

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Αριθμ. Πρωτ.: 822

Ημερομηνία: 7 / 11 / 19



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

i

## Η ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΠ ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΥΝΘΕΤΗ ΓΙΩΡΓΟ ΘΕΟΦΑΝΟΥΣ

Πτυχιακή εργασία:  
Παραλίκας Απόστολος  
Α.Μ.Φ.: 1571

Υπό την εποπτεία της κ. Ζουμπούλη Μαρίας

ΑΡΤΑ, Νοέμβριος 2019

## **Modern Greek Pop Through The Composer Yiorgos Theofanous**

Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Τόπος, Ημερομηνία: Άρτα, 25/11/2019

## ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπουσα Καθηγήτρια

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια



Υπογραφή

2. Μέλος επιτροπής

Γεώργιος Κοκκώνης

Αναπληρωτής Καθηγητής



Υπογραφή

3. Μέλος επιτροπής

Σπήλιος Κούνας

Ακαδημαϊκός Υπότροφος



Υπογραφή

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια



Υπογραφή

© Παραλίκας Απόστολος, 2019.

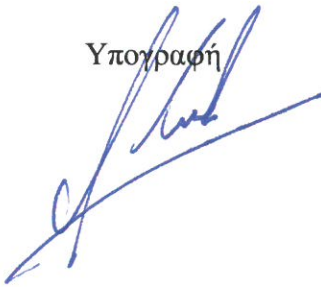
Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

## Δήλωση μη λογοκλοπής

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί πνευματικής ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα πτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Παραλίκας Απόστολος

Υπογραφή

A handwritten signature in blue ink, consisting of several fluid, connected strokes, positioned below the printed name 'Παραλίκας Απόστολος'.

## **ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ**

Ευχαριστώ την κ. Ζουμπούλη για την στήριξη σε αυτή την προσπάθεια.  
Ευχαριστώ, επίσης, τον κ. Κοκκώνη για τις στοχευμένες παρατηρήσεις που διεύρυναν τη θεματική και πρόσθεσαν περαιτέρω συνιστώσες και θέματα για ανάλυση.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η σύγχρονη ελληνική ποπ, λαϊκοπόπ όπως συχνά ονομάζεται στην εργασία αυτή, είναι το δημοφιλέστερο είδος μουσικής στην Ελλάδα, όπως αυτό προκύπτει από το πλήθος προβολών, στο επίσης δημοφιλέστερο διαδικτυακό μέσο ακρόασης μουσικής και ψυχαγωγίας, το Youtube. Σκοπός αυτής της μελέτης είναι να περιγράψει όσο το δυνατόν με μεγαλύτερη ευκρίνεια και ακρίβεια το νέο μουσικό είδος και να αναδείξει στοιχεία που το χαρακτηρίζουν. Στοιχεία, δηλαδή, που καθιστούν ένα τραγούδι αυτού του ρεπερτορίου αναγνωρίσιμο και τελικά δημοφιλές. Η εργασία αυτή ακολουθεί δύο οδούς. Η πρώτη αφορά μία αναδρομή και την ανάλυση λέξεων κλειδιών όπως δημοφιλής μουσική και ποπ κουλτούρα μέσω ενός θεωρητικού πλαισίου που βασίζεται κυρίως στην επιστήμη της κοινωνιολογίας και της ανθρωπολογίας. Η δεύτερη, περιλαμβάνει την μουσικολογική ανάλυση χαρακτηριστικών παραδειγμάτων λαϊκών-ποπ τραγουδιών, με κοινή συνιστώσα το συνθέτη Γιώργο Θεοφάνους.

Λέξεις-κλειδιά: Γιώργος Θεοφάνους, ποπ μουσική, ποπ κουλτούρα, λαϊκοπόπ, δημοφιλής μουσική.

## ABSTRACT

Modern Greek pop, *laikopop* as it is usually shown in this paper, is the most famous music genre in Greece, according to the number of views on the most famous media sharing platform, Youtube. The purpose of this project is to describe, as clearly and accurately as possible the music genre but also identify and bring in surface some of its strongest points. In other words, searching what really makes a pop song recognizable and then of course Popular. Methodologically, this project unfolds through two paths. The first one delves deeper in some of the keywords like popular music and pop culture within a theoretical framework based primarily on sociology and anthropology. The second, consists of the musicological analysis of actual Greek Pop songs, composed by Yiorgos Theofanous.

Keywords: Yiorgos Theofanous, Pop Music, Pop Culture, Greek Pop, Popular Music



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ .....	12
Ορολογία .....	12
Ποπ κουλτούρα.....	15
Σχολή της Φρανκφούρτης .....	17
Επιστημονική μελέτη-προσέγγιση της δημοφιλούς μουσικής .....	23
Έμφυλες σχέσεις.....	25
Από το ρεμπέτικο και το ελαφρολαϊκό στο λαϊκοπόπ.....	27
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ .....	31
2.1 Πασχάλης Τερζής.....	31
Δε μιλάμε.....	31
Έχω μια αγάπη.....	38
2.2 Αντώνης Ρέμος .....	46
Μα δεν τελειώσαμε .....	46
Πού νά 'σαι.....	53
2.3 Θεοδωρίδου Νατάσα .....	59
Δίπλα σε σένα.....	59
Τις δύσκολες στιγμές.....	65
2.4 Κωνσταντίνος Αργυρός.....	70
Ποτέ ξανά .....	70
Παιδί γενναίο .....	75
2.5 Πέγκυ Ζήνα .....	80
Νόημα.....	80
Σου το ορκίζομαι .....	88
2.6 Νίκος Βέρτης.....	93
Θυμάμαι.....	93
Πώς τολμάς.....	97
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ .....	101
Βιβλιογραφία .....	106

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η ποπ μουσική, αποτελεί από τον 21ο αιώνα το δημοφιλέστερο είδος μουσικής παγκοσμίως. Το ξενόφερτο μουσικό μοντέλο, δεν φέρει κοινά στοιχεία με τη λαϊκή μουσική που πρωταγωνιστεί στην Ελλάδα από την δεκαετία του '50. Απλά ρυθμικά μοτίβα και μελωδίες που επαναλαμβάνονται καθώς και ένα διαφορετικό-εκσυγχρονισμένο οργανολόγιο με βάση τα ηλεκτρικά όργανα και τον ψηφιακό ήχο, είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του νέου είδους. Η δημοτικότητα που αποκτά η ποπ μουσική και η απήχυσή της κατά κύριο λόγο στο νεανικό κοινό, δεν αφήνει ανεπηρέαστους τους συνθέτες οι οποίοι δανείζονται στοιχεία της και τα προσαρμόζουν στη λαϊκή μουσική. Η ενοποίηση των δύο κόσμων γεννά μία καινούρια κατηγορία που ανεπίσημα θα ονομαζόταν λαϊκοπόπ και που στη σύγχρονη Ελλάδα αποτελεί το δημοφιλέστερο μουσικό είδος. Δημιουργείται λοιπόν ένα είδος μουσικής το οποίο αφενός τηρεί τα πρότυπα του ποπ και έχει όλα τα φόντα για να αποτελέσει την επόμενη επιτυχία, να γίνει σουξέ, αφετέρου δε πληροί τις προϋποθέσεις ώστε να αναπαράγεται στα νυχτερινά κέντρα ως μία μοντέρνα εκδοχή του λαϊκού.

Στην εργασία αυτή επιλέγονται και αναλύονται με σκοπό την ανάδειξη των στοιχείων που τη χαρακτηρίζουν (σύγχρονη ελληνική ποπ) και τη δημιουργία μίας εμπειριστατωμένης άποψης για το τί αυτή εστί (η ίδια), τα δώδεκα δημοφιλέστερα κομμάτια έξι καταξιωμένων στο χώρο καλλιτεχνών (2 από τον καθένα), με κοινή συνιστώσα τον άνθρωπο που τα συνέθεσε, τον Κύπριο συνθέτη Γιώργο Θεοφάνους. Η επιλογή των κομματιών, έγινε βάσει των προβολών στο Youtube με μοναδική προϋπόθεση τον ρυθμό 4/4 που ορίζει η παγκόσμια ποπ, κάτι που αυτομάτως τα καθιστά, τουλάχιστον για αυτούς που χρησιμοποιούν το διαδίκτυο, τα 12 δημοφιλέστερα.

Όλα τα παραπάνω, μπορούν να οδηγήσουν σε διάφορες υποθέσεις και να δημιουργήσουν κάποια ερωτήματα τα οποία παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον. Κρατώντας ως μοναδικό δεδομένο πως η λαϊκοπόπ είναι ύστερη της λαϊκής, ποιες καινοτομίες της πρώτης, αν τελικά υπάρχουν, έχουν υιοθετηθεί και αντιμετωπίζονται πλέον ως δεδομένες στη σύγχρονη μουσική, τί ρόλο έχει ο τότε πρωταγωνιστής, το μπουζούκι, σε αυτή, είναι η λαϊκή ποπ μία «εύκολη» και «φτηνή» μουσική, ποια είναι στη

σύγχρονη εποχή η θέση των φύλων μέσα στην ελληνική ποπ, τί επιρροές δέχεται η νέα ελληνική μουσική και αν υπάρχει μία διαχωριστική γραμμή μεταξύ Δύσης και Ανατολής, σε ποια πλευρά κατατάσσεται αυτή, ποια είναι η θεματολογία της δημοφιλούς ελληνικής μουσικής, και, αν ο Τσιτσάνης είναι αυτός που με το δικό του τρόπο κατάφερε ουσιαστικά να δημιουργήσει ένα μουσικό είδος ενώνοντας το ρεμπέτικο με το δυτικό ποπ<sup>1</sup>, είναι τελικά ο Γιώργος Θεοφάνους ένας σύγχρονος Τσιτσάνης;

Σε αυτά τα ερωτήματα θα προσπαθήσω μέσα από την εργασία αυτή να ψάξω κάποιες απαντήσεις και να μπορέσω μέσω αυτής, να παραθέσω τα συμπεράσματά μου.

---

<sup>1</sup> Economou L. (στο ίδιο)

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΘΕΩΡΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑΣ

### Ορολογία

Μιλώντας για ποπ μουσική, είναι χρήσιμο να αποσαφηνιστεί ο όρος. Προέρχεται από την αγγλική λέξη «popular»<sup>2</sup>. Οι επιστήμονες που έχουν ασχοληθεί με αυτή, αδυνατούν να δώσουν έναν τελικό και συγκεκριμένο ορισμό. Αυτό συνδέεται κυρίως, όπως αναλυτικότερα παραθέτω στη συνέχεια, με τον τρόπο προσέγγισης που χρησιμοποιεί η κάθε επιστήμη και ως τί αντιμετωπίζεται αυτή από τους μελετητές. Σε κάθε περίπτωση, μπορεί ευθύς εξαρχής με ασφάλεια να τεκμηριωθεί, ότι πρόκειται για ένα είδος μουσικής, και που, ως τέτοιο, χαρακτηρίζουν συγκεκριμένα γνωρίσματα, τα οποία ωστόσο μπορεί να διαφοροποιούνται, σε αυτό το ευρύτερο μουσικό πλαίσιο που συνεχώς μεταβάλλεται και μέσα στο οποίο την εμφάνισή της κάνει και η ποπ, ως «ενεργή τάση»<sup>3</sup>. Για να μπορεί να γίνει αυτό ωστόσο, είναι απαραίτητη η διευκρίνιση της χρήσης του όρου: δηλαδή η ποπ ως μουσικό είδος και η ποπ/popular ως δημοφιλής μουσική, που ως έννοια μπορεί ενίοτε να περιλαμβάνει τη Ροκ ή την ίδια την Ποπ<sup>4</sup>. Έχει όμως αυτή η σύγχρονη μουσική κοινά στοιχεία με τη «Νέα Μουσική»<sup>5</sup> του Αντόρνο, που καθώς ο ίδιος καταλήγει «Η διάκριση ανάμεσα σε Νέα Μουσική και μουσική γενικά μετατρέπεται στη διάκριση ανάμεσα σε καλή και κακή μουσική»<sup>6</sup>; Ενδιαφέρον θα είχε επίσης η άποψη του Schönberg για την ηλεκτρονική-ποπ μουσική του 21ου αιώνα, της οποίας η σύνθεση και η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκαν

---

2 Δημοφιλής (μετάφραση).

3 Middleton Richard, *Studying popular music*, Open University Press, Philadelphia 1990

4 Η μελέτη αυτή ασχολείται και με τις δύο έννοιες, ενώ όπου κρίνεται απαραίτητο, θα διευκρινίζεται.

5 Σύμφωνα με τον Αντόρνο ο όρος προέκυψε από τη γερμανική ονομασία Διεθνής Εταιρεία Νέας Μουσικής (Internationale Gesellschaft für neue Musik), ονομασία της οποίας η βαρύτητα αμφισβητείται από την αγγλική ονομασία της ίδιας οργάνωσης (International Society for Contemporary Music-Διεθνής εταιρεία Σύγχρονης Μουσικής), η οποία στη θέση του μεταπολεμικού όρου «Νέα», χρησιμοποιεί τον χρονολογικά ουδέτερο «Σύγχρονη». (περισσότερα στο «Σχολή της Φρανκφούρτης» παρακάτω).

6 Adorno W. Theodor, *Η κοινωνιολογία της μουσικής*, Νεφέλη, Αθήνα 1997, σ.98

πιθανώς από ένα και μόνο άτομο, πίσω από έναν ηλεκτρονικό υπολογιστή, πιθανώς αφιερώνοντας μόνο κάποιες ώρες, πίσω και πάλι λοιπόν στον Schönberg, ο οποίος όταν έβρισκε ανυπόφορη κάποια διάσημη μουσική του δέκατου ένατου αιώνα έλεγε πως αρκεί κανείς να ακούσει τα πρώτα μέτρα για να καταλάβει ευθύς το βασικό ρυθμό του μοτίβου και πως από μια τέτοια ακούραστη επανάληψη προσβάλλεται η μουσική νοημοσύνη. Ο όρος ποπ δεν αναφέρεται βέβαια αποκλειστικά και μόνο σε κομμάτια που τυγχάνει να είναι και τα δημοφιλέστερα καθώς αυτό θα ήταν από μόνο του προβληματικό αφήνοντας πολλές σημαντικές λεπτομέρειες αναπάντητες: ο χρονικός προσδιορισμός (σε ποια χρονική περίοδο και για πόσο είναι/ήταν αυτά τα κομμάτια τα δημοφιλέστερα), τοπικός προσδιορισμός (σε ποια περιοχή είναι δημοφιλέστερα τα συγκεκριμένα κομμάτια). Θα μπορούσε ίσως να χαρακτηριστεί ως η μουσική των νέων, καθώς η συντριπτική πλειοψηφία των ακροατών που κάνουν την ποπ τη δημοφιλέστερη μουσική είναι νέοι<sup>7</sup>, ωστόσο και αυτός ο όρος δεν μπορεί να σταθεί μόνος του αφενός επειδή αφήνει εκτός το υπόλοιπο ηλικιακό ποσοστό των ακροατών της ποπ και αφετέρου γιατί σε πολλά ακόμα μουσικά είδη αποτελεί πλειοψηφία το νεανικό κοινό. Μουσικολογικά γνωρίσματα όπως το οργανολόγιο (κυρίως ψηφιακή μουσική), το μέτρο των  $\frac{4}{4}$  με τα επαναλαμβανόμενα απλοϊκά ρυθμικά μοτίβα και η συνεχής επανάληψη κάποιας απλής, κεντρικής μελωδίας, επίσης δεν την περιγράφουν επαρκώς, καθώς συναντώνται και σε άλλα είδη μουσικής (ενδεικτικά στην Trance). Η απλότητα αυτή ωστόσο, όπως σημειώνει ο Αντόρνο<sup>8</sup>, δεν έχει να κάνει απαραίτητα με μία «παιδική», εύκολη μελωδία. Σε πολλά ποπ κομμάτια, με ίσως πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτά του Michael Jackson, η μελωδία όχι απλώς εύκολη δεν μπορεί να χαρακτηριστεί, αλλά αντιθέτως εξαιρετικά απαιτητική. Εδώ λοιπόν δεν έχουμε τόσο μια εύκολη μουσική, όσο μάλλον μία τυποποιημένη μουσική. Δεν είναι τυχαίο που αμέσως μετά την επιτυχία ενός κομματιού (χιτ), εμφανίζονται χιλιάδες άλλα απομιμούμενα το επιτυχημένο, ακολουθώντας πάντα το τυποποιημένο πρότυπο που ορίζει η ποπ μουσική. Σε μία λοιπόν προσπάθεια αποσαφήνισης του όρου ποπ (ως

7 <https://www.billboard.com>

8 Adorno W. Theodor, [ο Αντόρνο] «Για τη δημοφιλή μουσική», σε συνεργασία με τον George Simpson, στο Τερζάκης Φώτης (επιμ), Η κοινωνιολογία της μουσικής, Νεφέλη, Αθήνα 1997

μουσικό είδος), η ονομασία «εμπορική μουσική» είναι αυτή που τη χαρακτηρίζει ακριβέστερα. Είναι αυτό το είδος μουσικής που ο μουσικά ανειδίκευτος θα ακούσει με ευχαρίστηση, χωρίς να του αποσπάσει την προσοχή και που θα προκαλέσει χαλάρωση όντας τυποποιημένη και προ-συννοημένη. Έτσι λοιπόν, η μουσική βιομηχανία βρίσκεται σε έναν συνεχή αγώνα παραγωγής προϊόντων (τραγουδιών) με σκοπό φυσικά να αποσπάσει την προσοχή του καταναλωτικού κοινού, να πωληθεί δηλαδή το προϊόν, χωρίς ωστόσο να απαιτείται περαιτέρω προσοχή και συγκέντρωση του ακροατή καθώς αυτό θα σημάνει την καταδίκη τους. Η δυνατότητα της απόσπασης του ακροατή κατά τη διάρκεια ενός ποπ κομματιού αποτελεί βασική προϋπόθεση και έτσι οι επαναλαμβανόμενες, απλές μελωδίες που σχεδόν παροτρύνουν τον ακροατή να ασχοληθεί ταυτόχρονα με οτιδήποτε άλλο, είναι βασικό χαρακτηριστικό και σήμα κατατεθέν της δημοφιλούς μουσικής του 21ου αιώνα.

Οι απόψεις της Elisabeth Lutyens, μίας των πιο επιτυχημένων γυναικών συνθετών στην Βρετανία, αν και διατυπώθηκαν τη δεκαετία του 1970 βρίσκουν αντίκτυπο 50 χρόνια αργότερα. Η ίδια λοιπόν μιλώντας για τη μουσική ραδιοφώνου αναφέρει στην αυτοβιογραφία της: «Η μουσική για ταινίες καθώς και η μουσική για το ραδιόφωνο, εκτός του ότι πρέπει να συνθέτεται σύντομα, πρέπει επίσης να λαμβάνεται υπόψιν ότι θα ακουστεί μόνο μια φορά. Ο αντίκτυπός της πρέπει να είναι άμεσος. Δεν δύναται σε κάποιον να αγαπήσει σταδιακά τη μουσική που γράφεται για ταινία, όπως θα γινόταν σε ένα κουαρτέτο εγχόρδων»<sup>9</sup>. Κάποιες από αυτές τις απόψεις φυσικά δεν μπορούν να ισχύουν το ίδιο τον 21ο αιώνα, κυρίως με τις ευκολίες και τις νέες δυνατότητες που εισήγαγε η σύγχρονη τεχνολογία ως προς την αναπαραγωγή των μέσων<sup>10</sup>, ωστόσο το στοιχείο της αμεσότητας ισχύει ακόμα.

---

9 Lutyens E., *A Goldfish Bowl*, Cassell P L C, London 1972, σ. 171 (μτφ. δική μου)

10 Benjamin Walter, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας*, Επέκεινα, 2013. (Ο Walter αναλύει επίσης τη δική του άποψη πάνω στο θέμα, εισάγοντας ακόμη τον όρο «Αύρα», βλ. κεφ. Σχολή της Φρανκφούρτης)

## Ποπ κουλτούρα

Η δημοφιλής μουσική είναι κομμάτι μιας ευρύτερης έννοιας, μίας δημοφιλούς «κουλτούρας», ενός ποπ τρόπου ζωής. Η λέξη «κουλτούρα» έχει αποτελέσει για πολλά χρόνια αντικείμενο μελέτης και υπάρχουν πάντα αμφιβολίες και αστερίσκοι ως προς τον ορισμό της. Μέχρι τις δεκαετίες του '60 και του '70, η έννοια της κουλτούρας ήταν ταυτισμένη με την ανθρωπολογία. Για πολλά χρόνια η λέξη κουλτούρα χρησιμοποιούνταν σαν συνώνυμο της επίσης ως προς τον ορισμό αμφιλεγόμενης λέξης «πολιτισμός»<sup>11</sup>. Η Λαλιώτη<sup>12</sup>, χρησιμοποιεί κάποια μάλλον απλουστευτική μεθοδολογία, χωρίζει τις ιδέες που συνδέονται με την έννοια της κουλτούρας σε δύο βασικές ομάδες, μία παλαιότερη και μία νεότερη. Στην πρώτη, η έννοια της κουλτούρας ταυτίζεται με έναν λαό και «βασίζεται στην παλιά ουσιολογική ιδέα ότι η κουλτούρα αποτελεί μία κατά βάση οριοθετημένη, μικρής κλίμακας οντότητα που έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, είναι αμετάβλητη, ισορροπημένη και αυτοαναπαραγώμενη, και περιλαμβάνει ταυτόσημα, ομοιογενή άτομα». Στην δεύτερη, «"η κουλτούρα" δεν είναι ένα "πράγμα" αλλά μία πολιτική διαδικασία ανταγωνισμού που αφορά τον προσδιορισμό νέων εννοιών, συμπεριλαμβανομένης και της ίδιας της έννοιας της "κουλτούρας"».

Προσδίδοντας στην λέξη κουλτούρα τον προσδιορισμό «δημοφιλής», τα πράγματα περιπλέκονται ακόμη περισσότερο. Σύμφωνα με τον Danesi<sup>13</sup>, ο όρος «δημοφιλής κουλτούρα» μορφοποιήθηκε στις ΗΠΑ και στη Βρετανία τη δεκαετία του '50 για να περιγράψει μία νέα κοινωνική πραγματικότητα, η οποία «καταργούσε παραδοσιακές διακρίσεις ανάμεσα στην "υψηλή" και τη "χαμηλή" κουλτούρα».

---

11 Braudel F., Γραμματική των πολιτισμών, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2001

12 Λαλιώτη Β., Το σάουντρακ της ζωής μας, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016, σελ. 24-25

13 Danesi M., Popular Culture-Introductory Perspectives, Rowman and Littlefield Publishers, Lanham 2012

Σύμφωνα με τον Bennett<sup>14</sup> και τον Storey<sup>15</sup>, ο ορισμός της «δημοφιλούς κουλτούρας» μπορεί να ορίζεται βάσει έξι διαφορετικών κριτηρίων. Ποσοτικά: η κουλτούρα δηλαδή που προτιμάται από πολλούς ανθρώπους. Αυτό βέβαια θεωρείται αναξιόπιστο ως κριτήριο καθώς προαπαιτεί ένα συγκεκριμένο αριθμό, ένα νούμερο το οποίο θα αποτελεί τη βάση ώστε κάτι να γίνεται δημοφιλές και μη δημοφιλές, το οποίο δεν υφίσταται. Ποιοτικά: η περίπτωση αυτή θέλει τη «δημοφιλή κουλτούρα» να έρχεται σε αντιπαράθεση με την «υψηλή κουλτούρα», ο ποιοτικός προσδιορισμός ωστόσο παρουσιάζει προβλήματα ως προς τα κριτήρια που θα διαχωρίζουν την μία από την άλλη κουλτούρα. Τρίτον, ως προϊόν της εμπορευματοποιημένης και κερδοσκοπικής «πολιτιστικής βιομηχανίας» και γίνεται «συνώνυμο της μαζικής κουλτούρας»<sup>16</sup>. Σύμφωνα με τον τέταρτο ορισμό, δημοφιλής κουλτούρα είναι η κουλτούρα της εργατικής τάξης που αντιστέκεται στο σύγχρονο καπιταλισμό. Αυτός ο ορισμός ωστόσο «δεν λαμβάνει υπόψη την "εμπορευματοποιημένη" φύση πολλών πηγών από τις οποίες διαμορφώνεται η δημοφιλής κουλτούρα»<sup>17</sup>. Στον πέμπτο ορισμό η δημοφιλής κουλτούρα γίνεται «πεδίο διεκδίκησης της ηγεμονίας»<sup>18</sup>. Ο ορισμός αυτός είναι σαφώς επηρεασμένος από τον Gramsci και σε αυτό το πλαίσιο «η δημοφιλής κουλτούρα δεν είναι ούτε η από τα πάνω επιβεβλημένη μαζική κουλτούρα ούτε η από τα κάτω αναδυόμενη κουλτούρα αντίστασης από "το λαό"». Ο έκτος ορισμός, βασισμένος στα κριτήρια του «μεταμοντερνισμού», θέλει ως βασικό χαρακτηριστικό της δημοφιλούς κουλτούρας την έννοια του «μπρικολάζ»<sup>19</sup>. Παρουσιάζει δηλαδή τη δημοφιλή κουλτούρα ως αποτέλεσμα «αναδιαμόρφωσης των

---

14 Bennett T., "Popular Culture: a teaching object", Screen Education 34: 17-30

15 Storey J., Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα-Εισαγωγή, Μτφρ. Ντζούνης Β., Πλέθρον, Αθήνα 2015

16 Αναλυτικότερα στο κεφάλαιο *Σχολή της Φρανκφούρτης*

17 Λαλιώτη Β., Το σάουντρακ της ζωής μας, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016

18 Gramsci A., Hegemony, Intellectuals and the State, Στο John Storey (επιμ.), Cultural Theory and Popular Culture: A Reader, Pearson Education, Harlow 2009

19 Hebdidge D., Υπο-κουλτούρα-Το νόημα του Στυλ, Μτφρ. Καλλιφατίδη Έφη, Γνώση, Αθήνα 1988



πράξεων και των υλικών της υψηλής κουλτούρας»<sup>20</sup>, καθιστώντας έτσι τη διάκριση μεταξύ των δύο, αδύνατη.

Είναι φανερό πως ο όρος «δημοφιλής μουσική» μπορεί να είναι ένας πολυπρόσωπος όρος. Στις περισσότερες των περιπτώσεων μελετάται ως ένα μέρος μιας γενικότερης κουλτούρας, της «δημοφιλούς κουλτούρας». Αυτή η κουλτούρα δεν αποτελείται μόνο από μουσικά αλλά και από κοινωνικά, οικονομικά και πολιτισμικά χαρακτηριστικά ενώ συχνά ταυτίζεται με τη μαζική, τη φολκ, τη νεανική, την κουλτούρα της διασκέδασης ή της καθημερινής ζωής (Λαλιώτη 2016: 55).

### Σχολή της Φρανκφούρτης

Για τους εκπροσώπους της Σχολής της Φρανκφούρτης, η επιρροή που ασκεί η βιομηχανία στον ανθρώπινο νου στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία, είναι βασικό στοιχείο για την ορθή κατανόηση της δημοφιλούς κουλτούρας. Η εκπαίδευση και τα μέσα μαζικής επικοινωνίας λειτουργούν αθόρυβα και αποτελεσματικά με σκοπό την υποταγή της σκέψης των μαζών—μιλούν ξεκάθαρα για πλύση εγκεφάλου—και εισάγεται από τους ιδρυτές της Adorno και Horkheimer ο όρος «πολιτιστική βιομηχανία<sup>21</sup>», που εμπεριέχει αυτή τη διαδικασία επιρροής που ασκεί η βιομηχανία στον ανθρώπινο νου και μετατρέπει το διαφωτισμό σε «μέσο περιορισμού της συνείδησης»<sup>22</sup> στην «κουλτούρα».

Ο Adorno, αναλύοντας τη δημοφιλή μουσική<sup>23</sup>, την απαξιώνει και σε κάθε ευκαιρία φανερώνει την απέχθειά του προς την τζαζ. Θεωρεί αυτό το είδος φτηνό και το αντιμετωπίζει ως ένα χτύπημα του καπιταλισμού στην εργατική τάξη, η οποία χωρίς καμία αντίσταση, καταναλώνει παθητικά την εύκολη και ρηχή δημοφιλή μουσική. Η δημοφιλής μουσική αντιδιαστέλλεται από τον Αντόρνο με τη «σοβαρή

---

20 Λαλιώτη Β. (στο ίδιο)

21 Adorno W. Theodor & Horkheimer Max, Διαλεκτική του διαφωτισμού, μτφ Αναγνώστου Λευτέρης, επίμετρο Ψυχοπαίδης Κοσμάς, επιμέλεια Κουζέλης Γεράσιμος, Νήσος, Αθήνα 1996

22 Adorno & Horkheimer (στο ίδιο)

23 [ο Αντόρνο] «Για τη δημοφιλή μουσική», σε συνεργασία με τον George Simpson, στο Τερζάκης Φώτης (επιμ), Η κοινωνιολογία της μουσικής, Νεφέλη, Αθήνα 1997

μουσική». Θεωρεί την πρώτη δημιουργία της πολιτιστικής βιομηχανίας, χαρακτηρίζει τα τραγούδια του είδους τυποποιημένα χωρίς κανένα στοιχείο μοναδικότητας (σε αντίθεση με εκείνα της «σοβαρής μουσικής») και επιμένει στην τυποποίηση (που χαρακτηρίζει τα δημοφιλή τραγούδια), την οποία διακρίνει από την απλότητα (που πιθανώς να χαρακτηρίζουν τραγούδια της «σοβαρής μουσικής»).

Η πραγματική όμως διαφορά των δύο ειδών όπως υποστηρίζει ο Αντόρνο, είναι πως η μία προσανατολίζεται γύρω από την αγορά, ενώ η άλλη, η «σοβαρή» δεν αποσκοπεί στην εμπορευματοποίηση. Οι ακροατές της βιομηχανοποιημένης μουσικής, είναι θύματα μιας προπαγάνδας που δεν τους επιτρέπει να αφοσιωθούν στο είδος μουσικής που πραγματικά επιθυμούν, αλλά τους αναγκάζει να παραδοθούν στο τυποποιημένο είδος μουσικής το οποίο αν και κάθε φορά παρουσιάζεται ως κάτι καινούριο στην πραγματικότητα είναι η αναδιαμόρφωση κάποιου παλιού, «ήδη ακροασμένο για λογαριασμό τους» και «"προ-συνοψισμένο"». Προσδίδει στους ακροατές της φτηνής μουσικής χαρακτηριστικά μικρών παιδιών, αφού δεν μπορούν να αποφύγουν την παγίδα της βιομηχανίας ενώ ταυτόχρονα υποστηρίζει πως η κατανάλωση τυποποιημένων προϊόντων όπως η δημοφιλής μουσική, έχει κοινά στοιχεία με την τυποποιημένη φύση της δουλειάς τους στη βιομηχανική παραγωγή.

