



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΜΣ- Μουσική Τεχνολογία και Σύγχρονες Πρακτικές

Τζαζ μουσική και αυτοσχεδιασμός με νέες τεχνολογίες

Γιώργος Αποστολόπουλος

A.M : 7569081900202

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΚΡΟΑΣΗ ΚΑΙ ΕΚΠΛΗΞΗ

ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΤΖΑΖ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΩΝ

Επιβλέποντες διδάσκοντες:

Χριστίνα Αναγνωστοπούλου - Αναπληρώτρια καθηγήτρια Ε.Κ.Π.Α

Δημήτρης Βασιλάκης – Επιστημονικός συνεργάτης Ε.Κ.Π.Α

ΑΘΗΝΑ, ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2021

ΠΙΣΤΟΠΟΙΗΣΗ

Πιστοποιείται ότι η Διπλωματική Εργασία με θέμα

**“ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΚΡΟΑΣΗ ΚΑΙ ΕΚΠΛΗΞΗ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΤΖΑΖ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΩΝ”**

Του μεταπτυχιακού φοιτητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών

ΑΠΟΣΤΟΛΟΠΟΥΛΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ του ΝΙΚΟΛΑΟΥ

Με Αριθμό Μητρώου: 7569081900202

Παρουσιάστηκε δημόσια και εξετάστηκε στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α

στις

.....//

Οι Επιβλέποντες Καθηγητές

.....

Η Επιτροπή

.....

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η εργασία αυτή δεν θα είχε ολοκληρωθεί χωρίς την αμέριστη υποστήριξη ορισμένων ανθρώπων. Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τους επιβλέποντες καθηγητές μου Χριστίνα Αναγνωστοπούλου και Δημήτριο Βασιλάκη, όπως και τον ερευνητικό συνεργάτη Γιώργο Κωστελέτο για την αμέριστη υποστήριξη και καθοδήγησή της καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφής της εργασίας. Επίσης ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές μου κα Αναστασία Γεωργάκη, κα Αρετή Ανδρεοπούλου και Αντώνιο Λαδόπουλο για τη γνώση που μου προσέφεραν και την άριστη συνεργασία που είχαμε καθ' όλη τη διάρκεια του ΠΜΣ. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω εξίσου, όλα τα άτομα όπου συμμετείχαν στην εν λόγω έρευνα ως ερευνητικά υποκείμενα. Χωρίς την πολυτιμότερη συμμετοχή τους δεν θα μπορούσαμε να φέρουμε εις πέρας την παρούσα έρευνα-εργασία.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η έκπληξη, ως συναίσθημα, υπό τη σφαίρα της γνωσιακής επιστήμης, αποτελεί μία συναισθηματική κατάσταση που προκαλείται σε έναν άτομο όταν “προβάλλεται” μπροστά του μια οποιαδήποτε διακριτή διαδικασία που εκλαμβάνεται από αυτόν ως μη προσδοκώμενο. Η έκπληξη λοιπόν μπορεί να μεταβληθεί και να διαφοροποιηθεί ανάλογα του κατά πόσο ένα γεγονός αποκλίνει από τις προσδοκίες μας. Στη παρούσα εργασία θα ασχοληθούμε με το φαινόμενο της έκπληξης σε σχέση με τη μουσική ακρόαση, δηλαδή κατά πόσο μπορεί ένας ακροατής να εκπλαγεί (υπό την έννοια του μη προσδοκώμενου ως στοιχείο έκπληξης κατά τη μουσική ακρόαση) με βάση τις βασικές δομές της μουσικής ως οργανωμένου ήχου, δηλαδή σε σχέση με το αρμονικό, μελωδικό, ρυθμικό πλαίσιο ή και ηχόχρωμα του εκάστοτε μουσικού αποσπάσματος όπου καλείται να ακροαστεί το κάθε άτομο. Στη συγκεκριμένη εργασία, μέσω πειραματικής έρευνας, διαδικασίας, και ανάλυσης, θα εξετάσουμε το φαινόμενο της μουσικής έκπληξης μεταξύ διαφορετικών κατηγοριών υποκειμένων, μέσω ακρόασης δοσμένων μουσικών Τζαζ αποσπασμάτων. Η Τζαζ μουσική, ως μουσικό ιδίωμα, περιλαμβάνει αρκετά πολύπλοκη αρμονική και μελωδική δομή, τόσο σε οριζόντια, όσο και σε κάθετη διάταξη, καθώς επίσης βρίθει πολλών ρυθμικών μεταβολών. Θα είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον πιστεύουμε, μέσα από τα κεφάλαια που ακολουθούν, να παρατηρήσουμε και να εξετάσουμε κατά πόσο, αυτές οι εξεταζόμενες πειραματικά κατηγορίες ατόμων, συγκλίνουν και διαφοροποιούνται κατά ομάδες αλλά και μεταξύ τους, αναφορικά με τον παράγοντα της έκπληξης κατά τη μουσική ακρόαση, ευελπιστώντας να παράγουμε παράλληλα ασφαλή συμπεράσματα ώστε να διεξαχθούν σχετικές μελλοντικές έρευνες.

Λέξεις Κλειδιά : έκπληξη και συναίσθημα, μουσική και έκπληξη, μουσική ακρόαση, Τζαζ μουσική, Τζαζ αυτοσχεδιασμός, Τζαζ μουσική και έκπληξη, μουσική ενσυναίσθηση και Τζαζ.

ABSTRACT

Surprise, as an emotion, in the realm of cognitive science, is an emotional state that is evoked in a person when he is "projected" in front of a new discreet process that is perceived by him as unexpected. So, the surprise can change and vary in how much an event is excluded from our expectations. In this paper we will deal with the phenomenon of surprise in relation to musical listening, whether a listener can be surprised (in the sense of the unexpected as a surprise element in musical listening) based on the basic structures of music as organized sound, that is, in relation to the harmonic, melodic, rhythmic context or timbre of the respective musical excerpt where each person is invited to listen. In this work, through experimental research, process, and analysis, we will examine the phenomenon of musical surprise between different categories of subjects, through listening to given jazz music excerpts. Jazz music, as a musical idiom, includes a rather complex harmonic and melodic structure, both horizontally and vertically, as well as full of many rhythmic changes. We think it will be extremely interesting, through the chapters that follow, to observe and examine whether these examined experimental categories of individuals converge and differ in groups but also among themselves, regarding the factor of surprise in listening to music, hoping to produce safe conclusions in order to conduct relevant future research.

Keywords: surprise and emotion, music and surprise, music listening, jazz music, jazz improvisation, jazz music and surprise, music empathy and Jazz.

Πίνακας περιεχομένων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	7
1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ.....	9
1.1 ΕΚΠΛΗΞΗ – ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ – ΕΝΝΟΙΕΣ	9
1.2 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΠΛΗΞΗ	12
1.3 1.3 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΝΣΥΝΑΙΣΘΗΣΗ.....	1
2. ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΣΚΕΛΟΣ.....	17
2.1 ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ- ΣΚΟΠΟΣ	17
2.2 ΥΠΟΘΕΣΗ.....	17
2.3 ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ.....	18
3. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ - ΑΝΑΛΥΣΗ.....	23
3.2.1 ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 1 – ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΖΑΖ ΜΟΥΣΙΚΩΝ.....	23
3.2.2 ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 2 – ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΜΗ ΤΖΑΖ ΜΟΥΣΙΚΩΝ.....	27
3.2.3 ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 3 – ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΑΠΛΩΝ ΑΚΡΟΑΤΩΝ.....	31
3.3 ΣΥΓΚΡΙΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΤΩΝ ΥΠΟΣΥΝΟΛΩΝ.....	34
3.4 ΜΕΣΟΙ ΟΡΟΙ ΜΕΓΙΣΤΩΝ ΕΚΠΛΗΞΕΩΝ.....	36
3.5 ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΩΝ.....	38
4. ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....	59
5. ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΟΡΙΑ – ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ.....	62
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	64
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ - Συνοδευτικό Κείμενο Μουσικής Επιτέλεσης.....	70

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία αποσκοπεί στην διερεύνηση του φαινομένου της έκπληξης σε σχέση με την μουσική ακρόαση. Αυτό θα πραγματοποιηθεί μέσω του θεωρητικού σκέλους όπου θα υπάρχουν αναφορές σε προηγούμενες μελέτες και έρευνες αναφορικά με την έκπληξη σε σχέση με το συναίσθημα, την έκπληξη σε σχέση με τη μουσική, καθώς και με πειραματικό σκέλος όπου θα εξηγήσουμε παρακάτω. Η εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα δώσουμε μία ερμηνεία πάνω στους ορισμούς της έκπληξης Σε σχέση με προηγούμενες έρευνες πάνω στο θέμα της έκπληξης θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τους μηχανισμούς της σε γενικό πλαίσιο και πως επηρεάζεται ένα άτομο από αυτή.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα ασχοληθούμε με τη σχέση μουσικής και έκπληξης. Θα διερευνήσουμε το πώς προσεγγίζεται η έκπληξη στη μουσική σε σχέση με τη μουσική εξοικείωση και εμπειρία ενός μουσικού ιδιώματος, καθώς συγκεκριμένα στη παρούσα εργασία και έρευνα μας αφορά η σχέση της έκπληξης με τη τζαζ μουσική και κατά πόσο δύναται αυτή να πραγματοποιηθεί όπως και σε τι βαθμό, ανάλογα με τη σχέση που κατέχει ένα άτομο (πρακτική και εμπειρική) πάνω σε αυτό το είδος. Παράλληλα, θα μας απασχολήσει και η σχέση μουσικής και ενσυναίσθησης, καθώς έχει ενδιαφέρον να μελετήσουμε τον βαθμό ενσυναίσθησης του κάθε υποκειμένου – ακροατή σε σχέση με το πλήθος εκπλήξεων που θα σημειώσει κατά τη πειραματική διαδικασία όπως θα δούμε στα επόμενα κεφάλαια.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα περιγράψουμε το πείραμα που διεξήγαμε καθώς και τη πειραματική διαδικασία. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιώντας ένα δείγμα εξήντα υποκειμένων χωρισμένο σε τρεις κατηγορίες¹, υποβλήθηκε σε μία διαδικασία ακρόασης και αξιολόγησης είκοσι μουσικών παραδειγμάτων τζαζ αυτοσχεδιασμών επιλεγμένα μέσω μιας βάσης δεδομένων μουσικής βιβλιοθήκης του εν λόγω μεταπτυχιακού. Τα παραδείγματα αυτά χορηγήθηκαν με τυχαία ανάθεση στο κάθε υποκείμενο με σκοπό να επιλέξει κατά βούληση ο καθείς τα σημεία τα οποία του προκαλούν έκπληξη σε αρμονικό μελωδικό ρυθμικό πλαίσιο ή

¹ Α) τζαζ επαγγελματίες μουσικοί, Β) μουσικοί με ωδική ή και πανεπιστημιακή μουσική παιδεία μη ενασχολούμενοι όμως με τζαζ μουσική ως μουσικοί και ακροατές και τέλος Γ) μη μουσικούς ακροατές χωρίς κάποια εξοικείωση με το μουσικό ιδίωμα της τζαζ.

και ηχώχρωμα. Παράλληλα χρησιμοποιήθηκαν άλλα δύο ερωτηματολόγια α) το πρώτο², ως προς τη διαπίστωση και αξιολόγηση της μουσικής εμπειρίας του κάθε υποκειμένου, της εξακρίβωσης εξοικείωσης με τη τζαζ μουσική καθώς και για δημογραφικούς λόγους β) το δεύτερο³ ερωτηματολόγιο που χρησιμοποιήθηκε ήταν τεστ περί αξιολόγησης της ενσυναίσθησης του κάθε υποκειμένου⁴.

Στο τέταρτο κεφάλαιο θα υπάρχει συζήτηση σχετικά με τα αποτελέσματα και τα ευρήματα του πειράματος, όπως για παράδειγμα ποιες οι ομοιότητες και οι διαφορές στο πλήθος εκπλήξεων της κάθε υποομάδας μεταξύ τους αλλά και χωριστά ανάμεσα στα τρία γκρουπ (κοινά – ξεχωριστά ερεθίσματα, μεταβολές – διαφοροποιήσεις), αλλά και μουσικολογική ανάλυση των κυρίως παρατηρούμενων εκπλήξεων. Θα τεθούν επίσης στόχοι και σκέψεις για μελλοντική έρευνα πάνω στο θέμα της μουσικής και της έκπληξης σε σχέση με το τζαζ ιδίωμα, αλλά και της μουσικής γενικότερα, καθώς και ιδέες για περαιτέρω εμπάθυνση της πειραματικής διαδικασίας (περισσότερα υποκείμενα και παράμετροι πχ.). Στο τέλος της εργασίας θα υπάρχει παράρτημα με γραφικές απεικονίσεις καθώς και η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε.

Συνοψίζοντας οι στόχοι που φιλοδοξούμε να επιτύχουμε μέσα από τη παρούσα έρευνα είναι καταρχάς η διερεύνηση της έκπληξης μέσα από ένα μουσικολογικό πρίσμα, όπως επίσης και την εξέταση της συσχέτισης της μουσικής, των συναισθημάτων και της έκπληξης ως μουσικολογικό και ψυχολογικό φαινόμενο. Πιστεύουμε, είναι σαφές πλέον, ότι η μουσική ψυχολογία και γνωσιακή επιστήμη αποτελεί ένα πολυποίκιλο αντικείμενο μελέτης, όπου χρήζει ιδιαίτερης και συνεχούς έρευνας, καθώς με το πέρασ των χρόνων καινούργια ερωτήματα προκύπτουν, εμείς ως μουσικολόγοι και ερευνητές αποσκοπούμε η παρούσα εργασία να συμβάλει, σε ένα πολύ μικρό βαθμό, σε όλα αυτά.

