράφωνο εκτελεί το χρωματικό κατέβασμα, το βιολί προοικονομεί το δεύτερο τετράμετρο της μελωδίας του φλάουτου, ενώ η βιόλα συνεχίζει να υπάρχει στον πρώτο χρόνο του μέτρου με *pizzicato*. Η ηχοχρωματική συνύπαρξη

⁶⁶ Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Ο Χρυσός Πετεινός*. (Μόσχα: P. Jurgenson, 1910), Μέρος III, σημείο 30.

⁶⁷ Adler, Samuel. “Plucked String Instruments: Harp”. *The Study of Orchestration*, τέταρτη έκδοση, 104.

φλάουτου, άρπας, βιολιού και βιόλας σε pizzicato συναντάται και στο έργο του Gabriel Fauré *Pélleas et Méllisande*, και συγκεκριμένα στην έναρξη του τρίτου μέρους.

Παράδειγμα αρ. 10: Gabriel Fauré, “*Pélleas et Méllisande*”, Μέρος III, μέτρα 4-11.⁶⁸

Στα μέτρα 53-56 εισάγεται και το αγγλικό κόρνο το οποίο λειτουργεί αντιστικτικά ως προς το φλάουτο, μιμούμενο την αρχική του μελωδία, και αποχωρεί το πρώτο βιολί, του οποίου τον ρόλο αναλαμβάνει η βιόλα, ενώ τον προηγούμενο ρόλο της βιόλας τον παίρνει το τσέλο. Ο συνδυασμός φλάουτου και αγγλικού κόρνου εντοπίζεται και στην Τρίτη συμφωνία του Sergei Rachmaninoff, στο δεύτερο μέρος, και συγκεκριμένα στα σημεία 45 και 70 της παρτιτούρας.

Παράδειγμα αρ. 11: Sergei Rachmaninoff, “3^η Συμφωνία”, Μέρος II, σημείο 70.⁶⁹

Στο μέτρο 57 εισάγεται και το κοντραμπάσο, ενώ στο μέτρο 58 το φλάουτο μαζί με το αγγλικό κόρνο και το πρώτο βιολί δημιουργούν ένα unisono. Στην καινούρια φράση που έπεται, υπάρχει και νέο θεματικό υλικό, καθώς στην αρχική έκδοση υπάρχει μια σόλο ηλεκτρική κιθάρα με καθαρό, μη

⁶⁸ Fauré, Gabriel. *Pélleas et Méllisande*. (Λειψία: Edition Peters, 1979), Μέρος III, μέτρα 4-11.

⁶⁹ Rachmaninoff, Sergei. *3^η Συμφωνία* (Νέα Υόρκη: Charles Foley, 1937), Μέρος II, σημείο 70.

παραμορφωμένο ήχο, την οποία συνοδεύει το πιάνο με συγχορδίες. Επιλέγω σε αυτό το σημείο, στα μέτρα 61-64, να χρησιμοποιήσω μόνο την ομάδα των εγχόρδων. Έτσι, αποδίδω την μελωδία της σόλο κιθάρας στο τσέλο, και την αρμονική υποστήριξη στα υπόλοιπα έγχορδα. Στην επόμενη φράση, το σόλο αναλαμβάνει το αγγλικό κόρνο και ολόκληρη η ομάδα εγχόρδων την αρμονική υποστήριξη. Ενώ στο αρχικό κομμάτι, στα μέτρα 69-76, δεν υπάρχει κάποιο σολιστικό όργανο, αλλά μόνο το πιάνο με συγχορδίες, αποφασίζω να μετατρέψω την εξωτερική, σοπράνο φωνή των συγχορδιών σε μελωδική, σολιστική γραμμή. Έτσι, αυτή η γραμμή διαπερνά αρχικά το όμποε και στην πορεία το φλάουτο. Στο τελευταίο τετράμετρο του Β, δηλαδή στα μέτρα 73-76, προστίθεται η άρπα, για να δηλώσει το τέλος της ενότητας, αλλά και τα κόρνα με την πρώτη τρομπέτα, τα tenoro τρομπόνια και την τούμπα, τα οποία κάνουν μια μετάβαση στην καινούρια ενότητα και υποδηλώνουν την αλλαγή του ύφους.