Η κριτική του Αντόρνο στην δημοφιλή μουσική έχει προκαλέσει αντιδράσεις κυρίως από μεταγενέστερους του και οι απόψεις του έχουν γίνει η βάση για την ανάπτυξη μεγάλων συζητήσεων και μελετών σχετικά με τη δημοφιλή μουσική<sup>24</sup>. Αυτό δεν αποτελεί κεραυνό εν αιθρία καθώς, όπως σημειώνει και ο Τερζάκης «[η κριτική αυτή] δεν απηχεί μία λίγο έως πολύ συντηρητική σκοπιά η οποία θ' αποτελούσε

---

24 Middleton Richard, *Studying popular music*, Open University Press, Philadelphia 1990

*Σε αυτό το βιβλίο του, ένα από τα σημαντικότερα για τη μουσικολογία της ποπ*, ο Middleton αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στον Adorno, και μάλιστα, δείχνει να "απολογείται", δίνοντας εξηγήσεις για το λόγο που το κάνει αυτό, καθώς ο τελευταίος θεωρείται από πολλούς (και από τον ίδιο) ως ο μεγαλύτερος πολέμιος της ποπ μουσικής, σε ένα βιβλίο που, ρητά, ενθαρρύνει τους αναγνώστες να ασχοληθούν με αυτό το είδος. Παραθέτοντας και μία φράση/χαρακτηρισμό του Frith "η ανάλυση της μαζικής κουλτούρας του Αντόρνο είναι η συστηματικότερη, η πιο καυστική και η πιο προκλητική" (μτφ δική μου), καταλήγει πως "αν κάποιος θέλει να υποστηρίξει τη βαρύτητα της μελέτης της δημοφιλούς μουσικής, πρέπει να αφομοιώσει τον Αντόρνο, προκειμένου να τον ξεπεράσει" (μτφ δική μου).

εύκολο στόχο, αλλά [προέρχεται] από τη σκοπιά μιας φιλοσοφικά και κοινωνικά ριζοσπαστικής σκέψης».<sup>25</sup>

Προς τη ίδια τροχιά κινούνται οι απόψεις του Benjamin Walter, ο οποίος αναφέρεται επίσης στον παθητικό τρόπο που καταναλώνουν οι μάζες την «τέχνη» και μιλά για «πρόσληψη σε κατάσταση περισπασμού».<sup>26</sup> Παρατηρεί και ο ίδιος (όπως ο Αντόρνο) πως η μάζα αναζητά την αβίαστη απορρόφηση της τέχνης αποφεύγοντας να εξαντλήσει ενέργεια νοητική, διεισδύοντας έτσι στα ενδότερα της εκάστοτε τέχνης: «[...]οι μάζες ζητούν διασκέδαση ενώ η τέχνη απαιτεί αυτοσυγκέντρωση από τον θεατή». Ο Walter βλέπει το φαινόμενο να γίνεται ολοένα και πιο αντιληπτό σε όλες τις τέχνες και το αντιμετωπίζει ως «σύμπτωμα βαθιών αλλαγών στον τρόπο αισθητηριακής αντίληψης» και δίνει στο κοινό την ιδιότητα του εξεταστή, ενός εξεταστή όμως με «περισπασμένη την προσοχή του».

### **Αντόρνο: ο αντίλογος**

Οι θέσεις του Αντόρνο για τη δημοφιλή μουσική, βρήκαν αμέσως θερμούς υποστηρικτές, οι οποίοι δεν μπόρεσαν να αντισταθούν στην, ομολογουμένως, ανυπέρβλητη μεθοδολογία και επιχειρηματολογία του. Περί των τελευταίων, λόγο κάνουν και οι μεγαλύτεροι κατακριτές του προσφέροντάς του παραδοχή και αναγνώριση, ωστόσο ως προς τις θέσεις του, πέρασαν στην αντεπίθεση. Σε κάποιες περιπτώσεις και εξαιτίας των θέσεών του, ο Αντόρνο χαρακτηρίστηκε ακόμα και ρατσιστής, αν και μεγαλύτερη απόδειξη της μη εγκυρότητας ενός τέτοιου χαρακτηρισμού, χωρίς αυτό ωστόσο να αποδεικνύει απαραίτητα το αντίθετο, αποτελεί πως και ο ίδιος κνηγημένος από το ναζιστικό καθεστώς υπήρξε μετανάστης. Η χαρακτηριστική φράση του Hobsbawm αναφερόμενος στις εκθέσεις του

---

25 Τερζάκης Φώτης στο: [http://fotisterzakis.gr/Keimena/09\\_Adorno&Jazz.htm#1](http://fotisterzakis.gr/Keimena/09_Adorno&Jazz.htm#1).

26 Walter Benjamin, Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας, Μετάφραση-σχόλια Τερζάκης Φώτης, Επέκεινα, Τρίκαλα 2017

Στο δοκίμιο αυτό ο Walter έχει ως πεδίο αντικειμένου την τέχνη γενικότερα και κάθε μορφής τέχνη. Καθώς επιχειρηματολογεί μεταπηδάει από το ένα είδος τέχνης στο άλλο. Στο πεδίο της μουσικής ασχολείται κυρίως με στοιχεία που παύουν να υφίστανται κατά τη μηχανική αναπαραγωγή του έργου-«γνησιότητα, αύρα»-. Αναλύοντας τη «μάζα», βασίζεται κυρίως στην τέχνη του κινηματογράφου.

Αντόρνο περί δημοφιλούς (εκεί Jazz μουσικής) «πρόκειται για κάποιες από τις πιο ηλίθιες σελίδες που έχουν ποτέ γραφτεί»<sup>27</sup> εσωκλείει εν ολίγοις, με τρόπο ωμό και χωρίς υπεκφυγές τις απόψεις των... όχι και τόσο φίλων του. Πριν απ' όλα, αξίζει να διευκρινίζεται—και σε κάθε ευκαιρία—ότι ο Αντόρνο, ως γνώστης της μουσικής και έχοντας ο ίδιος μουσική παιδεία, τείνει να συγκρίνει (ασχέτως την εγκυρότητα και το κατά πόσο βάσιμη ή μη αυτή η σύγκριση είναι) τη νέα μουσική με την κλασική και έτσι, η οποιαδήποτε σύγκριση με συνθέσεις λόγου χάριν του Bach ή του Chopin, μπορεί, έστω και αφελώς, να χαρακτηριστεί ως «εύκολη και τυποποιημένη μουσική».

Πέρα από τους εχθρούς που πλέον είχε αποκτήσει, κυρίως για τα σκληρά του λόγια κατά της Τζαζ μουσικής, οι οποίοι όπως αναφέρει και ο Witkin<sup>28</sup>, δεν μπορούσαν πλέον, ακόμα και αν ήθελαν να τον συμπαθήσουν, υπήρχαν και οι άλλοι, που ίσως σε μία ύστατη προσπάθεια υποχώρησης, έψαξαν τον τρόπο να προσδώσουν μία, έστω και μερικώς, αιτία που να δικαιολογεί τις σκληρές του απόψεις. Ο Robinson<sup>29</sup> το επιτυγχάνει, διευκρινίζοντας πως δεν είναι οι απόψεις του Αντόρνο περί Τζαζ μουσικής που δεν αντιστοιχούν στην πραγματικότητα, αλλά η ίδια η μουσική που τον οδήγησε σε αυτά τα συμπεράσματα. Θεωρεί λοιπόν, και αυτό το ξεκαθαρίζει, πως οι εκθέσεις του Αντόρνο καμία απολύτως σχέση δεν έχουν με τη Τζαζ μουσική της αμερικανικής κουλτούρας, ωστόσο βρίσκουν αντίκτυπο στην ελαφριά μουσική της Βαϊμάρης την οποία ο Αντόρνο είχε μελετήσει, ενώ άλλοι απλά θεώρησαν πως τα παραδείγματα που έχει λάβει υπόψιν δεν ήταν τα κατάλληλα και πως αν αυτά ήταν άλλα, αν δηλαδή είχε ακούσει «καλή Τζαζ» όπως την ονομάζει ο Witkin<sup>30</sup>, θα είχε δημιουργήσει άλλη άποψη. Οι παραπάνω θέσεις κρίνονται ωστόσο αναξιόπιστες, αφού η Wilcock<sup>31</sup>, αναφέρει πως θα ήταν δύσκολο να ειπωθεί πως ο Αντόρνο δεν είχε ακούσει «καλή Τζαζ» ζώντας στην Οξφόρδη τη δεκαετία του 30' και όντας μάλιστα, όπως αυτός, άτομο που δεν αποκόβεται από την κοινωνική ζωή. Από την άλλη, οι σημαντικότερες εκθέσεις του Αντόρνο για τη Τζαζ, είναι μεταγενέστερες της

<sup>27</sup> Hobsbawm E., *The Jazz Scene*, Pantheon, New York 1993, σελ. 300 (δική μου μετάφραση)

<sup>28</sup> Witkin R.W., Why did Adorno "Hate" Jazz, *Sociological Theory*, Vol. 18, No.1, (Mar., 2000), 145-170, American Sociological Association, Washington DC 2000

<sup>29</sup> Robinson J. Bradford, *The Jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on Jazz Reception in the Weimer Republic*, *Popular Music*, Vol. 13 No.1, Cambridge University Press, 1994

<sup>30</sup> Witkin R.W, (στο ίδιο άρθρο)

<sup>31</sup> Wilcock E., Adorno, Jazz and Racism: "Über Jazz" and the 1934-7 British Jazz Debate στο: *Telos: A Quarterly Journal of Critical Thought*, 107, Spring 1996, σελ. 63-80

περιόδου της Βαϊμάρης, οπότε και ο ίδιος, τουλάχιστον θεωρητικά, δεν θα είχε παραμείνει εγκλωβισμένος στα γερμανικά ακούσματα. Εξάλλου ο ίδιος έζησε μέχρι τα τέλη του 60', όταν και τα πράγματα όσον αφορά τη Τζαζ μουσική γενικότερα ήταν πλέον ξεκάθαρα, όπως ξεκάθαρη ήταν και η διαφοροποίησή της από την «υπόλοιπη δημοφιλή μουσική», ωστόσο τίποτα δεν τον έκανε να αναθεωρήσει και να διατυπώσει μία νέα έκθεση, διαφορετική από την τελευταία του το 1953. Όπως αναλύθηκε και πιο πάνω, «η μουσική του Αντόρνο», η «καλή μουσική» δηλαδή, έχει συγκεκριμένα γνώρισμα και πληροί (ή θα έπρεπε να πληροί) συγκεκριμένες προϋποθέσεις. Ο Witkin, στο άρθρο μέσω του οποίου ουσιαστικά αναζητεί τον λόγο που ο Αντόρνο μισούσε τη Τζαζ<sup>32</sup>, παραθέτει μία σύντομη απάντηση: η Τζαζ, περισσότερο από την υπόλοιπη μοντέρνα μουσική, προδίδει αυτά τα ιδανικά. Οι αναλύσεις του δεν περιορίζονται φυσικά μόνο στην αντιμετώπιση της μουσικής ως κοινωνικού φαινομένου, αλλά εμπεριέχουν και στοιχεία μουσικολογικά, αφού τον απασχολεί τόσο η ρυθμική ανάλυση όσο και αυτή ενός έργου σε μέρη, τα οποία τελικά συντελούν, όπως ο ίδιος σημειώνει αναφερόμενος πάντα στην «καλή μουσική», στην ολοκλήρωση ενός τέλει ολού. Στην πρώτη περίπτωση, απαντήσεις αναζητούνται ακόμα στις σύγχρονες μελέτες, με την ποπ μουσική να αποτελεί ή όχι προϊόν της πολιτιστικής βιομηχανίας, και στην τελική, ανεξαρτήτως προελεύσεως, ποιά μουσική μπορεί να θεωρηθεί ακόμα και σήμερα ποπ, ποιά εύκολη, ποιά φτηνή, ποιά τέχνη και ποιά όχι. Το παραπάνω συνιστά θέμα μίας καινούριας μελέτης και έτσι δεν αναλύεται περαιτέρω. Αυτό που μπορεί ωστόσο να θιχτεί εδώ, είναι το τί θεωρεί ο Αντόρνο ως ποπ μουσική. Προκαταβάλλοντας την απάντηση: ό,τι δεν είναι κλασική. Ο Gracyk<sup>33</sup>, αναφέρει πως ο Αντόρνο είχε την τάση να αντιμετωπίζει οτιδήποτε μη κλασικό ως ποπ. Μάλιστα όχι μόνο το κάνει αυτό, αλλά τα ονοματίζει «τζαζοειδή»<sup>34</sup>, αφού θεωρεί πως η βάση της ποπ είναι η Τζαζ. Ο Gracyk, δεν δέχεται αυτή την προσέγγιση και υποστηρίζει πως ουδέποτε η Τζαζ ήταν συνώνυμο της δημοφιλούς μουσικής, και ειδικά η είσοδος της Ροκ εν Ρολ την κατέστησε ακόμη λιγότερο δημοφιλή.<sup>35</sup> Στην ίδια κριτική του, έρχεται αντιμέτωπος και με άλλη μία θέση του Αντόρνο, που θέλει τη Τζαζ προβλέψιμη και τυποποιημένη μουσική,

<sup>32</sup> Witkin R.W (στο ίδιο)

<sup>33</sup> Gracyk T.A, “Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music.”, *Musical Quarterly* Vol. 76 No. 4, σελ. 526-542, Oxford University Press, 1992

<sup>34</sup> Jazz-based (ελεύθερη μετάφραση δική μου)

<sup>35</sup> Gracyk T.A (στο ίδιο)

φέρνοντας παραδείγματα καλλιτεχνών που αγνόησαν τα πρότυπα της δημοφιλούς μουσικής και χρησιμοποίησαν εναλλακτικούς ρυθμούς και τέμπο, μη στηριζόμενοι στη μορφή των 32 μέτρων, ωστόσο ο τελευταίος θεωρεί πως, όταν η τζαζ προσπαθεί να ξεφύγει από τα πρότυπά της, αυτό γίνεται με τη χρήση «ανακυκλωμένων» ιδεών, παρμένων από τη «σοβαρή μουσική». Οι θέσεις του, λέει ο Gracyk, οφείλονται και στον τρόπο που εκείνος επιλέγει να ακούσει και να κρίνει τη Τζαζ μουσική και αυτός είναι ο ίδιος, και εκεί είναι που του αναλογίζει το λάθος του, με τον τρόπο που αντιμετωπίζει την κλασική. Επόμενο μεγάλο θέμα που φέρνει αντιδράσεις, είναι ο ρόλος του μουσικού εκτελεστή. Αυτός ο ρόλος για τον Αντόρνο είναι φυσικά υποδεέστερος από εκείνον του συνθέτη—βέβαια και ο δεύτερος τυγχάνει κριτικής σε βαθύτερους του στοχασμούς και περνάει ο ίδιος σε δεύτερη μοίρα πίσω από την ίδια τη μουσική— και μοναδική του αρμοδιότητα είναι να αναπαράγει με απόλυτη πιστότητα ένα έργο. Και εδώ, οι απόψεις δίστανται, και κάποιοι υποστήριζαν πως ο ρόλος του μουσικού είναι ισάξιος με αυτόν του συνθέτη. Ο Schönherl<sup>36</sup> είναι κάπου στη μέση. Προτιμάει να αναλύει στους μουσικούς το κομμάτι χωρισμένο σε μέρη δείχνοντάς τους τον κορμό και φανερώνοντάς τους το ύφος, και έπειτα, λαμβάνοντας υπόψιν το στυλ του κάθε μουσικού, τους δίνει μία ελεγχόμενη ελευθερία μέσα στο κομμάτι παρέχοντάς τους διάφορες εναλλακτικές. Έτσι, θεωρεί, αφενός κρατάει το δικό του ύφος, αφετέρου οι μουσικοί μπορούν να εκφραστούν οι ίδιοι μέσα στη δική του σύνθεση.

Σε αυτό που κανείς δε φέρνει αντίρρηση και δεν προσπερνά, είναι η δύναμη που έχει η «πολιτιστική βιομηχανία», αν όχι να ελέγχει και να δημιουργεί, αν μη τι άλλο να μπορεί να συμμετέχει, τουλάχιστον ενεργά, στην εκάστοτε «μουσική κουλτούρα», ή αλλιώς, να μπορεί καθορίζει τί «πρέπει να ακούει ο λαός». Φαίνεται λοιπόν, πως η «μαζική κουλτούρα» του Αντόρνο, δεν αφορά κάποια θεωρία συνωμοσίας αλλά μάλλον κάποια θέση έχει στις κριτικές της μουσικής, τουλάχιστον της... δημοφιλούς.

---

<sup>36</sup> Schönherl U., Adorno and Jazz: Reflections on a Failed Encounter, σελ. 85-97, Telos Press, 1991

### **Επιστημονική μελέτη-προσέγγιση της δημοφιλούς μουσικής**

Οι σαφώς επηρεασμένες από τον Μαρξισμό θέσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης πάνω στη δημοφιλή μουσική ειδικότερα, και, στη δημοφιλή κουλτούρα γενικότερα, είναι σε μεγάλο βαθμό και οι απόψεις/θέσεις που και σήμερα, 100 σχεδόν χρόνια μετά την ίδρυση της Σχολής υιοθετούνται για τη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής. Οι περισσότερες μελέτες σχετικά με τη δημοφιλή μουσική, την αντιμετωπίζουν ως προϊόν της ευρύτερης έννοιας της (μουσικής) βιομηχανίας που συνιστά ο σύγχρονος καπιταλισμός, αντιμάχονται, ωστόσο, ως προς τις προθέσεις και τα αποτελέσματα θετικά ή αρνητικά, που έχει αυτό, ως τέτοιο.

Η επικράτηση αυτής της προσέγγισης που μελετά τη δημοφιλή μουσική από τη σκοπιά της μαρξιστικής ανάλυσης και της έννοιας της ιδεολογικής ηγεμονίας (Gramsci ό.π), είναι σύμφωνα με τον Bennet<sup>37</sup> ο λόγος που η εθνογραφική έρευνα και άλλες ποιοτικές μέθοδοι δεν χρησιμοποιούνται στα πρώτα χρόνια των μελετών. Από τη δεκαετία του '90 η ανθρωπολογία συμβάλλει στην «αρτιότερη κατανόηση της δημοφιλούς μουσικής και ως παγκόσμιου και ως τοπικού φαινομένου» (Λαλιώτη, ό.π) θέτοντας αφενός προβληματισμούς που αφορούν την ανθρωπολογία, συνδυάζοντάς τες όμως με «πιο παραδοσιακές και σύγχρονες εθνογραφικές μεθόδους με μεθόδους έρευνας και ανάλυσης από την κριτική θεωρία, τις πολιτισμικές σπουδές, την κούιρ θεωρία, την ιστορία, την πολιτική θεωρία, τις σπουδές των μέσων κ.α».

Η βιβλιογραφία που αφορά τη δημοφιλή μουσική, επιλέγει διάφορους τρόπους προσέγγισής της ως αντικείμενο μελέτης:

---

37 Bennet Andy, «Researching Youth Culture and Popular Music: a Methodological Critique», *British Journal of Sociology*, 2002, 53(3): 451-466 στο: Λαλιώτη Β., Το σάουντρακ της ζωής μας, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2016

Από τη σκοπιά του «κουλτουραλισμού», των υποστηρικτών της οποίας οι θέσεις είναι μάλλον επηρεασμένες από την έννοια της ιδεολογικής ηγεμονίας του Gramsci<sup>38</sup>, δίνεται έμφαση «στον ανθρώπινο παράγοντα, στην ενεργή παραγωγή της κουλτούρας και όχι στην παθητική κατανάλωσή της»<sup>39</sup>, ωστόσο κριτικές όπως του McGuigan<sup>40</sup>, παρουσιάζουν αυτές τις προσεγγίσεις μάλλον υποκειμενικές και λιγότερο κριτικές, άρα και αναξιόπιστες<sup>41</sup>.

Από την πλευρά του «φεμινισμού», κριτική δέχονται τόσο αυτή καθαυτή η έννοια της δημοφιλούς κουλτούρας γενικότερα και μουσικής πιο ειδικά, όντας κατά βάση μία αντρική κουλτούρα (βλ. παρακάτω), όσο και οι ίδιες οι επιστημονικές μελέτες, που ενίσχυσαν αυτό το συναίσθημα. Με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη Μαντόνα, η μετάβαση από το φεμινισμό στο «μεταφεμινισμό», διεκδικεί μία νέα κατανόηση της θηλυκότητας: η (σε όλους τους τομείς, π.χ η γυναίκα ως καταναλώτρια, η γυναίκα στον εργασιακό χώρο) ενδυνάμωση της γυναίκας. Η δημοφιλής μουσική, αντιμετωπίζεται με τη στροφή στο «μεταμοντερνισμό», ως «ένα πεδίο όπου τα νοήματα γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης και οι κυρίαρχες ιδεολογίες αμφισβητούνται»<sup>42</sup>. Η Leonard, μάλιστα, βλέπει τη θέση της γυναίκας, παραδόξως, να ισχυροποιείται<sup>43</sup>. Πολλές θεωρητικές απόψεις που αφορούν τη δημοφιλή μουσική τεκμηριώνονται ή αμφισβητούνται, χάρη στον πλέον ενεργό ρόλο του μελετητή που ακολουθεί τις πιο διαδεδομένες τα τελευταία χρόνια, «εθνογραφικές προσεγγίσεις».

---

38 Gramsci Antonio, Selection of prison notebooks, edited & translated by Quentin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, ElecBook, London 1999, <http://abahlali.org/files/gramsci.pdf>

39 Storey (στο ίδιο)

40 McGuigan Jim, Cultural Populism, Routledge, New York 1992

41 Συμπεραίνω

42 Λαλιώτη (στο ίδιο)

43 Leonard Marion, Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power, Ashgate Publishing, 2007



## Έμφυλες σχέσεις

*“Η σεξουαλική ιδεολογία δεν μπορεί απλά και απόλυτα να επαναδιαπραγματευτεί στη μουσική, καθώς η αναπαράσταση της σεξουαλικότητας (sexuality) στη μουσική, πρέπει να συνδέεται με το δεδομένο για την εκάστοτε μουσική κωδικοποιημένο στυλ, μέσα στο οποίο κατασκευάζεται”<sup>44</sup>.*

Ένα πεδίο που απασχολεί διαρκώς τους επιστήμονες που μελετούν τη δημοφιλή μουσική είναι ο ρόλος της ως προς τη συγκρότηση των έμφυλων ταυτοτήτων. Στο κεφάλαιο αυτό, εξετάζεται τόσο η σχέση του φύλου με τη μουσική, αλλά και των δύο μεταξύ τους, όσο και οι τρόποι που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται και βιώνουν τη σεξουαλικότητά τους. Το κάθε είδος μουσικής συνδέεται με κάποιο τρόπο με κάποια συγκεκριμένη ομάδα ατόμων και πεποιθήσεων, ενδεικτικά η Blues ως μουσική των μαύρων ή το ραπ ως είδος που προωθεί το μισογυνισμό<sup>45</sup>. Η προκάτοχος του σκήπτρου της δημοφιλίας Ροκ ή Ροκ εν ρολ, υπήρξε μία κουλτούρα - και ειδικότερα μια μουσική- «αντρική», μέσω της οποίας αναπαράγεται η κυριαρχία των αντρών και αποκλείονται οι γυναίκες, και σε αυτό συμφωνούν όλοι, ανεξαρτήτως κλάδου<sup>46</sup>, ενώ, όπου αυτές πρωταγωνιστούν, η μουσική επιτέλεση και οι ικανότητες περνούν μάλλον σε δεύτερη μοίρα, και, την παράσταση αλλά και τα εύσημα κλέβει η ίδια η φυσική παρουσία, το ωραίο κορμί και τα μαλλιά<sup>47</sup>.

---

44 Derek B. Scott, *From the erotic to the demonic: On critical musicology*, Oxford University Press, New York 2003 (Italic στο πρωτότυπο)

45 Rose Tricia, *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown 1994

46 βλ. Fast Susan, Frith Simon, Moore Allan F., Whiteley Sheila, Warwick Jacqueline, Derek B. Scott, Cohen Sara, Middleton Richard, Leonard Marion (ενδεικτικά)

47 Bayton Mavis, *Women and the electric guitar*, στο Sheila Whiteley (επιμ), *Sexing in the groove: popular music and gender*, 37-49 Routledge, London 1997, <https://womeninmusic.voices.wooster.edu/wp-content/uploads/sites/123/2017/12/Bayton-Women-and-the-Electric-Guitar.pdf>

Τέτοιες διακρίσεις παρατηρούνται και σε μικρότερες υποδιαιρέσεις ενός είδους,

όπως για παράδειγμα ο Frith και η McRobbie<sup>48</sup>, που, αναλύοντας τη σχέση της Ροκ με τη σεξουαλικότητα/διάκριση φύλων (sexuality), αντιπαραθέτει την Cockrock (ως μουσικό είδος) με το Teenybop (κατηγοριοποίηση με μουσικά κριτήρια/ως μουσικό είδος), και βλέπει τους φανς (αλλά και μέλη, ορχήστρα/επιτελείο) της πρώτης κυρίως άντρες, ενώ της δεύτερης σχεδόν αποκλειστικά γυναίκες. Αυτό οφείλεται, θεωρεί, στον τρόπο που στην καθεμιά παρουσιάζονται οι άντρες. Σε αυτή με τους άντρες φανς, ως αχαλίνωτοι, ακράτητοι, ζωώδεις, ενώ στην άλλη, που προτιμούν οι γυναίκες, οι άντρες εμφανίζονται ευαίσθητοι και συναισθηματικοί.

*Εικ. 2 Donny Osmond Φωτογραφία: Advert 1*

*Εικ. 1 Phil Lynott from Thin Lizzy*



Συναντώντας αυτές τις δύο (ακραίες ομολογώ ως παράδειγμα) αντιφατικές φυσιογνωμίες στον ίδιο χώρο, στο χώρο της Ροκ, φαίνεται πως, τελικά, η αρρενωπότητα στην Ροκ δεν καθορίζεται από έναν συγκεκριμένο ορισμό αλλά, όπως

48 Frith Simon & McRobbie Angela, Rock and sexuality στο: Taking popular music seriously: Selected essays, Ashgate Publishing, Aldershot & Burlington 2007 σελ. 45

προτιμά ο Frith<sup>49</sup>, προσφέρει ένα πλαίσιο (η Ροκ) εντός του οποίου η αρσενική σεξουαλικότητα μπορεί να βρει μία σειρά αποδεκτών.

Στην παραπάνω θέση ωστόσο, ο Derek B. Scott αναγνωρίζει μία επιτήδευση: «Κάποια δημοφιλή μουσικά είδη ωστόσο, έχουν κατά καιρούς αντιμετωπιστεί σαν να γεννήθηκαν μέσω προσπαθειών διαπραγμάτευσης διαφορετικών εκφράσεων της σεξουαλικότητας στη μουσική<sup>50</sup>». Τη διαδικασία της διαπραγμάτευσης μέσα και μέσω της δημοφιλής μουσικής κατανοεί ως γεγονός και ο Shepherd, ο οποίος θεωρεί πως «οι έννοιες (notions) του γένους και της σεξουαλικότητας μπορούν να επαναδιαπραγματευθούν από τους μουσικούς<sup>51</sup>»

### **Από το ρεμπέτικο και το ελαφρολαϊκό στο λαϊκοπόπ**

Κάνοντας μία σύντομη αναδρομή, μπορεί κανείς να υποθέσει πως η μετάβαση από το ρεμπέτικο στο ελαφρολαϊκό, είναι ό,τι είναι η μετάβαση από το τελευταίο στο σύγχρονο λαϊκοπόπ. Κριτήρια που να καθιστούν ένα τέτοιο συλλογισμό βάσιμο, είναι αφενός η αντικειμενική χρονολογική ακολουθία τους, εφόσον χρονικά το ένα υποδέχεται το άλλο, και αφετέρου η «εποχή» που μεταφορικά κλείνει και μαζί παίρνει όλα εκείνα που χαρακτηρίζουν και καθορίζουν τα προηγούμενα για να πάρουν τη θέση τους εκείνα που φέρνει με την άνοδό του το καινούριο «είδος μουσικής».

---

49 Frith (ο.π)

50 Derek B. Scott (στο ίδιο) μτφ δική μου

51 Shepherd John, Music and male hegemony, στο Leppert Richard & McClary Susan (eds), Music and society: The politics of composition, Performance and reception, Cambridge University Press, Cambridge 1987

Τα στοιχεία που μπορεί να καθορίσουν ένα είδος και να το διαχωρίσουν από ένα άλλο μπορεί να είναι φυσικά αντικειμενικά, όπως παραδείγματος χάριν η χρήση συγκεκριμένων δρόμων, ρυθμικών μοτίβων, το οργανολόγιο ή και η θεματολογία των στίχων, όμως και λιγότερο αντικειμενικά, όπως στοιχεία αισθητικής. Έτσι, το πέρασμα από το «παράνομο» ρεμπέτικο και τη μουσική για «μάγκες», στο λαϊκό, ένα πιο ευρύ είδος τραγουδιού μέσω του οποίου εκφράζονται οι ανησυχίες και οι ευαισθησίες του ανθρώπου<sup>52</sup>, κλείνει ένα κεφάλαιο και ανοίγει ένα καινούριο. Το καθένα από αυτά, εισάγει κάποιες καινοτομίες, οι οποίες ανεξάρτητα με το πόσο ριζοσπαστικές μπορεί να είναι, τελικά ίσως χαρακτηρίζουν το εκάστοτε είδος και την εκάστοτε «μουσική εποχή». Ότι η προηγούμενη μουσική περίοδος εισήγαγε ως καινοτομία, μπορεί να υιοθετηθεί από την επόμενη και να χρησιμοποιείται ως δεδομένο, ή απλά να απαλειφθεί, όπως για παράδειγμα το μπουζούκι ως κεντρικός πρωταγωνιστής και η είσοδος της γυναίκας στο πάλλο, που το ρεμπέτικο και το λαϊκό έφεραν αντίστοιχα.

Το εκάστοτε δημοφιλές είδος μουσικής επηρεάζουν προφανώς και καθορίζουν αρκετοί παράγοντες, όπως για παράδειγμα η οικονομική ή άλλη κατάσταση μιας κοινωνίας. Έτσι, σημαντικά γεγονότα όπως ένας πόλεμος, μαζικές μεταναστεύσεις ή άλλες ιστορικές-σημαντικές στιγμές όπως η μεταπολίτευση στην Ελλάδα, θα βρίσκονται στο επίκεντρο και θα επηρεάζουν, αναπόφευκτα, κατά καιρούς τα μουσικά είδη. Όταν τέτοια δεν υπάρχουν, η αγάπη φαίνεται να πρωταγωνιστεί, με την οποία φυσικά το λαϊκό τραγούδι είναι στενά συνδεδεμένο.