² Goldsmiths Test

³ IRI test

⁴ Τα ερωτηματολόγια αυτά θα εξηγηθούν αναλυτικότερα στο δεύτερο κεφάλαιο

1. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

1.1 ΕΚΠΛΗΞΗ – ΕΝΝΟΙΕΣ – ΕΡΜΗΝΕΙΕΣ

Η έκπληξη μπορεί να θεωρηθεί ως η προσδοκία του απρόσμενου. Μπορεί η έκπληξη επίσης, να θεωρηθεί ως εμπειρία βασισμένη σε πεποιθήσεις που αντικατοπτρίζει την πιθανότητα γεγονότων (Lorini and Castelfranchi, 2007). Εξαρτάται όμως και από ανθρωπολογικούς – πολιτιστικούς⁵ παράγοντες, όπως συμπτώσεις, προλήψεις και δεισιδαιμονίες. Άλλοι βλέπουν την έκπληξη ως συναίσθημα (Gendolla and Koller, 2001; Maguire et al., 2011). Ο Ekman et al. (1983) αποκάλεσε την έκπληξη ένα βασικό συναίσθημα, στο ίδιο επίπεδο με την ευτυχία, τη θλίψη, τον θυμό, τον φόβο και την αποστροφή. Όπως προκύπτει και παρακάτω, η έκπληξη αποτελεί μάλλον μία γέφυρα μεταξύ γνωσιακής θεωρίας και συναισθήματος. Όσον αφορά την έκπληξη, κατά τη θεωρία της πληροφορίας, η έκπληξη αποτελεί μαθηματική μέτρηση του κατά πόσο ένα γεγονός αποκλίνει από τις προσδοκίες μας. (Atick, J. J. 1992).

Τις τελευταίες δεκαετίες, διάφοροι ερευνητές κατέθεσαν διαφορετικές απόψεις στην προσέγγιση της έκπληξης ως συναίσθημα. Παραδείγματος χάριν, οι Ekman (1971), Izard (1977) και Plutchik (1980), προσεγγίζουν την έκπληξη ως ένα εκ των βασικών συναισθημάτων. Ο Russell χαρακτήρισε την έκπληξη, όταν αυτή ενεργοποιείται, ως υψηλή συναισθηματική κατάσταση (arousal) και ουδέτερη ως σθένος⁶ (valence), δηλαδή ούτε δυσάρεστη, ούτε ευχάριστη. Πάνω στην ουδετερότητα του σθένους της έκπληξης, οι Reisenzein και Meyer (2009) κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι: *“Σε αντίθεση με τα συναισθήματα όπως η χαρά ή ο φόβος, η έκπληξη δεν εμπεριέχει, ασχέτως του γεγονότος που τη προκαλεί θετικό (κίνητρο-σύμφωνο) ή αρνητικό (κίνητρο-ασυμβίβαστο) πρόσημο, το*

⁵ Π.χ. Επειδή έχουν πιο περίπλοκες και ολιστικές απόψεις για τον κόσμο, οι Ανατολικοί Ασιάτες είναι λιγότερο πιθανό να βιώσουν έκπληξη από τους Δυτικούς. (Choi and Nisbett, 2000) Έχει παρατηρηθεί ότι οι Ανατολικοί Ασιάτες ήταν λιγότερο έκπληκτοι από τα αποτελέσματα που λάμβαναν από διάφορα γεγονότα, ακόμα και αν αυτά ερχόντουσαν σε αντίθεση προσδοκίες τους προς αυτά.

⁶ Τα συναισθήματα ανήκουν στον ευρύτερο τομέα της "επίδρασης" του τι αισθάνεται κάποιο άτομο, που περιλαμβάνει επίσης τις διαθέσεις, τις προτιμήσεις, και τις διαθέσεις προσωπικότητας. Το καθοριστικό χαρακτηριστικό αυτής της επίδρασης είναι το σθένος (valence) , ένα εκτιμητικό συναίσθημα ενός αντικειμένου, ενός ατόμου ή ενός γεγονότος ως θετικού ή αρνητικού. Επιπλέον, οι περισσότεροι μελετητές απαιτούν επίσης έναν ορισμένο βαθμό διέγερσης (arousal) του κατά πόσο έντονα ή όχι επιδρά το συναίσθημα στο εκάστοτε άτομο. Οπότε ουσιαστικά τα συναισθήματα, μουσικά ή μη, παρουσιάζονται συνήθως σε δύο διαστάσεις: α) θετικό-αρνητικό και β) κατά πόσο έντονο μπορεί να βιωθεί από κάποιον. (Αποστολόπουλος, 2019)

συναίσθημα της έκπληξης είναι από μόνο του δυνητικά ουδέτερο παρά ευχάριστο ή δυσάρεστο''.

Ο Desmet (2002) όρισε μία διαφορετική αξιολόγηση αναφορικά με την έννοια της ευχάριστης και δυσάρεστης έκπληξης. Αμφότερα τα πρότυπα αξιολόγησης της έκπληξης, χαρακτηρίζονται από την έννοια του ξαφνικού και απροσδόκητου και καθορίζουν αν η έκπληξη θα βιωθεί ως ευχάριστη ή δυσάρεστη. Τα πρότυπα αυτά, ο Desmet τα ορίζει ώστε να διακρίνει την ευχάριστη έκπληξη από τη δυσάρεστη έκπληξη και θεωρεί ότι είναι παρόμοια με τα μοτίβα που ορίζονται ως προς τον διαχωρισμό των θετικών ή αρνητικών συναισθημάτων.

Αρκετοί ερευνητές (Scherer, 1987; Meyer et al., 1997) έχουν υποστηρίξει ότι σε μια ακολουθία καταστάσεων που ξεκινά με την εκτίμηση ενός γεγονότος ως απροσδόκητου προκαλείται έκπληξη, μετά την οποία επακολουθεί και ένα «δεύτερο» συναίσθημα. Ο Silvia (2005) υποδηλώνει ότι η έκπληξη σχετίζεται μέσω μιας τέτοιας ακολουθίας καταστάσεων, στην οποία μια εκτίμηση γεγονότος ακολουθείται από αξιολόγηση των δυνατοτήτων αντιμετώπισης. Στο μοντέλο των Roseman et al. (1996), η έκπληξη είναι το μόνο συναίσθημα που προκύπτει από ένα απλό ερέθισμα (απροσδόκητο), ενώ όλα τα άλλα συναισθήματα προκύπτουν από συνδυασμούς εκτιμήσεων.

Η γνωσιακή προσέγγιση της έκπληξης κατά τον Ekman (1982), έρχεται σε αντίθεση με απόψεις για την έκπληξη ως ένα από τα βασικά συναισθήματα. Όπως αναφέρει ο Ekman, *“ο Δαρβίνος, από πολύ παλιά (1872), είδε την έκπληξη σαφώς ως μία συναισθηματική κατάσταση, σημειώνοντας όμως μια σχέση αυτής με το φόβο. Παρατήρησε ο Δαρβίνος ότι πολλοί άνθρωποι ανέφεραν ότι είδαν τρόμο, τρόμο, πόνο ή ακόμα και αηδία (όλα αρνητικά συναισθήματα) στις φωτογραφίες του Duchenne ενός έκπληκτου προσώπου”*. Αυτές οι παρατηρήσεις επιβεβαιώθηκαν και από τον Ekman σε μεταγενέστερες, πιο συστηματικές μελέτες και εκφράσεις ενός προσώπου (π.χ., Ekman, 1982). Παρατηρώντας επίσης ότι η έκπληξη εμφανίζει και πολλά άλλα χαρακτηριστικά, όπως σωματική διέγερση, νεύρο-φυσιολογικό υπόστρωμα και προσαρμοστική λειτουργία.

Πρέπει να αναφέρουμε εδώ, ότι επεισοδιακές αναμνήσεις από γεγονότα έκπληξης, περιλαμβάνουν έναν συνδυασμό της εμπειρίας της έκπληξης με αυτήν του συναισθήματος που ακολούθησε μετά την έκπληξη, την ύπαρξη είτε θετικών⁷, είτε αρνητικών ανάλογα με το

⁷ Να σημειώσουμε εδώ, ότι ομοίως, η χρήση των λεκτικών συνδυασμών της έκπληξης όπως π.χ. *“Να κάνουμε πάρτι έκπληξη”* και *“να αγοράσουμε σε κάποιον μια έκπληξη”* μπορεί να οδηγήσουν σε διαστρέβλωση των

αν η εκδήλωση της δεδομένης έκπληξης ήταν ευνοϊκή για το ζητούμενο συναίσθημα ή όχι. Έτσι, απρόσμενα γεγονότα καταλήγουν αρχικά σε έκπληξη αλλά μόλις γίνει κατανοητό το γεγονός άλλες συναισθηματικές καταστάσεις ακολουθούν, ανάλογα με τη φύση του γεγονότος όπου έχει ήδη συσχετιστεί η εκάστοτε έκπληξη. (Tomkins, 1984).

Μελέτες έχουν δείξει ότι οι πιθανότητες σχετίζονται με την χρησιμότητα των γεγονότων (π.χ. Windschitl and Weber, 1999). Η έκπληξη χρησιμεύει ως σημαντική γέφυρα μεταξύ τους. Τα γεγονότα επηρεάζουν την έκπληξη, η έκπληξη επηρεάζει τα συναισθήματα και τα συναισθήματα επηρεάζουν τις χρησιμότητες. Ένα εκπληκτικά ευχάριστο γεγονός μπορεί να προκαλέσει ασυνήθιστα ισχυρά θετικά συναισθήματα, πολύ ισχυρότερα από ένα αναμενόμενο ευχάριστο γεγονός. Ομοίως, ένα εκπληκτικά αρνητικό αποτέλεσμα μπορεί να είναι ιδιόμορφο ενοχλητικό ή επώδυνο, περισσότερο από ό,τι αν αναμενόταν το ίδιο αποτέλεσμα.

Αξίζει να αναφέρουμε πιστεύουμε, ότι υπάρχουν παραλληλισμοί μεταξύ ανθρώπινων μελετών που δείχνουν αποτελέσματα έκπληξης και ήλεκτρο-φυσιολογικές μελέτες νευρώνων ντοπαμίνης και σε άλλα θηλαστικά. Σε πειράματα που διεξήγαγε οι Schultz et al. (1992, 1993, 1997), σε πίθηκους, παρατήρησε ότι, όταν οι πίθηκοι περιμένουν κάποιας μορφής ανταμοιβή (φαγητό, δώρα, κλπ.) , οι νευρώνες ντοπαμίνης αρχίζουν να πυροδοτούνται. Όταν οι πίθηκοι λαμβάνουν αυτήν την ανταμοιβή, η πυροδότηση των νευρώνων εξαρτάται από τις προηγούμενες προσδοκίες. Οι απρόσμενες ανταμοιβές οδηγούν σε μεγαλύτερη πυροδότηση των νευρώνων από ότι θα ίσχυε έναντι αναμενόμενων ανταμοιβών. Εν ολίγοις, συνέπειες μέσω της έκπληξης συμβαίνουν και σε άλλα θηλαστικά και είναι εύκολο να δικαιολογηθούν διάφοροι εξελικτικοί λόγοι ως προς τα αποτελέσματα.

Βάσει όλων των ανωτέρω, μπορούμε να οδηγηθούμε στο συμπέρασμα ότι, η έκπληξη αποτελεί έναν σημαντικό σύνδεσμο μεταξύ γνωσιακής επιστήμης και συναισθήματος. Τα γεγονότα, οι αισθήσεις και οι διαισθήσεις επηρεάζουν την αίσθηση της έκπληξης και η έκπληξη επηρεάζει τις συναισθηματικές μας εμπειρίες.

αναμνήσεων και των συναισθημάτων που προκύπτουν από το εκάστοτε γεγονός της έκπληξης, καθώς, καθημερινές χρήσεις της έκπληξης σε φράσεις μπορεί να θέσουν τη λέξη έκπληξη να είναι προκατειλημμένη ως προς θετική σθένος.

1.2 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΚΠΛΗΞΗ

Όπως είναι λογικό, η έκπληξη ως γνωστικό παράγωγο, αλλά και ως συναισθήμα συναντάται αρκετά συχνά στη μουσική, μία τέχνη, που εξελίσσεται σε πραγματικό χρόνο, αποτελώντας παράλληλα μία προεξέχουσα μορφή τέχνης ως προς την εκφραστικότητα του “παιχνιδιού” των αισθημάτων που εμπεριέχεται σε αυτή κατά την εκτέλεση του εκάστοτε μουσικού έργου.

Πρώτος έθεσε τον συσχετισμό της έκπληξης και της μουσικής ο Leonard B. Meyer (1956, 1957). Δηλαδή τις σχέσεις μεταξύ μουσικών δομών μίας μουσικής σύνθεσης και τις προσδοκίες του ακροατή (που μπορεί να επιβεβαιωθούν ή να παραβιαστούν), καθώς και ποια μουσικά χαρακτηριστικά δημιουργούν συγκεκριμένες προσδοκίες κατά τη μουσική ακρόαση.

Ο Meyer, πρότεινε ότι πολλά μουσικά συναισθήματα προκαλούνται από εκπληρωμένες ή ανεσταλμένες μουσικές προσδοκίες. Ισχυρίστηκε ότι οι ακροατές έχουν έμμεσες προσδοκίες του τι θα συμβεί στη μουσική και, ανάλογα για το αν αυτές οι προσδοκίες πληρούνται ή όχι, ακροατές θα βιώσουν χαλάρωση ή ένταση και αγωνία. Τέτοιες προσδοκίες μπορούν να προκύψουν μέσω της γνώσης των μουσικών κανόνων και τακτικών, που αποκτήθηκαν μέσω της επαναλαμβανόμενης έκθεσης σε ένα συγκεκριμένο στυλ, όπως πχ, η δυτική τονική μουσική⁸ (Tillmann, et al. 2000). Η προσέγγιση του Meyer έχει αναπτυχθεί με τρεις τρόπους σε μετέπειτα έρευνες: Α) Μουσικολογικά, όπως ο Narmour (1990,1992). Β) γνωστικά, όπου έχουν μελετηθεί υπολογιστικά μοντέλα αντιληπτικών προσδοκιών στη μουσική. και Γ) συμπεριφοριστικά/νευρολογικά, δηλαδή διαδικασίες που εμπλέκονται στη μουσική προσδοκία και έχουν ερευνηθεί εμπειρικά.