Τμήμα Γ

Το Γ τμήμα, δηλαδή ο βασικός κορμός του κομματιού, ξεκινάει με μια οργανική εισαγωγή με την αρμονία και το ύφος του πρώτου Verse, το οποίο αποτελείται από τέσσερις τετράμετρες φράσεις. Αυτές αποτελούνται από τέσσερα βασικά στοιχεία: το οστινάτο του Hammond οργάνου, την αρμονία της ηλεκτρικής κιθάρας, τις αρπεξοειδείς γραμμές του ηλεκτρικού μπάσου και τους αντιχρονισμούς των ντραμς. Αποφάσισα τις γραμμές του μπάσου να τις μετατρέψω σε έναν διάλογο μεταξύ των οργάνων, όπως θα δούμε, και τους αντιχρονισμούς των ντραμς να τους αποτυπώσω στα όργανα και όχι στα κρουστά, δίνοντάς τους, με αυτόν τον τρόπο, και τονικό ύψος βασισμένο στην αρμονία πάνω στην οποία ακούγονται. Ξεκινώντας, λοιπόν, στο πρώτο τετράμετρο, δηλαδή στα μέτρα 77-80, οι δύο πρώτες ομάδες βιολιών αναλαμβάνουν το οστινάτο, οι βιόλες με τα τσέλα αλλά και τα φαγκότα με τα κλαρινέτα τον διάλογο που προανέφερα. Ταυτόχρονα, τα φλάουτα με το πίκολο φλάουτο επωμίζονται τον ρόλο των αντιχρονισμών, ενώ τα όμποε, το κόρνο και τα κοντραμπάσα έχουν καθαρά αρμονικό ρόλο. Τα κρουστά ξεκινάνε με απλή ρυθμική χρήση, με το τύμπανο να κρούεται στο πρώτο ισχυρό του κάθε μέτρου, με εξαίρεση το τέταρτο μέτρο κάθε επανάληψης, την γκρανκάσα στο ισχυρό του πρώτου μόνο μέτρου και το τομ-τομ στο δεύτερο και τρίτο ισχυρό κάθε μέτρου. Στο δεύτερο τετράμετρο (μέτρα 81-84) έχω δημιουργήσει μια σόλο μελωδία βασισμένη στη γραμμή του μπάσου. Αυτή την μελωδία σε αυτό το σημείο την αναλαμβάνει το πρώτο κόρνο, ενώ το δεύτερο διατηρεί αρμονικό ρόλο. Με παρόμοιο τρόπο χειρίζεται τα δύο κόρνα και ο Maurice Ravel στο έργο του *Pavane pour une infante défunte* στα μέτρα 1-5.⁷⁰ Το οστινάτο πλέον μεταφέρεται και στο κλαρινέτο ταυτόχρονα με τα δύο πρώτα βιολιά, ο διάλογος διατηρείται στις βιόλες και τα τσέλα, όσον αφορά τα έγχορδα, όμως στα ξύλινα μετατοπίζεται στα φαγκότα και όμποε, τα οποία ταυτόχρονα διατηρούν την αρμονία. Τα φλάουτα και το πίκολο έχουν τον ίδιο ρόλο με πριν. Στο επόμενο τετράμετρο, την μελωδία παίρνουν τα πίκολο φλάουτα μαζί με τα πρώτα βιολιά, τα φλάουτα μαζί με τα δεύτερα κόρνα έχουν τους αντιχρονισμούς, ενώ το οστινάτο πλέον βρίσκεται στα δεύτερα βιολιά, στα κλαρινέτα και στα όμποε και λείπει ο διάλογος. Στο τελευταίο τετράμετρο πριν το πρώτο Verse, το οστινάτο μεταφέρεται αποκλειστικά στα ξύλινα, και συγκεκριμένα στα κλαρινέτα, τα όμποε και τα φλάουτα. Ένα παράδειγμα αντίστοιχης χρήσης αυτών των οργάνων εντοπίζεται στο έργο *Daphnis et Chloé* του Maurice Ravel και συγκεκριμένα στο σημείο 156.