---

<sup>52</sup> Economou L., *Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music (1945-1967)* στο: ed. Dafni Tragaki, *Made in Greece: Studies in Popular music*, Routledge, New York & Abingdon 2019

Το κεφάλαιο που ακολουθεί, αφορά την ανάλυση των δημοφιλέστερων κομματιών, όπως προαναφέρθηκε στο μέρος της εισαγωγής. Τα αρχικά Ε,Κ,Ρ,Γ που συνήθως αναγράφονται στην ανάλυση της δομής των κομματιών, αφορούν τα αρχικά των λέξεων: εισαγωγή, Κουπλέ, Ρεφραίν, γέφυρα αντίστοιχα, ενώ όπου εμφανίζεται κάποιο καινούριο, θα υπάρχει ειδική επεξήγηση. Το κάθε κομμάτι χωρίζεται σε θέματα και αναλύεται τοιουτοτρόπως. Στο τέλος κάθε ανάλυσης, παραθέτονται συγκεντρωτικά - **«Συμπερασματικά»** - οι σημαντικότερες παρατηρήσεις στο εκάστοτε κομμάτι.

## Σύντομο βιογραφικό<sup>53</sup>

Ο Γιώργος Θεοφάνους γεννήθηκε στην Κύπρο στις 9 Ιανουαρίου 1968. Σπούδασε με υποτροφία σύγχρονη μουσική και ενορχήστρωση στο Berklee College of Music στη Βοστώνη, ενώ τα πρώτα του βήματα στο πιάνο και στην αρμονία τα έκανε στη γενέτειρά του, στο Εθνικό Ωδείο της Κύπρου. Έχει συνεργαστεί, και, άλλοτε αναδείξει, κάποια από τα πιο σημαντικά ονόματα καλλιτεχνών στο σύγχρονο λαϊκό ρεπερτόριο και έχει στο ενεργητικό του αρκετούς χρυσούς και πλατινένιους δίσκους. Η ιδιότητα του λαϊκού μουσικοσυνθέτη, την οποία και ο ίδιος επικαλείται όταν ερωτάται, δεν εκφράζει επαρκώς το μουσικό πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται, αφού έχει συνθέσει και μουσική άλλου είδους, όπως για θεατρικές παραστάσεις και τον κινηματογράφο. Στα τελευταία του έργα μάλιστα, βρίσκεται και ένα Ορατόριο!<sup>54</sup> Έχει μελοποιήσει ακόμα και έργα μεγάλων ποιητών, όπως του Μάνου Ελευθερίου.<sup>55</sup> Από τις αρχές της νέας χιλιετίας και ακολουθώντας την τάση της εποχής, με όπλο την αναγνωρισιμότητα και τη δυναμική που είχε πλέον κατακτήσει το όνομά του, ασχολείται και με τη Σόουμπιζ, ως κριτής, δάσκαλος ή μέντορας σε διάφορα (κάμποσα μάλιστα) μουσικά τάλεντ σόους. Είναι καθηγητής στο τμήμα μουσικών σπουδών στο ευρωπαϊκό Πανεπιστήμιο Κύπρου, ενώ εκεί διατηρεί και το δικό του «μουσικό εργαστηράκι» αφιερωμένο στη μουσική επιμόρφωση των παιδιών με τα οποία φαίνεται πως θέλει να ασχοληθεί ιδιαίτερα, αφού στις τελευταίες του επαγγελματικές δραστηριότητες βρίσκεται και αυτή του συγγραφέα, έχοντας ήδη στο ενεργητικό του μία σειρά από παιδικά μυθιστορήματα-παραμύθια.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Βασίζεται στις συνεντεύξεις:

- <https://www.youtube.com/watch?v=cZvYBnHz0T4>
- <https://www.youtube.com/watch?v=uQ9CUqqWCE0>
- <https://www.youtube.com/watch?v=jVgFEI-ORQg>
- <https://www.youtube.com/watch?v=Aad4On694X8>

αλλά και: [https://el.wikipedia.org/wiki/Γιώργος\\_Θεοφάνους](https://el.wikipedia.org/wiki/Γιώργος_Θεοφάνους)

<sup>54</sup> Το ορατόριο: <https://www.youtube.com/watch?v=hb8hoHjNTCI>

<sup>55</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=i1oFJII1bUE>

<sup>56</sup> Για μια σύντομη αναφορά στα βιβλία:

<https://www.kathimerini.gr/884001/article/politismos/vivlio/paramyθologia-to-eli3irio-twn-kentavrwn-toy-giwrгой-θεοφανους>

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: ΑΝΑΛΥΣΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΩΝ

### 2.1 Πασχάλης Τερζής

#### Δε μιλάμε

Πρόκειται για μία αργή μπαλάντα ( $\downarrow=63$ ). Το κομμάτι κινείται σε ένα δρόμο αρμονικό μινόρε με τονικό κέντρο την Ντο και αποτελείται από 71 μέτρα. Πιο συγκεκριμένα, τα 4 πρώτα αποτελούν ένα μικρό εισαγωγικό θέμα, ακολουθούν 9 μέτρα Κουπλέ (4+4+1, βλ. παρακάτω), 8 μέτρα Ρεφραίν, 8 μέτρα εισαγωγή και ακολουθούν ισάριθμα με τα προηγούμενα μέρη σε μέτρα ένα ακόμα Κουπλέ, Ρεφραίν, εισαγωγή (διαφορετική ωστόσο από την προηγούμενη, πιο αναλυτικά παρακάτω) και Ρεφραίν 16 μέτρων (8+8). Από πανοραμική άποψη, το κομμάτι εκτυλίσσεται ως εξής: Κ-Ρ-Ε-Κ-Ρ-Ε-Ρ-Ρ. Προκύπτει έτσι η δημοφιλής δομή των δύο Κουπλέ, διαφορετικών ως προς τον στίχο και ενός Ρεφραίν, όπου το τελευταίο επαναλαμβάνεται. Σε αυτή την περίπτωση, τέσσερις φορές.

Ο αριθμός 71 των συνολικών μέτρων μπορεί να προκαλεί μία μικρή έκπληξη, όντας αριθμός μονός σε ένα ρεπερτόριο που συνηθίζεται η χρήση ζυγού αριθμού μέτρων, ωστόσο είναι ξεκάθαρο πως αυτό οφείλεται στο «επιπλέον» 9<sup>ο</sup> μέτρο που προστίθεται στο τέλος κάθε Κουπλέ και λειτουργεί ως γέφυρα.

Τα πρώτα 4 μέτρα, οργανικά αφορούν μόνο ένα πιάνο και τον ήσυχο ήχο ενός *synth pad* το οποίο συνοδεύει το πρώτο με έναν *ambient* ήχο, ωστόσο κεντρίζει αμέσως το ενδιαφέρον. Αυτό που παρατηρείται αμέσως, είναι η επανάληψη της ίδιας φράσης σε ένα τόσο σύντομο χρονικό διάστημα (Παράδειγμα 1, μέτρα 1 & 3) καθώς και το απλό, κάθετο παίξιμο δύο στο σύνολο συγχορδιών (μία σε κάθε μέτρο) στην

μπάσα περιοχή τονίζοντας τις θέσεις 1 και 2, όπως αναδεικνύεται και στο παράδειγμα.

The image shows a musical score for Piano in 4/4 time. The key signature is C minor (two flats). The score consists of four measures. The first two measures are in C minor (Cm) and the last two are in B-flat minor (Bb°). A triplet of eighth notes is circled in both Cm and Bb° sections. Red arrows point to the first and second notes of the triplet in each measure. A curved line connects the two circled triplets.

Παράδειγμα 1, (ξεχωριστό θέμα πριν την είσοδο του Κουπλέ)

Αφενός λοιπόν η χρήση του τρίηχου, και αφετέρου στο αμέσως επόμενο μέτρο η χρήση Ντιμινουίτας είναι τα χαρακτηριστικά του πρώτου αυτού μέρους που το καθιστούν αν μη τι άλλο πολλά προσδοκώμενο. Τόσο το τρίηχο, χάρη στο κατ' εξοχήν πρωταγωνιστικό μουσικό όργανο της λαϊκής μουσικής, το μπουζούκι, όσο και η χρήση της Ντιμινουίτας, είναι στοιχεία που από μόνα τους δεν θα προξενήσουν εντύπωση στο αντί του ακροατή της λαϊκής μουσικής, αντίθετα ίσως του φανούν γνώριμα. Εδώ, ωστόσο, από τη μία η επιλογή του πιάνου ως το όργανο που αναλαμβάνει την εκτέλεση της φράσης (πιθανώς με τον ίδιο τον συνθέτη πίσω από αυτό), και από την άλλη η διάρκεια της τελευταίας νότας του τρίηχου, η οποία δεν διαρκεί το ίδιο με τις δύο προηγούμενες της αλλά κατά ένα δέκατο-έκτο περισσότερο, παραπέμπει περισσότερο σε φράση παρμένη από την κλασική μουσική, παρά από το ρεπερτόριο της λαϊκής μουσικής, ή ακόμα καλύτερα, προκαταβάλλοντας έτσι κάποια συμπεράσματα που προκύπτουν από τη μελέτη ολόκληρου του κομματιού, ένα πάντρεμα των δύο. Η πρώτη συγχορδία, η Ντο μινόρε, αφορά φυσικά την 1<sup>η</sup>, την κύρια συγχορδία. Στο δεύτερο μέτρο ωστόσο, εμφανίζεται η ελαττωμένη 7<sup>η</sup> της, της οποίας μάλιστα η χρήση είναι τόσο επιτηδευμένη και ηθελημένη από τον συνθέτη, που της χαρίζει ένα ολόκληρο μέτρο (2 με την επανάληψή της-εκεί προχωράει και στην ανάλυσή της [Φα-Ρε-Σι]), χωρίς κάποιο επιπλέον στοιχείο που να δικαιολογεί την ύπαρξή της, είναι απλά εκεί.



Cm B°

Abmaj G

G G7

Δε μι - λά - με δε μι - λά - με πα δε μι - λά - με φτά - νει μια μα - τιά και γυρ -  
λά - με δί - χως χέ - ρια πα α - κου - μπά - με τα με - ση - μέ - ρια κά - νο πως

νά - με πρό - σω - πο αλ - λού και πλά - τη φταί - ει κά - τι που δε μι  
κοιμά - μαι μή - πως και γευ - τώ τ'ονει

ρό σου στο πλευ - ρό σου ε - γώ - ώ - ώ - ώ - ώ

*Παράδειγμα 2, (κουπλέ)*

Η αρμονική ακολουθία του εισαγωγικού θέματος, με την τονική να ακολουθείται από την 7<sup>η</sup> ελαττωμένη της, συνεχίζει και στο Κουπλέ, καταλαμβάνοντας τα πρώτα δύο μέτρα του. Στο μέρος του Κουπλέ, παρατηρούνται μικρές επαναλαμβανόμενες φράσεις σε κάθε μέτρο, με ελάχιστες διαφοροποιήσεις μεταξύ τους. Εκτός από την τελευταία Σολ ματζόρε η οποία μετατρέπεται σε μεθ' εβδόμης πριν το κλείσιμο της στροφής ώστε να περάσει στην τονική, όπως φαίνεται πιο κάτω με την είσοδο στο ρεφραίν, στο 4<sup>ο</sup> μέτρο εμφανίζεται για πρώτη φορά μία καινούρια συγχορδία, αφού οι δύο έχουν ήδη ακουστεί στο εισαγωγικό θέμα. Πρόκειται για μία εναλλαγή της 6<sup>ης</sup> όπως φαίνεται και στο παράδειγμα (Ab με μεγάλη έβδομη) η οποία σε συνδυασμό με την αμέσως προηγούμενή της ελαττωμένη, δημιουργούν ένα αρκετά εύπλαστο και ευαίσθητο μέρος του κομματιού, σχεδόν ακαθόριστο, χωρίς ξεκάθαρη ταυτότητα, αφήνοντας τη μελωδία σχεδόν να αιωρείται ώσπου τελικά μία Σολ ματζόρε (η οποία πάντα οδηγεί στην τονική) ξεδιαλύνει τα πράγματα. Έτσι, στο Κουπλέ η μελωδία κινείται καθοδικά σε ένα πεντάχορδο μινόρε, φτάνοντας μάλιστα ως τον προσαγωγέα πριν καταλήξει στην τονική. Η αρμονική ακολουθία έχει την ίδια φιλοσοφία, αφού η συνέχεια Cm→Bdim→Ab→G→Cm αφορά και η ίδια μία καθοδική πορεία. Το τελευταίο μέτρο του Κουπλέ, που προηγουμένως κατηγοριοποιήθηκε ξεχωριστά ως μεταβατικό-γέφυρα (βλ. παράγραφο

1 & 2), αποτελείται από μία μόνο νότα, την Σολ, την 5<sup>η</sup> δηλαδή βαθμίδα, η οποία μάλιστα ηχεί από το προηγούμενο κιάλας μέτρο και απλώνεται τελικά και σε αυτό, στο οποίο προστίθεται στη συνέχεια ο ήχος μίας ηλεκτρικής κιθάρας με εφέ παραμόρφωσης και το break μίας ακουστικής Ντραμς.

Το Ρεφραίν (παράδειγμα 3) ανοίγει με τη νότα Μι<sub>b</sub>, της επόμενης από αυτή του Κουπλέ οκτάβας, στην οποία η μελωδία καταλήγει διανύοντας απευθείας ένα αρκετά μεγάλο διάστημα (6<sup>η</sup> μικρής), από την τελευταία νότα Σολ, που χρονικά συγκαταλέγεται στο τελευταίο μέτρο του Κουπλέ. Ο ερμηνευτής φαίνεται να ακολουθεί μία ελεύθερη εκτέλεση, που δεν περιορίζεται στην πιστή αποτύπωση της μελωδίας, σε κάθε περίπτωση όχι ως προς τις χρονικές αξίες, αφού συνεχώς δείχνει να κινείται, με άνεση ωστόσο, έστω και με μικρές ή μεγαλύτερες αποκλείσεις, αυτοβούλως. Αυτό που είναι ξεκάθαρο, ωστόσο, είναι το πώς έχει καταναίμει χρονικά ο συνθέτης τη μελωδία, κι αυτό αποτυπώνεται, όπως φαίνεται και στο παράδειγμα, ως εξής: Το κάθε μέτρο (εξαιρούνται τα τελευταία της κάθε στροφής [μέτρα 5 & 9]), απαρτίζεται μία νότα με διάρκεια τετάρτου και τετάρτου παρεστιγμένου και ένα πεντάηχο.<sup>57</sup>

Cm Fm7 G

A - γά - πη μου ό-λα κα λά - - δε ζη-τά-ω πιο πολ - λά - - εί-σαι 'δω κι 'ναι

5

Ab G Cm Fm7

πά-ντα αυ-τό αρ-κε-τό και ό - σα δεν έ-χου-με πει - - μέ-σα 'πο τη σιω-

8

G Ab G

πή - - - - - χρό - νια τώ - ρα φω - νά - ζουν σ'ά - γα - πό - -

Παράδειγμα 3 (ρεφραίν)

57 Η χρήση δεκάτων-έκτων αντί πεντάηχου στο 3ο μέτρο επιλέχτηκε εσκεμμένα, καθώς ανταποκρίνεται περισσότερο στον ελεύθερο τρόπο που ερμηνεύεται η συγκεκριμένη φράση από τον καλλιτέχνη στο δίσκο.

Παράδειγμα 3

Η αρμονική ακολουθία 1-4-5-6-5-(1), δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες και κινείται λογικά και μέσα στα πλαίσια του αρμονικού μινόρε δρόμου, στον οποίο ανήκει η μελωδία. Μοναδική παρατήρηση η χρήση της 4<sup>ης</sup> μεθ' εβδόμης (Fm7), μέσω της οποίας ο συνθέτης επιλέγει να κρατήσει μέσα στο αρμονικό του πλαίσιο για ακόμη ένα μέτρο την Mi $\flat$ (την είχε ήδη με τη Ντο μινόρε συγχορδία [Ντο-Mi $\flat$ -Σολ], την οποία μάλιστα εναρμονίζει. Η εισαγωγή που ακολουθεί μετά το Ρεφραίν (παράδειγμα 4), αποτελεί ουσιαστικά την επανάληψη του Ρεφραίν, όπου το μέρος της φωνής έχει πάρει το μπουζούκι, το οποίο παίζει αποκλειστικά με τρέμολο.

Το τελευταίο μέρος της εισαγωγής που προηγείται των δύο τελευταίων Ρεφραίν (βλ. παράγραφο 1), δεν είναι ίδια με την προηγούμενη, αλλά αποτελεί ένα ξεχωριστό θέμα για πιάνο και μπαγλαμά (παράδειγμα 5), όπου ο τελευταίος παίζει ένα ελεύθερο ταξίμι. Το μέρος αυτό παρουσιάζει δύο στοιχεία άξια σχολιασμού. Αφενός λοιπόν πρόκειται για ένα σημείο στο οποίο η φωνή υποχωρεί και παραχωρεί πλήρως το ρόλο του πρωταγωνιστή, κυρίως στο πιάνο, χωρίς καμία απολύτως ανάμειξη<sup>58</sup> και αφετέρου καθώς με την είσοδο του συγκεκριμένου μέρους γίνεται και αλλαγή τονικότητας. Πρόκειται για την μετατόνιση κατά ένα ημιτόνιο (Ντο→Ντο $\sharp$ ), ενώ ο δρόμος παραμένει ο ίδιος (αρμονικό μινόρε). Ο μπαγλαμάς λοιπόν, έρχεται να

58 Στο προηγούμενο μέρος της εισαγωγής, η φωνή απουσιάζει ξανά. Το μπουζούκι ωστόσο εκεί, περιορίζεται αφενός τεχνικά, αφού ακολουθεί ένα τυποποιημένο και μηχανικό στυλ παιχνιδιού με χρήση τρέμολο, και αφετέρου διότι καλείται να αποδώσει/επαναδιατυπώσει τη μελωδία της φωνής.

προστεθεί σε όλα τα προηγούμενα (πιάνο, κιθάρες [ηλεκτρική και ακουστική], ντραμς, ηλεκτρικό μπάσο, μπουζούκι, synth pad), δημιουργώντας έτσι ένα πάντρεμα δύο κόσμων, «δυτικής» και «ανατολίτικης» μουσικής. Δύο κόσμων που, τουλάχιστον γεωγραφικά, απέχουν πολύ μεταξύ τους.

Πιάνο

Μπαγλαμάς

3

5

7

Ταξίμι σε Ντο# αρμονικό μινόρε

Τέλος ταξίμι

Παράδειγμα 4, ( ελεύθερο θέμα για πιάνο και μπαγλαμά)

**Συμπερασματικά:** Πρόκειται για μία μινόρε, αργή μπαλάντα με απλό ρυθμικό μοτίβο και μικρές, σύντομες φράσεις που επαναλαμβάνονται. Βασικό θέμα ο έρωτας. Ο ερμηνευτής ακολουθεί ένα ελεύθερο στυλ, που ανά σημεία μοιάζει σχεδόν «μιλητό». Δεν υπάρχει εισαγωγή. Το κομμάτι ανοίγει με ένα σύντομο και απλό θέμα για πιάνο, ενώ ανάμεσα από την πρώτη και την δεύτερη ομάδα Κουπλέ-Ρεφραίν, βρίσκεται ένα θέμα που παίζεται από μπουζούκι, που αντιγράφει σχεδόν απόλυτα τη μελωδία του Ρεφραίν. Η εμφάνιση του μπουζουκιού και του μπαγλαμά προσδίδουν στοιχεία παραδοσιακότητας στο κομμάτι, το παίξιμό τους ωστόσο, και κυρίως του μπουζουκιού, είναι απρόσωπο και βιομηχανικό, και αυτό έρχεται σε αντίθεση με τον ρόλο που κατέχει το μπουζούκι στη λαϊκή μουσική, πχ του Τσιτσάνη. Αρμονικά δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες με εξαίρεση μία Ντιμινοίτα που έρχεται αναπάντεχα, ακολουθώντας την τονική. Λίγο πριν το τέλος, γίνεται μία «απότομη» μετατόνιση κατά ένα ημιτόνιο που εισάγεται με ένα ελεύθερο θέμα με πιάνο και μπαγλαμά. Το κομμάτι κλείνει με την επανάληψη (δισ) του Ρεφραίν.

## Έχω μια αγάπη

Πρόκειται για ένα αργό ( $\text{♩}=68$ ) μινόρε κομμάτι με τονικό κέντρο τη  $\text{Mib}$  (χάριν καταγραφής, όπου  $\text{Mib}=\text{La}$ ). Αποτελείται από 74 μέτρα, ωστόσο ο αριθμός αυτός μπορεί να διαφέρει, αναλόγως τον τρόπο που αντιμετωπίζεται το κομμάτι. Σε κάθε περίπτωση, απαιτεί σε αυτό τον τομέα κάποια ειδική μεταχείριση, αφού πρόκειται για ένα κομμάτι με πολλούς αντιχρονισμούς. Έτσι, κατά τη συγκεκριμένη ανάλυση, τα μέτρα διανέμονται ως εξής: 4 μέτρα εισαγωγικό θέμα, 9 μέτρα εισαγωγή, 13.5 μέτρα Κουπλέ (βλ. παρακάτω), 13 μέτρα Ρεφραίν, 9 μέτρα εισαγωγή, 13.5 μέτρα Κουπλέ και 14 μέτρα Ρεφραίν<sup>59</sup>. Το μισό, αφορά ένα ημιτελές μέτρο 4/4 (εμφανίζεται 1 φορά σε κάθε Κουπλέ) το οποίο κόβεται στη μέση και μπορεί είτε να καταμετρηθεί κανονικά, αναγράφοντας την αξία του συγκεκριμένου μέτρου σε 2/4, είτε να θεωρηθεί ως μισό και να συμψηφιστεί με το ζευγάρι του που εμφανίζεται στο επόμενο Κουπλέ και έτσι μαζί να καταμετρηθούν ως ένα ( $0.5+0.5=1$ ). Εδώ, γίνεται το δεύτερο. Η δημοφιλής σύσταση E-K-P-E-K-P είναι αυτή που δομεί το συγκεκριμένο τραγούδι.

Ακουστική Κιθάρα

### Παράδειγμα 1, (θέμα πριν την εισαγωγή)

Τα τέσσερα πρώτα μέτρα με τα οποία ανοίγει το κομμάτι, αφορούν ένα προ-εισαγωγικό μέρος, το οποίο προηγείται της κύριας εισαγωγής. Σε αυτό, ακούγεται μία ακουστική κιθάρα (προς το τέλος ακόμα ένας ήχος από κάποιο synth pad και μία ντραμς) η οποία παίζει την κύρια συγχορδία ( $\text{La}$  μινόρε) και την 5<sup>η</sup> της ( $\text{Mi}$  μινόρε) και μία σύντομη ανάλυσή τους. Από το πρώτο κιόλας αυτό εισαγωγικό μέρος (Παράδειγμα 1), ο ακροατής έρχεται σε επαφή με ένα μικρό μελωδικό θέμα 5

<sup>59</sup> Αν και το ίδιο ακριβώς θέμα με το προηγούμενο Ρεφραίν, εδώ προστίθεται ένα ακόμα μέτρο (14 αντί 13), το οποίο προηγουμένως, αντιστοιχεί στο μέρος της εισαγωγής.

φθόγγων (Μι-Σολ-Ντο-Σι), το οποίο επαναλαμβάνεται συχνά στο τραγούδι και αποτελεί βασική και χαρακτηριστική κίνηση του κομματιού, η οποία αποτυπώνεται στο μυαλό του ακροατή (hook)<sup>60</sup>.

Αμέσως μετά το εισαγωγικό μέρος, ακολουθεί αυτό της κύριας εισαγωγής (παράδειγμα 2) με πρωταγωνιστή το μπουζούκι και σε δεύτερο ρόλο, αρκετά πιο πίσω μία ακουστική κιθάρα. Η τελευταία έχει αναλάβει το ρόλο της συνοδείας και αυτό το κάνει με άρπισμα-ανάλυση συγχορδιών, ωστόσο δεν διστάζει με την πρώτη ευκαιρία, και αυτό κυρίως όταν το επιτρέπει το μπουζούκι, να βγαίνει μπροστά. Είναι αυτή μάλιστα, που στο προ-τελευταίο μέτρο αναλαμβάνει την επαναφορά, του γνώριμου πλέον από το εισαγωγικό μέρος, hook θέματος. Μελωδικά το μπουζούκι μπαίνει στην άρση, καθώς το μέτρο ξεκινάει με μία παύση ογδούου, και το κάνει με την τονική (Λα) σε απόσταση οκτάβας από τη Λα που ορίζεται ως βάση, στην οποία αργότερα θα καταλήξει κιάλας. Αρμονικά, χωρίς εκπλήξεις το μέτρο ανοίγει με μία Φα ματζόρε, την 6<sup>η</sup> δηλαδή της κύριας, την οποία καθιστά αναμενόμενη η καθοδική κίνηση της αρμονικής ακολουθίας στο τελευταίο μέτρο του εισαγωγικού μέρους (παράδειγμα 1) και με τον ίδιο ακριβώς τρόπο επιστρέφει πάλι στην κύρια (Λα→ Σολ→ Φα→ Σολ→ Λα) δηλαδή 1-7-6-7-1. Τόσο μελωδικά όσο και αρμονικά, το κομμάτι κινείται σε αυτό το μέρος σύμφωνα με τα πρότυπα που ορίζει ένας φυσικός μινόρε δρόμος.

---

<sup>60</sup> Covach John, "Form in Rock Music: A Primer," στο: Engaging Music: Essays in Music Analysis, ed. D. Stein, Oxford University Press, 2005, σελ. 71

*Δικός μου σχολιασμός: Εκτός από τον όρο hook, χρησιμοποιούνται και άλλοι όροι όπως signature move, signature lick, catchy part κ.α, που συχνά αφορούν τη γλώσσα της «πιάτσας». Όλα μαζί αφορούν το «πιασάρικο» αυτό μέρος ενός ποπ κομματιού, που βγαίνει μπροστά από το υπόλοιπο κομμάτι, με σκοπό να τραβήξει το ενδιαφέρον του ακροατή και να αποτυπωθεί στο μυαλό του. Αυτό μπορεί να είναι μία μελωδική φράση (όπως εδώ), μικρότερη ή μεγαλύτερη, ένα έξτρα ξεχωριστό θέμα ή ακόμα ένας στίχος.*

The musical score is written for two instruments: Μπουζούκι (Bouzouki) and Ακουστική Κιθάρα (Acoustic Guitar). It is in 4/4 time and consists of three systems of music. The first system has chords F, G, Am, Am, G. The second system has chords F, G, C. The third system has chords Dm, E7, E7, Am. The guitar part includes a circled 'Hook θέμα' at the end of the third system.

### Παράδειγμα 2, (εισαγωγή)

Στο 5<sup>ο</sup> και στο 6<sup>ο</sup> μέτρο, γίνεται η αλλοίωση της 5<sup>ης</sup> (Em→E7), ευνοώντας έτσι το πέραςμα στην τονική, ενώ τη signature φράση εναρμονίζει ο συνθέτης με την κύρια συγχορδία μεθ' εβδόμης (Am7), κυρίως λόγω της Σολ την οποία επιλέγει να βγάλει μπροστά, καθιστώντας έτσι τη Σι δευτερευούσης σημασίας, μάλλον σε ρόλο περαστικής, καθώς σε αντίθετη περίπτωση, τη φράση θα εναρμόνιζε η 7<sup>η</sup>, Σολ ματζόρε ματζόρε. Το μπουζούκι, φέρει ένα περίεργο, σχεδόν μη ρεαλιστικό ηχόχρωμα που έρχεται κοντά σε αυτό του τζουρά, και παρόλα αυτά καταφέρνει να παραμένει οικείο στον ακροατή χωρίς να ξενίζει, ενώ κάθε φορά που καλείται να αποδώσει αξία



μεγαλύτερη του ογδού (με εξαίρεση το προ-τελευταίο μέτρο) το κάνει με τη χρήση τρέμολο. Μετά το τελευταίο μέτρο της εισαγωγής, οι εντάσεις και οι δυναμικές ξαφνικά υποχωρούν και το κομμάτι εισέρχεται στο επόμενο μέρος του, το Κουπλέ (παράδειγμα 3).

Στο μέρος του Κουπλέ, εκτός από τη φωνή υπάρχει μία ακουστική κιθάρα που συνοδεύει καθ' όλη τη διάρκεια και πιο πίσω, στο παρασκήνιο, ένας ambient ήχος από synth pad εμπλουτίζει και δίνει όγκο στη μελωδία, ένα ηλεκτρικό μπάσο και τα high hats, κυρίως, μίας ακουστικής ντραμς. Όπως υποδεικνύεται και στο παράδειγμα, η κιθάρα θα αναπαράγει τέσσερις ακόμα φορές το signature θέμα. Η μελωδία εισέρχεται πάντα στην άρση, με εξαίρεση το κλείσιμο της πρώτης και της δεύτερης στροφής, τα οποία όμως, θεωρούνται ως συνέχεια του προηγούμενου. Το δεύτερο μάλιστα, αυτό που κλείνει ουσιαστικά τη δεύτερη στροφή (7<sup>ο</sup> μέτρο), είναι και το μέτρο για το οποίο γίνεται λόγος στην πρώτη παράγραφο. Έχει τη μισή χρονική διάρκεια και θεωρείται μέτρο μεταβατικό, αφού η εμφάνισή του είναι παροδική και στο αμέσως επόμενο, επιστρέφει η «κανονικότητα» (4/4→2/4→4/4). Στα δύο τελευταία μέτρα του Κουπλέ (8 & 9, το 10<sup>ο</sup> ανήκει στο Ρεφραίν και καταγράφεται εδώ λόγω της συνέχειας που παρουσιάζουν προσφέροντας έτσι μία πιο ξεκάθαρη εικόνα για τον τρόπο που κινείται η μελωδία και κυρίως η αρμονία) ο ήχος της ντραμς έρχεται στο προσκήνιο και πλέον δεν περιορίζεται στη χρήση high hat. Όπως και τις προηγούμενες φορές, έτσι και εδώ, η signature φράση εναρμονίζεται με την κύρια συγχορδία με χαμηλωμένη την 7<sup>η</sup>, και κινούμενη από αυτή καθοδικά (Am7→ Am→ G) γίνεται η είσοδος από την 6<sup>η</sup> (Φα ματζόρε, 10<sup>ο</sup> μέτρο) στο Ρεφραίν.

Am G F Em Am

Φωνή

Ε - χω μια 'γά - πη φλέ - βα στο λαι - μού  
Ε - χω μια 'γά - πη κοφ - τε - ρό γυα - λί

Ακουστική  
Κιθάρα

Am G Dm Am

Φ.