Μερικά από τα πρώτα εμπειρικά στοιχεία για τη σύνδεση μεταξύ προσδοκίας και συναισθήματος κατά τη μουσική ακρόαση παρουσιάστηκαν από τον Sloboda (1991), ο οποίος ανέφερε ότι οι μουσικές δομές με χρήση απρόσμενων αρμονιών (στοιχείο έκπληξης του ακροατή) μπορεί να προκαλέσει έντονα συναισθήματα. Ο Sloboda σε μελέτη που

⁸ Όπως αναφέρει και ο ίδιος (Mayer, 1957) “Είναι λάθος να υποθέσουμε ότι η πιθανότητα παραμένει σχετικά σταθερή σε όλα τα μουσικά έργα. Το αντίθετο. Ορισμένα μέρη ενός έργου τείνουν να τηρούν πολύ περισσότερο το κανονιστικό και πιθανό από ό, τι τα άλλα μέρη. Για παράδειγμα, το τμήμα ανάπτυξης μιας κίνησης σε μορφή σονάτας περιλαμβάνει πολύ μεγαλύτερη απόκλιση, δηλαδή, πολύ μεγαλύτερη χρήση των λιγότερο πιθανών - από ό, τι η έκθεση και επανέκθεση. Και αυτή η διαφορά πιθανότητας μεταξύ τμημάτων ισχύει ακόμη και στη περίπτωση μικρών μελωδιών. Έτσι, σοβαρά στατιστικά και μεθοδολογικά λάθη προκύπτουν εάν οι πιθανότητες υπολογίζονται με βάση μια συνολική «μέση» συχνότητα σε όλο το κομμάτι. Δεδομένου ότι οι διαφορές μεταξύ των υποσυστημάτων θα διαφέρουν από στυλ σε στυλ, έτσι πρέπει και οι εκτιμήσεις πιθανότητας.”

πραγματοποίησε (1991), παρατήρησε ότι το απροσδόκητο στη μουσική μπορεί να προκαλέσει συναισθήματα στον ακροατή. Όπως επίσης ότι υπάρχουν αρκετοί δρόμοι για το συναίσθημα στη μουσική και ότι τα απρόσμενα αρμονικά γεγονότα είναι μόνο ένα από αυτά.(Sloboda, 1992).

Υπάρχουν δύο συγκεκριμένες υποθέσεις αναφορικά με την έκπληξη και τη μουσική, θεωρώντας την έκπληξη ως απόκλιση από τις προσδοκίες και ως αξίας ανταμοιβής στη μουσική. Η πρώτη υπόθεση δηλώνει ότι μέτριες αυξήσεις προς το απόλυτο επίπεδο έκπληξης αυξάνουν τα ευχάριστα συναισθήματα του ακροατή, οδηγώντας έτσι προτίμηση προς τα πάνω (Absolute-Surprise Hypothesis). Η δεύτερη υπόθεση δηλώνει ότι η συνολική προτίμηση καθοδηγείται από αποσπάσματα με μέτρια υψηλή έκπληξη, προκαλώντας έτσι δυσάρεστο συναισθήματα «έντασης», ακολουθούμενα από αποσπάσματα με χαμηλή έκπληξη, προκαλώντας μια ευχάριστη «απελευθέρωση» από αυτά τα συναισθήματα. Αυτή ονομάζεται υπόθεση της αντίθεσης-έκπληξης (Contrastive-Surprise Hypothesis) , (Suhara et al, 2001).

Στην υπόθεση της απόλυτης έκπληξης είναι πιθανό ότι η επεξεργασία αρμονικών τμημάτων της μουσικής που προκαλούν έκπληξη να συνδέονται με απελευθέρωση ντοπαμίνης και συνεπώς με ανταπόκριση ανταμοιβής. Σε έρευνα διαπιστώθηκε ότι η απελευθέρωση ντοπαμίνης, εντοπίστηκε ταυτόχρονα με την παρουσίαση των μουσικών γεγονότων τα οποία είχαν χαρακτηριστεί αρμονικά απροσδόκητα γεγονότα (Salimpoor et al., 2011). Η αντίθεση υπόθεση (Contrastive-Surprise), από την άλλη πλευρά, υποστηρίζει ότι η έκπληξη ενδέχεται να έχει αρνητική επίδραση στον ακροατή. Αυτή η υπόθεση είναι συμβατή με την αντίληψη του David Huron, (2006) που αποδίδει έναν τύπο απόλαυσης του ακροατή από τη μουσική σε μια απελευθέρωση από την ένταση που προκαλείται από έκπληξη. Αυτή η ιδέα εκφράζεται επίσης από τον Meyer (1956, 1957), ο οποίος θέτει μια συνολική «καθοριστική έννοια» που προέρχεται από το σχέση μεταξύ των προηγούμενων γεγονότων και των συνεπειών (εκπλήξεων) σε ένα κομμάτι της μουσικής

Ο Huron, ο οποίος είναι ένας σύγχρονος ερευνητής, όπου έχει ασχοληθεί εκτενώς με τη προβληματική της έκπληξης σε σχέση με τη μουσική, σε συνέχεια στη θεωρία του Meyer πρότεινε τέσσερις διαφορετικούς τύπους προσδοκιών που σχετίζονται με τη μουσική και δημιουργήθηκαν από διαφορετικές ενότητες της ακουστικής μνήμης. Α) Οι αληθινές προσδοκίες (*Veridical expectations*)- προέρχονται από την επεισοδιακή μνήμη και περιέχουν γνώση της εξέλιξης ενός συγκεκριμένου κομματιού. Β) Οι σχηματικές προσδοκίες

(*Schematic expectations*) - προκύπτουν από την έκθεση σε ορισμένα μουσικά στυλ και περιέχουν πληροφορίες σχετικά με γενικά μοτίβα συμβάντων διαφορετικών μουσικών στυλ και μουσικής γενικά (με βάση τη σημασιολογική μνήμη). Γ) Οι δυναμικές προσδοκίες (*Dynamic expectations*) - ενισχύονται κατά την ακρόαση με γνώσεις αποθηκευμένες σε βραχυπρόθεσμη μνήμη του ακροατή για ένα συγκεκριμένο κομμάτι που ακούει και ενημερώνονται σε πραγματικό χρόνο μέσω ακρόασης. Δ) Οι συνειδητές προσδοκίες (*Conscious expectations*) που περιέχουν τις ρητές σκέψεις των ακροατών πώς θα ακούγεται η μουσική (Huron, 2006).

Το 2006, ο Huron (2006) πρότεινε το ITPRA⁹, το οποίο αποτελεί μία θεωρία της προσδοκίας κατά τη μουσική ακρόαση. Η απόκριση φαντασίας (*Imagination*) αντιπροσωπεύει τις συναισθηματικές αντιδράσεις σε ευφάνταστες διαδικασίες πριν από την εμφάνιση ενός μουσικού γεγονότος. Η αντίδραση έντασης (*Tension*) λειτουργεί ως φυσιολογική προετοιμασία για μία αναμενόμενη αντίδραση του ακροατή προσαρμόζοντας την απαραίτητη διέγερση. Μετά την εμφάνιση του μουσικού γεγονότος που προκαλεί τη διέγερση του ακροατή, οι προβλέψεις (*prediction*) και οι αντιδράσεις (*reactions*) του ακροατή ενεργοποιούνται ταυτόχρονα. Ενώ, η ακρίβεια στη πρόβλεψη ανταμείβεται ή τιμωρείται (*appraisal*). Αυτές οι απαντήσεις μπορεί να προκαλέσουν έκπληξη (πιθανώς που οδηγεί σε έντονα συναισθήματα όπως ρίγη), και οδηγεί τον ακροατή σε απόλαυση όταν κάνει σωστές προβλέψεις ή εκτίμηση ψευδών προβλέψεων, και επίσης σε δυσαρέσκεια αν γίνουν λανθασμένες προβλέψεις. Ωστόσο, κατά τον Huron η προσδοκία μπορεί επίσης να επηρεάσει τη μουσική εμπειρία και με άλλο τρόπο, δηλαδή στατιστικές ιδιότητες των μουσικών δομών όπως η κλίμακα, η τονικότητα ή ο ρυθμός, μπορεί να προκαλέσουν στον ακροατή συναισθήματα αρνητικά ή ευχάριστα.

Στον γνωσιακό τομέα σε σχέση με την έκπληξη στη μουσική, υπάρχουν διάφορες μελέτες γνωσιακής μουσικολογίας που εξετάζουν την αρμονική προσδοκία και την έκπληξη στους ακροατές (π.χ. Koelsch et al., 2001; Tillmann et al., 2003, Steinbeis et al., 2005, 2006) χρησιμοποιώντας midi ηχογραφήσεις μουσικών θεμάτων. Άλλες μελέτες έχουν χρησιμοποιήσει φυσικές ηχογραφήσεις για να εξετάσουν τα ζητούμενα. Οι Schellenberg et al. (2012) έχουν παρατηρήσει ότι οι φυσικές ηχογραφήσεις μπορεί να σχετίζονται με αυξημένη προτίμηση του ακροατή και με πιθανή εξοικείωση στο άκουσμα αυτών, οπότε μη αντικειμενικότητα των ευρημάτων. Ο Koelsch (2000) διερεύνησε επίσης ότι ο εγκέφαλος

⁹ ITPA – Imagination, Tension, Prediction, Reactions, Appraisal.

επηρεάζεται από ένα προηγούμενο μουσικό πλαίσιο και από το βαθμό και την πιθανότητα μιας αρμονικής παραβίασης προσδοκίας¹⁰.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σχέση μουσικής και έκπληξης υπό την σκοπιά της νεύρο-επιστήμης, όπου μελέτες που χρησιμοποιούν ηλεκτρονικό εγκεφαλογράφημα (Patel et al., 1998; Koelsch et al., 2001), και μαγνητικό εγκεφαλογράφημα (Maess et al., 2001) καθώς και μαγνητική τομογραφία (Tillmann et al., 2003) έδειξαν ότι αρμονικά απροσδόκητα γεγονότα στη μουσική, επεξεργάζονται στον εγκέφαλο παρομοίως όπως και συντακτικά λάθη στη γλώσσα.

1.3 ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΝΣΥΝΑΙΣΘΗΣΗ

Η ενσυναίσθηση αναφέρεται ως το φαινόμενο όπου επιτρέπει σε κάποιο άτομο την αντίληψη στις σκέψεις και τα συναισθήματα του άλλου και συνεπώς δίνει τη δυνατότητα στο άτομο να προβλέψει πώς θα συμπεριφερθεί με βάση αυτή. Ένα άτομο για να διαθέτει υψηλή ενσυναίσθηση πρέπει να διαθέτει υψηλά γνωσιακά και συναισθηματικά στοιχεία (Greenberg et al 2015).

Οι Scherer και Zentner (2001), υποστήριξαν ότι η ενσυναίσθηση σε σχέση με τη μουσική επιτυγχάνεται συχνά μέσω της διερεύνησης των καλλιτεχνών και των συνθετών σε συνδιασμό με τις εμπειρίες και τις εκφραστικές προθέσεις τους. Αυτή η άποψη, επιβεβαιώθηκε σε ένα μεγάλο online survey experiment που οργάνωσαν οι Eggermann και McAdams (2013). Συγκεκριμένα, διαπίστωσαν ότι, κατά την ενσυναίσθηση του ακροατή σε σχέση με τον μουσικό, όσο μεγαλύτερη είναι η ενσυναίσθηση του ακροατή, τόσο πιο πιθανό είναι αυτός να επιδεικνύει ισχυρή συναισθηματική κατανόηση της μουσικής κατά την ακρόαση.

Στις μέρες μας διάφορες απόψεις έχουν εκφραστεί ως προς τον προσδιορισμό της έννοιας "μουσική και ενσυναίσθηση". Οι Kreutz et al (2008) παραδείγματος χάριν, χαρακτήρισαν την "μουσική ενσυναίσθηση" ως ένα γνωστικό στυλ επεξεργασίας μουσικής που προκαλεί συναισθηματική αναγνώριση και εμπειρία σχετικά με την τάση ανάλυσης και πρόβλεψης των κανόνων της μουσικής δομής από έναν ακροατή. Ο Schubert (2011) προχωρώντας την έρευνα σε σχέση με τη μουσική και την ενσυναίσθηση, κατέληξε στο

¹⁰ Να σημειώσουμε εδώ ότι και σε άλλες έρευνες διαπιστώνεται η άποψη του Koelsch, ότι δηλαδή έχει παρατηρηθεί ότι, οι αρμονικές παραβιάσεις προσδοκίας αυξάνουν τη διέγερση του ακροατή. Έχει παρατηρηθεί επίσης σχέση μεταξύ μουσικής έντασης, έκπληξης και συγκίνησης (Krumhansl, 1997)

συμπέρασμα ότι οι άνθρωποι που τείνουν προς την ενσυναίσθηση της μουσικής είναι πιθανότερο να αντιλαμβάνονται ενσυναίσθητα περισσότερο τη λυπημένη μουσική. Ωστόσο, όπως αναφέρει, αυτό δεν συσχετίζεται σημαντικά με την απόλαυση λυπημένης μουσικής. Καταλήγοντας ότι η μουσική ενσυναίσθηση διαφέρει από τη γενική ενσυναίσθηση. Άλλες μελέτες μιλούν ως προς την "εικονικότητα" που προσδίδει η ενσυναίσθηση μέσω της μουσικής. Μέσω της οποίας η μουσική προσδίδει την έννοια ενός φανταστικού ιδεατού μέσω της διαδικασίας της ακρόασης και της ενσυναίσθησης. (Watt and Ash, 1998; Levinson, 2006).

Ο Schubert (2007) έχει επίσης υποστηρίξει, ότι οι ακροατές προτιμούν κομμάτια με τα οποία έχουν κάποια εξοικείωση και που προκαλούν έντονα συναισθήματα. Συνεπώς, φαίνεται ότι υπάρχει συσχέτιση μεταξύ της μουσικής προτίμησης και της θετικής σχέσης μεταξύ έκφρασης. Ο Schubert κατέληξε στο συμπέρασμα ότι προτιμάται η μουσική που προκαλεί και εκφράζει την τα ίδια συναισθήματα. Οι Scherer και Zentner (2001) ακολούθως, θεωρούν ότι η προτίμηση σε ένα μουσικό κομμάτι μπορεί να μετριάσει την ενσυναίσθηση των ακροατών με επακόλουθο οι ακροατές να μπορούν να ταυτιστούν με έναν εκτελεστή μόνο εάν εκτελεί μουσική που προτιμάται και ταιριάζει με τις προτιμήσεις του εκάστοτε ακροατή.