⁷⁰ Adler, Samuel. "Individual Brass Instruments". *The Study of Orchestration*, τέταρτη έκδοση, 343

Παράδειγμα αρ. 12: Maurice Ravel, “Daphnis et Chloé”, Μέρος III, δεύτερο και τρίτο μέτρο μετά το σημείο 156. ⁷¹

Το πίκολο με τα πρώτα βιολιά αναλαμβάνουν τους αντιχρονισμούς, ενώ η κυρίαρχη μελωδία βρίσκεται στην πρώτη τρομπέτα και τα δεύτερα βιολιά. Όπως παρατηρούμε, σημειώνεται μια γενικότερη ενορχηστρωτική πύκνωση, με την προσθήκη της τρομπέτας αλλά και του τρομπονιού, το οποίο έχει αρμονικό ρόλο, αλλά και με την μεγαλύτερη χρήση των κρουστών οργάνων.

Στο μέτρο 93 εισερχόμαστε και επίσημα στο πρώτο σημείο του κομματιού που περιέχει στίχο (το πρώτο Verse). Ο χτύπος των πιάτων συμβολίζει και την έναρξη μιας καινούριας φράσης. Το τμήμα αυτό αποτελείται επίσης από τέσσερις τετράμετρες φράσεις. Αρχικά, παρατηρούμε την επιστροφή του διαλόγου μεταξύ του πρώτου και δεύτερου φαγκότου αυτή τη φορά, αλλά και ανάμεσα στην τούμπα και το πρώτο τρομπόνι. Τα έγχορδα έχουν καθαρά αρμονικό ρόλο, με μεγάλες αξίες, ενώ το όμποε αναλαμβάνει τους αντιχρονισμούς. Στο δεύτερο τετράμετρο το μόνο που προστίθεται είναι το φλάουτο, που διπλασιάζει το όμποε σε μια οκτάβα ψηλότερα. Στα μέτρα 101-104 συμμετέχουν πλέον στον διάλογο τα πρώτα κόρνα και όχι τα πρώτα τρομπόνια και, όσον αφορά τα ξύλινα, τα κλαρινέτα. Επιπλέον, τα πρώτα βιολιά αφήνουν στην άκρη τον αρμονικό τους ρόλο, και μοιράζονται τους αντιχρονισμούς με τα φλάουτα και τα όμποε. Στο τελευταίο τετράμετρο του πρώτου Verse εξακολουθεί να υπάρχει μια πύκνωση με την συμμετοχή περισσότερων οργάνων, ώστε να φτάσουμε μέσω του συνδετικού μέτρου 109 με ένα μεγάλο unisono στο πρώτο Chorus. Έτσι, στο μέτρο 110 έχουμε φτάσει σε δυναμική *f*, κάτι όμως που δεν διαρκεί πολύ, καθώς στο επόμενο ακριβώς μέτρο μεταβαίνουμε σε δυναμική *mf*, καθώς πέρα από το ότι αλλάζει το γένος της συγχορδίας, δηλαδή από την σολ μείζονα πηγαίνουμε στην σολ ελάσσονα, ο στίχος εκφράζει σκέψεις προσωπικές σκέψεις του αφηγητή, όπως προανέφερα και στην ανάλυση, οπότε επιλέγω αυτή την πτώση στη δυναμική, με σκοπό να εκφραστεί η εσωστρέφεια αυτή. Στο μέτρο 113 γίνεται ένα *crescendo*, όμως στο επόμενο μέτρο βρισκόμαστε σε χαμηλότερη δυναμική. Αυτό συμβαίνει, διότι θέλω με αυτόν τον τρόπο να αποτυπώσω την προσπάθεια που φανερώνεται, κατά τη γνώμη μου, μέσω της σολ μείζονας να βγει ο αφηγητής μας από αυτές τις σκέψεις, όμως στο μέτρο 114 επιστρέφει η σολ ελάσσονα που ματαιώνει αυτή την επιδίωξη. Ακριβώς μετά, σημειώνεται ένα ακόμη *crescendo*, με σκοπό να ενταθεί η δραματικότητα που φανερώνει ο στίχος “when the flood comes to drown us there's nothing we can do” («όταν η πλημμύρα πλησιάζει να μας πνίξει, δεν υπάρχει τίποτα που μπορούμε να κάνουμε»). Με