μου τρα - γου - δά - ει έ - ναν πα - λιο κάη - μό  
χι - λια κομ - μά - τια κό - βει το φι - λι

Α.Κ.

Dm Em Fmaj Em Am

Φ.

κί'ό σο πλα - γιά - ζω τό - σο ζύπ - νια 'ντέ - χει  
κί'ας με μα - τώ - νει ξέ - ρω

Α.Κ.

Fmaj Em Am Am7

Φ.

2. με προ - σέ - χει

Α.Κ.

Am Am7 Am G F G

Φ.

Α.Κ.

Ρεφραίν

Παράδειγμα 3, (κουπλέ)

Φωνή

Μπουζούκι

F G Am Am G F G

Έ - χω μια 'γά - πη μια πλη - γή ————— που μέ - νει χρό - νια α - νοιχ -

4 C Dm E7 E7 Am

Φ. τή ————— κί - ό - ταν αλ - λά - α - α - ζει λί - γο ο και - ρό - ό - ός

Μπζ. —————

7 Dm G7 C Dm E7

Φ. τό - τε πο - νά - ω σαν τρε λός ————— και σε θυ - μά - α - α - α - μαι

Μπζ. —————

10 E7 Am Dm Em7 F G

Φ. ψέ - μα - τα να πω - ω - ω πα - νά θε - μα - με σ'α - γα

Μπζ. —————

12 Am Am7 Am Am7 Am G

Φ. πώ —————

Μπζ. —————

Παράδειγμα 4, (ρεφραίν)

Η μελωδία στο Ρεφραίν, όπως συνηθίζει να γίνεται πλέον στο κομμάτι, μπαίνει στην άρση. Το μελωδικό θέμα είναι ξεκάθαρα το ίδιο με αυτό της εισαγωγής, με μικρές διαφορές κυρίως ως προς τις χρονικές αξίες, και αυτό κυρίως λόγω του πιο ελεύθερου στυλ ερμηνείας που ακολουθεί ο καλλιτέχνης σε σχέση με το πιο τυποποιημένο και καθορισμένο του μπουζουκιού. Σε αυτό το μέρος του Ρεφραίν, ωστόσο, υπάρχουν σε αντίθεση με την εισαγωγή δύο στροφές, όπου στην πρώτη (8<sup>ο</sup> μέτρο) , η μελωδία κάνει μία στάση στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα (Μι) που εναρμονίζεται από την 3<sup>η</sup> ματζόρε (C) ενώ η δεύτερη (12<sup>ο</sup> μέτρο) με την τονική. Στο ίδιο μέτρο, επανέρχεται για ακόμη μία φορά η χαρακτηριστική μελωδική φράση της κιθάρας (όπως αναδεικνύεται και στο παράδειγμα), που είναι ουσιαστικά και η τελευταία μελωδία που θα ακούσει ο ακροατής, πριν επιστρέψει ξανά στο επόμενο μέρος της εισαγωγής. Στο 5<sup>ο</sup> μέτρο, πίσω από τη φωνή σε ένταση, κάνει την είσοδό του το μπουζούκι. Το μπουζούκι προσφέρει το ηχόχρωμά του σε αυτό και στο επόμενο κυρίως μέτρο δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση έτσι στη συγκεκριμένη φράση πριν το κλείσιμο της πρώτης στροφής. Μετά από αυτό το peak του, το μπουζούκι απομακρύνεται ξανά, τόσο σε ένταση όσο και σε δυναμική, και η φωνή καθίσταται ο μοναδικός πρωταγωνιστής, χωρίς κανέναν πλέον ανταγωνισμό, πριν επιστρέψει ξανά, εμφανώς πιο αθόρυβα από την πρώτη φορά, στο 10<sup>ο</sup> μέτρο, λίγο πριν το κλείσιμο της δεύτερης στροφής.

**Συμπερασματικά:** Μία αργή μινόρε μπαλάντα με απλό και επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο που τονίζει την 1<sup>η</sup> και την 3<sup>η</sup>. Μικρή εξαίρεση μία σύντομη αλλαγή του μέτρου 4/4 → 2/4. Θέμα ο έρωτας και ο χωρισμός. Ο ερμηνευτής παρουσιάζεται ευάλωτος μπροστά στην αγάπη και την παρομοιάζει με ανοιχτή πληγή και κοφτερό γυαλί. Ο ίδιος, δεν κινείται σε μία αυστηρή μελωδική γραμμή αλλά κινείται πιο ελεύθερα. Αρμονικά δεν παρουσιάζει ιδιαιτερότητες, αφού κινείται «ορθολογικά» σε ένα φυσικό μινόρε δρόμο. Το κομμάτι στιγματίζεται και γίνεται αμέσως αναγνωρίσιμο από μία, απλή μελωδικά, hook φράση που επαναλαμβάνεται πολλές φορές, και έτσι, σχεδόν αναπόφευκτα, αφομοιώνεται από τον ακροατή. Το μπουζούκι, προσδίδει στο κατά τ' άλλα πιο Ροκ ύφους οργανολόγιο με ηλεκτρικά μπάσα, κιθάρες και ντραμς, ένα στοιχείο παραδοσιακότητας, χωρίς ωστόσο κάποια ιδιαίτερη προσωπικότητα ή

ύφος. Το στοιχείο αυτό, είναι και ο μοναδικός λόγος που βρίσκεται το μπουζούκι εδώ. Σε άλλη περίπτωση, το θέμα του μπουζουκιού θα μπορούσε, ίσως και πιο επιτυχημένα λόγω της μεγάλης διάρκειας κάποιων αξιών, να παίζεται από κάποιο άλλο όργανο, πχ ένα σαξόφωνο ή ένα synthesizer.

## 2.2 Αντώνης Ρέμος

### Μα δεν τελειώσαμε

Μία αργή μπαλάντα( $\downarrow=80$ ). Το κομμάτι κινείται σε δρόμο μινόρε με τονικό κέντρο τη Σι (χάριν καταγραφής, στο εξής όπου Σι=Λα) με ασταθή την 7<sup>η</sup> βαθμίδα που τον ορίζει φυσικό ή αρμονικό ανάλογα και αποτελείται από 90 μέτρα. Τα 4 πρώτα περιλαμβάνουν ένα μικρό, ξεχωριστό θέμα (όχι εισαγωγή), ακολουθούν 8 μέτρα εισαγωγή (4+4), 8 μέτρα Κουπλέ (4+4), 14 μέτρα Ρεφραίν (7+7), 8 μέτρα εισαγωγή (ό.π), 8 μέτρα Κουπλέ (ό.π), 14 μέτρα Ρεφραίν (ό.π), 8 μέτρα εισαγωγή με λόγια, 14 μέτρα Ρεφραίν και 4 μέτρα που λειτουργούν ως επίλογος.

Από μία πιο γενική άποψη, σύμφωνα με τα παραπάνω, η δομή του τραγουδιού είναι η εξής: E-K-P-E-K-P-E-P. Η συγκεκριμένα ακολουθία με το τρίπτυχο Εισαγωγή-Κουπλέ-Ρεφραίν να επαναλαμβάνεται είναι από τις δημοφιλέστερες στο σύγχρονο ποπ, ελληνικό και ξένο, ενώ το τελευταίο μέρος της εισαγωγής, όπως αναλύεται και παρακάτω, αποκτάει πλέον και στίχους και λειτουργεί ως γέφυρα πριν το τελευταίο Ρεφραίν. Το πρώτο εισαγωγικό μέρος (παράδειγμα 1), που λειτουργεί σαν ένα μικρό πρόθεμα πριν την εισαγωγή, περιλαμβάνει 5 όργανα. Στα κρουστά δανείζει τον ήχο της ένα ινδικό όργανο, η τάμπλα, στα πνευστά ένας εξωτικός ήχος φλάουτο (panpipes), μία κιθάρα, ένα synth pad σε ρόλο ισοκράτη<sup>61</sup> και τέλος το μπουζούκι, του οποίου η φράση ανήκει ουσιαστικά και ολοκληρώνεται στο μέρος της εισαγωγής. Το οργανολόγιο φανερώνει αμέσως πως πρόκειται για ένα πάντρεμα οργάνων από όλο τον κόσμο.

---

<sup>61</sup> Το synth pad παίζει κατά τη διάρκεια όλου του εισαγωγικού μέρους την ίδια συγχορδία (στο δίσκο: Bm add9).

Tablas

Synth Pad

Panpipes

Κιθάρα

Μπουζούκι

This system contains five staves. The Tablas staff is in 4/4 time with a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The Synth Pad staff features sustained chords with a tremolo effect. The Panpipes staff has a melodic line with eighth notes and rests. The Kithara and Bouzouki staves are mostly silent, with some notes appearing in the second and third measures.

Tab.

S.Pad

P.P.

Κ.

Μπζ.

This system contains five staves. The Tab staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The S.Pad staff has a sustained chord with tremolo. The P.P. staff has a melodic line with a slur over four notes. The K. staff is silent. The Μπζ. staff has a melodic line with eighth notes and rests.

→  
Εισαγωγή

*Παράδειγμα 1, (ξεχωριστό θέμα πριν την εισαγωγή)*

Το μέρος της εισαγωγής, περικλείει σε 8 μέτρα, ό,τι πρόκειται να επακολουθήσει στο υπόλοιπο κομμάτι. Η μελωδία του μπουζουκιού ακολουθεί την ίδια διαδρομή δύο φορές, κάνοντας τρεις μικρές στάσεις: πρώτα στην 6<sup>η</sup> αμέσως μετά στην 7<sup>η</sup> και πάλι πίσω στην 6<sup>η</sup> βαθμίδα, και αυξάνοντας την 7<sup>η</sup> (Σολ→ Σολ#), καταλήγει στην πρώτη στροφή στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα (Μι) και στη δεύτερη στροφή στο τονικό κέντρο, τη Λα. Όπως φαίνεται και στο παράδειγμα (παράδειγμα 2), το μέρος της εισαγωγής αποτελείται ουσιαστικά από μία μόνο μελωδική φράση, η οποία ξεκινάει κάθε φορά από το προηγούμενο και ολοκληρώνεται στο επόμενο μέτρο και επαναλαμβάνεται. Από το πρώτο λοιπόν μέρος, η μελωδία κινείται σε ένα φυσικό μινόρε δρόμο, που γίνεται αρμονικός πριν το κλείσιμο της κάθε στροφής. Το synth pad εξακολουθεί να δηλώνει παρών δίνοντας όγκο και γεμίζοντας τα κενά μέρη του μπουζουκιού σε αρκετά υψηλή ένταση, ενώ μία ακουστική ντραμς δίνει ένα αρκετά ζωνρό ύφος στο κομμάτι.

The musical score is written in 4/4 time. It consists of three systems. The first system shows the Bouzouki (Μπουζούκι) and Drums parts. The Bouzouki part has three measures with notes and rests, and is accompanied by chords Dm, G, Em, and Am. The Drums part shows a consistent rhythmic pattern. The second system continues the Bouzouki and Drums parts, with chords Dm, E, Am (1.), and Am (2.). The third system shows the continuation of the Bouzouki and Drums parts, with a final chord Am.

Παράδειγμα 2, (εισαγωγή)



Η μελωδία στο Κουπλέ (παράδειγμα 3) εμφανίζεται κάπως «κουνηστή». Ένα πρώτο δείγμα για κάτι τέτοιο, είναι η πρώτη ακριβώς φράση (παράδειγμα 3, 1<sup>ο</sup> μέτρο), όπου ο στίχος εμφανίζεται στην άρση. Αυτό που παρατηρείται αμέσως και σημειώνεται στο παράδειγμα, είναι πως και το μέρος του Κουπλέ, όπως και της εισαγωγής πιο πάνω, αποτελείται από μία ουσιαστικά και μόνο μελωδική φράση, η οποία επαναλαμβάνεται συνεχώς, ξεκινώντας απλώς από διαφορετική βαθμίδα, παραμένοντας φυσικά στην ίδια κλίμακα (εδώ Λα μινόρε). Ο τρόπος που κατανέμεται κατά κύριο λόγο χρονικά η μελωδία αντικατοπτρίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό με τις αξίες δεκάτων έκτων ακολουθούμενες από αξίες ογδόων, αφού στην πραγματικότητα ο ερμηνευτής φαίνεται να ακολουθεί ένα πιο ελεύθερο στυλ, χωρίς ιδιαίτερους περιορισμούς, καθιστώντας έτσι τη μελωδία κατά κάποιον τρόπο ασταθή. Μέχρι το 6<sup>ο</sup> μέτρο όπου και τελειώνει το Κουπλέ, η μελωδία με δυο παροδικές στάσεις στην 4<sup>η</sup> και στην 2<sup>η</sup> βαθμίδα, καταλήγει στο κλείσιμο της πρώτης στροφής στην 3<sup>η</sup> (Ντο) και στο κλείσιμο της δεύτερης, ώστε να εισέλθει στο Ρεφραίν, στην τονική. Όλο αυτό το μέρος, εναρμονίζεται με την κύρια συγχορδία (Am) και την 5<sup>η</sup> ματζόρε (E), η οποία βρίσκεται εκεί λόγω της 7<sup>ης</sup> βαθμίδας η οποία εμφανίζεται δύο φορές, μία λίγο πριν το κλείσιμο της κάθε στροφής, αυξημένη (Σολ#). Η πρώτη φράση του Ρεφραίν (παράδειγμα 3, μέτρο 6), ανήκει χρονικά στο τελευταίο μέτρο του Κουπλέ και αποτελείται από τρεις νότες που κινούνται ανοδικά (Μι-Λα-Σι, δηλαδή την ανάλυση μία τρίφωνης Esus4), προωθώντας το αίσθημα της μετακίνησης σε ένα καινούριο μέρος, όπου η μελωδία θα κινείται σε πιο ψηλές συχνότητες.

Φωνή

1 Am Am 2

κοι-τάω πα-λιές φω-το-γρά-φί-ες ———— μικ-ρές δι-κές μας ισ-το-ρί-ες ————  
 δια-βά-ζω κάρ-τες γράμ-μα-τά σου ———— και στο ψυ-γείο ση-μειώ-μα-τα σου ————

3 E Am 4 E 3

1. 2. 3

χα-μό-γε-λα που κλεί-στη-καν' σ' έ-να χαρ-τί ———— κιαπ-ό,-τι σε θυ-μί-ζει παίρ-νω μορ-

6 Am Ρεφραίν Dm7 G Cmaj7

Μα δεν τε-λειώ-σα-με ———— δε γί-νε-ται σου λέ-ω δεν τε-λειώ-σα-με ———— το  
 φή ———— κί-στη-κες ———— μ'απ' - τη ζω-ή μου-τώ-ρα εξα-φα-νί-στη-κες ———— για

10 F Dm F 1.

χρό-νο απλά για λί-γο τον πα-γώ-σα-με ———— αυ-τό θυ-μά-μαι αυ-τό 'πες πριν χα  
 την α-γά-πη μου πο-τέ δεν πείσ-τη-κες ———— μα ————

13 E F E Am 2.

θείς ———— και μου τ'ορ ———— 'κό-μα δεν τε-λειώ-σα-με ε-μείς ————

### Παράδειγμα 3, κουπλέ & ρεφραίν

Η πρώτη νότα στο μέρος του Ρεφραίν είναι μία Ντο, η οποία μάλιστα διαρκεί και αρκετά (τέταρτο παρεστιγμένο), αίσθηση που εντείνεται αν αναλογιστεί κανείς τον τρόπο που κινείται η μελωδία, τουλάχιστον χρονικά, στο Κουπλέ. Το μέρος του Ρεφραίν ανοίγει με την συγχορδία της 4<sup>ης</sup> βαθμίδας, δηλαδή μία Ρε μινόρε, η οποία

πέφτει πάνω στη Ντο και έτσι προκύπτει μία Dm7. Η αρμονική ακολουθία στο μέρος του Ρεφραίν είναι 4-7-3-6-4-6-5 ενώ τη δεύτερη φορά, σε αυτή την ακολουθία προστίθεται και η κύρια συγχορδία, με την οποία κλείνει το Ρεφραίν. Η τρίτη βαθμίδα ωστόσο, έχει την ιδιαιτερότητα της μεγάλης έβδομης (CM7), η οποία περιλαμβάνει εντός της μία τρίφωνη Μι μινόρε (Μι-Σολ-Σι) δηλαδή την 5<sup>η</sup>, που όσες φορές έχει εμφανιστεί, ήταν πάντα ματζόρε<sup>62</sup>. Έτσι, προκύπτουν δύο εκδοχές: η πρώτη θέλει το συνθέτη αναποφάσιστο ως προς τη χρήση της 3<sup>ης</sup> Ντο ματζόρε ή της 5<sup>ης</sup> Μι μινόρε (εδώ και οι δύο μπορούν να κατέχουν απροβλημάτιστα θέση στο σημείο αυτό<sup>2</sup>). Η δεύτερη, οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η 5<sup>η</sup> μινόρε αποφεύγεται θελημένα, ώστε να μην συγκρούεται με την ίδια ματζόρε εκδοχή της, που κλείνει την πρώτη και οδηγεί στο κλείσιμο της δεύτερης στροφής στην τονική.

Την τελευταία φορά που εμφανίζεται το μέρος της εισαγωγής<sup>63</sup>, τη θέση του μπουζουκιού που ήταν ο πρωταγωνιστής, παίρνει πλέον η φωνή. Έτσι, η ίδια ακριβώς μελωδία που είχε ανατεθεί στο μπουζούκι, αφορά τώρα τη φωνή, ενώ το πρώτο αναλαμβάνει να γεμίζει τα μικρά κενά που αφήνει η φωνή με μικρές και σύντομες απαντήσεις (2 ή 3 νότες, παράδειγμα 4). Και σε αυτό το παράδειγμα, σημειώνεται ξεχωριστά, αφενός η ίδια φράση που επαναλαμβάνεται σχεδόν απόλυτα καθ'όλη τη διάρκεια του θέματος και αφετέρου η αλλοίωση της 7<sup>ης</sup> βαθμίδας που εναρμονίζεται από την 5<sup>η</sup> ματζόρε συγχορδία και αφορά την προσωρινή μετάβαση από φυσικό σε αρμονικό μινόρε.

---

62 Σε αντίθεση με το Κουπλέ (αρμονικό μινόρε), το μέρος του Ρεφραίν κινείται σε δρόμο φυσικό μινόρε. Εξαίρεση αποτελεί η Λα# στο 13ο μέτρο.

63 βλ. παράγραφο 1&2

#### Παράδειγμα 4, ξεχωριστό θέμα αντί εισαγωγής

**Συμπερασματικά:** Πρόκειται για ένα μινόρε κομμάτι με περάσματα από φυσικό σε αρμονικό. Η θεματολογία είναι ο έρωτας και ο χωρισμός. Αν και η φύση του μινόρε ενισχύει το αίσθημα του πόνου ενός χωρισμού, το κομμάτι «groon-άρει» με μικρές και σύντομες φράσεις προσδίδοντας έτσι ένα μη καταθλιπτικό ύφος. Το οργανολόγιο περιλαμβάνει ένα πάντρεμα οργάνων από διάφορα είδη, όπως της λαϊκής, της Ροκ, της ποπ, ακόμα και από τη μουσική της Ινδίας. Τα παραπάνω χαρίζουν στοιχεία παραδοσιακότητας τα οποία παντρεύονται με άλλα σύγχρονα στοιχεία μέσα στο κομμάτι, όπως η ηλεκτρονική μουσική. Το κάθε θέμα, είτε αυτό είναι η εισαγωγή, είτε το κουπλέ ή το ρεφραίν, αποτελείται από μικρές και σύντομες φράσεις που επαναλαμβάνονται διαρκώς, σχεδόν απόλυτα. Αρμονικά, αξίζει να σημειωθεί η χρήση εβδόμων και μεγάλων εβδόμων αλλά και η αλλαγή της 5<sup>ης</sup> μινόρε σε ματζόρε, η οποία αφορά τις αλλοιώσεις που ενίοτε υφίσταται η 7<sup>η</sup> βαθμίδα. Το μπουζούκι δεν έχει πρωταγωνιστικό ρόλο αλλά περισσότερο κομπάρσου. Δεν φέρνει κοινά σημεία με τον τρόπο που αυτό παίζεται στη λαϊκή μουσική και ο τρόπος που παίζει χαρακτηρίζεται μηχανικός και απρόσωπος.

## Πού νά 'σαι

Μία αργή ερωτική μπαλάντα (♩=52). Το κομμάτι αποτελείται από συνολικά 50 μέτρα τα οποία κατανέμονται ως εξής: 2 μέτρα ξεχωριστό εισαγωγικό θέμα (όχι εισαγωγή), 8 μέτρα Κουπλέ, 8 μέτρα Ρεφραίν, 8 μέτρα εισαγωγή, 8 μέτρα Κουπλέ, 16 μέτρα Ρεφραίν (8+8). Η κατανομή των μερών που δομούν το κομμάτι έτσι όπως αυτά εμφανίζονται είναι η εξής: E-K-P-E-K-P-P

Η παραπάνω δομή, είναι από τις πιο συνηθισμένες φόρμουλες που χρησιμοποιούνται στο ξένο ποπ ρεπερτόριο, και κατ' επέκταση στο ελληνικό. Πρόκειται για ένα αργό, ερωτικό τραγούδι, με ιδιαίτερος αυξημένο επίπεδο δυσκολίας και άκρως απαιτητικό ως προς τη δεξιοτεχνία και τις ικανότητες της φωνής, η οποία, όπως φαίνεται και στη συνέχεια, επεκτείνεται σε δύο οκτάβες. Η μελωδία κινείται σε δρόμο μινόρε, με κάποιες μεταβολές της 7<sup>ης</sup> βαθμίδας (Σολ $\sharp$ Σολ#) καθορίζοντας έτσι το μινόρε δρόμο σε φυσικό ή αρμονικό αντίστοιχα. Στο παράδειγμα 1, φαίνεται εκτός από το Κουπλέ και το μικρό εισαγωγικό θέμα με το οποίο ανοίγει το κομμάτι, που δεν είναι κάτι άλλο από δύο μέτρα τα οποία περιλαμβάνουν μία συγχορδία που επαναλαμβάνεται με αξίες τετάρτων. Μαζί με το πιάνο, μία κλασική κιθάρα αναλύει με άρπισμα μία Σι μινόρε συγχορδία.

Οι στίχοι στο Κουπλέ, θέλουν τον ερμηνευτή να μονολογεί, και να λησμονεί τον χαμένο του έρωτα, απευθυνόμενος σε δεύτερο πρόσωπο, ιδεατά ωστόσο μόνο, αφού υλικά απουσιάζει, στην αγαπημένη του. Όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 1, η μελωδία στο Κουπλέ κινείται στην χαμηλότερη οκτάβα και σε συνδυασμό με την ερωτική χροιά του καλλιτέχνη σε αυτές τις συχνότητες, ο ακροατής εισέρχεται αμέσως στο ύφος του κομματιού—τα δύο πρώτα εισαγωγικά μέτρα έχουν ήδη βοηθήσει σε αυτό δημιουργώντας την κατάλληλη ατμόσφαιρα— και γίνεται ένα με τον ερμηνευτή. Όλη την παραπάνω ατμόσφαιρα, εντείνει η ελάχιστη απόσταση που έχει ο ερμηνευτής από το μικρόφωνο και έχει ως αποτέλεσμα να λαμβάνεται από τον ακροατή και η παραμικρή λεπτομέρεια: από την ανάσα του καλλιτέχνη πριν από κάθε φράση ως τον ήχο των χειλιών του. Αυτό από μόνο του, προσφέρει εκτός των άλλων και μία αμεσότητα, χαρακτηριστικό που συνεχώς

αναζητούν στα τραγούδια τους, συνθέτες και εννοηστροωτές. Ο τρόπος που ερμηνεύεται το μέρος του Κουπλέ ακολουθεί ένα πιο ελεύθερο στυλ, σχεδόν σαν ομιλία (παρλάτα).

Am(add 9) Am(add 9)

Φωνή

Piano

3 Am(add 9) Dm(add 9)

3 3 3 3

νά - 'σαι σ'έ - να πα - ρά - θυ - ρο 'νοιγ - μέ - νο σ'έ - να φεγ - γά - ρι προ - δω -  
νά - 'μαι σ'έ - να ρο - λό - ι κολ - λη - μέ - νος στους δει - κτες του πα - γι - δευ -

5 E Am(add 9)

5 1.

μέ - νο που το κοι - τά - με πια σαν ξέ - νοι που  
μέ - νος στιγ - μή - ε - 'χω γί - νει πε - ρασ - - -

7 Am(add 9) E

7 2.

μέ - νη

→  
Ρεφραίν

Παράδειγμα 1, εισαγωγικό θέμα και κουπλέ

Όπως και στο εισαγωγικό θέμα, έτσι και στο υπόλοιπο μέρος του Κουπλέ, ο συνθέτης επιλέγει για το πιάνο να προσθέτει στις συγχορδίες του την ένατη βαθμίδα (Am add9 & Dm add9), κάνοντάς το μάλιστα στην ίδια οκτάβα και έτσι, δημιουργείται μία παραφωνία με τις δύο διαδοχικές νότες που συνηχούν (Σι-Ντο & Μι-Φα). Αυτό από την άλλη, προσθέτει στο κομμάτι ένα μυστηριώδες ύφος, που ταιριάζει απόλυτα στην ατμόσφαιρα που δημιουργείται και δεν κουράζει. Μελωδικά το Κουπλέ κινείται σε ένα αρμονικό μινόρε δρόμο, με την 5<sup>η</sup> Μι ματζόρε μάλιστα να κλείνει το μέρος του Κουπλέ, προετοιμάζοντας το έδαφος για μία εμφατική είσοδο στο Ρεφραίν, που γίνεται με την τονική Am. Εδώ η κίνηση αυτή είναι παρμένη από το λαϊκό ρεπερτόριο, καθώς συνηθίζεται σε ένα αρμονικό μινόρε να γίνεται το πέρασμα στην τονική μέσω της 5<sup>ης</sup>.

Φωνή

Am E Am Dm

Που να 'σαι τώ - ρα που κρυ - 'ω - νω και φο - βά - μαι μέ - σα στο -  
πό - ψε - που οι τοί - χои 'δρώ - τα στά - ζουν και οί - α - να -

3 G C F Dm

σά - μα σου'ε - γώ θε - λω μό - νο νά 'μαι μή - πως ρω - τάς και συ α - γά - πη μου που νά 'μαι ή - α - πλά με  
μνή - σεις γύ - ρω - σα θε - ριά ουρ - λιά - ζουν μή - πως α - γά - πη μου οί - α - γά - πες σε τρο - μά - ζουν και δεν ε -

5 E F Dm E

διέ - γρα - ψες που να 'σαι α - γά - πη μου οί - α - γά - πες σε τρο - μά - ζουν και δεν ε -

7 Am E F#m F#m

Μετατόνιση 3η μεγάλη

πέ - στρε - ψες που να 'σαι τώ - ρα - που κρυ - ώ - νω και φο - βά - μαι μέ - σα στο

9 B E A F#m

σώ - μα σου'ε - γώ θε - λω μό - νο νά 'μαι μή - πως ρω - τάς και συ α - γά - πη μου που νά 'μαι ή - α - πλά με

11 G# C#m F#m

διέ - γρα - ψες που να 'σαι α - πό - ψε που οι τοί - χои 'δρώ - τα στά - ζουν και οι α - να -

13 B E A F#m G#

μνή - σεις γύ - ρω - σα θε - ριά ουρ - λιά - ζουν μή - πως α - γά - πη μου οί - α - γά - πες σε τρο - μά - ζουν και δεν ε -

15 C#m

πέ - στρε - ψες

Το μέρος του Ρεφραίν που αναλύεται στο παράδειγμα 2, είναι τα δύο τελευταία σε σειρά Ρεφραίν που εμφανίζονται (βλ. παράγραφο 1), καθώς εκεί συναντάται ένα επιπλέον ενδιαφέρον στοιχείο, αυτό της μετατόνισης.

Στο μέρος του Ρεφραίν, κάνουν την είσοδό τους ένα μπουζούκι, το οποίο με τρέμολο ακολουθεί μελωδικά τη φωνή<sup>64</sup>, ένα ηλεκτρικό μπάσο, μία ακουστική ντραμς και ένα synth pad, το οποίο κινείται ελεύθερα στον ίδιο δρόμο, εμπλουτίζοντας τη μελωδική γραμμή της φωνής και δίνοντας όγκο στα σημεία που κάνει παύση η φωνή. Η τελευταία, αν και μελωδικά παρουσιάζει μία ξεκάθαρη πορεία, χρονικά δεν είναι το ίδιο σταθερή και έχει την τάση να κινείται ελεύθερα, άλλοτε τραβώντας και άλλοτε όχι κάποιες φράσεις. Η μελωδία κινείται πλέον μία οκτάβα πιο πάνω. Ενώ το μέρος του Κουπλέ κινείται σε αρμονικό μινόρε δρόμο, κλείνοντας μάλιστα με την εμφατική 5<sup>η</sup> ματζόρε, το αντίστοιχο του Ρεφραίν βρίσκεται σε δρόμο φυσικό μινόρε. Αφενός παρατηρείται η αλλοίωση της 7<sup>ης</sup> βαθμίδας (Σολ#→Σολ)<sup>65</sup> και αφετέρου η κυκλική αρμονική ακολουθία [1-4-7-3-6-4], όντας μάλιστα από τις πιο συνηθισμένες και πολυχρησιμοποιημένες στο ποπ ρεπερτόριο δεν αφήνει αμφιβολίες. Ο κύκλος αυτός ωστόσο κλείνει απρόσμενα με την 5<sup>η</sup> ματζόρε ξανά, η οποία βρίσκεται εκεί λόγω της τελευταίας φράσης της πρώτης στροφής (παράδειγμα 2, 5<sup>ο</sup> μέτρο), που τη θέλει να ολοκληρώνεται στην 7<sup>η</sup> αυξημένη και πάλι βαθμίδα, υπενθυμίζοντας πως ό,τι γίνεται ως τώρα στο μέρος του Ρεφραίν είναι προσωρινό, δηλώντας παρών στον ακροατή.

Η δεύτερη και τελευταία στροφή του Ρεφραίν (παράδειγμα 1, 7<sup>ο</sup> μέτρο) κλείνει ξανά με την 5<sup>η</sup> ματζόρε η οποία δεν αφήνει τον ακροατή να αναπαυθεί και τον προετοιμάζει για κάτι επόμενο. Σύμφωνα με ό,τι έχει ακούσει ως τώρα, σε αυτό το σημείο είτε μία εισαγωγή που προφανώς θα οδηγούσε σε κλείσιμο, ή μία επανάληψη του Ρεφραίν, θα ήταν για τον ακροατή ιδανικές επιλογές. Ο συνθέτης επιλέγει το δεύτερο, ωστόσο χωρίς καμία προειδοποίηση, αυτό γίνεται με καινούριο τονικό κέντρο και συγκεκριμένα σε απόσταση τρίτης μεγάλης (Λα→Ντο#). Πρόκειται λοιπόν για ένα εντυπωσιακό κλείσιμο

64 Περισσότερα στο παράδειγμα 3 όπου αναλύεται το μέρος της εισαγωγής.