Αξίζει να σημειωθεί επίσης, όπως προαναφέραμε, ότι η ενσυναίσθηση έχει συνδεθεί με την ταύτιση με πιο λυπημένα συναισθήματα (Vuoskoski & Eerola, 2011, 2012). Τα άτομα με υψηλή ενσυναίσθηση τείνουν να απολαμβάνουν τη θλιβερή μουσική περισσότερο από τα άτομα με μέτρια ή χαμηλή, υποδηλώνοντας ότι συναισθηματικές εμπειρίες όπως η θλίψη μπορεί να είναι ευχάριστες στο πλαίσιο της μουσικής ακρόασης (Vuoskoski et al., 2012). Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο δε γνωρίζουμε ποιοι είναι οι μηχανισμοί πίσω από αυτή την απόλαυση, αλλά ο Huron (2011) πίσω από αυτή την "ευχαρίστηση" θεώρησε να παίζει πιθανώς ρόλο η εμπλοκή της ορμόνης καταπραϋντικής προλακτίνης. Επίπεδα προλακτίνης αυξάνονται, όπως αναφέρει ο Huron, όταν οι άνθρωποι είναι λυπημένοι, και η θλιβερή μουσική μπορεί να συμβάλει στη θλίψη αυτή.

2. ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΣΚΕΛΟΣ

2.1 ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΙΔΕΑ- ΣΚΟΠΟΣ

Το πείραμα που διεξήχθη μεταξύ 3 Απριλίου και 15 Ιουλίου 2021, είχε σκοπό να υποστηρίξει την κεντρική ιδέα της παρούσας διπλωματικής. Δηλαδή:

- **Κατά πόσο συγκλίνουν ή μη κατά τη μουσική ακρόαση τζαζ αυτοσχεδιασμών, τα ερεθίσματα που προκαλούν έκπληξη ανάμεσα σε τρεις κατηγορίες υποκειμένων (τόσο μεταξύ των τριών κατηγοριών, όσο και ανάμεσα στην κάθε μία ξεχωριστά)**
- **Σε τι βαθμό επηρεάζεται η έκπληξη που προκαλείται στο υποκείμενο, μέσω της μουσικής εξοικείωσης και κατάρτισης που έχει λάβει έκαστος.**

Η ολοκλήρωση του πειράματος βασίστηκε σε αναλογικά, διαδραστικά και στατιστικά μέσα τα οποία θα αναλυθούν εκτενώς παρακάτω. Τα δεδομένα που προέκυψαν θα τεθούν με τρόπο συζήτησης στο επόμενο κεφάλαιο.

2.2 ΥΠΟΘΕΣΗ

Το βασικό ζητούμενο του πειράματος, είναι να εξετάσουμε το πλήθος, το ποσοστό καθώς και τη ποιότητα των ερεθισμάτων **πάντα σε μελωδικό πλαίσιο και όχι αρμονικό**, όπου προκάλεσαν έκπληξη στα υποκείμενα, τόσο ως υποσύνολα μεμονωμένα (Τζαζ μουσικοί, μη Τζαζ μουσικοί, απλοί ακροατές), όσο και στο ολικό πλήθος των υποκειμένων σε σχέση ασφαλώς με τη κατηγορία που αντιπροσωπεύει η κάθε μία από τις τρεις υποομάδες των υποκειμένων. Επίσης έχει ενδιαφέρον να εξετάσουμε και ποιο ηχητικό παράδειγμα – αυτοσχεδιασμός εξέλαβε το μεγαλύτερο πλήθος εκπλήξεων συνολικά, όπως και αντιστοίχως ποιο / ποια κομμάτια λάβανε το μικρότερο πλήθος εκπλήξεων, προσπαθώντας παράλληλα, μέσω μουσικολογικής ανάλυσης, να ερμηνεύσουμε τις αιτίες αυτών των γεγονότων.

Μέσω της διερεύνησης αυτών των ερωτημάτων θα εξετάσουμε κατά πόσο συγκλίνουν τα ευρήματά μας σε σχέση με προ υπάρχουσες έρευνες όσον αφορά την έκπληξη στη μουσική¹¹. Αν κατά πόσον, παραδείγματος χάριν, οι μουσικές προσδοκίες των ακροατών παραβιάζονται ή ικανοποιούνται σύμφωνα με τη μουσική εξοικείωση απέναντι σε

¹¹ Βλ. Κεφάλαιο 1.2 – Μουσική και έκπληξη.

ένα μουσικό ιδίωμα¹² (Mayer, 1956), Επίσης θα διαπιστώσουμε, κατά πόσο εκπληρώνονται, μέσω της εργασίας μας ερευνητικές μελέτες όπως πχ. του David Huron (2006), που αποδίδει έναν τύπο απόλαυσης του ακροατή από τη μουσική σε μια απελευθέρωση από την ένταση που προκαλείται από έκπληξη. Ενώ παράλληλα θα διερευνήσουμε τις δύο υποθέσεις εκπλήξεων αναφορικά με τη μουσική ακρόαση. Η πρώτη υπόθεση δηλώνει ότι αυξήσεις προς το απόλυτο επίπεδο έκπληξης αυξάνουν τα ευχάριστα συναισθήματα του ακροατή, οδηγώντας έτσι προτίμηση προς τα πάνω (Absolute - Surprise Hypothesis)¹³. Η δεύτερη υπόθεση δηλώνει ότι η συνολική προτίμηση καθοδηγείται από αποσπάσματα με μέτρια υψηλή έκπληξη, προκαλώντας έτσι δυσάρεστο συναισθήματα «έντασης», ακολουθούμενα από αποσπάσματα με χαμηλή έκπληξη, προκαλώντας μια ευχάριστη «απελευθέρωση» από αυτά τα συναισθήματα. Αυτή ονομάζεται υπόθεση της αντίθεσης-έκπληξης (Contrastive - Surprise Hypothesis)¹⁴, (Suhara et al, 2001).

2.3 ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ

Συμμετέχοντες

Στο πείραμα συμμετείχαν **εξήντα άτομα** (60). Οι συμμετέχοντες κατανεμημένοι ανάμεσα σε τρεις πειραματικές υποομάδες αναλόγως με την μουσική τους εξοικείωση και εκπαίδευση σε γενικό πλαίσιο, αλλά και πιο συγκεκριμένα στο μουσικό ιδίωμα της τζαζ¹⁵. Έτσι, καταλήξαμε σε **τρεις υποομάδες είκοσι ατόμων η κάθε μία**, όπου **η πρώτη ομάδα** περιλάμβανε μουσικούς με ωδική παιδεία ενασχολούμενους επαγγελματικά με Τζαζ μουσική. **Η δεύτερη ομάδα** μουσικούς με ωδική παιδεία, οι οποίοι δεν ασχολούνται επαγγελματικά με τη Τζαζ μουσική, ούτε είναι εξοικειωμένοι με το συγκεκριμένο είδος και η **τρίτη ομάδα** αποτελούταν από απλούς ακροατές οι οποίοι δεν είχαν λάβει πρωτύτερα κάποια ωδική παιδεία, όπως και δεν είναι εξοικειωμένοι με τη Τζαζ μουσική. Το ηλικιακό εύρος ήταν ανοιχτό ανεξαρτήτου ηλικίας¹⁶, η κατανομή φύλου (άνδρες – γυναίκες) ήταν περίπου ισομερής. Όλοι οι συμμετέχοντες υπέγραψαν δήλωση ηθικής συγκατάθεσης, στο ότι συναινούν να συμμετάσχουν ως υποκείμενα, σε ένα πείραμα μουσικής και ψυχολογίας

¹² Στη παρούσα εργασία μας ενδιαφέρει προσωπικά το Τζαζ μουσικό ιδίωμα.

¹³ Πχ. Απλοί ακροατές.

¹⁴ Πχ. Τζαζ μουσικοί.

¹⁵ Ο διαχωρισμός αυτός, επετεύχθη μέσω του Goldsmith Msi ερωτηματολογίου όπου υποβλήθηκαν όλα τα υποκείμενα κατά τη διάρκεια της πειραματικής διαδικασίας και θα εξηγηθεί παρακάτω.

¹⁶ Αν και αποτελούταν από ενήλικες.

Μέθοδος

Το ακουστικό περιεχόμενο που χρησιμοποιήθηκε περί της πειραματικής διαδικασίας, αντλήθηκε από μία βάση δεδομένων υπό τη μορφή μουσικής βιβλιοθήκης¹⁷ που χρησιμοποιείται από τον Διδάσκων του εν λόγω μεταπτυχιακού Δημήτρη Βασιλάκη, ως μέρος έρευνας της διδακτορικής του διατριβής σε σχέση με το ‘συντακτικό’ των αυτοσχεδιασμών στη Τζαζ μουσική¹⁸ (Vassilakis et al, 2019).

Προσπαθώντας να καλύψουμε όσο το δυνατόν περισσότερο το ιστορικό και μουσικολογικό εύρος του Τζαζ ιδιώματος (Swing, Bebop, Hard bop, Fusion, Free κλπ.), καταλήξαμε στην εξής λίστα κομματιών (σε τυχαία σειρά) : *A Night In Tunisia - Sonny Rollins, Anthropology- Charlie Parker, Daahoud- Clifford Brown, Delta City Blues- Michael Brecker, Giant Steps- John Coltrane, Stolen Moments- Oliver Nelson, If I Should Loose You - Hank Mobley, Moose The Mooche- Freddie Hubbard, Blues For Pres- Sonny Stitt, Eventually- Ornette Coleman, All Of Me- Lester Young, Billie's Bounce - Charlie Parker, One By One- Wayne Shorter, Celerity - Charlie Parker, Joy Spring - Clifford Brown, Jordu - Clifford Brown, St Thomas- Sonny Rollins, Work Song- Cannonball Adderley, All Blues- Cannonball Adderley, Lazy Bird – John Coltrane*. Η σειρά ανάθεσης των κομματιών που δοθήκαν στο κάθε υποκείμενο ήταν τυχαία. Η διάρκεια της διαδικασίας ακρόασης διαρκούσε 35’ (τριάντα πέντε λεπτά) για το κάθε υποκείμενο. Ανάμεσα σε κάθε κομμάτι μεσολαβούσε ανάμεσα χρόνος παύσης 10’’ (δέκα δευτερολέπτων).

Το πείραμα λόγω των μέτρων προστασίας έναντι του Covid - 19, πραγματοποιήθηκε διαδικτυακά με το κάθε υποκείμενο. Η ακρόαση των μουσικών παραδειγμάτων έγινε μέσω του λογισμικού ‘VLC player’, το οποίο παρείχε τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες να ‘μαρκάρουν’ τα σημεία που τους προκαλούνταν κάποιο ερέθισμα ως προς την έκπληξη, μέσα σε πραγματικό χρόνο και όχι κατ’ επανάληψη της ακρόασης. Παράλληλα, είχαμε στη κατοχή μας σε ψηφιακή μορφή τις παρτιτούρες των ηχητικών παραδειγμάτων χρησιμοποιώντας το λογισμικό ‘muse score 3’ στο οποίο εισήγαμε τα δεδομένα των χρονικών σημείων που σημείωνε το κάθε υποκείμενο, σχετικά με ότι του προκαλούσε έκπληξη στο εκάστοτε κομμάτι που άκουγε. Έτσι σημειώναμε την αντιστοιχία του κάθε σημείου έκπληξης στο muse score , χρωματίζοντας τη πρώτη νότα της μουσικής φράσης για κάθε φορά από όπου ξεκινούσε η μουσική έκπληξη των υποκειμένων που εξετάζαμε. Με

¹⁷ Στούντιο ηχογραφήσεις

¹⁸ Jazz mapping.

αυτόν τον τρόπο μπορούμε μετά να βάλουμε τα δεδομένα της κάθε παρτιτούρας και του κάθε υποκειμένου σε πίνακα ώστε να προβούμε σε στατιστική ανάλυση.¹⁹

Εκτός από το κεντρικό ερωτηματολόγιο του πειράματος το οποίο αποτελεί το ακουστικό μέρος του πειράματος, προκειμένου να βγάλουμε ασφαλή και σφαιρικά συμπεράσματα υποβάλλαμε τα υποκείμενα και σε κάποια άλλα τεστ - ερωτηματολόγια τα οποία θα αναλύσουμε παρακάτω.

GOLD MSI TEST

Κατά τη διάρκεια της πειραματικής διαδικασίας χρησιμοποιήσαμε επίσης το Gold-MSI τεστ ως ένα όργανο μέτρησης για την αξιολόγηση αυτοτελών μουσικών δεξιοτήτων σε μεγάλη κλίμακα. Στο εν λόγω τεστ υπάρχουν επίσης αναφορές από αρκετές εργαστηριακές μελέτες, αποδεικνύοντας ότι το Gold-MSI διαθέτει καλές ψυχομετρικές ιδιότητες και μουσική εκλέπτυνση, το οποίο σημαίνει ότι τα αποτελέσματα που προκύπτουν μέσω του συγκεκριμένου τεστ έχουν ένα ιδιαίτερο κύρος, τα οποία μας βοηθούν ιδιαίτερα στο να επισφραγίσουμε και διασφαλίσουμε τα αποτελέσματα της έρευνας. Το εν λόγω τεστ ήταν κομβικό σε σχέση με τη περάτωση του πειράματος της εργασίας καθώς μέσω αυτού μπορούμε να εξακριβώσουμε σε ποια κατηγορία ανήκει το κάθε υποκείμενο²⁰. Τέλος, μέσω του Gold-MSI τεστ προσδιορίζουμε, δημογραφικά στοιχεία όπως, την ηλικία, την επαγγελματική κατάσταση, και το μορφωτικό επίπεδο, όπως και τις μουσικές προτιμήσεις και την εξοικείωση των υποκειμένων ως ακροατές με ατονικά ιδιώματα ως μερικούς από τους κύριους, παράγοντες που συνδέονται με τη μουσική πολυπλοκότητα. (D.Müllensiefen et al, 2014).