⁷¹ Ravel, Maurice. *Daphnis et Chloé*. (Παρίσι: Durand & Cie., 1913), Μέρος III, δεύτερο και τρίτο μέτρο μετά το σημείο 156.

αυτόν τον τρόπο επιστρέφουμε σε δυναμική *mf* και ο ήχος των πιάτων μας υποδεικνύει την έναρξη μιας νέας υποενότητας, αυτής δηλαδή κατά την οποία επαναλαμβάνεται το υλικό της εισαγωγής πριν το Verse. Έπονται δύο τετράμετρα που χρησιμοποιούν ακριβώς τα ίδια στοιχεία με την εισαγωγή πριν το Verse, με διαφορετική όμως ενορχήστρωση. Αυτά τα μέτρα, μαζί με τα επόμενα δύο τετράμετρα είναι, ουσιαστικά, ένα ιντερλούδι. Εδώ, τους αντιχρονισμούς αναλαμβάνουν τα κλαρινέτα στο πρώτο τετράμετρο, ενώ στο δεύτερο το οστινάτο εντοπίζεται και στο φαγκότο μαζί με τις δύο πρώτες ομάδες των βιολιών, αλλά γίνεται και χρήση της χορωδίας, και συγκεκριμένα των σοπράνο και άλτο, με βοκαλισμούς, με σκοπό να προσθέσουν με το ηχόχρωμά τους σε αυτό το σημείο. Ανάλογη χρήση χορωδιακών φωνών κάνει και ο Maurice Ravel στο έργο του *Daphnis et Chloe* στους αριθμούς 1 και 2 της παρτιτούρας.

Παράδειγμα αρ. 13: Maurice Ravel, “Daphnis et Chloé”, Μέρος I, δεύτερο, τρίτο και τέταρτο μέτρο μετά το σημείο 1.⁷²

Στα επόμενα δύο τετράμετρα, υπάρχει ένα σόλο στην ηλεκτρική κιθάρα, το οποίο έχω αποφασίσει να μοιράσω στην πρώτη τρομπέτα και στο πίκολο κλαρινέτο. Στην συνέχεια εμφανίζεται το Verse 2, το οποίο πραγματεύεται ακριβώς το ίδιο υλικό με το Verse 1 αλλά με διαφορετικό στίχο. Το Verse 2 ξεκινάει έχοντας μικρότερη συμμετοχή από τα όργανα σε σχέση με το Verse 1, με αποτέλεσμα την λιγότερο πυκνή γραφή. Οι ρόλοι που είχαν τα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα στο Verse 1, σε αυτό το σημείο αντιστρέφονται. Τα ξύλινα έχουν πλέον την αρμονία με νότες μεγάλης αξίας, ενώ τα έγχορδα πραγματεύονται τον «διάλογο» που δημιουργήθηκε από τη γραμμή του αρχικού μπάσου και τους αντιχρονισμούς. Τα κόρνα διατηρούν αρμονικό ρόλο και συμμετέχουν μαζί με τα έγχορδα στην διεκπεραίωση των αντιχρονισμών. Μετά το δεύτερο Verse ακολουθεί το Chorus, το οποίο πλαισιώνεται από νότες μεγάλης αξίας από όλες τις ομάδες. Διαφοροποιείται όμως από το πρώτο Chorus από ενορχηστρωτικής άποψης, καθώς πλέον ο «διάλογος» βρίσκεται μόνο στα φαγκότα και τα κλαρινέτα, με την επιδίωξη του να υπάρχει μια ελάχιστη κινητικότητα μέσα στην δραματικότητα που αποπνέουν οι «φαρδιές» αξίες. Για να εντείνω την δραματικότητα, επιλέγω στα δύο τελευταία τετράμετρα του Chorus να χωρίσω τις χορωδιακές ομάδες των άλτο και τενόρων στα δύο.