65 Η Λα φυσική δεν αποτελεί εδώ αναίρεση, καθώς η καταγραφή γίνεται βάσει του οπλισμού φυσικού μινόρε, και γι' αυτό δεν αναγράφεται. Μέχρι αυτό το σημείο η νότα Λα, εμφανίζεται αυξημένη και μόνο μία φορά και γι' αυτό αναγράφεται ξεχωριστά (παράδειγμα 1, 5ο μέτρο).



που απρόσμενα επιλέγει ο συνθέτης, καθιστώντας έτσι αδιαμφισβήτητα το 8<sup>ο</sup> μέτρο (παράδειγμα 2), το Μέτρο του κομματιού<sup>66</sup>, αυτό δηλαδή που ο ακροατής, είτε το θέλει είτε όχι, παραμένει στη μνήμη του. Αν και το τονικό κέντρο έχει αλλάξει, ο δρόμος παραμένει ο ίδιος, έτσι αυτή τη φορά πρόκειται για έναν Ντο# φυσικό μινόρε δρόμο, που όπως και προηγουμένως κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο κάνει σύντομο πέρασμα με τη χρήση της αυξημένης 7<sup>ης</sup> σε αρμονικό. Στα μέτρα 11 και 12, εμφανίζεται η υψηλότερη νότα που συναντάται στο κομμάτι. Η Σολ# εδώ, βρίσκεται σε απόσταση 2 οκτάβων από την χαμηλότερη Σολ# που εμφανίζεται στο Κουπλέ (παράδειγμα 1, 5<sup>ο</sup> μέτρο).

The musical score is written for bouzouki in 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a quarter rest. A double bar line with repeat dots follows. The second staff continues the melody with quarter notes C5, B4, A4, and G4. Above this staff are chords: E (under G4), Am (under A4), and Dm (under B4). The third staff has a measure with a triplet of eighth notes G4, A4, and B4, followed by quarter notes C5, B4, and A4. Above this staff are chords: G (under G4), C (under C5), F (under B4), and Dm (under A4). A first ending bracket covers the last two measures of this staff. The fourth staff starts with a measure with a triplet of eighth notes G4, A4, and B4, followed by quarter notes C5, B4, and A4. Above this staff are chords: E (under G4), F (under C5), Dm (under B4), and E (under A4). A second ending bracket covers the last two measures of this staff. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a single measure with a half note chord Am.

### Παράδειγμα 3

Το μπουζούκι έχει ένα ρόλο μάλλον πρωταγωνιστικό στο μέρος της εισαγωγής, ωστόσο μαζί με αυτό, ένα synth pad ακολουθεί παίζοντας την ίδια ακριβώς μελωδία και μάλιστα στις ίδιες εντάσεις. Ανά σημεία μάλιστα το πρώτο, βρίσκεται να επισκιάζεται από το τελευταίο. Αν και αυτό δεν μπορεί να τεκμηριωθεί, η συνολική εικόνα του κομματιού—κυρίως από τη σκοπιά της ενορχήστρωσης και του ύφους που περνάει αυτή προς τα έξω— μπορεί να οδηγήσει στο συμπέρασμα πως αυτό γίνεται επιτηδευμένα. Είτε

<sup>66</sup> Προηγουμένως ονομάστηκε “hook” (βλ. υποσημείωση 57)

το μπουζούκι βρίσκεται εκεί από επιλογή (το θεώρησε δηλαδή ο συνθέτης απαραίτητο για να αναδείξει το ύφος που επιθυμεί) είτε απλώς επειδή «έτυχε» ή «έπρεπε». Μελωδικά δεν έχει να αναδείξει τίποτα παραπάνω από όσα ήδη ο ακροατής ξέρει αφού ξεκάθαρα ακολουθεί το θέμα του Ρεφραίν, και τεχνικά το ίδιο εφόσον ακολουθεί ένα μηχανικό στυλ παιξίματος ενώ παίζει αποκλειστικά με τρέμολο.

**Συμπερασματικά:** Μία αργή μινόρε μπαλάντα με θέμα το χωρισμό. Ο ερμηνευτής παρουσιάζεται ευάλωτος και ανήμπορος μπροστά στον έρωτα. Ο καλλιτέχνης ερμηνεύει με αισθησιακό ύφος το Κουπλέ, με ελεύθερο στυλ, που θυμίζει ομιλία, σαν να εξιστορεί μία ιστορία. Το αισθησιακό ύφος παραμένει και στο μέρος του Ρεφραίν, ωστόσο μπαίνει και το στοιχείο της απόγνωσης. Στο μέρος του κουπλέ κυρίως, παρατηρούνται κάποιες αναπάντεχες για τα δεδομένα της λαϊκής μουσικής συγχορδίες αφού προστίθεται η 9<sup>η</sup> βαθμίδα (Am add9 & Dm add9). Το κομμάτι γυρνάει συχνά και ενίοτε στέκεται πάνω στην 5<sup>η</sup> ματζόρε, που οφείλεται στην αυξημένη 7<sup>η</sup> (αρμονικό μινόρε) ωστόσο την εμφάνισή της κάνει και στο Ρεφραίν, αν και η μελωδία εκεί κινείται σε φυσικό μινόρε. Στη δεύτερη επανάληψη του ρεφραίν, παρατηρείται μία μετατόνιση κατά μία μεγάλη τρίτη, η οποία έρχεται αναπάντεχα και απότομα και το μέρος αυτό του κομματιού, είναι αυτό που μένει στον ακροατή. Το μπουζούκι παρουσιάζεται τελείως άχρωμο. Παίζει αποκλειστικά με τρέμολο, κάτι που αφενός χρησιμοποιεί ο συνθέτης προς όφελός του για τις μεγάλες σε διάρκεια αξίες, αφετέρου το απομακρύνει και άλλο από το «λαϊκό» ύφος, και το φέρνει πιο κοντά σε διαφορετικά ρεπερτόρια που θα μπορούσε λόγω χάριν να πρωταγωνιστεί ένα μαντολίνο. Η μελωδία που παίζει είναι ακριβώς ίδια με αυτή του ρεφραίν. Το μπουζούκι βρίσκεται εδώ για να χαρίσει με το γνώριμο ηχώχρωμά του το παραδοσιακό στοιχείο, ωστόσο αυτός είναι και ο μοναδικός ρόλος. Τη θέση του θα μπορούσε να είχε οποιοδήποτε άλλο σολιστικό μουσικό όργανο. Το κομμάτι χαρακτηρίζεται αυξημένης δυσκολίας ως προς τις φωνητικές ικανότητες εξαιτίας των πολύ χαμηλών (στο κουπλέ) και πολύ υψηλών (στο ρεφραίν) συχνοτήτων με τη χαμηλότερη νότα να απέχει απόσταση σχεδόν (παρά ένα ημιτόνιο) δύο οκτάβων με την υψηλότερη (Λα→Σολ# οκτάβα {Σ1b στο δίσκο, υπέστη μετατόνιση}).

## 2.3 Θεοδωρίδου Νατάσα

### Δίπλα σε σένα

Μία ακόμη μπαλάντα ( $\text{♩}=68$ ) με θέμα τον έρωτα και το χωρισμό. Το κομμάτι είναι γραμμένο σε δρόμο Ντο μινόρε και αποτελείται συνολικά από 68 μέτρα εκ των οποίων: 4 μέτρα εισαγωγικό θέμα, 12 μέτρα κουπλέ εκ των οποίων τα 4 πρώτα μέτρα επαναλαμβάνονται (4+4) και ακολουθούν άλλα 4 τα οποία μπορούν να κατηγοριοποιηθούν και ξεχωριστά ως γέφυρα, 8 μέτρα Ρεφραίν, 8 μέτρα εισαγωγή, 12 μέτρα Κουπλέ (όπως πριν), 16 μέτρα Ρεφραίν (8+8), 4 μέτρα εισαγωγικό θέμα, 4 μέτρα Ρεφραίν (τα τελευταία τέσσερα του Ρεφραίν). Συνοψίζοντας τα παραπάνω, το κομμάτι δομείται ως εξής: Ε-Κ-Γ-Ρ-Ε-Κ-Γ-Ρ-Ρ-Ε-Ρ

The musical score is presented in two staves. The top staff is for the Electric Piano (Ηλ. Πιάνο) and the bottom staff is for the Electric Guitar (Ηλ. Κιθάρα). Both are in 4/4 time and D minor. The piano part starts with a Cm chord and then moves to (Fsus4 7) (F7). The guitar part features a melodic line with slurs and accents.

### Παράδειγμα 1

Όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 1, το κομμάτι ξεκινάει με μία ηλεκτρική κιθάρα με ήχο καθαρό, χωρίς παραμορφώσεις και με εφέ βάθους, η οποία επαναλαμβάνει την ίδια φράση δύο φορές. Στο παρασκήνιο και σχεδόν αόρατο, σε χαμηλή ένταση ένα ηλεκτρικό πιάνο εναρμονίζει την παραπάνω φράση. Από το δεύτερο κιόλας μέτρο, φαίνεται πως ο συνθέτης είναι αποφασισμένος να παίξει με την αρμονία. Κάνοντας την είσοδο με την τονική Ντο μινόρε, θα περίμενε κάποιος υποψιασμένος στην λαϊκή μουσική, τη μετάβαση στην τέταρτη βαθμίδα, με μία Φα μινόρε. Αν και αυτό κατά κάποιο τρόπο όντως γίνεται, ο συνθέτης αποφασίζει να μην ξεκαθαρίσει αμέσως τις προθέσεις της μελωδίας και το κάνει με μία Fsus4 7, η οποία τελικώς καταλήγει, και αυτό προκαλεί

έκπληξη σε μία F7, η οποία προφανώς εναρμονίζει την φυσική νότα Λα, που προκύπτει ως αναίρεση της Λαβ, μίας Ντο μινόρε κλίμακας που παίζει η κιθάρα. Σε κάθε περίπτωση, η μελωδική φράση της κιθάρας με τη συνοδεία του πιάνου σε αυτά τα 4 μέτρα, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως εισαγωγή, αλλά ως ένα μικρό εισαγωγικό θέμα που προετοιμάζει τον ακροατή για την είσοδο της φωνής και του Κουπλέ που ακολουθεί αμέσως μετά.

Στο Κουπλέ, ο ακροατής μπαίνει αμέσως σε ένα ρόλο θεατή, μίας σκηνής όπου ένα ζευγάρι κάθεται σιωπηλό στο σαλόνι, και η γυναίκα/τραγουδίστρια τραγουδάει απογοητευμένη τις σκέψεις της σε δεύτερο ενικό πρόσωπο, απευθυνόμενη στον αγαπημένο της, τον οποίο όπως προαναγγέλλει το Κουπλέ και ξεκάθαρα μαρτυράει πιο κάτω το Ρεφραίν, «βιάστηκε να αγαπήσει». Η γλυκιά μελωδία στις χαμηλές συχνότητες, με τη βοήθεια του εξίσου γλυκού ηχοχρώματος της ηλεκτρικής κιθάρας που εξακολουθεί να παίζει στο παρασκήνιο και τον ρομαντικό ήχο του πιάνου, καθιστά την τραγουδίστρια/θύμα αμέσως συμπαθή στον ακροατή και έχει την τάση να ζητά κατανόηση.

Το πέρασμα από την τονική σε F<sub>sus4</sub> 7 και από εκεί σε F7 που συναντάται στο εισαγωγικό θέμα, αποτελεί και την εναρμόνιση της πρώτης φράσης του Κουπλέ. Η φράση αυτή που έμεινε μισοτελειωμένη στην εισαγωγή και συγκεκριμένα λόγω της F7 (παράδειγμα 1, 2<sup>ο</sup> μέτρο), φαίνεται πως τελικά ελευθερώνεται σε μία Σολ μινόρε, δηλαδή στην 5<sup>η</sup> βαθμίδα. Στο μέρος του Κουπλέ θα ήταν βάσιμο να θεωρηθεί και ως μία νέα τονική. Τη θέση αυτή (Σολ μινόρε ως μία νέα τονική), καθιστά βάσιμη τόσο η απροσδιόριστη 4<sup>η</sup> που τελικώς όντως διακρίνεται σε ματζόρε, τόσο και η ίδια η νότα Λα (Λαβ ορθολογικά σε ένα Ντο φυσικό μινόρε δρόμο), η οποία κάθε φορά που εμφανίζεται—και πάντα αυτό γίνεται καθώς η μελωδία κατεβαίνει διατονικά για να καταλήξει σε Σολ (Σιβ-Λα-Σολ) {παράδειγμα 2, μέτρα 4 & 5}—είναι πάντα φυσική (Λα<sup>4</sup>).

Φωνή

Cm F sus4(7) F7

Σαν ει-κό-να πα-λιά με κοι-τα-ζεις χί-λια πρό-σω-πα 'λλά-ζεις κι  
Κολ-λη-μέ-νος σε μια πο-λυ-θρό-να μου θυ-μί-ζεις χει-μώ-να σε

3 Gm Dm Eb 1.

από - ψε - ποιό απ' - ό - λα να δια - λέ - ε - ζω  
ποια ά - νοι - ζη μα - ζί σου εγώ

5 Eb 2. Gm Dm

να'τρέ - ε - ζω σε ποια ά - νοι - ζη μα - ζί σου εγώ να

7 Eb D G

τρέ - ε - ε - ε - ζω - ω - ω - ω -

9 G7

ω - ω - ω - ω

### Παράδειγμα 2

Η αρμονική ακολουθία επίσης, κυρίως μιλώντας για την Ρε μινόρε που περιλαμβάνει και τη φυσική νότα Λα, οδηγεί επίσης στο συμπέρασμα ενός Σολ φυσικού μινόρε δρόμου, όπου η ίδια (Dm) θα είναι η 5<sup>η</sup> βαθμίδα. Στα μέτρα 6-9 είναι ξεκάθαρο ότι πρόκειται για ένα διαφορετικό θέμα. Οι σίχοι είναι οι ίδιοι με αυτούς της δεύτερης στροφής που επαναλαμβάνονται ενώ στα τελευταία 3 μέτρα η κεντρική μελωδία της φωνής αποτελείται από 3 μόνο νότες. Έτσι, τα τελευταία αυτά μέτρα του Κουπλέ,

μπορούν να κατηγοριοποιηθούν ξεχωριστά από αυτό, αποτελώντας μία γέφυρα, ως πέρασμα στο Ρεφραίν που ακολουθεί.

Φωνή

Cm Bb

Βιά - στη - κα να σ'α - γα - πή - σω τα ό - νει - ρά μου να τα ζή - σω

Ab Fm G7 Cm

3

δί - πλα σε σέ - να δί - πλα σε σέ - να μα - ζί με σέ - να τώ - ρα έ - χω ό - τι ζη - τά - ω

Bb Fm Db G7

6

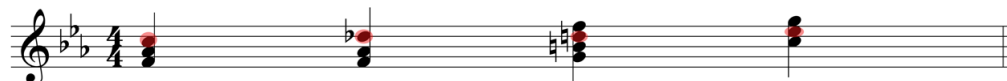
3 3 3 3

και μια ζω - ή που την περ - νά - ω δί - πλα σε σέ - να δί - πλα σε σέ - να χω - ρίς ε - σέ - να

### Παράδειγμα 3

Στο θέμα του Ρεφραίν (παράδειγμα 3), τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα ως προς τον δρόμο που κινείται η μελωδία και η αρμονία συνδράμει σε αυτό, όχι ωστόσο χωρίς ιδιαιτερότητες. Στο οργανολόγιο προστίθενται πλέον μία ακουστική Ντραμς, η οποία σε κάθε ευκαιρία βγαίνει μπροστά είτε με δυναμικές είτε και με μικρά και σύντομα breaks, και μία ηλεκτρική κιθάρα με distortion! η οποία τηρεί την αρμονική ακολουθία παίζοντας (πιθανώς) συγχορδίες πέμπτης. Η νότα Λα εμφανίζεται πλέον με ύφεση ενώ η αρμονική ακολουθία 1-7-6-4 συναντάται συχνά στο σύγχρονο λαϊκό ρεπερτόριο. Η επιστροφή στην τονική στη δεύτερη στροφή, γίνεται μέσω της πέμπτης (Σολ) μεθ' εβδόμης, που επίσης ως κίνηση συναντάται συχνά, δημιουργώντας έτσι ένα πιο ευνοϊκό πέρασμα στην τονική (Gm→G7→Cm). Λίγο πριν το κλείσιμο του Ρεφραίν (μέτρα 7-8), η μετάβαση από την 4<sup>η</sup> (Fm) στην 5<sup>η</sup> (G7) δεν γίνεται με τον ίδιο τρόπο. Ο συνθέτης επιλέγει να εισάγει ενδιάμεσα μία καινούρια συγχορδία, που εμφανίζεται για πρώτη φορά στο κομμάτι και συναντάται στο εξής αποκλειστικά και μόνο στο συγκεκριμένο σημείο του Ρεφραίν (ακόμα και όταν αυτό επαναλαμβάνεται μόνο οργανικά ως εισαγωγή), η οποία μάλιστα δεν συγκαταλέγεται στο δρόμο Ντο μινόρε. Ξεφεύγοντας λοιπόν ξανά από τα πρότυπα, μέσω μίας Ρε ύφεση ματζόρε συγχορδίας, ο συνθέτης εφευρίσκει έναν εντυπωσιακό τρόπο

δημιουργώντας μία χρωματική ακολουθία (Ντο - Ρεβ- Ρε – Μιβ) που περιλαμβάνεται στις παραπάνω συγχορδίες και τελικά ελευθερώνεται στην τονική (Ντο μινόρε).



#### Παράδειγμα 4

Η εισαγωγή που ακολουθεί, είναι το θέμα του Ρεφραίν ελαφρώς διαφοροποιημένο κυρίως ως προς τις χρονικές αξίες, παιγμένο από μπουζούκι. Η αρμονική ακολουθία, παραμένει η ίδια όπως στο Ρεφραίν. Η μελωδία που καλείται να παίξει το μπουζούκι είναι εμφανώς απλοποιημένη, ενώ οι μεγάλες αποστάσεις που δημιουργούνται με τις νότες μεγάλων χρονικών αξιών, καλύπτονται με τη χρήση συνεχούς τρέμολο. Η συνέχεια του κομματιού διαμορφώνεται με την επανάληψη των παραπάνω θεμάτων (βλ. 1<sup>η</sup> παράγραφο) με εξαίρεση τους νέους στίχους του επόμενου Κουπλέ.

Μπουζούκι

#### Παράδειγμα 5

Στα τελευταία μέτρα του κομματιού και καθώς οδεύει σε ένα ήσυχο κλείσιμο, η φωνή σιγοτραγουδά απαλά τους στίχους της δεύτερης στροφής του Ρεφραίν, με συνοδεία ακουστικής κιθάρας και χαμηλής έντασης ηλεκτρικό μπάσο, ενώ το μπουζούκι,

αναλαμβάνει ρόλο ισοκράτη πατώντας σε κάθε συγχορδία. Η τελευταία φράση που ακούγεται «χωρίς εσένα», ακολουθείται από έναν βαθύ αναστεναγμό, με τον οποίο κλείνει το κομμάτι.

**Συμπερασματικά:** Μία αργή μινόρε μπαλάντα με θέμα τον έρωτα και συγκεκριμένα ένα χαμένο έρωτα εξαιτίας του οποίου η ερμηνεύτρια φαίνεται να πονάει πολύ και πληγωμένη να τραγουδάει «βιάστηκα να σ'αγαπήσω». Το κομμάτι δεν έχει εισαγωγή. Η είσοδος γίνεται μέσω ενός θέματος τεσσάρων μέτρων χωρίς κάποια κεντρική μελωδία, αλλά με έναν ατμοσφαιρικό ήχο που δημιουργούν ένας καθαρός ήχος μίας ηλεκτρικής κιθάρας και ενός πιάνου. Στο ροκ οργανολόγιο των ηλεκτρικών κιθάρων με παραμόρφωση ή χωρίς, των ηλεκτρικών μπάσων, της ντραμς κλπ, προστίθεται και το μπουζούκι, το οποίο προσδίδει χάρη στο χαρακτηριστικό ηχόχρωμά του το παραδοσιακό στοιχείο, παικτικά ωστόσο δεν έχει να επιδείξει τίποτα απολύτως, ενώ η προσωπικότητα και το χρώμα που χαρακτηρίζει το μπουζούκι στο λαϊκό ρεπερτόριο, εδώ απουσιάζει. Η μελωδία που καλείται να παίξει είναι ήδη γνωστή στον ακροατή, αφού πρόκειται για ακριβώς την ίδια μελωδία με αυτή του Ρεφραίν. Αρμονικά εμφανίζονται κάποιες μη συνηθισμένες για το λαϊκό ρεπερτόριο συγχορδίες, όπως sus4 και sus2, αλλά και πιο γνώριμες αρμονικές κινήσεις όπως η μετάβαση από την 5<sup>η</sup> μινόρε στην 5<sup>η</sup> ματζόρε μεθ' εβδόμης πριν το πέρασμα στην τονική.



## Τις δύσκολες στιγμές

Μία ερωτική μπαλάντα ( $\text{♩}=72$ ) με κεντρικό θέμα το χωρισμό. Το κομμάτι αποτελείται από συνολικά 65 μέτρα τα οποία κατανέμονται ως εξής: 4 μέτρα εισαγωγή, 8 μέτρα Κουπλέ (4+4), 9 μέτρα Ρεφραίν, 9 μέτρα εισαγωγή, 8 μέτρα Κουπλέ, 27 μέτρα Ρεφραίν (9+9+9) και έτσι, προκύπτει μία ακολουθία: E-K-P-E-K-P-P-P. Το Ρεφραίν και κατ' επέκταση η εισαγωγή των 9 μέτρων (ούσα στην ουσία η επανάληψη του πρώτου), ξεφεύγουν από το συνήθη άτυπο κανόνα των 8 μέτρων που συνήθως παρατηρείται, ωστόσο φαίνεται πως το τελευταίο, το 9<sup>ο</sup> μέτρο, έχει ένα ρόλο μπαλαντέρ και λειτουργεί ως μεταβατικό, όπως φαίνεται και παρακάτω.

The image shows a musical score for two instruments: Acoustic Guitar (Ακ. Κιθάρα) and Drum Set. The Acoustic Guitar part is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of chords and slaps. The Drum Set part is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern of snare and bass drum hits. The score is divided into sections corresponding to the E-K-P-E-K-P-P-P structure mentioned in the text.

### Παράδειγμα 1

Το κομμάτι λοιπόν, ξεκινάει με 4 εισαγωγικά μέτρα, τα οποία δεν είναι τίποτα παραπάνω από μία Ρε μινόρε συγχορδία που παίζεται ρυθμικά όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 1 από μία ακουστική κιθάρα. Η κιθάρα χρησιμοποιεί μία ιδιαίτερη τεχνική (muted chord/slapping), παρμένη από το ποπ και ροκ ρεπερτόριο, κατά την οποία ο οργανοπαίχτης χτυπάει τις χορδές κλείνοντάς τες ταυτόχρονα είτε με την παλάμη είτε με το άλλο χέρι από την μεριά των τάστων, εμποδίζοντας να παραχθούν νότες, η κιθάρα έτσι αναλαμβάνει ρόλο κρουστού. Από το 3<sup>ο</sup> μέτρο, κάνει την είσοδό του ένα ηλεκτρονικό κρουστό.

Στο επόμενο μέρος, αυτό του Κουπλέ (παράδειγμα 2), κρουστά και κιθάρα συνεχίζουν να παίζουν στο ίδιο μοτίβο, η κιθάρα βέβαια αν και παραμένει στο ίδιο pattern, ακολουθεί αρμονικά τις νέες συγχορδίες που φαίνονται και στο παράδειγμα. Στο

οργανολόγιο έχει προστεθεί, πέραν της φωνής, ένα ηλεκτρικό πιάνο με εφέ delay και βάθους που κυρίως παίζει την κεντρική μελωδία και ένα ηλεκτρικό μπάσο. Η κεντρική μελωδία της φωνής, κινείται σε έναν μινόρε δρόμο. Αν και στο μελωδικό και αρμονικό κομμάτι δεν παρουσιάζει κάποιες ιδιαιτερότητες πέραν μία περαστικής Λα μεθ' εβδόμης που χρησιμοποιείται ως πέρασμα στην τονική (Ρε μινόρε), χρονικά έχει κάποιες. Με εξαίρεση τις δύο πρώτες νότες κάθε μέτρου, που στην πλειονότητα συνοδεύουν μία δισύλλαβη λέξη (τώ-ρα, μό-νη, πί-σω, μια-ζω{ή}, ό-λα, και-τις), οι οποίες είναι πάντα όγδοο παρεστιγμένο τέταρτο, οι αξίες που χρησιμοποιούνται για την υπόλοιπη φράση διαφοροποιούνται. Το ρυθμικό μοτίβο του drum machine παραμένει σταθερό, η φωνή ωστόσο φαίνεται να χορεύει μέσα στο μέτρο, άλλοτε με βιασύνη και άλλοτε μένοντας πίσω. Αυτό αφενός οφείλεται στην ιδιαιτερότητα των συλλαβών των λέξεων (πχ «ξεκινάω», «περπατάω» {τετρασύλλαβες} και το αμέσως επόμενο «κοιτάω» {τρισύλλαβη}, αλλά και «αφήνω» {τρισύλλαβη} και αμέσως μετά «σβήνω», «κλείνω» {δισύλλαβες}, καθώς στο κλείσιμο της πρώτης στροφής «προχωρώ» {τρισύλλαβη} ενώ της δεύτερης «αδιαφορώ» {πεντασύλλαβη}), αφετέρου μαρτυράει μία τεχνική που επινόησε ο συνθέτης για να παρουσιάσει ομοιόμορφα το κείμενο με τη μουσική του. Αυτό μπορεί να θεωρείται δεδομένο, ασχέτως αν η μουσική γράφτηκε πάνω στους στίχους ή το αντίστροφο. Με την περαστική A7, και με ένα γεμάτο break μίας ακουστικής πλέον drums γίνεται η μετάβαση από το Κουπλέ στο Ρεφραίν.



αποφεύγει να κινηθεί πάνω σε αυτή την περαστική Ντο#, που θα αποτελούσε ένα τετράχορδο χιτζάζ μέσα σε ένα δρόμο Ρε αρμονικού μινόρε και θα δήλωνε μία συχνή και συνήθη κίνηση της λαϊκής μουσικής, και έτσι η χρήση της μπορεί να μεταφραστεί απλώς ως μία περαστική συγχορδία για ευνοϊκότερο πέρασμα στην τονική.

Το κομμάτι τελικά θα κλείσει, αναμενόμενα, με την επανάληψη (δics) του ρεφραίν, όπου τη δεύτερη φορά και χωρίς καμία προειδοποίηση (π.χ μία συνδετική φράση ή κάποια μικρή γέφυρα), θα υποστεί μετατόνιση κατά ένα ημιτόνιο. Με αυτό τον τρόπο θα κλείσει και το κομμάτι, με τη νέα του τονική, τη Ρε# μινόρε.

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (Φωνή) and a guitar line (Μπουζούκι or Μπουζ). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Chord changes are indicated above the notes.

**System 1:** Chords: Dm, C. Lyrics: Τis δύσ-κο-λες στιγ-μές — δε θά 'σαι 'δω να μου μι-λάς τις δύσ-κο-λες στιγ-μές — το

**System 2:** Chords: F, Bb, Gm, A7, Dm. Lyrics: χέ-ρι δε θα μου κρα-τάς θα κά-νω υπερ-βο-λές — θα πί-νω-θα με-θά-ω τους τοί-χους θα βα-ρά-ω θα

**System 3:** Chords: Bb, A, A, A7, Dm. Lyrics: κλαί-ω θα γε-λάω μα θά-ναι'αυ-τές δι - κές μου'ο-λες οι δύσ - κο - λες στιγ - μέσ —

### Παράδειγμα 3

Μπουζούκι

5

9

#### Παράδειγμα 4

Η εισαγωγή που ακολουθεί μετά το Ρεφραίν έχει ως πρωταγωνιστή το μπουζούκι (παράδειγμα 4). Πλέον δεν παίζει (αποκλειστικά) με τρέμολο, αλλά διατηρώντας ξεκάθαρα το «κουνηστό» στοιχείο, παίζει με ένα κοφτό και στακάτο τρόπο. Η μελωδία της εισαγωγής του μπουζουκιού, είναι ακριβώς το θέμα της κεντρικής μελωδίας του Ρεφραίν, με μικρές διαφοροποιήσεις, κυρίως ως προς τις χρονικές αξίες, ενώ από το 7<sup>ο</sup> μέτρο και μετά επιστρέφει η ίδια ακριβώς φράση (ακόμα και η τεχνική του τρέμολο), που συνόδευε τη φωνή στο Ρεφραίν (Παράδειγμα 3, μέτρα 7-10).

**Συμπερασματικά:** Ένα μινόρε κομμάτι χωρίς ιδιαιτερότητες ως προς το αρμονικό μέρος. Η ερμηνεύτρια εμφανίζεται ευάλωτη και μοιρολογεί για τις «δύσκολες στιγμές» στις οποίες θα απουσιάζει ο έρωτάς της και καλείται να τις περάσει μόνη. Μέρος εισαγωγής δεν υπάρχει. Η είσοδος γίνεται με 4 μέτρα παιγμένα από κιθάρα και ηλεκτρονικά κρουστά όπου επαναλαμβάνεται συνεχώς με το ίδιο ρυθμικό μοτίβο (όπου η πρώτη αφορά το χτύπημα των κλειστών χορδών με το χέρι και τονίζεται η τρίτη) η κύρια συγχορδία. Το ίδιο ρυθμικό μοτίβο παραμένει καθ' όλη τη διάρκεια του κομματιού. Θέμα είναι ο έρωτας και ο χωρισμός και η φύση του μινόρε βοηθάει στη δημιουργία της κατάλληλης ατμόσφαιρας. Από το πρώτο κιόλας μέρος όπου η κιθάρα μπαίνει στην άρση, μέχρι και το θέμα του μπουζουκιού που ακολουθεί αυτό του ρεφραίν, η μελωδία εμφανίζεται αρκετά κουνηστή. Αυτό το «χορευτικό» στυλ που αποδίδουν όργανα και φωνή έρχεται σε αντιπαράθεση με τους στίχους, που σε καμία περίπτωση δεν φανερώνουν χαρά. Το μπουζούκι καλείται στο θέμα (αντι-εισαγωγής) να αποδώσει με σχεδόν απόλυτο τρόπο την ίδια μελωδία με αυτή στο ρεφραίν και το ύφος που επιδεικνύει είναι τελείως ουδέτερο και απλό. Και εδώ, ο ρόλος του είναι υποτιμημένος, το γνώριμο ηχόχρωμά του ωστόσο χαρίζει στο κομμάτι στοιχεία παραδοσιακότητας. Το κομμάτι κλείνει με την επανάληψη (δix) του ρεφραίν, όπου τη δεύτερη φορά και χωρίς καμία προειδοποίηση (π.χ μία συνδετική φράση ή κάποια μικρή γέφυρα), θα υποστεί μετατόνιση κατά ένα ημιτόνιο.