INTERPERSONAL REACTIVITY INDEX (IRI) – ΔΕΙΚΤΗΣ ΔΙΑΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΑΝΤΙΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΑΣ

Προκειμένου να λάβουμε και περισσότερα δεδομένα από το κάθε υποκείμενο σχετικά με το ακουστικό τεστ, όπως επί της ευκαιρίας να συνδέσουμε τα δεδομένα μας με προηγούμενη μεταπτυχιακή εργασία μας (Αποστολόπουλος,2019) υποβάλαμε τους συμμετέχοντες σε μία δοκιμασία μέτρησης του βαθμού ενσυναίσθησης που κατέχει ο

¹⁹ Βλ. Παρακάτω, μέθοδος στατιστικής ανάλυσης.

²⁰ Βλ. Παραπάνω, μέθοδος υποκείμενα.

καθένας τους. Υπάρχουν διάφορες κλίμακες για τη μέτρηση των χαρακτηριστικών της ενσυναίσθησης ενός ατόμου όπως : Toronto Empathy Questionnaire (TEQ), Balanced Emotional Empathy Scale (BEES), Empathy Quotient (EQ), Questionnaire of Cognitive and Affective Empathy (QCAE) και το Interpersonal Reactivity Index (IRI). Στη δική μας έρευνα η δοκιμασία έγινε με τη χρήση του "IRI test" που είναι η πιο έγκυρη από αυτές τις κλίμακες και χρησιμοποιείται συχνά σε νεύρο-φυσιολογικές μελέτες της ενσυναίσθησης. (Wallmark, Z. et al 2018)

Όπως αναφέρει και ο Davis, *"Η τελευταία δεκαετία έχει δει αυξανόμενη κίνηση προς την κατεύθυνση της ενσυναίσθησης ως πολυδιάστατο κατασκεύασμα. Ο δείκτης διαπροσωπικής αντιδραστικότητας (IRI, Davis, 1980), η οποία παγιδεύει τέσσερις ξεχωριστές πτυχές της ενσυναίσθησης, περιγράφεται και αξιολογείται σε σχέση με μέτρα κοινωνικής λειτουργίας, αυτοεκτίμησης, συναισθηματικότητας και ευαισθησίας σε άλλους. Όπως αναμενόταν, κάθε μία από τις τέσσερις επιμέρους κλίμακες εμφανίζει ένα διακριτικό και προβλέψιμο πρότυπο σχέσεων, καθώς και προηγούμενων μονοδιάστατων μέτρων ενσυναίσθησης. Αυτά τα ευρήματα, σε συνδυασμό με τη θεωρία περί ενσυναίσθησης, παρέχουν στοιχεία για μια πολυδιάστατη προσέγγιση της ενσυναίσθησης εν γένει και για τη χρήση του IRI ειδικότερα."* (Davis 1983).

Το IRI test περιλαμβάνει 28 ερωτήσεις που η κάθε μία ορίζεται με μία διαβάθμιση σε μια κλίμακα από το 1 έως το 5, όπου κυμαίνεται από το "Δεν με περιγράφει καλά" έως το "Με περιγράφει πολύ καλά". Το τεστ έχει 4 επιμέρους κλίμακες και ανήκουν σε 2 κατηγορίες, στην συναισθηματική ενσυναίσθηση (empathic concern scale- EC, personal distress scale- PD) και στην γνωσιακή ενσυναίσθηση (perspective taking scale - PT, fantasy- FS)

Η κάθε μία από αυτές τις κλίμακες αποτελείται από 7 διαφορετικές ερωτήσεις

.Αυτές παρουσιάζουν ακριβώς:

Perspective Taking (λήψη προοπτικής) - η τάση να υιοθετηθεί η ψυχολογική άποψη των άλλων

Φαντασία (fantasy) - Τείνει τους ερωτηθέντες να μεταφερθούν με ευφάνταστο τρόπο στα συναισθήματα και τις πράξεις των πλασματικών χαρακτήρων σε βιβλία, ταινίες και θεατρικά έργα

Συναισθητική Ανησυχία (empathic concern) - αξιολογεί τα αισθήματα συμπάθειας και ανησυχίας σχετικά με τους γύρω

Προσωπική αγωνία (personal distress) - μετράει αυτό αναφορικά αισθήματα προσωπικής ανησυχίας και ανησυχίας του ίδιου σε τεταμένες διαπροσωπικές ρυθμίσεις (Davis, 1980)

Μέσα από μία συνδυαστική αξιολόγηση των απαντήσεων του κάθε υποκειμένου, είμαστε σε θέση, έως ενός σημείου, να κρίνουμε αν διαθέτει ο ακροατής εν συναισθητική ικανότητα ή όχι.

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ

Η στατιστική ανάλυση των δεδομένων που λάβαμε έγινε από εμάς τους ίδιους με την χρήση ‘‘*excel office 2019*’’. Το *factorial design* του πειράματος ήταν 2x3 με ανεξάρτητους μεταβλητές τις τρεις κατηγορίες υποκειμένων α) Μουσικούς Τζαζ, β) Μη Τζαζ μουσικούς, γ) Απλούς ακροατές σε σχέση με τα σημεία όπου υπήρχε το ζητούμενο ερέθισμα στα μουσικά παραδείγματα (έκπληξη). Η ανάλυση όπως θα εξηγηθεί και στο επόμενο κεφάλαιο έγινε επί μέρους των τριών γκρουπ τόσο ανάμεσα στο κάθε γκρουπ, όσο και ανάμεσα στα τρία με σκοπό να διερευνήσουμε α) Σε ποιο κομμάτι παρουσιάζεται μεγαλύτερος βαθμός έκπληξης σε ποσοτικό και ποιοτικό βαθμό²¹ στη κάθε ομάδα ξεχωριστά β) Σε ποια από τις τρεις προ-αναφερθέντες υποομάδες παρατηρήθηκε πιο εκτενώς και εντονότερα το φαινόμενο της έκπληξης, λαμβάνοντας ασφαλώς υπόψη και τον παράγοντα της εξοικείωσης του κάθε γκρουπ στο μουσικό είδος που ασχολούμαστε στο εν λόγω πείραμα. γ) Θα συγκρίνουμε τα αποτελέσματα των εκπλήξεων και στις τρεις υποομάδες ταυτόχρονα, ώστε να εξετάσουμε τα σημεία όπου υπάρχουν κοινά μέγιστα εκπλήξεων και που αποκλίνουν.

ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΙΚΗ ΤΗΣ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑΣ

Στο συγκεκριμένο πείραμα κατά την ακροαματική διαδικασία που διενήργησε το κάθε υποκείμενο, αντιμετωπίσαμε κάποιες δυσκολίες στις μετρήσεις. Αυτές αφορούν το κατά πόσο ήταν ακριβές το χρονικό σημείο που το εξεταζόμενο άτομο εντόπιζε την έκπληξη.

²¹ Όπου θα αναλύσουμε και μουσικολογικά στο επόμενο κεφάλαιο τα σημεία ανάμεσα στα κομμάτια όπου παρουσιάστηκε πιο έντονη η έκπληξη.

Όπως αναφέρθηκε και πρωτύτερα, η κάθε πειραματική συνεδρία, λόγω Covid -19, διεξήχθη μέσω τηλεδιάσκεψης προκειμένου να υπάρχει ασφάλεια ανάμεσα μας και στο υποκείμενο. Λόγω αυτού, δεν ήμασταν σε ακριβή θέση να εξετάσουμε ακριβώς το χρονικό σημείο όπου εντόπιζε την έκπληξη το κάθε άτομο. Αντ' αυτού προτείναμε να μας αναφέρουν τα υποκείμενα κατά προσέγγιση τον χρόνο που μεσολάβησε ανάμεσα στον εντοπισμό του ερεθίσματος της έκπληξης και της σημείωσης αυτής. Εμείς κατά την αποφώνηση των αποτελεσμάτων εντοπίζαμε ακριβώς το χρονικό σημείο που δεχόταν το ερέθισμα της έκπληξης το εκάστοτε υποκείμενο, εφόσον είχαμε μαρκάρει την απόκλιση που παρουσίαζε ο κάθε εξεταζόμενος κατά την ακρόαση και το σημειώναμε στη παρτιτούρα.

3. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ – ΑΝΑΛΥΣΗ

3.1 ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 1 – ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΤΖΑΖ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Στο παρόν πείραμα, έχουμε θέσει ως πρώτη κατηγορία τους Τζαζ μουσικούς. Το εν λόγω υποσύνολο, αποτελείται από είκοσι άτομα ανεξαρτήτου ηλικίας και φύλου. Με βάση το Gold – Msi test²², έχουν καταγραφεί και κατηγοριοποιηθεί ως Τζαζ μουσικοί. Η σειρά της ακρόασης των μουσικών αποσπασμάτων ήταν η εξής²³:

1. A Night In Tunisia -Sonny Rollins,
2. Anthropology- Charlie Parker,
3. Daahoud- Clifford Brown,
4. Delta City Blues- Michael Brecker,
5. Giant Steps- John Coltrane,
6. Stolen Moments- Oliver Nelson,
7. If I Should Loose You - Hank Mobley,
8. Moose The Mooche- Freddie Hubbard,
9. Blues For Pres- Sonny Stitt,
10. Eventually- Ornette Coleman,
11. All Of Me- Lester Young,
12. Billie's Bounce - Charlie Parker,

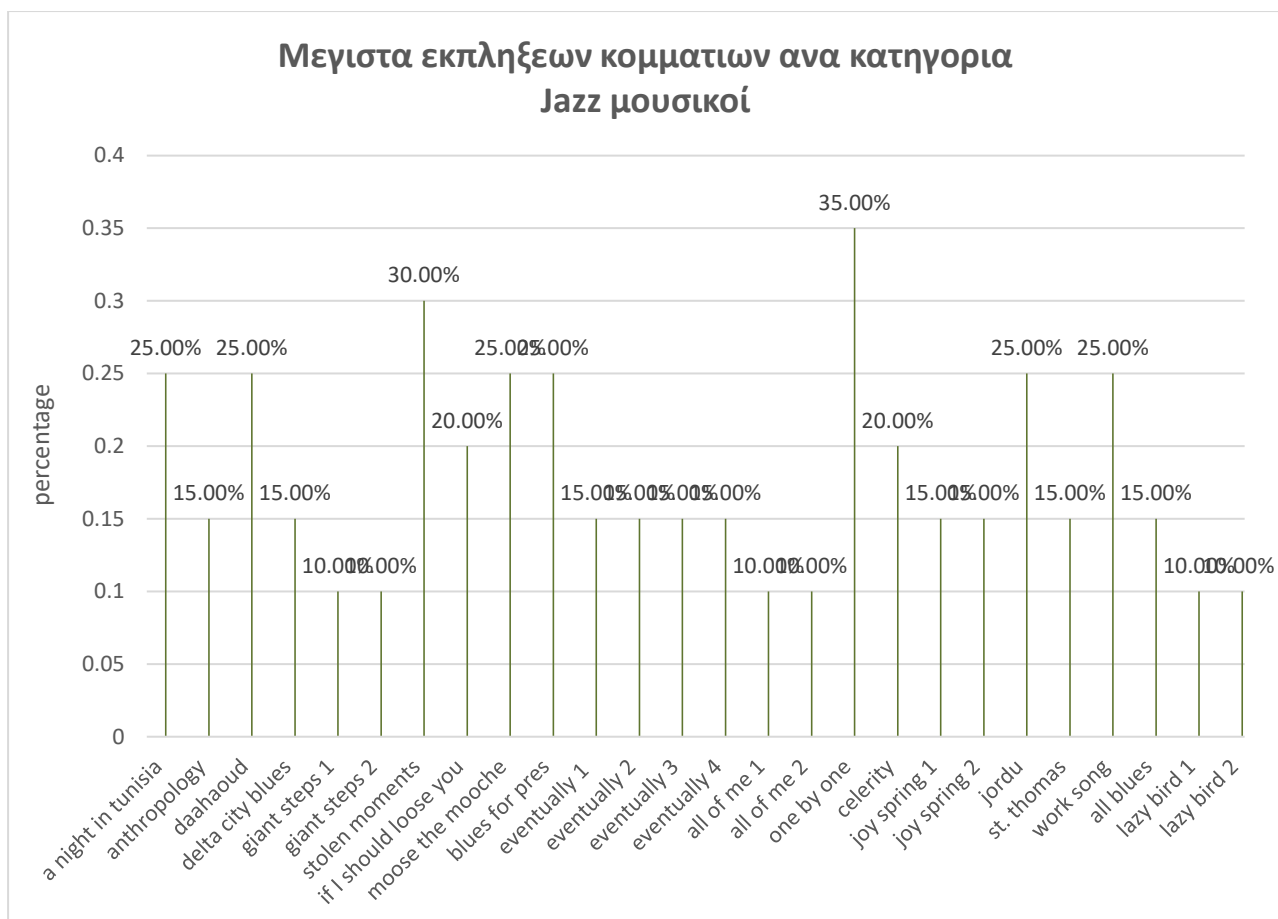
²² Βλ. 2^ο κεφάλαιο.

²³ Την ίδια σειρά ακρόασης ακολούθησαν όλες οι υποομάδες/ υποκείμενα.

13. One By One- Wayne Shorter,
14. Celerity - Charlie Parker,
15. Joy Spring - Clifford Brown,
16. Jordy - Clifford Brown,
17. St Thomas- Sonny Rollins,
18. Work Song- Cannonball Adderley,
19. All Blues- Cannonball Adderley,
20. Lazy Bird – John Coltrane.

Στο παρακάτω διάγραμμα θα δούμε μία συγκεντρωτική καταμέτρηση των μέγιστων εκπλήξεων των Τζαζ μουσικών σε σχέση με όλα τα μουσικά αποσπάσματα. Συγκεκριμένα στον παρακάτω πίνακα θα παρατηρήσουμε τα μέγιστα των σημείων ταύτισης των εκπλήξεων των υποκειμένων αυτής της κατηγορίας²⁴,

²⁴ παραδείγματος χάριν, από τις εκπλήξεις τις οποίες σημείωσαν τα υποκείμενα για ένα κομμάτι, εμείς θα ασχοληθούμε μόνο με τις εκπλήξεις που ταυτίστηκαν τα υποκείμενα μεταξύ τους και εκ των οποίων, στον συγκεκριμένο πίνακα θα αναπαραστήσουμε **μόνο** τα μέγιστα του πλήθους των ταυτιζόμενων εκπλήξεων μεταξύ των υποκειμένων για κάθε μουσικό κομμάτι.