Στο μέτρο 155 εμφανίζεται το τρίτο και τελευταίο Verse, κατά το οποίο «παγώνει» το κομμάτι ρυθμικά και αρμονικά. Αποτελείται από τέσσερα τετράμετρα, εκ των οποίων τα δύο τελευταία περιλαμβάνουν στίχο. Βρισκόμαστε συνεχώς στην ρε ελάσσονα ως συγχορδία, εκτός από το τελευταίο μέτρο κάθε τετραμέτρου, που περιέχει την ρε με πικαρδική τρίτη, ως προάγγελο του τέλους. Παρά λοιπόν την στατικότητα που έχει αυτό το Verse, αποφασίζω να πυκνώσω την ενορχήστρωση, ακολουθώντας το νόημα του στίχου “here it comes” («έρχεται») που βρίσκεται σε αυτό, ώστε να δώσω στον ακροατή την αίσθηση της προσμονής για κάτι επικείμενο. Στο τρίτο τετράμετρό του (μέτρα 163-166) εμφανίζεται η χορωδία και η αγωνία σταδιακά κορυφώνεται, κάτι στο οποίο συμβάλλουν και τα

⁷² Ravel, Maurice. *Daphnis et Chloé*. (Παρίσι: Durand & Cie., 1913), Μέρος I, δεύτερο, τρίτο και τέταρτο μέτρο μετά το σημείο 1.

συνεχή δέκατα έκτα των βιολιών και η πρόσθεση νέων ρετζίστρων και ηχοχρωμάτων στα ξύλινα και τα χάλκινα πνευστά. Οι χορωδιακές φωνές χωρίζονται όσο το Verse φτάνει προς το τέλος του, με σκοπό να υπάρξει μεγαλύτερη αίσθηση πολυφωνίας.

Το τρίτο Verse διαδέχεται το Bridge, με ένα ισχυρό unisono ανάμεσα, αρχικά, στα όμποε, κλαρινέτα, πίκολο κλαρινέτο, φαγκότα, τρομπέτες, τσέλα και κοντραμπάσα, με πολύ έντονη χρήση ρυθμικών στοιχείων στο κρουστά. Στο δεύτερο δίμετρό του προστίθενται τα φλάουτα, τα κοντραφαγκότα, τα υπόλοιπα έγχορδα, καθώς και τα τύμπανα. Στην συνέχεια, υπάρχει ένα μέτρο με την ρε με πικαρδική τρίτη κατά την οποία ηχούν μόνο τα φλάουτα και το πρώτο κλαρινέτο. Επέλεξα αυτά τα ήπια ηχοχρώματα, με σκοπό να αποσυμπιέσω όλη αυτή την ένταση που προηγήθηκε. Στα τελευταία δύο μέτρα πραγματοποιείται το μεγαλύτερο ορχηστρικό tutti που έχουμε δει στο κομμάτι, καθώς είναι και το σημείο που, όπως έχω αναφέρει και στο κομμάτι της ανάλυσης, έρχεται η κάθαρση, καθώς είναι η μοναδική στιγμή που εμφανίζεται η δεσπόζουσα της τονικότητας με υψωμένο προσαγωγέα, η οποία μάλιστα λύνεται σε τονική με πικαρδική τρίτη.

Συμπεράσματα

Αυτή η εργασία, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος της, μπορεί να διακριθεί σε τρία σκέλη: στην καταγραφή, ανάλυση και ενορχήστρωση του κομματιού “Eternal Rains Will Come” του Σουηδικού συγκροτήματος Opeth. Τα σκέλη αυτά είναι, όπως διαπιστώσαμε και στην εργασία, εμφανώς αλληλένδετα, καθώς δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί ανάλυση του κομματιού χωρίς να βασίζεται σε μια παρτιτούρα και, ταυτόχρονα, δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί μια τεκμηριωμένη ενορχήστρωση χωρίς την ανάλυσή του αλλά και την παρτιτούρα.