## 2.4 Κωνσταντίνος Αργυρός

### Ποτέ ξανά

Πρόκειται για ένα μινόρε κομμάτι με τονικό κέντρο τη Σολ, με μικρές αποκλείσεις ανά σημεία και το τέμπο του είναι  $\text{♩}=134$ . Το κομμάτι ξεκινάει με μία εισαγωγή οχτώ μέτρων, στην οποία συναντώνται μόνο δύο όργανα. Ένας ήχος στα πρότυπα ηλεκτρικής κιθάρας, προερχόμενος ωστόσο από κάποιο synth, πιθανώς Virtual Instrument (VST), με ένα δυνατό εφέ delay και ένα Drum machine. Η μελωδία αυτή της εισαγωγής μπορεί να θεωρηθεί ως ένα riff, οχτώ μέτρων ωστόσο (μεγαλύτερο των συνηθισμένων), ένα θέμα δηλαδή που επαναλαμβάνεται συνεχώς, κυρίως στο παρασκήνιο. Όπως αναδεικνύεται και στο παράδειγμα 1, το μέρος της εισαγωγής αποτελείται ουσιαστικά από τρία συγκεκριμένα μοτίβα/φράσεις, τα οποία επαναλαμβάνονται. Τα κρουστά παίζουν διαρκώς το ίδιο μοτίβο, η κιθάρα αναπαράγει ουσιαστικά μία φράση ενός μέτρου (στο παράδειγμα αντιμετωπίζεται ως φράση δύο μέτρων αφού βοηθάει στην κατανόησή της) και το μπάσο παίζει (και αυτό δημιουργεί κάποιες νέες παραμέτρους στην αρμονία) την ίδια φράση με το ίδιο μοτίβο και διαμορφώνει ένα ιδιαίτερο αρμονικό πλαίσιο (βλ. παρακάτω). Την εισαγωγή ακολουθεί το κουπλέ, το οποίο είναι η επανάληψη της εισαγωγής, εμπλουτισμένο με ένα επιπλέον όργανο, το ηλεκτρικό μπάσο, και, φυσικά τη φωνή. Το κουπλέ, λοιπόν, αποτελείται από δεκαέξι μέτρα, όπου τα πρώτα οχτώ επαναλαμβάνονται δύο φορές και έτσι, στο παράδειγμα 1, φαίνεται στην ουσία όλο το κομμάτι πλην του ρεφραίν.

The musical score is written for three instruments: Κιθάρα (Guitar), Drums, and El. Bass. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 4, 7) at the beginning.

**System 1 (Measures 1-3):**

- Measures 1-2:** Chord Gm7. The guitar part plays a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4. The bass part plays a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4.
- Measure 3:** Chord Ebmaj7. The guitar part continues the descending eighth-note line: C4, B3, A3, G3. The bass part continues the eighth-note pattern.

**System 2 (Measures 4-6):**

- Measure 4:** Chord Ebmaj7. The guitar part continues: F3, E3, D3, C3. The bass part continues the eighth-note pattern.
- Measures 5-6:** Chord Gm7(9). The guitar part plays a descending eighth-note line: Bb3, Ab3, Gb3, F3. The bass part continues the eighth-note pattern.

**System 3 (Measures 7-8):**

- Measures 7-8:** Chord Ebmaj7. The guitar part continues: E3, D3, C3, B2. The bass part continues the eighth-note pattern.

The bass line is circled in the first system, and the first measure of the second system is marked with a '4' above the staff.

Παράδειγμα 1

Cm F Gm  
 E - γώ να'ε-μπι-στευ - τώ πά - λι ε-σέ - να πο-τέ ξα - νά

5 Gm Cm F Gm Gm  
 κομ-μά-τια'ε γώ δε γί - νο-μαι για σέ - να πο-τέ ξα - νά με τσά-κι-σες με

10 Eb Cm F D7 Gm  
 ρή - μα - ξες σαν νά' μουν ο χει ρό - τε - ρος εχ - θρός σου γι' αυ - τό πο - τέ μην ξα -

14 Cm F Gm Gm Eb  
 να πεις πως εί-μαι'ο άν-θρω - πός σου με τσά-κι-σες με ρή - μα - ξες

19 Cm F D7 Gm Cm  
 σαν νά' μουν ο χει ρό - τε - ρος εχ - θρός σου γι' αυτ - ό πο - τέ-μην ξα - να - πεις

23 F Gm  
 πως εί - μαι'ο άν - θρω - πο - ο - ος σου

**4χορδο χιτζάζ**

### Παράδειγμα 2

Αυτό το απλό σχετικά μελωδικό μοτίβο, θα μπορούσε να εναρμονιστεί με 3 συνηθισμένες συγχορδίες, κίνηση δηλαδή γνώριμη της ποπ με τρεις συνεχείς συγχορδίες: δηλαδή μία Gm-F-Eb. Η είσοδος του μπάσου ωστόσο, (καθώς προηγουμένως δεν υπάρχει



όργανο να εναρμονίσει {εισαγωγή με μελωδία από synth και drums μόνο}, το οποίο φαίνεται να επιμένει και να παραμένει, όχι τυχαία αλλά επιτηδευμένα πάνω στην τονική Σολ, δημιουργεί ένα πιο σύνθετο μελωδικό σύνολο, που εναρμονίζεται με τις παραπάνω συγχορδίες, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 1.

Την εισαγωγή ακολουθούν 2 μέτρα γέφυρας, χωρίς ιδιαιτερότητες, μέσω της οποίας οδηγούμαστε στο ρεφραίν (παράδειγμα 2).

Το ρεφραίν είναι, όσον αφορά το κομμάτι της εναρμόνισης, πιο απλουστευμένο καθώς οδηγός πλέον είναι η φωνή, η οποία κινείται, κυρίως, χωρίς προβλήματα και παρεκτροπές πάνω σε ένα φυσικό μινόρε δρόμο. Οι στίχοι τραγουδούνται σύντομα και κοφτά, κυρίως με αξίες ογδών, όπως φαίνεται και στο παράδειγμα. Εξαιρεση αποτελούν καίριες φράσεις του τραγουδιού, που αποκτούν επιπλέον βάρος με αξίες τετάρτων και τετάρτων παρεστιγμένων και εθιστούν την προσοχή του ακροατή όπως «ποτέ ξανά» ή και «με ρήμαξες», το οποίο απαιτεί περαιτέρω προσοχή. Με τη φράση «με τσάκισες με ρήμαξες», επισκιάζονται οποιαδήποτε «λόγια στοιχεία» πιθανώς χαρακτήριζαν ως τώρα το κομμάτι και το καθιστά αυτόματα και αναμφίβολα ένα λαϊκό. Τέτοιοι στίχοι μάλιστα, καθημερινοί, της πιάτσας, συναντώνται ξανά σε μία αρκετά παλαιότερη εποχή, τα μέσα του 20<sup>ου</sup> αιώνα, πχ «Θα κάνω ντου βρε πονηρή» (1953) και φυσικά ακόμη πιο πίσω, στο ρεμπέτικο ρεπερτόριο. Στη συγκεκριμένη φράση, ο συνθέτης δίνει ακόμη μεγαλύτερο βάρος και την εμπλουτίζει με ακόμη ένα λαϊκό στοιχείο, καθιστώντας τα μέτρα 9-12 χαρακτηριστικά/ορισμό της σύγχρονης ελληνικής λαϊκής ποπ, οξύνοντας τον προσαγωγέα (Φα→Φα#). Έτσι, σε αυτό το μέρος του Ρεφραίν, όπως σημειώνεται ξεχωριστά και στο παράδειγμα, η μελωδία κινείται σε ένα τετράχορδο χιτζάζ. Αυτό ακριβώς το σημείο, γίνεται αυτόματα το χαρακτηριστικό μέρος του κομματιού, το «πιασάτικο» δηλαδή σημείο που αποτυπώνεται στο μυαλό του ακροατή, αυτό που ήδη παραπάνω ονομάστηκε hook<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> Βλ. υποσημείωση 57

**Συμπερασματικά:** Μία μινόρε μπαλάντα, με περάσματα από φυσικό σε αρμονικό μινόρε και θέμα τον έρωτα και το χωρισμό. Ο ερμηνευτής εμφανίζεται πληγωμένος και απογοητευμένος. Οι στίχοι είναι απολύτως «λαϊκοί» και συναντώνται λέξεις όπως «με ρήμαξες» ή «με τσάκισες». Εκτός αυτού, το λαϊκό στοιχείο έρχεται να υποστηρίξει και μία χιτζάζ φράση η οποία εμφανίζεται μόνο στο μέρος του ρεφραίν. Αν και αποτελεί μία μικρή και σχετικά σύντομη φράση, παίρνει ενορχηστρωτικά μεγάλη έμφαση και βαρύτητα και την καθιστά την χαρακτηριστική φράση του κομματιού. Η συγκεκριμένη, εναρμονίζεται αναμενόμενα με την 5<sup>η</sup> ματζόρε με χαμηλωμένη την έβδομη. Κατά τα άλλα, όμως, πρόκειται για ένα απολύτως ροκ οργανολόγιο, όπου τα συνδετικά θέματα μεταξύ ρεφραίν και κουπλέ παίζονται από ηλεκτρική κιθάρα με εφέ παραμόρφωσης ενώ το μπουζούκι εκλείπει πλήρως. Τόσο το μέρος του ρεφραίν αλλά κυρίως αυτό του κουπλέ, αποτελείται από μικρές και απλές φράσεις που επαναλαμβάνονται. Το ρυθμικό μοτίβο μένει συνεχώς το ίδιο με έμφαση στην πρώτη και την τρίτη. Αρμονικά ωστόσο, παρατηρούνται κάποιες ασυνήθιστες για το λαϊκό ρεπερτόριο κινήσεις, όπως συγχορδίες μεγάλης έβδομης, μεθ' εβδόμης και ενάτης. Σε αυτό παίζει σημαντικό ρόλο η μπασογραμμή, η οποία καθ' όλη τη διάρκεια του κουπλέ μένει και επιμένει με την ίδια φράση έχοντας ως βάση την τονική.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Σε ζωντανή εκτέλεση του κομματιού από τον ερμηνευτή και τον ίδιο το συνθέτη πίσω από το πιάνο ως μοναδική συνοδεία, το αρμονικό αυτό πλαίσιο επιτυγχάνεται με τον τελευταίο να παίζει διφωνίες στο δεξί ενώ με το αριστερό να κρατάει την μπασογραμμή για την οποία έγινε λόγος.  
Εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=JJVnwVx97Ok>

## Παιδί γενναίο

Ακόμη μία ερωτική μπαλάντα (♩=80). Το κομμάτι αποτελείται από συνολικά 65 μέτρα τα οποία κατανέμονται με τον παρακάτω τρόπο. 2 μέτρα ένα σύντομο εισαγωγικό θέμα (όχι η εισαγωγή, βλ. παρακάτω) 9 μέτρα Κουπλέ (4+4+1 μεταβατικό/γέφυρα), 11 μέτρα Ρεφραίν (4+4+3), ακολουθούν ισάριθμων με τα παραπάνω μέτρων Κουπλέ και Ρεφραίν, 8 μέτρα ένα ξεχωριστό θέμα για πιάνο, 11 μέτρα Ρεφραίν και τέλος 4 μέτρα που οδηγούν σε ένα σταδιακό κλείσιμο του τραγουδιού. Συνοπτικά, το κομμάτι δομείται από τα εξής μέρη: ε<sup>69</sup>-Κ-Ρ-Κ-Ρ-ε<sup>70</sup>-Ρ

Η μελωδία κινείται σε ένα ματζόρε δρόμο με τονικό κέντρο τη Ρε, ωστόσο η είσοδος στα Ρεφραίν, όπως αναλύεται και πιο κάτω γίνεται από την 6<sup>η</sup> βαθμίδα, δηλαδή μία Σι μινόρε. Μάλιστα η μελωδία τείνει να κινείται και να επιστρέφει συνεχώς εκεί, δίνοντας την ψευδαίσθηση ενός τονικού κέντρου. Έτσι, το κομμάτι θα μπορούσε ως προς τον τρόπο που κινείται η μελωδία (ο δρόμος παραμένει Ρε ματζόρε) να χωριστεί σε δύο μικρότερα μέρη: (Α) Κουπλέ σε δρόμο Ρε ματζόρε και (Β) Ρεφραίν –που κινείται κυρίως- σε δρόμο Σι μινόρε<sup>71</sup>.

---

69 Δεν αφορά «κανονικό» μέρος εισαγωγής αλλά ένα σύντομο εισαγωγικό θέμα

70 Όπως πάνω, έτσι και εδώ, το μέρος αυτό δεν αφορά μία εισαγωγή αλλά ένα ξεχωριστό, χαλαρό θέμα που λειτουργεί ως διάλειμμα, παιγμένο από πιάνο.

71 Εδώ φυσικά δεν αλλάζει κάτι, πρόκειται για το Σι διατονικό μινόρε που ξεκινάει από την 6η βαθμίδα του Ρε ματζόρε δρόμου.

**εισαγωγικό θέμα**

D                    Dsus                    D                    Dsus

Φωνή

Πιάνο

**Κουπλέ**

3                    D                    A                    Bm                    G

Μες στο μυαλό μου                    εί-ναι'ο κό-σμος                    έ - να βή - μα  
 Δε σου ζη - τώω                    εκ -δρο μη-στην                    αγ - κα - λιά - σου

5                    D                    Dsus                    A

κι'έ-χω σπα-θί                    για κά-θε γόρ - δι - ο                    δεσ - μό  
 Σαββατοκύριακο                    παρέα κι                    ως ε - δώ

7                    D                    A                    Bm                    G

δεν εί - μαι'ο θύτης                    άλ - λά ού - τε και το θύ - μα  
 θέ - λω να σπάσω                    τις γραμ - μές της                    ά - μυ - νάς - σου

9                    D                    Dsus                    A<sub>1</sub>

έ - χω συν - ει - δη - ση                    και βλέμ - μα                    κα - θα - ρό -  
 θέ - λω τα - ξιδί                    ασ'τη

11                    A<sub>2</sub>                    A                    F#sus

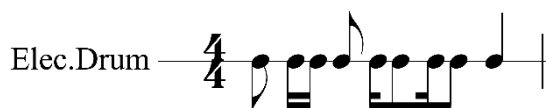
γη                    στον ου - ρα - νό - ό - ό - ό                    Δεν κάνω τον...

Ρεφραίν >

### Παράδειγμα 1

Εισαγωγή δεν υπάρχει στην ουσία, παρά μόνο 2 μέτρα σόλο πιάνο σε άρπισμα Ρε ματζόρε την οποία χρωματίζει με σύντομο πέρασμα σε Σολ (4<sup>η</sup> βαθμίδα της Ρε) και δίνει την αίσθηση μίας Dsus4 (βλ. 2 πρώτα μέτρα, Παράδειγμα 1). Όπως σημειώνεται και στο

παράδειγμα, το πιάνο χρησιμοποιεί ουσιαστικά ένα συγκεκριμένο μοτίβο, όπως φαίνεται ήδη στο πρώτο μέτρο του εισαγωγικού θέματος, και με το ίδιο θα συνεχίσει να ακομπανιάρει για όλο το υπόλοιπο κομμάτι, ακολουθώντας φυσικά την αρμονική ακολουθία. Ιδιαιτερότητες δεν παρατηρούνται σε αυτό το μοτίβο, αφού ουσιαστικά αφορά το άρπισμα των συγχορδίων με ελάχιστες παρεκκλίσεις. Μετά τη σύντομη εισαγωγή κάνει την είσοδο η φωνή, όπου ο τραγουδιστής με ρομαντική χροιά, εξομολογείται τα παράπονά του στην/στον αγαπημένη/ο του, συνοδευόμενος μόνο από πιάνο, όπως φαίνεται στο παράδειγμα. Το θέμα στο Κουπλέ επαναλαμβάνεται δύο φορές, ενώ τη δεύτερη φορά, κάνει την είσοδό της μία ακουστική κιθάρα και ένα ηλεκτρικό μπάσο, ακολουθώντας απλά το μοτίβο, χωρίς ιδιαιτερότητες ως προς το αρμονικό κομμάτι. Στο προσκήνιο παραμένει η φωνή και το πιάνο. Το πέραςμα στο Ρεφραίν γίνεται με μία F#sus4 την οποία παίζουν emphaticά όλα τα όργανα μαζί, η οποία έρχεται αναπάντεχα και δημιουργεί ένα σύντομο και συνάμα δυνατό σημείο, που ξεκαθαρίζει πως κάτι καινούριο ακολουθεί και στην ουσία προετοιμάζει για τη μετάβαση στη Σι μινόρε (βλ. τελευταίο μέτρο, παράδειγμα 1). Σε αυτό το σημείο ακριβώς γίνεται και η είσοδος κρουστού σε ηλεκτρονική μορφή και πρόκειται για ένα σχετικά απλό μοτίβο το οποίο χαρακτηρίζει ένα υψηλό εφέ βάθους (παράδειγμα 2). Τη ρομαντική χροιά υποδέχεται με την είσοδο του Ρεφραίν μία καινούρια, με ύφος αποφασιστικό, την οποία πλέον πλαισιώνουν στο υπόβαθρο διάφορα synthesizer που μιμούνται βιολιά σε κονσέρτο κλασικής μουσικής.



#### *Παράδειγμα 2*

Οι ανεβασμένες εντάσεις και οι δυναμικές του Ρεφραίν συμπίπτουν με την αυτοπεποίθηση και το δυνατό χαρακτήρα που επιδεικνύουν πλέον οι στίχοι και το κομμάτι μετατρέπεται από ανάλαφρη μπαλάντα για φωνή και πιάνο, σε ένα δυναμικό, με στοιχεία ροκ τραγούδι. Στο αρμονικό κομμάτι, την Bm που ανοίγει το Ρεφραίν ακολουθούν (Bm)-G-Bm-G-D-A-Bm-G, ακολουθία που επαναλαμβάνεται δύο φορές, όπου στη δεύτερη, την

τελευταία Σολ, που αποτελεί και το σημείο που η μελωδία φτάνει το peak της, ακολουθεί μία Em που αλλοιώνεται σε Em7 και περνάει σε A, δημιουργώντας έτσι μία μικρή γέφυρα κατεβαίνοντας διατονικά (Μι-Ρε-Ντο#), για να ελευθερωθεί όλος αυτός ο κύκλος στην τονική, Ρε ματζόρε.

Φωνή

Δεν κά-νω τον σπου-δαί-ο μα'εί-μαι παι-δί γεν-ναί ο δεν τη φο-  
 D A Bm G

βά-μαι τη φω-τιά δεν τη φο-βά-μαι τη φω-τιά μ'έ-να στρα-τό τα  
 Bm G Bm G D A

βά-ζω μα έ-λα που δει-λιά-ζω ό-ταν μπροσ-τά μου προσ-περ-νάς ό-ταν μπροσ-  
 Bm G Em Em7 A τονική

τά μου προσ-περ-νάς να 'ξε-ρα λίγο να 'ξε-ρα λί-γο αν μ'αγα-πάς

Παράδειγμα 3

Το τραγούδι κλείνει με μία μικρή φράση, θέμα του Ρεφραίν, που παίζει το πιάνο (παράδειγμα 4), με υπόκρουση synth/βιολιών χαμηλής έντασης στο παρασκήνιο, τα οποία κλείνουν και το κομμάτι με ένα αργό fade out. Στην τελευταία φράση ο ετεροχρονισμός που δημιουργεί η μπάσα μελωδική γραμμή με την κύρια μελωδία, προσδίδουν μία συνθετικότητα, οδηγώντας σε ένα «μυστηριώδες» κλείσιμο.

#### Παράδειγμα 4

**Συμπερασματικά:** Ένα ματζόρε κομμάτι με θέμα τον έρωτα. Σε επίπεδο αρμονίας δεν υπάρχουν ιδιαιτερότητες ενώ και η φωνή κινείται ορθολογικά σε ένα ματζόρε δρόμο χωρίς να τον εγκαταλείπει ποτέ. Μικρή εξαίρεση κάποιοι χρωματισμοί που εισάγει το πιάνο αναλύοντας τις συγχορδίες και μία αναπάντεχη F#sus4 που αναλαμβάνει ρόλο σύντομης γέφυρας μεταξύ κουπλέ και ρεφραίν. Ο ερμηνευτής παρουσιάζεται ως ένα «παιδί» που αν και «γενναίο», παρουσιάζεται απολύτως ευάλωτος και τρωτός μπροστά στον έρωτα. Εισαγωγή απουσιάζει εντελώς και η μετάβαση μεταξύ ρεφραίν και κουπλέ γίνεται απευθείας χωρίς να εμπλέκεται έστω κάτι μικρό ενδιάμεσα. Το κομμάτι ανοίγει με δύο μέτρα αποτελούμενα από το άρπισμα της κύριας συγχορδίας από πιάνο πριν εισέλθει το κουπλέ. Το τελευταίο διατηρεί ένα χαμηλό προφίλ με ρομαντικό ύφος ενώ το μέρος του ρεφραίν είναι εμφανώς πιο ισχυρό σε ένταση και δυναμικές. Πρόκειται ξεκάθαρα για ένα «αμερικανικών προδιαγραφών» ποπ τραγούδι, χωρίς κανένα ίχνος λαϊκών στοιχείων, τόσο μελωδικά και αρμονικά, όσο και στο θέμα του οργανολόγιου. Πίσω από τη φωνή πρωταγωνιστεί το πιάνο, ενώ τα υπόλοιπα όργανα στηρίζονται κυρίως στον ψηφιακό ήχο.

## 2.5 Πέγκυ Ζήνα

### Νόημα

Το κομμάτι κινείται σε δρόμο φυσικού μινόρε με τονικό κέντρο την Φα (στο εξής όπου Φα=Λα) και αποτελείται από συνολικά 92 μέτρα ενώ το τέμπο που βρίσκεται στο  $\text{♩}=80$ . Αυτά χωρίζονται ως εξής: 4 μέτρα εισαγωγικό θέμα, 8 μέτρα Κουπλέ (4+4), 15 μέτρα Ρεφραίν (8+7), 15 μέτρα εισαγωγή (8+7), 8 μέτρα Κουπλέ (ό.π), 15 μέτρα Ρεφραίν (ό.π), 8 μέτρα ένα ξεχωριστό θέμα που κινείται επίσης σε δρόμο Φα μινόρε, 15 μέτρα Ρεφραίν (ό.π) και τέλος 4 μέτρα ως επίλογος.

The image shows a musical score for two instruments: Synth Pad and Drum Machine. The Synth Pad part is written in a treble clef with a 4/4 time signature. It consists of a series of chords, each held for a full measure, creating an ambient texture. The Drum Machine part is written in a bass clef with a 4/4 time signature. It starts with a rest for the first two measures, followed by a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with an accent (^).

#### Παράδειγμα 1

Το κομμάτι ανοίγει με έναν ambient ήχο από ένα synth pad, που δημιουργεί ένα ατμοσφαιρικό εισαγωγικό θέμα το οποίο ενέχει το αίσθημα του μυστηρίου και κατά την επανάληψή του (μέτρο 3-4), τον συνοδεύει και ένας ήχος ηλεκτρονικών κρουστών.

Αμέσως μετά ακολουθεί το μέρος του Κουπλέ. Αν και η απευθείας είσοδος του Κουπλέ σε ένα κομμάτι αυτού του ρεπερτορίου δεν είναι και τόσο σπάνιο φαινόμενο, εδώ ο συνθέτης δίνει τη δυνατότητα στον ακροατή να προετοιμαστεί με τα τέσσερα πρώτα μέτρα, τα οποία δεν έχουν κάποια άλλη ιδιότητα πέραν αυτής.



Am Dm

Φωνή

Τρι-γύ-ρω ό-νει-ρα που μοιά-ζουν α-πο-τί-γα-ρα σ'έ-να τα-

Ακ. Κιθάρα

F Esus4 E

4

4

σά - κι βια-στη-κά μι-σο-σβησ-μέ - να πώς θα τη

6 Am Dm E7 Am

6

βγά-λω το πα-λεύ-ω πά-λι σή-με-ρα χω-ρίς ε-σέ-να - α

9 Drums Break

9

Τι → Refrain

### Παράδειγμα 2

Πρωταγωνιστής στο μέρος του Κουπλέ (παράδειγμα 2) είναι φυσικά η φωνή, η οποία τραγουδάει για ανεκπλήρωτα όνειρα σε μία προσπάθεια επιβίωσης μετά από έναν χωρισμό. Σε ρόλο συμπρωταγωνιστή, μία ακουστική κιθάρα η οποία συνοδεύει με συγκεκριμένο pattern, όπως ξεχωριστά σημειώνεται και στο παράδειγμα τη φωνή και στο βάθος, πιο αθόρυβα, ένα ηλεκτρικό μπάσο. Το synth pad, εξακολουθεί επίσης να υπάρχει στο παρασκήνιο.

Η φωνή κινείται σε δρόμο μινόρε. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως η φωνή, τόσο στην πρώτη στροφή που κινείται σε χαμηλή οκτάβα όσο όμως και στο κλείσιμο της επόμενης στροφής (μέτρα 7-8) όπου καταλήγει στην επόμενη οκτάβα, απουσιάζει πλήρως η 7<sup>η</sup> βαθμίδα (Σολ σε Λα φυσικό μινόρε δρόμο). Η εξήγηση στο παραπάνω, έρχεται αμέσως μετά την ακολουθία 1-4-6→5, καθώς όταν αυτή εμφανίζεται στο 5<sup>ο</sup> μέτρο το κάνει σαν απροσδιόριστη (Esus4) επιμένοντας δηλαδή στο να κρύβει την 7<sup>η</sup> βαθμίδα, για να καταλήξει τελικά, και αυτό δημιουργώντας κάποια μικρή έκπληξη σε κάποιον που θα αναζητούσε στο σημείο αυτό μία 5<sup>η</sup> μινόρε, σε μία Μι ματζόρε. Η αρμονική αυτή ακολουθία μπορεί πιθανώς να καθορίσει το δρόμο στο Κουπλέ (αν και η ίδια η μελωδία δεν κινήθηκε ποτέ γύρω από αυτό το σημείο, πχ σε ένα τετράχορδο χιτζάζ {Μι-Φα-Σολ#-Λα}), σε αρμονικό μινόρε, αν και αυτό από μόνο του (χωρίς δηλαδή την επιβεβαίωση της μελωδίας), μπορεί να αποδειχτεί ανεπαρκές, καθώς η αλλαγή της 5<sup>ης</sup> από μινόρε σε ματζόρε πριν τη μετάβαση στην τονική, συναντάται συχνά. Το 8<sup>ο</sup> και τελευταίο μέτρο πριν το Ρεφραίν (9<sup>ο</sup> στο παράδειγμα 2 μαζί με το ελλιπές που κανονικά συγκαταλέγεται στο εισαγωγικό μέρος), είναι ένα μέτρο καθαρά μεταβατικό που αποτελεί ουσιαστικά μία συνέχεια του προηγούμενου και γεμίζεται με από ένα break των Drums. Αν ο άτυπος κανόνας των 8 μέτρων δεν αποτελεί προτεραιότητα, τότε το τελευταίο αυτό μέτρο είναι μάλλον περιττό και θα μπορούσε να απουσιάζει πλήρως. Και αυτό, όντως γίνεται στη συνέχεια.

Φωνή

συμβαίνει εδώ και η δεύτερη στροφή του Ρεφραίν κλείνει απευθείας στο 7<sup>ο</sup> μέτρο και έτσι, παραδόξως, το Ρεφραίν αποτελείται συνολικά από 15 (8+7) μέτρα. Η μελωδία κινείται πλέον ξεκάθαρα σε ένα φυσικό μινόρε δρόμο με τονικό κέντρο τη Λα και ξεκινώντας από την τονική (Λα), κινείται συνεχώς ανοδικά για να καταλήξει στην Ντο της επόμενης οκτάβας στην πρώτη στροφή και στη Λα (απόσταση οκτάβας) στη δεύτερη. Η 5<sup>η</sup> ματζόρε συγχορδία (Μι ματζόρε) υπάρχει εδώ ξανά. Εμφανίζεται δύο φορές και σε κάθε περίπτωση πριν τη μετάβαση στην τονική. Η κεντρική μελωδία της φωνής που δε διστάζει να περνάει και μικρές φράσεις κινούμενη σε ένα τετράχορδο Ουσάκ (Μι-Φα-Σολ-Λα, πχ μέτρα 4-5), δεν αφήνει αμφιβολίες πως πρόκειται για μία περαστική συγχορδία που ευνοεί το πέρασμα στην τονική.

Αν και το περιεχόμενο των στίχων δηλώνουν αν μη τι άλλο απογοήτευση, ο τρόπος ερμηνείας ακολουθεί ένα πιο δυναμικό ύφος και σε συνάρτηση με τον χαρακτήρα της μελωδίας που κινείται συνεχώς και σταθερά ανοδικά δημιουργώντας έτσι ένα μουσικό πλαίσιο που θα ταίριαζε περισσότερο με στίχους που εξιστορούν κατορθώματα και έπη, έρχονται σε αντίθεση και δημιουργούν ένα κοντράστ συναισθημάτων (απογοήτευση/λύπη  $\Leftrightarrow$  υπερηφάνεια/δυναμισμό).

Μπουζούκι 1  
 Μπουζούκι 2  
 Ηλ. Κιθάρα  
 Μπζ. 1  
 Μπζ. 2  
 Ηλ. Κ.  
 Μπζ. 1  
 Μπζ. 2  
 Ηλ. Κ.  
 Μπζ. 1  
 Μπζ. 2  
 Ηλ. Κ.

Chord annotations: Am, Am, Dm, Dm, Dm, F, E, Am, Am, Am, Dm, Dm, Dm, F, E, Am.

Measure numbers: 5, 9, 13.

The score is written in 4/4 time. The guitar part (Μπουζούκι 1) features a melodic line with triplets and slurs, with chords Am, Am, and Dm. The mandolin parts (Μπζ. 1 and 2) play a rhythmic accompaniment with triplets. The keyboard part (Ηλ. Κ.) provides a harmonic accompaniment with chords and arpeggiated figures. The piece is divided into three systems, each starting at measures 5, 9, and 13.