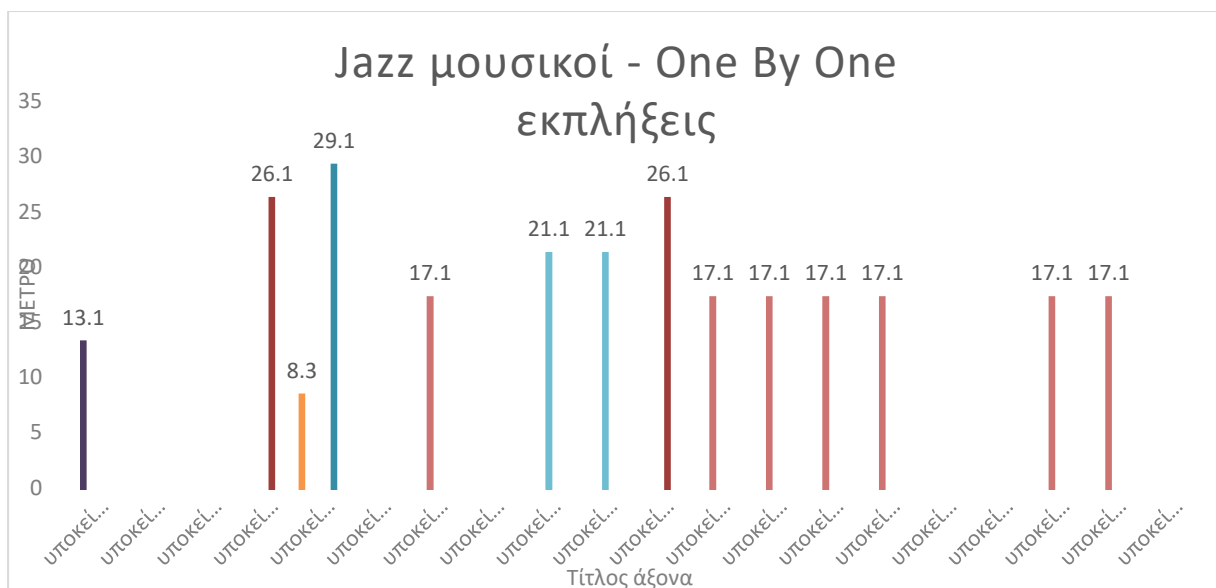


Πίνακας 1: Μέγιστες εκπλήξεις κομματιών - Jazz μουσικοί

Στο συγκεκριμένο πίνακα παρατηρούμε ότι η μέγιστη έκπληξη σημειώθηκε στο κομμάτι “One By One” με ποσοστό 35% επί του συνόλου των υποκειμένων (τζαζ μουσικών). Δηλαδή επτά άτομα από τους είκοσι συμμετέχοντες της υποομάδας νοιώσανε τη μέγιστη έκπληξη στο κομμάτι αυτό, η διαφορά έναντι των υπόλοιπων εκπλήξεων είναι εν μέρει σημαντική καθώς ο μέσος όρος των μέγιστων εκπλήξεων στα υπόλοιπα κομμάτια κυμαίνεται κατά μέσο όρο στο 15% .

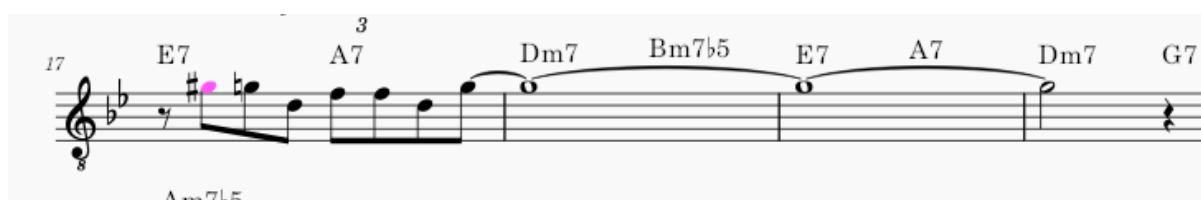
Όπως βλέπουμε και στο παρακάτω διάγραμμα σχετικά με τα αποτελέσματα των μετρήσεων στο συγκεκριμένο κομμάτι, το μέτρο που εντοπίστηκε η έκπληξη στο εν λόγω μουσικό κομμάτι από τα επτά υποκείμενα, είναι το μέτρο 17.1.²⁵

²⁵ Όπως παρατηρούμε στον παρακάτω πίνακα (πίνακας 2) για το κομμάτι “One By One”, στον οριζόντιο άξονα τοποθετούνται τα υποκείμενα με αριθμητική σειρά (Τζαζ μουσικοί) και στον κάθετο άξονα τα μουσικά μέτρα του κομματιού. Μας ενδιαφέρει το πλήθος των υποκειμένων που έχουν σημειώσει το ίδιο μέτρο σε αυτόν τον



Πίνακας 2- One By One Jazz μουσικοί

Στην εικόνα 1 από κάτω βλέπουμε το σημείο της παρτιτούρας όπου σημειώθηκε το μέγιστο των εκπλήξεων για τους τζαζ μουσικούς²⁶. Ο χρωματισμένος φθόγγος υποδηλώνει από πού ξεκινάει το σημείο έκπληξης για τους ακροατές. Αρμονικά παρατηρούμε ότι αποτελείται από παρενθετικές συγχορδίες ($V/V - V - I$) ώστε να καταλήξει στη τονική η φράση, όπου κρατιέται μακράς διάρκειας νότα, και η αρμονική συνέχεια επαναλαμβάνει το μοτίβο των παρενθετικών με μορφή πτώσης $II - V - I$, ώστε να καταλήξει ξανά στη τονική στη τονική²⁷. Η εναρμόνιση του συγκεκριμένου σημείου περιλαμβάνει ταυτόχρονη ρυθμική διάταξη όλων των οργάνων της ορχήστρας, δίνοντας μία ρυθμική και αρμονική ένταση, η οποία στη συνέχεια ακολουθείται από χαλάρωση και λύση στη τονική. Παρατηρούμε επίσης ότι χρησιμοποιήθηκε η blues scale σε anticipation, πριν δηλαδή φτάσουμε στο Dm chord, παίχθηκε στο $II - V - I$ και επίσης μοιάζει με το αρχικό θέμα του κομματιού. Αυτό πιστεύουμε αποτελεί σημαντικότατο εύρημα, καθώς ενώ στους τζαζ μουσικούς είναι αρκετά γνώριμος αυτός ο ήχος και η κλίμακα, τους δημιουργήθηκε έκπληξη από τον τρόπο, τον χρόνο και την τοποθέτησή της στο συγκεκριμένο chord sequence



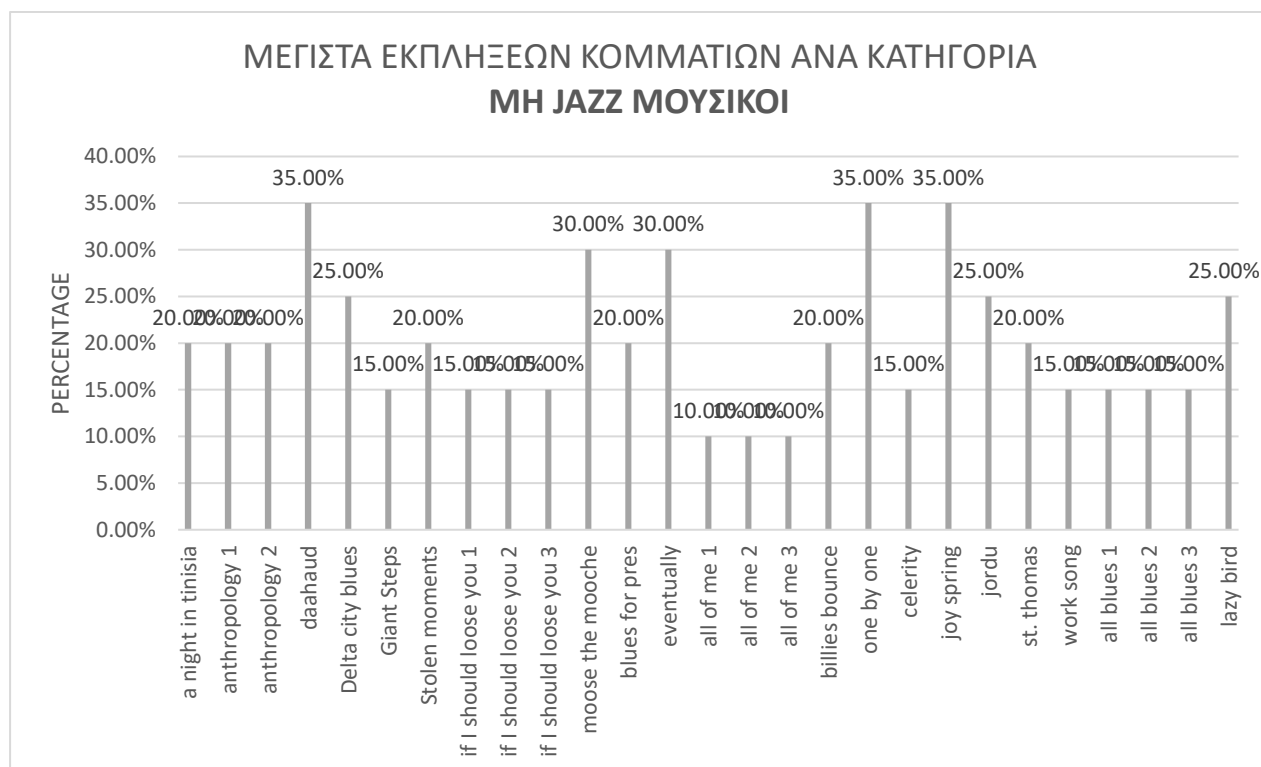
Εικόνα 1. One By One – μέτρο 17.1

²⁶ Μέτρο 17.1

²⁷ $II/V - V/V - V - I$

3.2 ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 2 – ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΜΗ ΤΖΑΖ ΜΟΥΣΙΚΩΝ

Η δεύτερη κατηγορία υποκειμένων περιλαμβάνει μη Τζαζ μουσικούς. Το εν λόγω υποσύνολο, αποτελείται από είκοσι άτομα ανεξαρτήτου ηλικίας και φύλου. Πάλι με τη χρήση του Gold – Msi test, τα υποκείμενα αυτά έχουν καταγραφεί και κατηγοριοποιηθεί ως μουσικοί αλλά άνευ τζαζ μουσικής παιδείας. Στο παρακάτω διάγραμμα θα δούμε μία συγκεντρωτική καταμέτρηση των μέγιστων εκπλήξεων των μη Τζαζ μουσικών σε σχέση με όλα τα μουσικά αποσπάσματα.



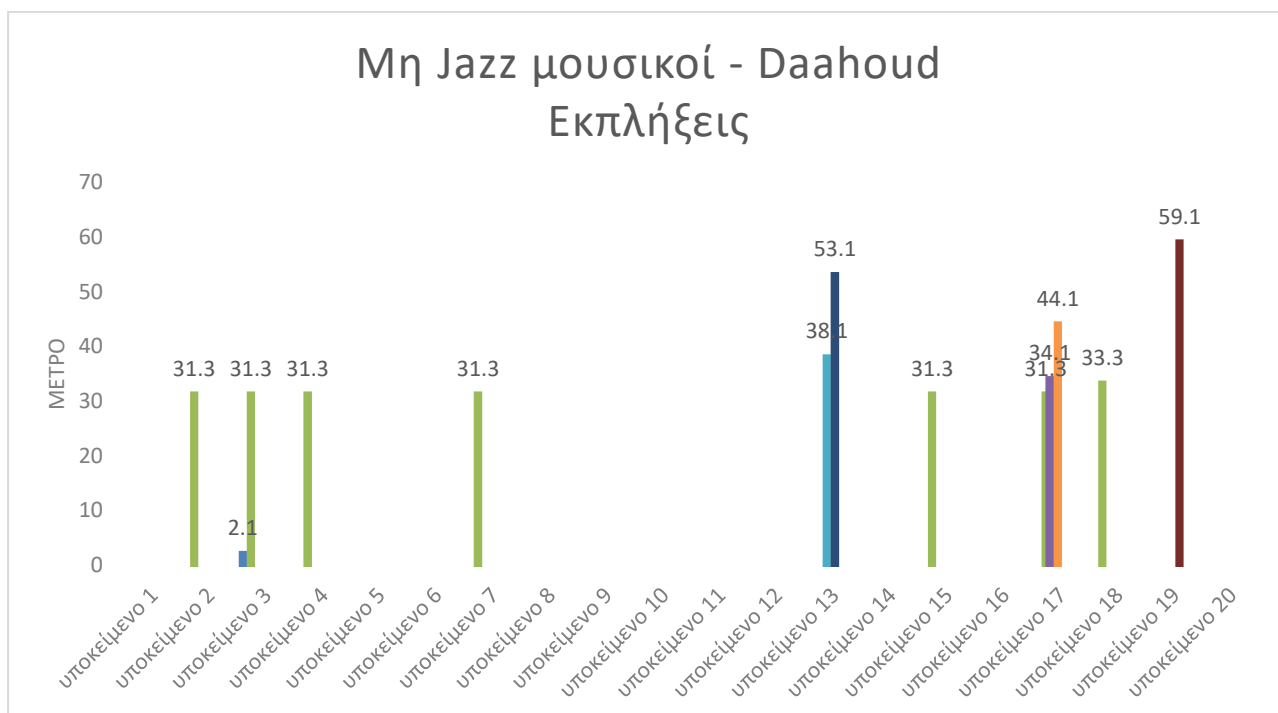
Πίνακας 3: Μέγιστες εκπλήξεις κομματιών - Μη Jazz μουσικοί

Στο συγκεκριμένο πίνακα παρατηρούμε ότι η μέγιστη έκπληξη σημειώθηκε με ποσοστό 35% επί του συνόλου των υποκειμένων (μη τζαζ μουσικών) σε τρία κομμάτια, “Daahoud”, “One By One” και “Joy Spring”. Δηλαδή επτά άτομα από τους είκοσι συμμετέχοντες της υποομάδας νοιώσανε τη μέγιστη έκπληξη στο κομμάτια αυτά, η διαφορά έναντι των υπόλοιπων μέγιστων εκπλήξεων δεν σημειώνεται ιδιαίτερος σημαντική καθώς όπως παρατηρούμε από τον άνωθεν πίνακα ο μέσος όρος των μέγιστων εκπλήξεων στα

υπόλοιπα κομμάτια κυμαίνεται από 15% έως 30% σχετικά διευρυμένος μέσα στο σύνολο της συγκεκριμένης υποομάδας.