Αρχικά, ξεκίνησα την εργασία με την παρουσίαση της μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε για την πραγματοποίησή της. Έπειτα, για την καλύτερη κατανόηση του κομματιού, ξεκίνησα να ερευνώ την ιστορία του είδους που ανήκει το κομμάτι, δηλαδή του προοδευτικού ροκ, αλλά και τα βασικά χαρακτηριστικά του, ταυτόχρονα με τα είδη από τα οποία έχει αντλήσει επιρροές. Έτσι, διαπιστώσαμε πως το προοδευτικό ροκ ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του 1960, μέσω της ψυχεδελικής μουσικής που καθιέρωσαν οι χίπηδες και έχει επηρεαστεί από είδη όπως η κλασική μουσική, η τζαζ, η φολκ και άλλες. Βασικά χαρακτηριστικά της είναι η δημιουργία εκτενών συνθέσεων, η πολυπλοκότητα στα ρυθμικά στοιχεία, η τροπικότητα, όσον αφορά την αρμονία, με τους πιο συνηθισμένους τρόπους να αποτελούν οι Αιολικός, Δώριος και Φρύγιος (με ελάσσονα χαρακτήρα) και Ιωνικός και Μιξολύδιος (με μείζονα χαρακτήρα). Το προοδευτικό ροκ συνδύασε, επίσης, το όνομά του με το Hammond όργανο, το Mellotron και το Moog, καθώς αποτελούσαν όργανα που, κατά συνήθεια, δεν έλειπαν από την σύσταση ενός συγκροτήματος προοδευτικού ροκ. Ακόμη, οι στίχοι στο προοδευτικό ροκ συνήθως σχετίζονταν με κοινωνικά ζητήματα, με σουρεαλισμό και θρύλους, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τους στίχους του Roger Waters των Pink Floyd σε κομμάτια όπως το “Money” και το “Brain Damage”. Τέλος, η έννοια των θεματικών δίσκων έκανε συχνά εμφάνιση στο προοδευτικό ροκ, με τον κάθε συνθέτη να αναπτύσσει ένα θέμα σε πολλά κομμάτια ενός δίσκου.

Στην συνέχεια, ανέπτυξα μερικά στοιχεία για την εξοικείωση με το συγκρότημα Opeth. Διαπιστώσαμε ότι οι Opeth δημιουργήθηκαν το 1990 στην Στοκχόλμη και, μετά από πολλές αλλαγές στην σύστασή τους, κατέληξαν σήμερα να αποτελούνται από τους Mikael Åkerfeldt στην βασική φωνή και δεύτερη κιθάρα, Frederik Åkesson στην θέση της πρώτης κιθάρας και δεύτερων φωνητικών, Martín Méndez στο μπάσο, Joakim Svalberg στα πλήκτρα και δεύτερα φωνητικά και Walteri Väärinen στα ντραμς. Το συγκρότημα ξεκίνησε ως death metal μπάντα, έχοντας, όμως, ανέκαθεν το στοιχείο του προοδευτικού στον ήχο τους. Πειραματίστηκε αρκετά με τον ήχο του και έφτασε στο σημείο να κάνει μια στροφή από την προοδευτική μέταλ που πραγματευόταν και να δημιουργήσει μια τριλογία δίσκων προοδευτικού ροκ, μέσα στην οποία βρίσκεται και ο δίσκος που περιέχει το “Eternal Rains Will Come”.

Το κομμάτι αυτό, λοιπόν, ακολουθεί σε πολύ μεγάλο βαθμό τις αρχές του προοδευτικού ροκ, καθώς πέρα από το γεγονός ότι διαρκεί κάτι λιγότερο από 7 λεπτά, έχει έντονο το στοιχείο της ρυθμικής πολυπλοκότητας, είναι τροπικό και περιλαμβάνει το Hammond όργανο και το Mellotron. Το μόνο στοιχείο του που δεν συμφωνεί με αυτά του προοδευτικού ροκ είναι το περιεχόμενο των στίχων του, το οποίο μιλάει για έναν έρωτα, κάτι που δεν συνηθίζεται στα κομμάτια προοδευτικού ροκ.