Παράδειγμα 4

Αυτό που συμβαίνει στο παράδειγμα 4, που αφορά το μέρος της εισαγωγής που ακολουθεί μετά το Ρεφραίν, μπορεί αδιαμφησβήτητα να οριστεί ως *ενοποίηση δύο κόσμων*. Από τη μία λοιπόν τα μπουζούκια (1<sup>ο</sup> και 2<sup>ο</sup> από την επανάληψη και μετά), το οποίο παίζει με ήχο κοφτό και στακάτο, με υψηλές δυναμικές και γρήγορες πενιές και από την άλλη η ηλεκτρική κιθάρα με εφέ παραμόρφωσης να τα συνοδεύει υπό την παρουσία ακουστικών Ντραμς σε Ροκ ύφος. Το μέρος αυτό της εισαγωγής, που μελωδικά κινείται σύμφωνα με το θέμα του Ρεφραίν, είναι ένα τρανταχτό παράδειγμα παντρέματος της λαϊκής με τη ροκ κουλτούρα. Αν και εκ πρώτης όψεως ίσως το θέμα ίσως δείχνει περίπλοκο με τις αξίες τριακοστών δευτέρων, δεκάτων έκτων και των ενδιάμεσων παύσεων, το μπουζούκι παίζει ουσιαστικά συνεχώς την ίδια φράση, με το ίδιο ρυθμικό μοτίβο ενώ και το δεύτερο μπουζούκι ακολουθεί την ίδια φιλοσοφία, κατά κύριο λόγο μία τρίτη κάτω. Το pattern της ηλεκτρικής κιθάρας παραμένει επίσης το ίδιο. Το κομμάτι επεκτείνεται κατ' αυτό τον τρόπο με τις επαναλήψεις των παραπάνω θεμάτων (όπως αναλύεται στην αρχή, βλ. 1<sup>η</sup> παράγραφο), ώσπου καταλήγει σε ένα ξεχωριστό, αυτούσιο μεταβατικό θέμα ξανά σε δρόμο Λα μινόρε με μοναδική συνοδεία της φωνής ένα χαμηλής έντασης synth pad και ένα εξίσου ήσυχο ήχο ηλεκτρονικών κρουστών και ακούγεται σιγοτραγουδιστά:

*Όλοι μου λένε περασμένα ξεχασμένα*

*Να κάνω κάτι μια φορά πια και για μένα*

*Όλοι μου λένε περασμένα ξεχασμένα*

*Μα δεν έχει νόημα η ζωή χωρίς εσένα*

Μετά και την τελευταία φράση «χωρίς εσένα», ακολουθεί ένα μέτρο γεμάτο με τον εμφατικό ήχο μίας ακουστικής Ντραμς, και στο αμέσως επόμενο, γίνεται η είσοδος του Ρεφραίν, αυτή τη φορά έναν τόνο ψηλότερα (Σι μινόρε). Το στοιχείο της μετατόνισης δεν είναι συνηθισμένο στη λαϊκή μουσική. Στο ελληνικό ρεπερτόριο συναντάται, κυρίως, για λόγους ανάγκης σε κομμάτια ντουέτων με ερμηνευτές διαφορετικού φύλου, όπου και θα ήταν αδύνατον να τραγουδήσουν, άντρας και γυναίκα, στην ίδια τονικότητα.

Στο ξένο ποπ/ροκ ρεπερτόριο ωστόσο, εμφανίζεται συχνότερα<sup>72</sup>. Η μετατόνιση μπορεί να γίνεται είτε απευθείας, είτε μέσω κάποιου/ων μέτρου/ων που να προετοιμάζουν γι' αυτή την κίνηση. Όταν γίνεται επιτηδευμένα, είναι σε κάθε περίπτωση μία κίνηση που αποσπά την προσοχή του ακροατή και προκαλεί εντύπωση.

**Συμπερασματικά:** Ένα μινόρε κομμάτι με θέμα τον έρωτα και τον χωρισμό. Η ερμηνεύτρια εμφανίζεται ευάλωτη και προσπαθεί άδικα να βρει «νόημα» στη ζωή χωρίς τον έρωτά της. Παρά το στενάχωρο αίσθημα που προσδίδουν οι στίχοι, ηλεκτρικές κιθάρες και ντραμς ακολουθούν ένα τονωτικό μοτίβο και χαρίζουν ένα «επικό» ύφος στο κομμάτι, κάτι που φέρνει τα δύο να συγκρούονται. Εισαγωγή δεν υπάρχει και το κομμάτι ανοίγει με 4 μέτρα με ambient ήχο από synthesizer και drum machine το οποίο θέμα υποδέχεται απευθείας αυτό του κουπλέ. Κατά τον ίδιο τρόπο, ένα θέμα «αντι-εισαγωγής» κάνει την εμφάνισή του μετά το ρεφραίν, όπου 2 μπουζούκια (1<sup>η</sup> και 2<sup>η</sup> φωνή) συνοδευόμενα από ηλεκτρικές κιθάρες με εφέ παραμόρφωσης και ντραμς αναπαράγουν την κεντρική μελωδία της φωνής στο ρεφραίν με μικρές επαναλαμβανόμενες φράσεις. Εδώ υπάρχει η ενοποίηση ουσιαστικά δύο κόσμων με το πάντρεμα της ροκ και της λαϊκής κουλτούρας. Αρμονικά δεν παρατηρούνται ιδιαιτερότητες. Η κεντρική μελωδία της φωνής στο ρεφραίν κινείται συνεχώς ανοδικά μέσω μίας και μόνο ουσιαστικά μικρής φράσης η οποία επαναλαμβάνεται διαρκώς παραμένοντας στον ίδιο δρόμο και επιμένοντας στο ίδιο μοτίβο ξεκινώντας από την τονική για να καταλήξει στην οκτάβα της, εφόσον προηγουμένως έχει φτάσει στο peak της, στην τέταρτη βαθμίδα της επόμενης οκτάβας (δηλαδή Λα→Λαδνα→Ρεδνα), κάτι που προσδίδει στο κομμάτι έναν βαθμό δυσκολίας ως προς τις φωνητικές δυνατότητες.

---

72 βλ. Michael Jackson-Man in the mirror, Whitney Houston-Will always love you, Bon Jovi-Livin' on a prayer, Celine Dion-My heart will go on, Bonnie Tyler-Total eclipse of the heart

## Σου το ορκίζομαι

Το κομμάτι αποτελείται από 66 μέτρα. Πιο αναλυτικά: 4 μέτρα εισαγωγικό θέμα, 12 μέτρα Κουπλέ, 10 μέτρα Ρεφραίν, 8 μέτρα εισαγωγή, 12 μέτρα Κουπλέ, 20 μέτρα Ρεφραίν (10+10). Τα δώδεκα μέτρα στο Κουπλέ, δεν είναι ό,τι πιο συνηθισμένο. Ο αριθμός αυτός προκύπτει από την επανάληψη ενός εξάμετρου, το οποίο με τη σειρά του χωρίζεται σε δύο μικρότερα μέρη, οπότε:  $6(3+3) + 6(3+3) = 12$

Πρόκειται για ένα μινόρε κομμάτι, ακόμη μία ερωτική μπαλάντα ( $\text{♩} = 80$ ), με τονικό κέντρο τη Φα# (στο εξής όπου Φα# = Λα). Το πρώτο εισαγωγικό μέρος, είναι ένα θέμα παρμένο από το Ρεφραίν, που για την ακρίβεια συναντάται αυτούσιο, στο κλείσιμο της δεύτερης στροφής τού, όπως αναλύεται και πιο κάτω (παράδειγμα 2).

Φωνή

Am G Am G Am

Ο - σα δεν τόλ - μη - σα - α - να - πω πο - τέ μου σε κα - νέ - να

ΦΡΑΣΗ Α'

4 Am G Am Dm Am 1 X

φάι - νε - ται ήρ - θε η - η στιγ - μή σε σέ - να να τα πω

> Νέο τονικό κέντρο

7 Dm A Dm A Dm 2 X

κά - νω πως δή - θεν πο - ο - λε - μώ μα 'φή - νω έ - να έ - να

> Επιστροφή

10 Am G F G Am 3 X

ό - λα τα κάσ - τρα στο - ο κορ - μί για να πα - ρα - δο - θώ

Και σου τ'ορ  
Ρεφραίν →

### Παράδειγμα 1



Στο παραπάνω παράδειγμα, φαίνεται πιο καθαρά ο διαχωρισμός των μέτρων σε δύο ομάδες ομάδες των 6 μέτρων, που και αυτές υποδιαιρούνται σε δύο μικρότερες των 3. Από το πρώτο κιάλας μέτρο παρατηρείται ένα διάστημα 5<sup>ης</sup> (Λα-Μι), το οποίο δίνει αμέσως την αίσθηση πως δεν πρόκειται για ένα απλό, αλλά μάλλον απαιτητικό ως προς τις φωνητικές ικανότητες κομμάτι. Μέχρι το 4<sup>ο</sup> μέτρο, η μελωδία εναρμονίζεται με την 1<sup>η</sup> (Λα μινόρε) και την 7<sup>η</sup> (Σολ ματζόρε)<sup>73</sup> ενώ στο 5<sup>ο</sup> μέτρο γίνεται πέρασμα στην 4<sup>η</sup> (Ρε μινόρε) η οποία μάλιστα πέφτει ακριβώς πάνω στην Λα, απόσταση οκτάβας από την πρώτη. Φαίνεται λοιπόν, πως το πέρασμα αυτό επιτυγχάνεται μέσω της 5<sup>ης</sup> βαθμίδας (Μι), την οποία ο συνθέτης, χρησιμοποιεί ως σκαλοπάτι για την επίτευξη της οκτάβας<sup>74</sup> και τελικά επιστρέφει σε αυτή (5<sup>η</sup> βαθμίδα) για το κλείσιμο της πρώτης στροφής. Πιο σφαιρικά, η μελωδία στα πρώτα κιάλας τέσσερα μέτρα κινείται σε όλο το μήκος της οκτάβας και συνεχώς γύρω από την 5<sup>η</sup> βαθμίδα, με την οποία ανοίγει και κλείνει η πρώτη στροφή.

Η δεύτερη στροφή (μέτρα 7-12), ανοίγει με την ίδια ακριβώς κίνηση όπως η πρώτη, μόνο που το διάστημα 5<sup>ης</sup> αφορά αυτή τη φορά τη Λα (οκτάβα) με τη Ρε την οποία ο συνθέτης εναρμονίζει με μία Ρε μινόρε (την 4<sup>η</sup> δηλαδή βαθμίδα). Στο ίδιο ακόμα μέτρο, τη φράση εναρμονίζει μία Λα ματζόρε, που από μόνη της αρκεί να χαρακτηριστεί ως προβληματική συγχορδία, αν αναλογιστεί κάποιος πως βρισκόμαστε σε ένα Λα μινόρε κομμάτι, και εμφανίζεται επίσης η αλλοίωση της 2<sup>ης</sup> βαθμίδας (Σι→Σιb). Υποθετικά, αν το μέρος της δεύτερης στροφής κινούταν με πρότυπο την πρώτη, την Ρε μινόρε θα ακολουθούσε αρμονικά μία Ντο ματζόρε συγχορδία, εφόσον η μελωδία κινείται με τα ίδια διαστήματα και την πρώτη φορά η ίδια φράση εναρμονίζεται με την 7<sup>η</sup> (μέτρο 1).

---

73 Η εναρμόνιση γίνεται από ένα και μόνο όργανο, το πιάνο. Κατά τη διάρκεια, ο συνθέτης (που κατά πάσα πιθανότητα είναι ο ίδιος εκτελεστής πίσω από το πιάνο), ακολουθεί μία πιο ελεύθερη συνοδεία και χρησιμοποιεί, κυρίως με αρπίσματα, κάποιες περαστικές συγχορδίες. Στο παράδειγμα του Κουπλέ πιο συγκεκριμένα, ακούγονται οι αλλοιώσεις Am (add 9) και G (add 9).

74 Ακόμα ένα στοιχείο που καθιστά το κομμάτι απαιτητικό ως προς τις φωνητικές ικανότητες με τα μεγάλα μελωδικά διαστήματα.

Έτσι, η κίνηση αυτή οδηγεί στο συμπέρασμα πως η Ρε μινόρε δεν θα πρέπει πια να θεωρείται πια ως η 4<sup>η</sup> βαθμίδα, αλλά ένα νέο τονικό κέντρο, σε ένα δρόμο Ρε αρμονικό

Φωνή

Και σου τ'ορ - κί - ζο - μαι σου τ'ορ - κί - ζο - μαι... πως θα σε α - γα - πά - ω μια ζω -

ή — και σου τ'ορ - κί - ζο - μαι σου τ'ορ - κί - ζο - μαι — για - τί 'σαι ό, - τι πιο ω - ραίο μου

'χει συμ - βεί — για - τί 'σαι ο,τι πιο 'ραίο μου 'χει συμ - βεί —

#### Παράδειγμα

μινόρε, όπως μαρτυράει η 5<sup>η</sup> ματζόρε (Λα ματζόρε) και Σι ύφεση πλέον. Σύμφωνα με το παραπάνω συμπέρασμα, αν στη συγκεκριμένη φράση (μέτρα 7-9) η μελωδία δεν σταματούσε στη νότα Σι ύφεση και συνέχιζε τουλάχιστον κατά ένα διάστημα, τότε η επόμενη νότα που θα ακολουθούσε, θα ήταν μία Ντο#.75 Το τονικό κέντρο επανέρχεται αμέσως μετά (μέτρα 10-12), με την τελευταία φράση της δεύτερης στροφής, δίνοντας έτσι στον ακροατή το χρόνο και τη δυνατότητα να προετοιμαστεί και να εισέλθει χωρίς επιπλέον σκοτούρες και τυχόν ερωτηματικά στο Ρεφραίν.

Η μελωδία του Ρεφραίν κινείται χωρίς ιδιαιτερότητες σε Λα φυσικό μινόρε δρόμο συνοδευόμενη από το πιάνο, και πλέον, μία ακουστική κιθάρα, που συμβαδίζει με το πιάνο παίζοντας την αρμονική ακολουθία:

(1)-6-7-4-1

(1)-6-7-6-5

6-7-1-4-5-1

Πιο αναλυτικά, η είσοδος στο Ρεφραίν γίνεται κάπως αναπάντεχα με την 6<sup>η</sup> (Φα ματζόρε) και κάνει ένα μικρό κύκλο πριν επιστρέψει ξανά στη βάση. Το πέρασμα στην

75 Υπονοώντας ένα τετράχορδο χιτζάζ: Λα-Σιb-Ντο#-Ρε

τονική (Λα μινόρε), γίνεται μία φορά μέσω της 4<sup>ης</sup> (Ρε μινόρε), μία μέσω της 5<sup>ης</sup> (Μι μινόρε) και τέλος, μέσω της ακολουθίας και των δύο (Dm-Em-Am). Τόσο η πρώτη, όσο και η δεύτερη στροφή, κλείνουν με την κύρια συγχορδία (Λα μινόρε) και κάθε φορά που χρησιμοποιείται η 4<sup>η</sup> (Ρε μινόρε), οδηγεί πάντα στην πρώτη. Έτσι, ο ακροατής δεν απασχολείται με οτιδήποτε άλλο σε αυτό το μέρος του Ρεφραίν, αφού όλα πια είναι ξεκάθαρα, παρά με την αφομοίωση των πολύ δυνατών στίχων και κυρίως με την πολύ δυνατή από μόνη της φράση «σου τ' ορκίζομαι», η οποία μάλιστα επαναλαμβάνεται και ακούγεται σε αυτό το μικρό σχετικά μέρος του Ρεφραίν τέσσερις φορές! Στο μέρος του ρεφραίν, η μελωδία φτάνει και στο υψηλότερό της σημείο, το οποίο είναι η τρίτη βαθμίδα σε απόσταση οκτάβας, δηλαδή μία Ντο (8va). Μετά το τέλος του Ρεφραίν, ξεκινάει μέρος της εισαγωγής.

Το μέρος της εισαγωγής, παρουσιάζει μόνο μικρές αλλαγές σε σχέση με το Ρεφραίν, και αυτό κυρίως στο οργανολόγιο και τις εντάσεις, αφού μελωδικά είναι το ίδιο με το θέμα του Ρεφραίν<sup>76</sup>. Έτσι, το προηγούμενο μέρος που αποτελούνταν από μία φωνή, πιάνο και κιθάρα, υποδέχεται το επόμενο, με πρωταγωνιστή το κλαρίνο που ακολουθεί μελωδικά την κίνηση της φωνής στο Ρεφραίν, μία ακουστική ντραμς, που κάνει την είσοδό της από το τελευταίο κιάλας μέτρο του Ρεφραίν με break, ένα ηλεκτρικό μπάσο και ένα synth pad να εμπλουτίζει αρμονικά όλα τα παραπάνω. Το κλαρίνο, φέρνει στο κομμάτι ένα ηχόχρωμα γνώριμο και φιλικό στον ακροατή της λαϊκής μουσικής, φυσικά μέσα από το δημοτικό τραγούδι, ο τρόπος παιξίματος ωστόσο (και σε αυτό βοηθάει και ο μινόρε δρόμος), δε φέρνει κοινά στοιχεία με αυτό, ενώ σε κάποια σημεία, φαίνεται να μιμείται «παιχτικά» το σαξόφωνο. Το καινούριο αυτό οργανολόγιο, θα ακολουθεί πλέον το κομμάτι ως το κλείσιμο, καθώς αυτό εκτυλίσσεται (βλ. παράγραφο 1). Το κλαρίνο, μπαίνει σφήνα με μικρές διακριτικές φράσεις, ενώ στα επόμενα Ρεφραίν που ακολουθούν, αυτές γίνονται μεγαλύτερες και ισότιμες σε ένταση με τη φωνή. Τα επόμενα Ρεφραίν, είναι παράσταση για δύο: τη φωνή και το κλαρίνο. Το τελευταίο μέτρο, ολοκληρώνεται με μία μικρή, σύντομη και ημιτελή φράση του κλαρίνου, με τον τελευταίο χαρακτηρισμό, να οφείλεται στην κατάληξή της, που είναι η 5<sup>η</sup> βαθμίδα, η Μι.

76 Με ελάχιστες διαφοροποιήσεις που κυρίως οφείλονται στη διαφορετική φύση του εκάστοτε σολιστικού οργάνου. (Ρεφραίν→Φωνή ⇔ Εισαγωγή→Κλαρίνο)

**Συμπερασματικά:** Μία αργή μινόρε μπαλάντα με θέμα τον έρωτα και την αγάπη, όπου ο ακροατής βρίσκεται παρών σε μία ερωτική εξομολόγηση της ερμηνεύτριας. «Κλασική» εισαγωγή δεν υπάρχει. Το κομμάτι ανοίγει με ένα σύντομο θέμα 4 μέτρων, στο οποίο ακούγεται ένα πιάνο να παίζει αυτούσια την κεντρική μελωδία του ρεφραίν. Μία φράση τριών μέτρων επαναλαμβάνεται 4 φορές, σχεδόν αυτούσια, με το ίδιο μοτίβο (μία από αυτές από άλλη τονικότητα) και συντελεί το Κουπλέ. Το μέρος του ρεφραίν ακολουθεί ένα οργανικό «αντι-εισαγωγής» θέμα, το οποίο ουσιαστικά αφορά την οργανική επανάληψη του ρεφραίν, αφού το μόνο που λείπει είναι η φωνή, της οποίας τη μελωδία καλείται να παίζει πλέον ένα κλαρίνο. Αν και το γνώριμο ηχόχρωμά του προσδίδει στοιχεία παραδοσιακότητας στο κομμάτι, παρά τα εφέ που έχει υποστεί, το κλαρίνο απέχει πολύ από τον ρόλο που κατέχει στο δημοτικό τραγούδι, με το οποίο είναι φυσικά συνδεδεμένο στον ελλαδικό χώρο, ενώ και παιχτικά μιμείται το σαξόφωνο. Το κομμάτι υφίσταται μία σύντομη μετατόνιση που διαρκεί μόνο 3 μέτρα, μέσα στο οποία ωστόσο επιτυγχάνεται και αλλαγή κλίμακας. Η ενορχήστρωση φαίνεται να δίνει χώρο στους δυνατούς στίχους του τραγουδιού και να προσπαθεί να τους βγάλει μπροστά. Στο μέρος του ρεφραίν, ο τίτλος του τραγουδιού «σου τ'ορκίζομαι» θα ακουστεί τέσσερις φορές.

## 2.6 Νίκος Βέρτης<sup>77</sup>

### Θυμάμαι

Το κομμάτι αποτελείται από συνολικά 120 μέτρα (60 ανάλογα το διαμοιρασμό) και τέμπο ( $\downarrow=64$ ), εκ των οποίων τα 16 πρώτα (8+8) είναι το κουπλέ (εισαγωγή δεν υπάρχει). Ακολουθούν άλλα 16 μέτρα του Ρεφραίν (8+8), στα οποία προστίθεται ένα τμήμα (τα πρώτα 8 μέτρα) του Κουπλέ. Στη συνέχεια υπάρχει η εισαγωγή (ένα θέμα που ενώνει το πρώτο με το δεύτερο μέρος) που αποτελείται επίσης από 16 μέτρα. Όλα τα παραπάνω επαναλαμβάνονται μία ακόμη φορά, στο μέρος της εισαγωγής ωστόσο, μπαίνει ένα επιπλέον Ρεφραίν, που όπως πριν, συνοδεύεται από τα πρώτα οχτώ μέτρα του Κουπλέ. Από τα παραπάνω λοιπόν προκύπτει: Κ-Ρ-κ-Ε-Κ-Ρ-κ-Ρ-κ.

Το κομμάτι ξεκινάει με ένα εισαγωγικό θέμα χωρίς μέτρο, στο οποίο ακούγεται κάποιος ηλεκτρονικός ήχος φλάουτο κοντά στο ηχόχρωμα του Πανφλάουτο, να παίζει τη μελωδία του Κουπλέ που ακολουθεί. Στο κομμάτι ωστόσο, δεν εμφανίζονται άλλα στοιχεία που να δικαιολογούν αυτή την επιλογή και προφανώς ο ήχος επιλέχτηκε τυχαία, πιθανώς ως μέσο εντυπωσιασμού κατά την πρώτη ακρόαση

---

<sup>77</sup> Σημείωση δική μου: αναλύοντας τα δημοφιλέστερα τραγούδια, ο Νίκος Βέρτης είναι ο δημοφιλέστερος τραγουδιστής βάσει προβολών στο Youtube στην Ελλάδα. Το δημοφιλέστερό του τραγούδι με τίτλο «Θέλω να με νιώσεις», έχει συγκεντρώσει (μέχρι και τη στιγμή που συγγράφεται η μελέτη) 116.000.000 προβολές, αριθμός εξωπραγματικός για τα ελληνικά, και όχι μόνο, δεδομένα. Σε μουσική Δημήτρη Δέκου, και στίχους Ρένας Καμάρη, το τραγούδι: <https://www.youtube.com/watch?v=-5pDGH9ktNo>

Em Am Em Am

Φωνή  
Θυ - μά - ά - με - τις ώ - ό - ρες - να κυ -  
μά - ά - με - τις μέ - έ - ρες - να γλισ -

Drum Machine

4 1. F G C  
Φωνή  
λούν - δει - λά - δει - λά - Θυ

D.M.

6 2. F G Am  
Φωνή  
τρούν - σε - μα - 'γκα - λά - και θυ...(Ρεφραίν)

D.M.

### Παράδειγμα 1

Όπως και φαίνεται και στο παράδειγμα 1, η φωνή στο μέρος του Κουπλέ ακολουθεί μία πολύ απλή μελωδία, που με ελάχιστες διαφοροποιήσεις, ενίοτε καμία, επαναλαμβάνεται και κινείται σε μικρά διαστήματα, με αξίες κυρίως μισών παρεστιγμένων, μισών και τετάρτων, χωρίς ιδιαιτερότητες σε δρόμο Λα μινόρε. Το κουπλέ ξεκινάει με μία Μι μινόρε, από την 5<sup>η</sup> δηλαδή βαθμίδα της κλίμακας. Η πρώτη στροφή, κλείνει στην 3<sup>η</sup> βαθμίδα, δηλαδή με μία Ντο ματζόρε, δηλώνοντας έτσι πως δεν θα να είναι αυτή η τελευταία φράση (θα μπορούσε ωστόσο να ισχύει), αλλά η επόμενη που ακολουθεί και καταλήγει ορθολογικά στην τονική Λα. Πίσω από τη φωνή υπάρχει, σε δεύτερο ωστόσο ρόλο σχεδόν κρυφό, ένα πιάνο που εμπλουτίζει κάποιες φράσεις της φωνής με την ίδια ακριβώς μελωδία, ένα ηλεκτρικό μπάσο και, όπως φαίνεται και στο παράδειγμα ένα Drum machine. Το τελευταίο μάλιστα, φαίνεται να έχει ρόλο βασικό. Παίζει συνεχώς το ίδιο, γρήγορο όπως μαρτυρούν και οι αξίες 32<sup>ων</sup>, μοτίβο. Βασικό χαρακτηριστικό του, είναι η

απομόνωση των υψηλών συχνοτήτων (χωρίς bass και mid), με εξαίρεση τα θέματα του Ρεφραίν, όπου επιστρέφουν κάποιες από τις χαμηλές και μεσαίες συχνότητες, κυρίως με το kick.

Φωνή

...μά - μαι — τους δυό σ'έ - να σώ - μα — να μου λες μεί - νε λί - γο — α -  
 κό - μα — και θυ - μά - μαι — να γρά - φεις στην άμ - μο — μα - ζι σου'αν δε ζω ας πε -  
 θά - νω — θυ - μά - ά μαι — να φεύ - εύ - γεις — και μό - νος μου νά - α - α -  
 μαι

### Παράδειγμα 2

Με την είσοδο του Ρεφραίν, η φωνή κινείται, όπως θα περίμενε κάποιος, σε ψηλότερες συχνότητες, με αποκορύφωμα, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 2, τη Φα στο τέταρτο μέτρο, σχεδόν δύο οκτάβες δηλαδή ψηλότερα, από την χαμηλότερη νότα που παρατηρείται στο κομμάτι, τη Λα του 7<sup>ου</sup> μέτρο στο παράδειγμα 1. Εκτός αυτού, αισθητή είναι και η χρήση παρεστιγμένων, δίνοντας μια «κουνιστή» εντύπωση, με τη φωνή να «προσπαθεί» να κρατηθεί στο μέτρο. Στο 7<sup>ο</sup> μέτρο υπάρχει μία αναίρεση της Φα (Φα→Φα#), όπου την εναρμονίζει με μία Ρε ματζόρε, της οποίας προηγείται μία Ντο ματζόρε και όλο αυτό κλείνει στο 8<sup>ο</sup> μέτρο (στο 9<sup>ο</sup> μέτρο έχουμε στην ουσία την είσοδο του Κουπλέ που πάντα {όπως φάνηκε και παραπάνω} προστίθεται σε κάθε Ρεφραίν), με μία Μι μινόρε. Η παραπάνω κίνηση (C→D→Em) μπορεί να μεταφραστεί ως μία προσωρινή μετατόνιση, ξανά σε ένα μινόρε δρόμο, με τονικό κέντρο πλέον την Μι (5<sup>η</sup> βαθμίδα της Λα), παροδική ωστόσο καθώς από το επόμενο κιόλας μέτρο, σπεύδει να δηλώσει ξανά τη Λα ως τονική.

Στο θέμα της εισαγωγής που ακολουθεί, κάνει είσοδο το μπουζούκι, το οποίο παίζει ακριβώς τη μελωδία της φωνής, μικρή εξαίρεση (επιπλέον απλοποίηση) τα δύο τελευταία μέτρα, με συνεχές τρέμολο, χωρίς περαιτέρω αισθητικά στοιχεία, με ένα μηχανικό, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, παίξιμο (παράδειγμα 3). Τέλος, το κομμάτι κλείνει με την επιστροφή του εξωτικού φλάουτο, το οποίο συνοδεύει με την ίδια μελωδία τη φωνή, και μαζί καταλήγουν στην τονική Λα.

The image shows two staves of musical notation for a bouzouki. The first staff is labeled 'Μπουζούκι' and the second staff is labeled '5'. Both staves are in 4/4 time and feature a tremolo pattern. The first staff has chords F, G, Am, F, G, C. The second staff has chords F, G, Am, C, D, Em.

### Παράδειγμα 3

**Συμπερασματικά:** Ένα ρυθμικό μινόρε κομμάτι με θέμα τον έρωτα και το χωρισμό. Ο ερμηνευτής δεν μπορεί να διαχειριστεί την κατάσταση αυτή και συνεχώς ανατρέχει σε αναμνήσεις για να ομολογήσει «μαζί σου αν δε ζω θα πεθάνω». Το γρήγορο και ανεβαστικό ρυθμικό μοτίβο έρχεται σε αντίθεση με την ψυχρότητα που δημιουργεί ο μινόρε χαρακτήρας και οι λυπητεροί στίχοι του κομματιού. Δεν υπάρχει εισαγωγή. Το θέμα που καλείται να ανοίξει το κομμάτι είναι ένα σύντομο, ελεύθερο οργανικό θέμα με πρωταγωνιστή έναν ψηφιακό ήχο ενός παραδοσιακού φλάουτο. Το τελευταίο επανέρχεται ξανά στο «αντί εισαγωγής» θέμα που μπαίνει ανάμεσα από ρεφραίν και κουπλέ, αυτή τη φορά να συμπρωταγωνιστεί με το μπουζούκι που κάνει την είσοδό του, όπου τα δύο πλέον αναπαράγουν, σχεδόν απόλυτα, την κεντρική μελωδία του ρεφραίν. Το τελευταίο παρουσιάζεται τελείως απρόσωπο, χωρίς να προσδίδει κάποιο ιδιαίτερο ύφος στο κομμάτι, και το μηχανικό, με συνεχές τρέμολο παίξιμό του, μαρτυράει έναν υποτιμημένο ρόλο που καμία σχέση δεν έχει με αυτόν που κατέχει στη «λαϊκή» μουσική. Το μέρος του κουπλέ αποτελείται ουσιαστικά από μία μόνο φράση ενός μέτρου, που κατά κύριο λόγο επαναλαμβάνεται αυτούσια. Στο θέμα του ρεφραίν παρατηρείται μία προσωρινή αλλαγή τονικότητας όπου η 5<sup>η</sup> γίνεται η ισχυρή ενώ η έκταση της κεντρικής μελωδίας της φωνής ξεπερνάει την 1 ½ οκτάβα (Λα→Φα<sub>2</sub>), κάτι που προσδίδει ένα βαθμό δυσκολίας στην ερμηνεία.