Παρακάτω θα δούμε τα διαγράμματα σχετικά με τα αποτελέσματα των μετρήσεων στα τρία αυτά κομμάτια που σημείωσαν το μέγιστο επί των μεγίστων των εκπλήξεων της κατηγορίας των μη τζαζ μουσικών.

Όπως βλέπουμε και στο παρακάτω διάγραμμα σχετικά με τα αποτελέσματα των μετρήσεων στο κομμάτι *Daahoud*, το μέτρο που εντοπίστηκε η έκπληξη στο εν λόγω μουσικό κομμάτι από τα επτά υποκείμενα, είναι το μέτρο 31.3



Πίνακας 4 - Μη Jazz μουσικοί – Daahoud

Στην εικόνα 2 από κάτω βλέπουμε το σημείο της παρτιτούρας όπου σημειώθηκε το πρώτο μέγιστο των εκπλήξεων για τους μη τζαζ μουσικούς²⁸. Ο χρωματισμένος φθόγγος υποδηλώνει από πού ξεκινάει το σημείο έκπληξης για τους ακροατές. Παρατηρούμε ότι υπάρχει επανάληψη ρυθμικού μοτίβου (λα όγδοο και σι παρεστιγμένο τέταρτο) πάνω από μία Μι ύφεση μείζονα μεθ' εβδόμης συγχορδία, όπου σε συνάρτηση με τη συγχορδία Eb maj7 η μελωδία έχει τον ρόλο της 11^{ης} αυξημένης πάνω σε αυτή.



Εικόνα 2- Daahoud – μέτρο 31.3

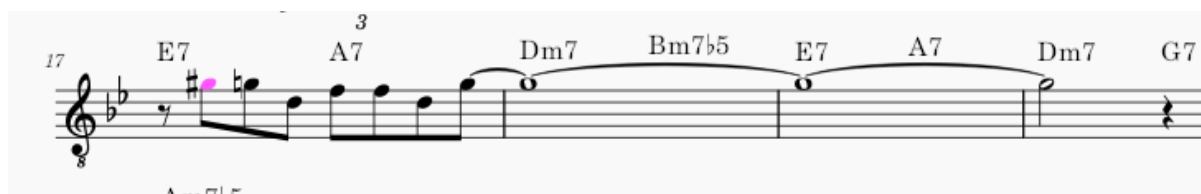
Η επόμενη μέγιστη έκπληξη για τους μη τζαζ μουσικούς, σημειώθηκε στο κομμάτι *one by one*. Όπως βλέπουμε και στο παρακάτω διάγραμμα σχετικά με τα αποτελέσματα των μετρήσεων στο συγκεκριμένο κομμάτι, το μέτρο που εντοπίστηκε η έκπληξη στο εν λόγω μουσικό κομμάτι από τα επτά υποκείμενα, είναι το μέτρο 17.1.



Πίνακας 5: Μη Τζαζ μουσικοί – One By One

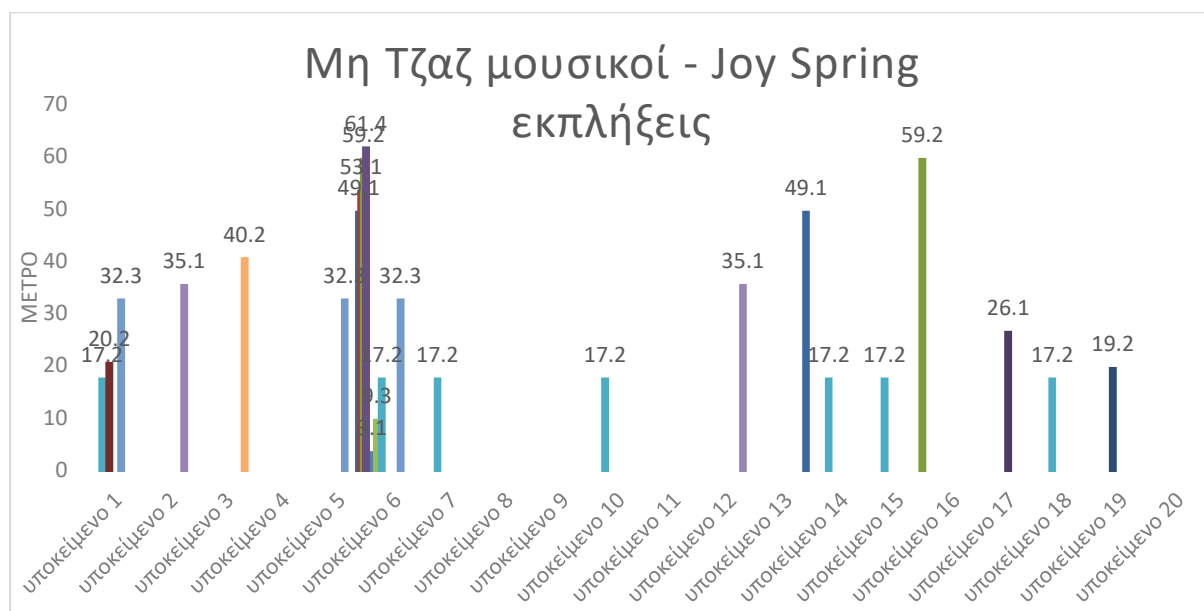
²⁸ Μέτρο 31.3

Στην εικόνα 3 από κάτω βλέπουμε το σημείο της παρτιτούρας όπου σημειώθηκε το μέγιστο των εκπλήξεων για τους μη τζαζ μουσικούς²⁹.



Εικόνα 3. One By One – μέτρο 17.1

Η τρίτη μέγιστη έκπληξη για τους μη τζαζ μουσικούς, σημειώθηκε στο κομμάτι *Joy Spring*. Όπως βλέπουμε και στο παρακάτω διάγραμμα σχετικά με τα αποτελέσματα των μετρήσεων στο συγκεκριμένο κομμάτι, το μέτρο που εντοπίστηκε η έκπληξη στο εν λόγω μουσικό κομμάτι από τα επτά υποκείμενα, είναι το μέτρο 17.2.



Πίνακας 6 : Joy Spring – Μη τζαζ μουσικοί

Στην εικόνα 4 από κάτω βλέπουμε το σημείο της παρτιτούρας όπου σημειώθηκε το μέγιστο των εκπλήξεων για τους τζαζ μουσικούς³⁰. Ο χρωματισμένος φθόγγος υποδηλώνει

²⁹ Για ανάλυση Βλ. σελίδα 25

από πού ξεκινάει το σημείο έκπληξης για τους ακροατές. Αρμονικά παρατηρούμε ότι γίνεται ‘minorisation’³¹ της δεύτερης βαθμίδας (Amaj7 σε Amin7) και ακολουθείται από πτώση II – V – I καταλήγοντας στη Σολ ματζόρε. Μελωδικά βλέπουμε ότι χρησιμοποιείται ένα μοτίβο με δέκατα έκτα και όγδοα, καταλήγοντας σε μία φράση δέκατων έκτων από τη δεσπόζουσα ώστε να οδηγηθούμε στη τονική. Οπότε είναι το ‘double time’, όπως παρατηρούμε ο βασικός παράγοντας της έκπληξης εδώ καθώς ξεκινά απροσδόκητα και εξελίσσεται σε ένα εξαιρετικό sequence δίνοντας μία αναπάντεχη έκπληξη στους ακροατές.



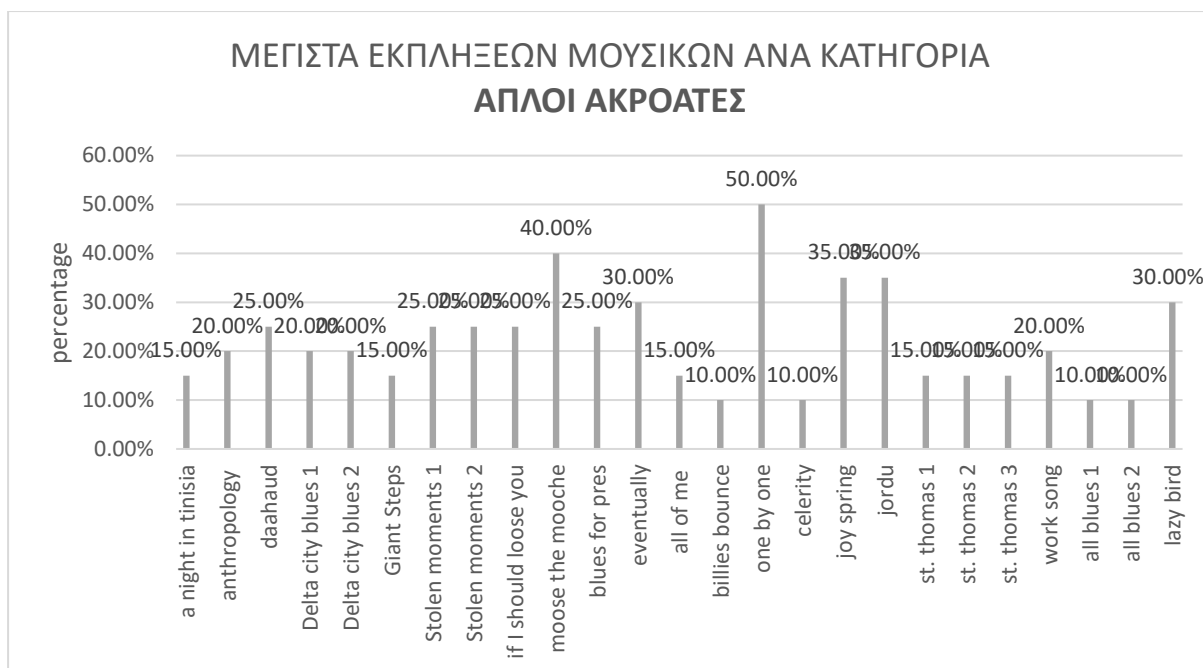
Εικόνα 4: Joy Spring – μέτρο 17.2

3.3 ΚΑΤΗΓΟΡΙΑ 3 – ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ ΑΠΛΩΝ ΑΚΡΟΑΤΩΝ

Η Τρίτη και τελευταία κατηγορία υποκειμένων περιλαμβάνει απλούς ακροατές. Το εν λόγω υποσύνολο, αποτελείται από είκοσι άτομα ανεξαρτήτου ηλικίας και φύλου. Πάλι με τη χρήση του Gold – Msi test, τα υποκείμενα αυτά έχουν καταγραφεί και κατηγοριοποιηθεί ως απλοί ακροατές άνευ μουσικής παιδείας και χωρίς να εμπεριέχεται η τζαζ στις μουσικές τους προτιμήσεις. Στο παρακάτω διάγραμμα θα δούμε μία συγκεντρωτική καταμέτρηση των μέγιστων εκπλήξεων των απλών ακροατών σε σχέση με όλα τα μουσικά αποσπάσματα.

³⁰ Μέτρο 17.2

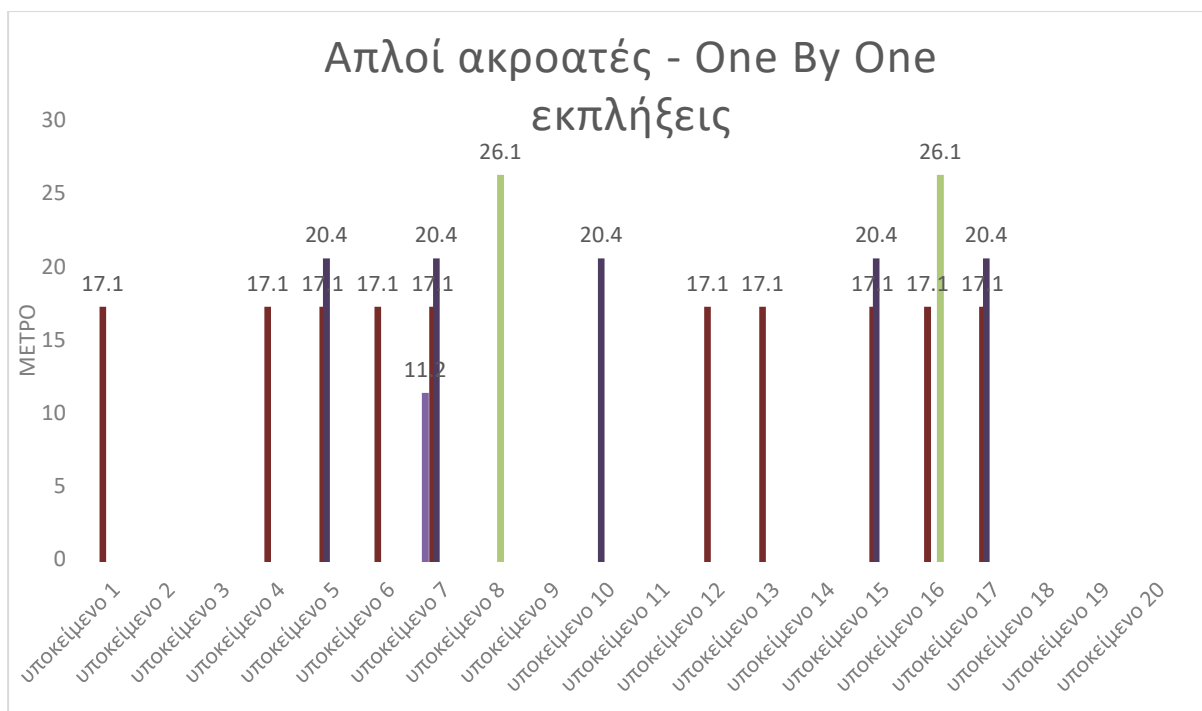
³¹ Minorisation : η τεχνική του να μετατρέπουμε μία μείζονα συγχορδία σε ελάσσονα συγχορδία, η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται εκτενώς στη Τζαζ μουσική.