Προχωρώντας στην ανάλυση του κομματιού, συνειδητοποιούμε ότι χωρίζεται σε τρία τμήματα, με ξεχωριστό χαρακτήρα το κάθε ένα. Χωρίζοντας το κομμάτι σε ενότητες και επιμέρους φράσεις, αναγνωρίζοντας τις μετρικές ενδείξεις του κάθε τμήματος αλλά και τον τρόπο στον οποίο

βρίσκεται ανά ενότητα, αντιλαμβανόμαστε καλύτερα την σύσταση και το περιεχόμενο του κομματιού. Όσο περισσότερο ασχολείται κανείς με αυτό, καταλαβαίνει σε βάθος την συσχέτισή του με το είδος του προοδευτικού ροκ καθώς και την ιστορία που εκφράζεται μέσω της μουσικής.

Αφού, λοιπόν, πραγματοποιήθηκε αυτή η ανάλυση, η διαδικασία της ενορχήστρωσης διευκολύνεται και μπορεί να υποστηριχθεί πολύ καλύτερα. Γνωρίζοντας τα επιμέρους τμήματα, αλλά ταυτόχρονα συσχετίζοντας το νόημα του στίχου με την μουσική, οι ενορχηστρωτικές επιλογές γίνονται πιο ξεκάθαρες. Η επιλογή της μεγάλης αυτής σύστασης της ορχήστρας δίνει περισσότερες ελευθερίες και ηχοχρωματικές επιλογές και, ταυτόχρονα, η συσχέτιση της σύστασής της με την ορχήστρα του 20^{ου} αιώνα δίνει την ευκαιρία για την ορθή τεκμηρίωσή της μέσω έργων συνθετών συμφωνικού ρεπερτορίου που έχουν πραγματοποιήσει αντίστοιχες επιλογές.

Συνοψίζοντας, συνειδητοποιούμε πως η τέχνη της Ενορχήστρωσης μπορεί να εφαρμοστεί σε μουσικά είδη πέραν αυτού του κλασικού. Είναι, κατά τη γνώμη μου, πολύ ενδιαφέρον το να συνδυάζονται τεχνικές που είναι συνυφασμένες με το κλασικό ρεπερτόριο με άλλα είδη μουσικής. Μέσα στην γενικότερη τάση των τελευταίων χρόνων της δημιουργίας διασκευών διάφορων κομματιών, αποτυπώνοντας ένα κομμάτι που έχει σχεδιαστεί με τα δεδομένα ενός συγκεκριμένου είδους σε έναν διαφορετικό ήχο, δημιούργησα την αποτύπωση αυτού του κομματιού που ανήκει στο είδος του προοδευτικού ροκ στον συμφωνικό ήχο. Μέσω, λοιπόν, αυτής της διπλωματικής εργασίας, ευελπιστώ να δημιουργηθούν περισσότερες ενορχηστρώσεις κομματιών προοδευτικού ροκ, οι οποίες θα αποτυπώνουν τα χαρακτηριστικά του είδους στον ήχο της ορχήστρας και, ταυτόχρονα, να γίνουν περισσότερες εκτελέσεις ενορχηστρώσεων όπως η δική μου. Ελπίζω πως αυτή η ενορχήστρωση θα κεντρίσει το γενικό ενδιαφέρον αρκετά, ώστε να εκτελεστεί από κάποια ορχήστρα στο μέλλον.

Βιβλιογραφία

Κατάλογος Συγγραμμάτων:

Abrams, Douglas R. *Rhythmic Complexity in Jazz: An Information Theory Approach*. (Δ.Δ., University of Massachusetts Amherst: Department of Music and Dance, 2023), 39-40. 2722. Ανακτήθηκε 4 Ιουνίου 2023. <https://doi.org/10.7275/33234045>

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*, τέταρτη έκδοση. Νέα Υόρκη: W. W. Norton and Company, 2016.

Burns, Robert G. H. *Experiencing Progressive Rock: A Listener's Companion*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2018.