## Πώς τολμάς

Το κομμάτι αποτελείται συνολικά από 62 μέτρα, τα οποία μπορούν να ομαδοποιηθούν ως εξής: 8 μέτρα θέμα-εισαγωγή εκ των οποίων τα 4 πρώτα επαναλαμβάνονται, 8 μέτρα κουπλέ με κύρια διαφοροποίηση σε σχέση με τα πρώτα της εισαγωγής την είσοδο της φωνής, 8 μέτρα ρεφραίν, 8 μέτρα εισαγωγή, ωστόσο όχι ίδια με αυτά που ανοίγουν το κομμάτι αλλά ακολουθώντας, αυτή τη φορά, τη μελωδία της φωνής του ρεφραίν, 16 μέτρα ρεφραίν, 4 μέτρα γέφυρα, 8 μέτρα ρεφραίν, 2 μέτρα κλείσιμο. Πιο σφαιρικά χωρίζοντας το σε θέματα προκύπτει: Εισαγωγή-Κουπλέ-Ρεφραίν-Εισαγωγή-Κουπλέ-Ρεφραίν Χ2-Γέφυρα-Ρεφραίν-Κλείσιμο. Το κομμάτι κινείται σε δρόμο Ντο μινόρε με περάσματα σε αρμονικό (όξυνση προσαγωγή) και το τέμπο του είναι  $\text{♩} = 70$ .

Η εισαγωγή αποτελείται από 8 μέτρα στα οποία ένα ηλεκτρικό πιάνο παίζει σε απλουστευμένη μορφή, τη μελωδία που θα ακολουθήσει στο κουπλέ η φωνή, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 1, με αισθητή τη χρήση βάθους ενώ στο background μία ακουστική κιθάρα εναρμονίζει σε χαμηλή ένταση, παίζοντας την ακολουθία: Am-F-Em-E7, με μοναδική ιδιαιτερότητα το πέραςμα από μινόρε σε ματζόρε με την τελευταία E7 να εναρμονίζει την αλλοίωση της τελευταίας νότας Σολ (Σολ→Σολ#), που σηματοδοτεί το πέραςμα από φυσικό σε αρμονικό μινόρε. Η κίνηση αυτή, καθίσταται χαρακτηριστική του κομματιού καθώς κάνει την εμφάνισή της συχνά.

Am F Em E7

Ηλ.Πιάνο

### Παράδειγμα 1

The musical score consists of five systems, each with a vocal line (Φωνή) and an acoustic guitar line (Ακουστική κιθάρα). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score includes various chords and musical notations such as *sus4*, *sus2*, *Em*, *F*, *E7*, *G*, *Dm*, and *Bb*. A circled *E7* chord in the second system is marked with a 'Peak' annotation. The lyrics are in Greek and describe a narrative of a man who has been abandoned and is now seeking a new beginning.

**System 1:** Chords: Am, F. Lyrics: Αλλά-ζεις καρ-διά δι-χως λό-γο κα-νέ - να με - τά 'πό-λα'-ντά που χω κά - νει-για σέ - να

**System 2:** Chords: Em, E7, Am. Lyrics: τί - πο - τα. Αλ - λά-ζεις ζω-ή σκο-τει-νιά - ζεις σα νύχ - τα τε -

**System 3:** Chords: F, Em, E7. Lyrics: λειώ-νει'ετσι-α-πλά με-ε μιά κα-λη-νύχ - τα τί-πο-τα τί-πο-τα Πώς τολ-Ξαφ-νι-

**System 4:** Chords: Am, G, F, Dm. Lyrics: μάς να με συγ-κρί-νεις ό,-τι ζή-σα-με να σβή-νεις σου μι - λώ - κ'ε-σύ το πρό-σω-πο γυρ-κά την πόρ-τα κλει-νεις πό-τε έ-μα-θες να δι - νεις και ζή

**System 5:** Chords: E7, Dm, Bb, E7. Lyrics: νάς - - - - - τάς και με συγ-κρί - νεις πώς τολ - μάς

### Παράδειγμα 2

Με την είσοδο του κουπλέ (παράδειγμα 2), εμφανίζεται ένα ηλεκτρικό μπάσο το οποίο παραδόξως, κινείται ελεύθερα με μικρές σολιστικές φράσεις, παραμένοντας ωστόσο στον ίδιο δρόμο και μέτρο, σε αρκετά αυξημένη ένταση, που σε συνδυασμό με τον ελεύθερο χαρακτήρα του παιχνιδιού, αποκτά ρόλο συμπρωταγωνιστή, δίπλα στη φωνή. Η

ακουστική κιθάρα ανεβαίνει επίσης, τόσο σε ένταση και δυναμική, όσο και σε βαρύτητα ρόλου και συνοδεύει με συνεχής χρωματισμούς μίας Λα μινόρε συγχορδίας (Asus4-Asus2) με αναστροφή, κρατώντας τη Μι (5<sup>η</sup> βαθμίδα) στο μπάσο.

Η φωνή παραμένει χαμηλά σε ένταση και δυναμική, και κινείται σε χαμηλές συχνότητες. Με τον παραπάνω συνδυασμό, ο τραγουδιστής μέσω της ενορχήστρωσης, παρουσιάζει στον ακροατή με έναν πολύ παραστατικό τρόπο, τα παράπονά του, τα οποία ωστόσο εξιστορεί σε δεύτερο πρόσωπο, στην/στον αγαπημένη/ο του.

Στο 8<sup>ο</sup> μέτρο, που είναι και το πέρασμα από το Κουπλέ στο Ρεφραίν, αυτή η ησυχία φαίνεται να αλλάζει. Η εξιστόρηση παραπόνων ως τώρα των στίχων του κουπλέ, μεταμορφώνεται σε θυμό στο Ρεφραίν. Τραγουδώντας πλέον σε πιο ψηλές συχνότητες «πώς τολμάς!», μία φράση που από μόνη της κρύβει ένταση και απόγνωση, και σε συνδυασμό με δυναμικό παίξιμο των drums με συχνή χρήση crash και τον ήχο synth βιολιών στο υπόβαθρο, ο ακροατής λαμβάνει χωρίς αμφιβολία, μέσω του συνθέτη και του τραγουδιστή, το μήνυμα του στιχουργού, με αποκορύφωμα την τελευταία φράση του Ρεφραίν (Παράδειγμα 2, 14<sup>ο</sup> μέτρο), ένα είδος κορώνας. Στο ίδιο μέτρο παρατηρείται και μία περαστική Bb, η οποία δεν ανήκει στο φυσικό/αρμονικό μινόρε δρόμο που ανήκει ως τώρα η μελωδία, αλλά παραπέμπει σε μία καθοδική ουσάκ κίνηση. Δεν υπάρχουν ωστόσο περαιτέρω στοιχεία που να ισχυροποιούν το συμπέρασμα του περάσματος σε νέα κλίμακα, αφού στο επόμενο κιάλας μέτρο, ολοκληρώνεται το θέμα του Ρεφραίν.

Στην θέμα-εισαγωγή που ακολουθεί μετά το Ρεφραίν, που δεν έχει κοινά με αυτή που ανοίγει το κομμάτι, εμφανίζεται για πρώτη φορά το μπουζούκι. Το μπουζούκι παίζει αποκλειστικά και μόνο με τρέμολο τη μελωδία του Ρεφραίν, σε απλουστευμένη ωστόσο μορφή, και περιορίζεται κυρίως σε αξίες μισού και ολόκληρου και σπανιότερα ογδόων (παράδειγμα 3).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for guitar, labeled 'Μπουζούκι' on the left. It is in 4/4 time and features a sequence of chords: Am, G, F, Dm, and E7. The bottom staff is for bouzouki, starting at measure 6. It is in 6/8 time and features chords Dm and E7. Both staves show rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Παράδειγμα 3

Το μπουζούκι εμφανίζεται ξανά, και αποκλειστικά και μόνο τότε, σε όλα τα επόμενα Ρεφραίν που ακολουθούν από αυτό το σημείο και μετά, παίζοντας ξανά ακριβώς, ό,τι φαίνεται στο παράδειγμα 3.

**Συμπερασματικά:** Μία μινόρε μπαλάντα με συνεχείς μεταπηδήσεις από φυσικό σε αρμονικό. Οι αλλαγές αυτές που αφορούν την αλλοίωση της 7<sup>η</sup> βαθμίδας, συνοδεύονται πάντα από την εναρμόνισή της με την 5<sup>η</sup> ματζόρε (E/E7). Μία ακόμη, σύντομη ωστόσο αλλαγή δρόμου παρατηρείται και αφορά το πέρασμα στην τονική μέσω ενός τετράχορδου ουσάκ και η χαμηλωμένη δεύτερη βαθμίδα της κλίμακας εναρμονίζεται με τη 2<sup>η</sup> ματζόρε. Το εισαγωγικό θέμα που ανοίγει το κομμάτι συναντάται αυτούσιο μελωδικά στο μέρος του κουπλέ που το υποδέχεται, ενώ η μελωδία του ρεφραίν επαναλαμβάνεται απλοποιημένη από μπουζούκι και μαζί απαρτίζουν το οργανικό, στη θέση εισαγωγής, θέμα που παρευρίσκεται μεταξύ ρεφραίν και κουπλέ. Το μπουζούκι είναι προφανώς ο πρωταγωνιστής σε αυτό το θέμα, παικτικά ωστόσο δεν έχει να παρουσιάσει ούτε κάτι ιδιαίτερο ως προς το ύφος ή την τεχνική, ούτε θυμίζει σε οποιαδήποτε περίπτωση το μπουζούκι της «λαϊκής μουσικής». Το ηχόχρωμά του είναι το μοναδικό παραδοσιακό στοιχείο που εξαιτίας του αποκτά το κομμάτι σε συνδυασμό με τις τρεις κλίμακες που επίσης συναντώνται στο λαϊκό ρεπερτόριο. Η έκταση της φωνής ξεπερνάει την απόσταση των 2 οκτάβων (Μι→Φα (2 8va) και καθιστά το κομμάτι εξαιρετικά υψηλής δυσκολίας ως προς τις φωνητικές απαιτήσεις.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ

Η σύγχρονη ελληνική ποπ, όπως αναλύεται μέσα από τα τραγούδια του Γιώργου Θεοφάνους, δεν είναι μία εύκολη ή απλή μουσική. Μέσα στις συνθέσεις αυτές, συναντάει κανείς στοιχεία που μαρτυρούν, χωρίς καμία αμφισβήτηση, γνώση της μουσικής θεωρίας και μουσική παιδεία. Τα τραγούδια του συγκεκριμένου συνθέτη, δεν κατανέμονται στα φτηνά και εμπορικά, που στη σύγχρονη εποχή αναπαράγονται διαρκώς σε διαδικτυακά μέσα και ραδιόφωνα, όπως επιβάλλει το star system για την ανάδειξη νέων σταρ. Ένα επιπλέον στοιχείο που μπορεί να υποστηρίξει την παραπάνω θέση είναι και η διαχρονικότητα από την οποία χαρακτηρίζονται τα τραγούδια του Θεοφάνους, που τα τοποθετεί μέσα στα δημοφιλέστερα, ακόμα και αν ανήκουν στην προηγούμενη δεκαετία. Από την πλευρά του ερμηνευτή, η μουσική τού κρίνεται ως απαιτητική, κυρίως ως προς τις φωνητικές ικανότητες αλλά και ως προς την έκφραση και τη σωστή απόδοση των συναισθημάτων, αφού και πίσω από το κομμάτι των στίχων, θα βρει κανείς γνωστούς και καταξιωμένους στο χώρο στιχουργούς.

Στη μεγαλύτερη πλειοψηφία τους, τα δημοφιλέστερα τραγούδια του συνθέτη είναι αργές μπαλάντες. Κεντρικό θέμα τους είναι κατ' αποκλειστικότητα (τουλάχιστον σε αυτά τα δημοφιλέστερα) ο έρωτας και πιο συγκεκριμένα η κατάσταση του χωρισμού. Όπως συμπεραίνεται από την ανάλυση, το σύγχρονο λαϊκό τραγούδι έχει την ίδια ακριβώς θεματολογία με το παλαιότερο λαϊκό ρεπερτόριο κάτι που μαρτυράει σε μεγάλο βαθμό τις ανησυχίες της σύγχρονης κοινωνίας και το πώς αυτές περνάνε και αναπαράγονται μέσα από τη μουσική. Μπροστά στη δύναμη του έρωτα, στην απόλυτη πλειοψηφία τους οι ερμηνευτές, (που εδώ εκπροσωπούν τα σύγχρονα μέλη της κοινωνίας) παρουσιάζονται ευάλωτοι. Ανεξαρτήτως φύλου, ο χωρισμός είναι μία πολύ δύσκολη κατάσταση την οποία, είτε άντρας είτε γυναίκα, δύσκολα αντιμετωπίζεται. Αυτή η ισότητα που παρατηρείται εδώ, κυρίως μπροστά σε κάτι ισχυρότερο (εδώ η αγάπη και ο έρωτας), μπορεί αμέσως να δώσει μία ταυτότητα στη σύγχρονη λαϊκή/ποπ μουσική. Αυτή η ταυτότητα, θα έχει πολλά κοινά σημεία με τη λαϊκή μουσική του προηγούμενου αιώνα, και θα έρχεται σε αντιπαράθεση με άλλες μουσικές κουλτούρες, που προωθούν π.χ το μισογυνισμό ή το φεμινισμό. Ακόμα, έρχεται σε αντίθεση με το νέο κύμα δημοφιλούς μουσικής, που

ξεκινώντας από την Αμερική, τα προσπερνάει όλα αυτά και στρέφεται στο μοναδικό σκοπό που κάθε νέος καλείται να ονειρεύεται, τα χρήματα. Έτσι τα σύγχρονα ποπινδάσματα παρουσιάζονται στα βίντεο κλιπ και μέσω των στίχων με πανάκριβα ρούχα, πολλούς συντρόφους και ναρκωτικά, χάρη στο υπερόπλο το οποίο εξυμνούν, τα λεφτά. Η σύγχρονη λαϊκή/ποπ μουσική, φαίνεται να διαφέρει. Χρησιμοποιείται γλώσσα λαϊκή, ωστόσο όχι φτηνή, με όμορφες μεταφορές και παρομοιώσεις. Εντός παρατηρούνται στίχοι και σλόγκαν της καθημερινότητας. Πρόκειται για στίχους που το σύγχρονο μέλος της κοινωνίας θα χρησιμοποιήσει ή θα ακούσει στην καθημερινότητά του. Τέτοιοι στίχοι μπορούν καθορίσουν ένα κομμάτι και να το κάνουν αναγνωρίσιμο και συχνά αποτελούν τον τίτλο του τραγουδιού. Οι στίχοι περιγράφουν τον έρωτα με τρόπο απλό και άμεσο ενώ είναι σύνηθες αυτό να γίνεται με τη χρήση του 2ου προσώπου, που προφανώς εντείνει αυτή την αμεσότητα. Ο έρωτας και η αγάπη ως κεντρικό θέμα, δεν περιγράφει ακριβώς τη θεματολογία αφού δεν αφορά την εξύμνησή τους, ούτε φιλοσοφικά ερωτήματα και σκέψεις σχετικά με αυτά. Πιο σωστά, κεντρικό θέμα είναι ο άνθρωπος, ανεξαρτήτου ηλικίας και φύλου, ο οποίος βρίσκεται σε μία συγκεκριμένη κατάσταση εξαιτίας των παραπάνω.

Η εισαγωγή δεν είναι το μέρος που ανοίγει το κομμάτι και πολλές φορές μπορεί να εκλείπει παντελώς, ενώ όταν υπάρχει, θα ακολουθεί ή θα αντιγράφει πιστά τη μελωδία του Ρεφραίν. Σε κάποιες περιπτώσεις ένα μικρό εισαγωγικό θέμα αποτελούμενο από μία ή δύο συγχορδίες αρκεί για να ανοίξει το κομμάτι και να προετοιμάσει τον ακροατή, ενώ σε άλλες, απουσιάζει και αυτό και μπαίνει απευθείας το Κουπλέ, χωρίς προειδοποίηση. Το Κουπλέ θα ακολουθεί πάντα ένα Ρεφραίν, το οποίο θα εμφανιστεί τουλάχιστον μία φορά, ενώ κατά το κλείσιμο του κομματιού ίσως ακουστεί δύο ή και τρεις φορές. Την μετάβαση από το μέρος του Κουπλέ στο επόμενο του Ρεφραίν, βοηθάει σε κάποιες περιπτώσεις ένα μικρό και σύντομο μέρος, μία γέφυρα, που μπορεί να αποτελείται από 1 έως 4 μέτρα.

Στη μεγαλύτερη πλειοψηφία τους, σχεδόν απόλυτα (11/12), πρόκειται για μινόρε κομμάτια, στα οποία πολύ συχνά γίνεται η μετάβαση από φυσικό σε αρμονικό μινόρε ή και αντίστροφα, ενώ σπανιότερα, συναντώνται και άλλοι λαϊκοί δρόμοι, κυρίως σύντομων περασμάτων, όπως χιτζάζ και ουσάκ. Μόνο ένα από τα δώδεκα κομμάτια είναι γραμμένο σε ματζόρε δρόμο. Μουσικά ιδιώματα, τόσο στο μελωδικό όσο και στο αρμονικό κομμάτι,

δανείζονται από διάφορα είδη μουσικής, όπως τη ροκ, την τζαζ, την μπλουζ και φυσικά τη λαϊκή. Σε αυτό φαίνεται ξεκάθαρα η επιρροή του συνθέτη από την κουλτούρα της αμερικάνικης μουσικής που προφανώς έχει αποκτήσει εκπληρώνοντας στην Βοστώνη τις σπουδές του. Έτσι, στη μουσική του παρατηρούνται αρμονικές πινελιές, όπως συγχορδίες μεθ' εβδόμης, μεγάλες έβδομες, suspended και augmented συγχορδίες, συγχορδίες με αναστροφές, άλλες εμπλουτισμένες με επιπλέον βαθμίδες και μετατροπές από μινόρε σε ματζόρε ή το αντίστροφο.

Το οργανολόγιο είναι πολύ κοντά σε αυτό της Ροκ, όπου θα βρεθούν μαζί ηλεκτρικές κιθάρες, μπάσα και ντραμς, τα οποία ωστόσο συνδυάζονται και με όργανα άλλων μουσικών παραδόσεων, όπως το Πανφλάουτο, κάτι που προφανώς προκαλεί έκπληξη στον ακροατή και τραβάει την προσοχή του. Ο ψηφιακός ήχος είναι πάντα εκεί. Τόσο τα ηλεκτρικά κρουστά όσο και ήχοι από synthesizer, είναι κάποια από αυτά που πρωταγωνιστούν, ενώ η χρήση samples και εικονικών ψηφιακών οργάνων (VST) είναι και αυτά εκεί. Το μπουζούκι, ο απόλυτος πρωταγωνιστής της λαϊκής μουσικής, δεν έχει εδώ την ίδια βαρύτητα. Το παίξιμο θα είναι πάντα μηχανικό/βιομηχανικό χωρίς κανένα ίχνος προσωπικότητας. Τις περισσότερες φορές αναλαμβάνει ρόλο κομπάρσου, δανείζοντας απλά στο σύγχρονο ρεπερτόριο το οικείο ηχόχρωμά του, ενώ όχι σπάνια, εκλείπει πλήρως.

Αν και οι ερμηνευτές που αναλύονται, ανεξαρτήτως φύλου, συγκαταλέγονται στους λαϊκούς τραγουδιστές, ο τρόπος που εκπροσωπούν το λαϊκό τραγούδι και αλληλοεπιδρούν μαζί του διαφέρει. Η ηλικία παίζει εδώ προφανώς καθοριστικό ρόλο. Το ντύσιμο, ο τρόπος ομιλίας, το ύφος των κομματιών, ο ρόλος που αναλαμβάνουν στην πίστα είναι κάποια από τα στοιχεία που μπορεί να διαφέρουν, ειδικά όταν 2 ή 3 γενιές τους χωρίζουν. Σε όλες τις περιπτώσεις ωστόσο, η μουσική του Θεοφάνους δείχνει να βγαίνει μπροστά, ενώ οι ερμηνευτές καλούνται να αποδώσουν το ύφος του συνθέτη, το οποίο θα συναντήσει κανείς εξίσου σε μία μπαλάντα του Τερζή και σε ένα πιο «δυτικοπρεπές» τραγούδι του Αργυρού. Το παραπάνω δεν αφορά φυσικά κάποιον εγωιστικό ρόλο, με πρωταγωνιστή το συνθέτη. Ο ερμηνευτής εξακολουθεί να είναι ο πρωταγωνιστής, αφού και ο συνθέτης φροντίζει να τον αναδεικνύει μέσα από τη μουσική του. Αυτό που εδώ διαφέρει ωστόσο, είναι η παραγωγή σταρ. Αν και η σύγχρονη μουσική βιομηχανία στηρίζεται σε αυτό το star system, όπου η μουσική αποτελεί το σκαλοπάτι πάνω στο οποίο

ο εκάστοτε καλλιτέχνης θα πατήσει πάνω για να βγει στην κορυφή, σε αυτή την περίπτωση τα δύο πάνε μαζί. Ο ακροατής δικαιούται να συνδέσει το κομμάτι με τον ερμηνευτή, δεν μπορεί όμως να παραβλέψει το πρώτο. Το «τί ωραία φωνή!», θα ακολουθείται από το «τί ωραίο κομμάτι!».

Αν υποθέσουμε μία νοητή γραμμή μεταξύ «δυτικής και ανατολικής» κουλτούρας, αναφορικά φυσικά με τα μουσικά ιδιώματα, η λαϊκοπόπ φαίνεται να βρίσκεται στη μέση. Στον ελλαδικό χώρο υπάρχουν προφανώς, και κατατάσσονται μάλιστα στα δημοφιλή, μουσικά είδη «καρμπόν» των αμερικανικών/δυτικών προτύπων, με μοναδική διαφορά τον ελληνικό στίχο. Στη δύναμη που έχει και ασκεί αυτό το ρεύμα, το οποίο δεν αφορά απλώς μουσικά ιδιώματα αλλά έναν ολόκληρο τρόπο ζωής και σκέψης, η λαϊκή μουσική δείχνει να προβάλλει αντίσταση και αρνείται να εγκαταλείψει στοιχεία που τη χαρακτηρίζουν και τα κουβαλάει μαζί της σε όλη την πορεία της. Σε κάθε περίπτωση, όμως, δεν έχει μείνει ανεπηρέαστη, ενώ οι επιρροές αυτές τείνουν συνεχώς να προσκολλούν σε αυτή και να θεωρούνται δεδομένες σε κάθε επόμενη ακρόαση.

Το φαινόμενο της σύγχρονης μουσικής, φαίνεται πως οδεύει προς μία κατεύθυνση, προς μία ενιαία παγκόσμια μουσική, προσφέροντας κανόνες και πρότυπα που πρέπει να τηρούνται. Ή και όχι. Ο Braudel είπε πως ακόμα και όταν οι πολιτισμοί ευθυγραμμίσουν την τεχνολογία τους, για αρκετά χρόνια ακόμα, η λέξη πολιτισμός θα εξακολουθήσει να έχει και ενικό και πληθυντικό αριθμό. Η σύγχρονη ελληνική λαϊκή μουσική, αποτελεί εδώ ένα δυνατό παράδειγμα που αποδεικνύει δύο πράγματα. Αφενός πως η πρόβλεψη του Braudel ήταν σωστή, και αφετέρου πως, τα «αρκετά χρόνια ακόμα», κάποτε τελειώνουν. Και αυτό δεν είναι πολύ μακριά.





## Βιβλιογραφία

1. Γιαννόπουλος Η., Αντικειμενική κατανόηση και αφέλεια ως αρετή: ο Adorno για την αισθητική εμπειρία και η έννοια της δομικής ακρόασης, στο: Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαΐδη-Φράγκου (1944-2017) ΕΚΠΑ, Τμήμα μουσικών σπουδών, Αθήνα 2018
2. Λαλιώτη Β., Το σάουντρακ της ζωής μας-Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής, Παπαζήση, Αθήνα 2016
3. Ρωμανού Κ., Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους, Κουλτούρα, Αθήνα 2006
4. Σπυρίδης Χ. Χαράλαμπος, Η πληροφορική στην εθνομουσικολογία, Εκδόσεις Γαρταγάνη, Θεσσαλονίκη 1997
5. Τσέτσος Μ., Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία: Από τον Καντ στον Αντόρνο, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012
6. Adorno W. Theodor, Η κοινωνιολογία της μουσικής, Μετάφραση Λουπασάκης Θ., Σαγκριώτης Γ., Τερζάκης Φ., Νεφέλη, Αθήνα 1997
7. Adorno W. Theodor, Η φιλοσοφία της νέας μουσικής, Μετάφραση Σιετή Τ., Ψυχοπαΐδη-Φράγκου Όλυ Κοσμά, νήσος, Αθήνα 2012
8. Anderson Benedict, Φαντασιακές κοινότητες: Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού, Μετάφραση Ποθητή Χαντζαρούλα, Νεφέλη, Αθήνα 1997
9. Bayton Mavis, Women and the electric guitar, στο Sheila Whiteley (επιμ), Sexing in the groove: popular music and gender, Routledge, London 1997
10. Bennett A., Culture and everyday life, Sage publications, London 2005
11. Bennett A., “Researching Youth Culture and Popular Music: a Methodological Critique“, British Journal of Sociology 53(3): 451-466
12. Bennett A., Cultures of popular Music, Open University Press, Philadelphia 2001
13. Bennett A., “Subcultures or Neo-tribes? Rethinking the Relationship between youth, style and musical taste“ , Sociology 33 (3): 599-617
14. Bennett T., “Popular Culture: a teaching object“, Screen education 34: 17-30
15. Braudel F., Γραμματική των πολιτισμών, Μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τραπέζης, Αθήνα 2001

16. Chanan M., *Repeated takes-a short history of recording and its effects on music*, Verso, London 1995
17. Clayton Martin, Herbert Trevor, Middleton Richard (eds), *The cultural study of music: a critical introduction*, Routledge, New York & London 2003
18. Covach John, "Form in Rock Music: A Primer", στο: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, ed. D. Stein, Oxford University Press, 2005, σελ. 65-76
19. Crawford T. & Gibson L. *Modern methods for musicology-Prospects, Proposals and Realities*, Ashgate England 2009
20. Day T., *A century of recorded music-Listening to musical history*, Yale University Press, New Haven and London 2002
21. Derek B. Scott, *From the erotic to the demonic: On critical musicology*, Oxford University Press, New York 2003
22. Derek B. Scott (επιμέλεια), *The ashgate research companion to popular musicology*, Ashgate Publishing, England & USA 2010
23. Eargle M. John, *Μουσική ακουστική τεχνολογία*, 2η έκδοση, Μτφ. Συμεωνίδου Ειρήνη, ΙΩΝ 1999
24. Economou L., *Sentiment, Memory, and Identity in Greek Laiko Music (1945-1967)* στο: ed. Dafni Tragaki, *Made in Greece: Studies in Popular music*, Routledge, New York & Abingdon 2019
25. Fast Susan, "'Girls! Rock your boys:' The continuing (Non)History of Women in Rock Music', Annette Kreutziger-Herr and Katrin Losleben (eds), *History/Herstory: Alternative Musikgeschichten*, Böhlau, Köln 2008
26. Frith Simon, *Taking popular music seriously: Selected Essays*, Ashgate Publishing, Aldershot & Burlington 2007
27. Frith Simon, *Evaluating popular music*, Oxford University Press, Oxford 1996
28. Frith Simon & Angela McRobbie, *Rock and Sexuality* στο Frith Simon: *Selected Essays*, Ashgate Publishing Aldershot & Burlington 2007
29. Gracyk T.A., "Adorno, Jazz and the Aesthetics of Popular Music.", *Musical Quarterly* Vol. 76 No. 4 σελ. 526-542, Oxford University Press, 1992
30. Gramsci Antonio, *Selection of the Prison Notebooks*, edited and translated by Quentin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, ElecBook, London 1999, <http://abahlali.org/files/gramsci.pdf>

31. Hebdidge D., Υπο-κουλτούρα - Το νόημα του Στυλ, Μτφρ. Καλλιφατίδη Έφη, ΓΝΩΣΗ, Αθήνα 1988
32. Hobsbawm Eric, The Jazz Scene, Pantheon, New York 1993
33. Leonard Marion, Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power, Ashgate Publishing, 2007
34. Lutyens E., A Goldfish Bowl, Cassell P L C, London 1972
35. McGuigan Jim, Cultural Populism, Routledge, New York 1992
36. Middleton Richard, Studying popular music, Open University Press Philadelphia 1990
37. Middleton Richard, Voicing the popular: On the subjects of Popular Music, Routledge, New York 2006
38. Moore Allan F., Critical Essays in popular musicology, Ashgate Publishing England & USA 2007
39. Moore Allan F., Song means: Analysing and interpreting recorded popular song, Ashgate Publishing, England & USA 2012
40. Robinson J. Bradford The Jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on Jazz Reception in the Weimer Republic, Popular Music, Vol. 13 No.1, Cambridge University Press, 1994
41. Rose Tricia, Black noise: Rap music and black culture in contemporary America, Wesleyan University Press, Middletown 1994
42. Schönherr U., Adorno and Jazz: Reflections on a Failed Encounter, σελ. 85-97, Telos Press, 1991
43. Shuker, Roy, Popular music: the key concepts, New York: Routledge, c2005
44. Shuker, Roy, Understanding popular music culture, New York: Routledge, c2001
45. Stein Erwin (ed) Arnold Schoenberg Letters, University of California Press, California 1987
46. Storey J., Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα-Εισαγωγή, Μετάφραση Ντζούνης Β., Πλέθρον, Αθήνα 2015
47. Storey J., From popular culture to everyday life Routledge, New York 2014
48. Walter Benjamin, Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνολογικής του αναπαραγωγιμότητας, Επέκεινα, 2013

49. Whiteley Sheila Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity, Routledge, London & New York 2000
50. Whiteley Sheila (ed), Sexing the groove: Popular music and gender, Routledge, London & New York 1997
51. Wilcock E., Adorno, Jazz and Racism: “Über Jazz” and the 1934-7 British Jazz Debate, σελ. 63-80, Telos Press, 1996
52. Witkin R.W, Why did Adorno “Hate“ Jazz, Sociological Theory, Vol. 18, No.1, (Mar., 2000), 145-170, American Sociological Association, Washington DC, 2000
53. <https://www.billboard.com>
54. <https://www.youtube.com/watch?v=cZvYBnHz0T4>
55. <https://www.youtube.com/watch?v=uQ9CUqqWCE0>
56. <https://www.youtube.com/watch?v=jVgFEI-ORQg>
57. <https://www.youtube.com/watch?v=Aad4On694X8>
58. [https://el.wikipedia.org/wiki/Γιώργος\\_Θεοφάνους](https://el.wikipedia.org/wiki/Γιώργος_Θεοφάνους)
59. : <https://www.youtube.com/watch?v=hb8hoHjNTCI>
60. <https://www.youtube.com/watch?v=i1oFJl1bUE>
61. <https://www.kathimerini.gr/884001/article/politismos/vivlio/paramy8ologia-to-eli3irio-twn-kentayrwn-toy-giwrgoy-8eofanoys>
62. <https://www.youtube.com/watch?v=JJVnwVx97Ok>
63. <https://www.youtube.com/watch?v=-5pDGH9ktNo>