Covach, John (επιμ. Stein, Deborah). "Form in rock music." *Engaging music: Essays in music analysis*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2005), 65-76.

Covach, John (επιμ. Boone, Graeme M. και Covach, John). "Progressive rock, close to the edge and the boundaries of style", *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1997

Hegarty, Paul, και Halliwell, Martin. *Beyond and before: Progressive rock since the 1960s*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury Publishing, 2011.

Jeppesen, Knud. *Αντίστιξη: Ασματική Πολυφωνία* (Kontrapunkt-Vokalpolyfoni), τέταρτη ελληνική έκδοση. Αθήνα: Νάσος, 2019.

Liebman, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music, 1991.

Lucky, Jerry. *The Progressive Rock Files*. Οντάριο: Collector's Guide Publishing, Incorporated, 1998.

Macan, Edward. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1997.

Nobile, Drew. *Form as Harmony in Rock Music*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2020

Opeth, *Book of Opeth*. Λονδίνο: Essential Works Limited, 2020.

Piston, Walter. *Orchestration* Λονδίνο: Victor Gollancz LTD., 1973.

Piston, Walter. *Αρμονία* (Harmony). Αθήνα: edition orpheus, 2001.

Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης* (Основы оркестровки). Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας, 2002.

Rose, Phil. *Roger Waters and Pink Floyd: The Concept Albums*. Λονδίνο: Fairleigh Dickinson University Press, 2015.

Sevsay, Ertugrul. *The Cambridge Guide to Orchestration*. Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 2013

Tenzer, Michael. *Analytical Studies in World Music*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2006.

Wagner, Jeff. *Mean Deviation: Four Decades of Progressive Heavy Metal*. Μπρούκλιν: Bazillion Points Books, 2010.

Κατάλογος Συνεντεύξεων:

Åkerfeldt, Mikael, συνέντευξη στην Erika Kristen Watt, 15 Ιουλίου 2005.
<https://web.archive.org/web/20090604023601/http://www.fourteeng.net/opeth.html>

Åkerfeldt, Mikael, συνέντευξη στον Scott McCoos, περιοδικό "Metal Update", 12 Νοεμβρίου 2000.

Åkerfeldt, Mikael, συνέντευξη στο διαδικτυακό περιοδικό "The Pit", 31 Ιουλίου 2014,
https://www.youtube.com/watch?v=OqTkrijivII&ab_channel=ThePit.

Κατάλογος Άρθρων:

Bansal, Andrew. "Opeth Mainman Mikael Akerfeldt Discusses New Album, Artwork & More". *METAL ASSAULT* (20 Μαρτίου 2014): <http://metalassault.com/Interviews/2014/03/20/opeth-mainman-mikael-akerfeldt-discusses-new-album-artwork-more/>

Everley, Dave. "Is Opeth's Mikael Akerfeldt the future of prog?". *LOUDER* (9 Οκτωβρίου 2017): <https://www.loudersound.com/features/is-opeths-mikael-akerfeldt-the-future-of-prog>

Rushton, Julian. "Tierce de Picardie." Grove Music Online. 2001; Accessed 7 Jun. 2023.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027946>.

Κατάλογος Παρτιτούρων:

Fauré, Gabriel. *Pélléas et Mélisande*. Λευψία: Edition Peters, 1979.

Mahler, Gustav. *3^η Συμφωνία*. Μινεόλα: Dover Publications, 1989 (επανεκδ.).

Mussorgsky, Modest. *Εικόνες από μία Έκθεση*. ενορχ. Ravel, Maurice. Παρίσι: Editions Russes de Musique, 1929.

Rachmaninoff, Sergei. *3^η Συμφωνία*. Νέα Υόρκη: Charles Foley, 1937.

Ravel, Maurice. *Daphnis et Chloé*. Παρίσι: Durand & Cie., 1913.

Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Ο Χρυσός Πετεινός*. Μόσχα: P. Jurgenson, 1910.

Schoenberg, Arnold. *Κοντσέρτο για βιολί*. Νέα Υόρκη: G. Schirmer, Inc., 1939.