Πίνακας 7: Μέγιστες εκπλήξεις κομματιών – Απλοί ακροατές.

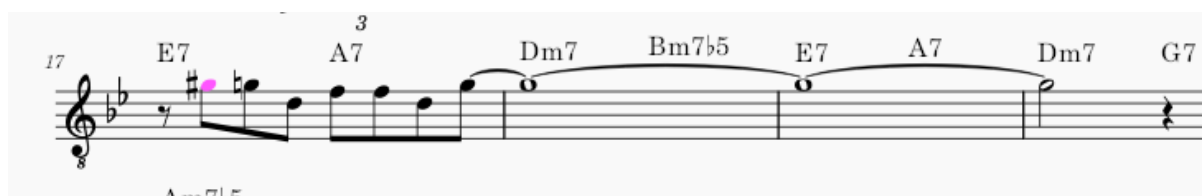
Στο συγκεκριμένο πίνακα παρατηρούμε ότι η μέγιστη έκπληξη σημειώθηκε στο κομμάτι “*One By One*” με ποσοστό 50% επί του συνόλου των υποκειμένων (απλοί ακροατές). Δηλαδή τα μισά άτομα (δέκα) από τους είκοσι συμμετέχοντες της υποομάδας νοιώσανε τη μέγιστη έκπληξη στο κομμάτι αυτό, η διαφορά έναντι των υπόλοιπων εκπλήξεων είναι σχετικά μεγαλύτερη, αν και παρατηρούμε στην κατηγορία των απλών ακροατών ότι σε όλα τα μουσικά αποσπάσματα τα μέγιστα των εκπλήξεων είναι αρκετά υψηλά. Πρέπει να σημειώσουμε επίσης ότι η κατηγορία αυτή περιέχει το πιο υψηλό ποσοστό σε εκπλήξεις στο *One By One*, όχι μόνο στη συγκεκριμένη υποομάδα, αλλά ανάμεσα και σε όλες τις υπόλοιπες υποομάδες.

Όπως βλέπουμε και στο παρακάτω διάγραμμα σχετικά με τα αποτελέσματα των μετρήσεων στο συγκεκριμένο κομμάτι, το μέτρο που εντοπίστηκε η έκπληξη στο εν λόγω μουσικό κομμάτι από τα επτά υποκείμενα, είναι το μέτρο 17.1.



Πίνακας 8: Απλοί ακροατές– One By One

Στην εικόνα 5 από κάτω βλέπουμε το σημείο της παρτιτούρας όπου σημειώθηκε το μέγιστο των εκπλήξεων για τους μη τζαζ μουσικούς³².



Εικόνα 5. One By One – μέτρο 17.1

³² Για ανάλυση βλ. σελίδα 25

3.3 ΣΥΓΚΡΙΣΕΙΣ ΜΕΤΑΞΥ ΤΩΝ ΥΠΟΣΥΝΟΛΩΝ

- **Ελάχιστα μέγιστα επί των εκπλήξεων.**

Μέσω της στατιστικής ανάλυσης που διεξήγαμε σε συνδυασμό και των τριών υποσυνόλων, παρατηρήσαμε ότι οι ελάχιστες επί των μεγίστων εκπλήξεων ανάμεσα στους Τζαζ μουσικούς, τους μη Τζαζ μουσικούς και τους απλούς ακροατές, σημειώθηκε στο κομμάτι ‘*All Of Me*’.

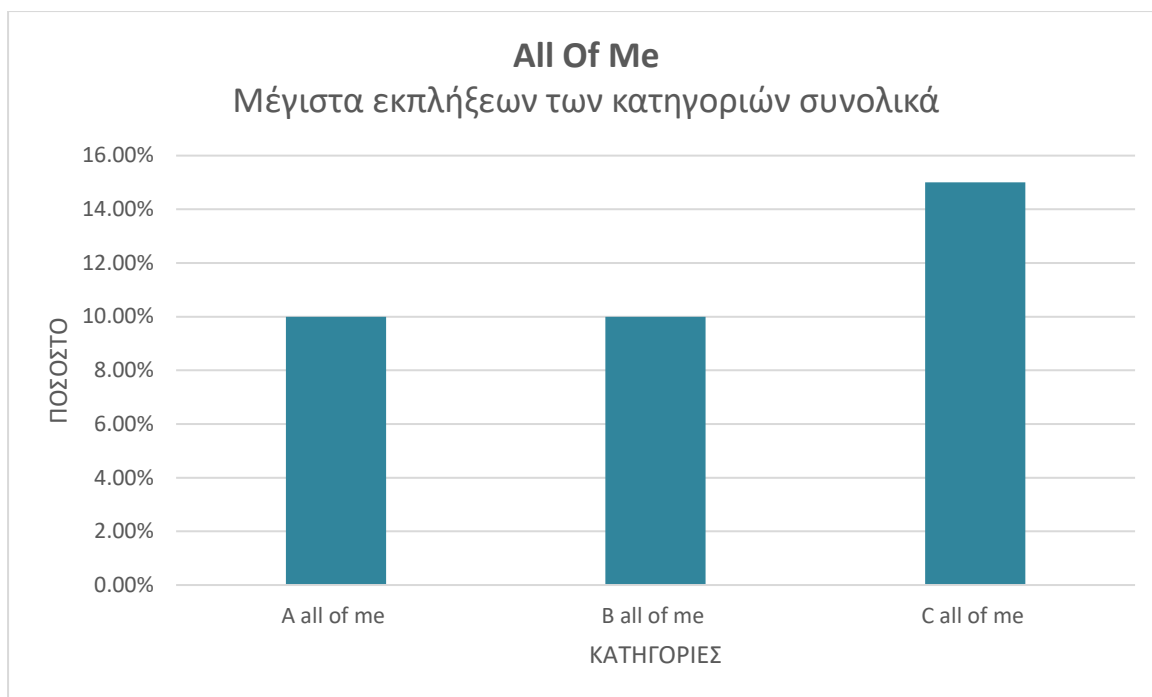
Το εν λόγω μουσικό κομμάτι αποτελεί τζαζ στάνταρτ της swing περιόδου, γραμμένο το 1931. Η τονικότητα του είναι σε Ντο μείζονα και είναι της μορφής A-B-A-C. Το tempo του είναι μεσαίας ταχύτητας³³ και αποτελείται από αρκετές παρενθετικές συγχορδίες αρμονικά μέχρι να επιστρέψει στη τονική.

Στον κάτωθεν πίνακα³⁴ παρατηρούμε τα μέγιστα εκπλήξεων των τριών υπό ομάδων για το συγκεκριμένο κομμάτι. Διακρίνουμε ότι τα ποσοστά και των τριών ομάδων είναι αρκετά χαμηλά ως προς το μέγιστο των εκπλήξεων : 10% για τους Τζαζ μουσικούς, 10% για τους μη Τζαζ μουσικούς και 15% για τους απλούς ακροατές³⁵.

³³ 117 bpm .

³⁴ Όπου Α – Τζαζ μουσικοί, Β – μη τζαζ μουσικοί, C – Απλοί ακροατές.

³⁵ Να σημειώσουμε εδώ ότι δεν εντοπίστηκαν κοινά σημεία μεγίστων εκπλήξεων ανάμεσα στις τρεις κατηγορίες: Μέτρο 88.4 – Τζαζ μουσικοί, μέτρο 73.1 – Μη τζαζ μουσικοί, μέτρο 63.3 – Απλοί ακροατές.



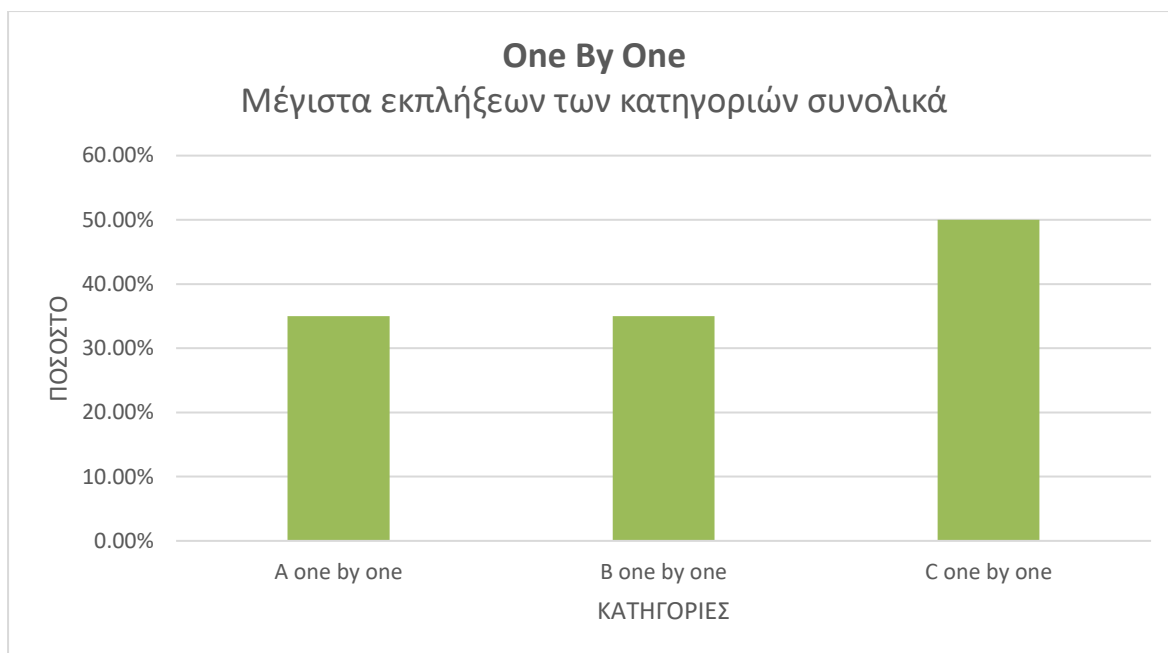
Πίνακας 9: Μέγιστα υποσυνόλων – All Of Me

- **Μέγιστα επί των μεγίστων εκπλήξεων.**

Όπως λέχθηκε και προηγουμένως στο κεφάλαιο αυτό οι μέγιστες επί των μεγίστων εκπλήξεις και στις τρεις ομάδες στο συγκεκριμένο πείραμα, εντοπιστήκανε στο μουσικό απόσπασμα *‘One By One’*, ενώ αυτό παρατηρήθηκε και από τα τρία υποσύνολα, στο ίδιο μουσικό μέτρο³⁶.

Στον παρακάτω πίνακα παρατηρούμε τα μέγιστα εκπλήξεων των τριών υπό ομάδων για το συγκεκριμένο κομμάτι. Διακρίνουμε ότι τα ποσοστά και των τριών ομάδων είναι πολύ υψηλά ως προς το μέγιστο των εκπλήξεων : 35% για τους Τζαζ μουσικούς, 35% για τους μη Τζαζ μουσικούς και 50% για τους απλούς ακροατές

³⁶ Μέτρο 17.1.

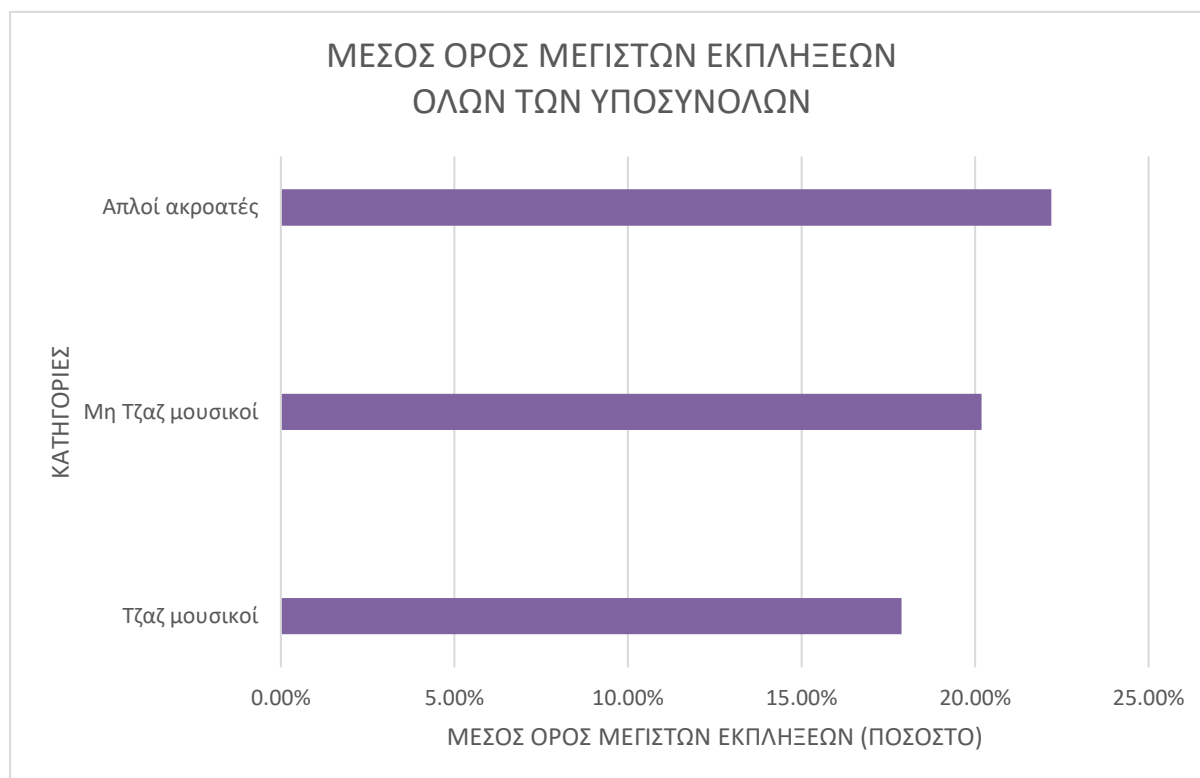


Πίνακας 10: Μέγιστα υποσυνόλων – One By One.

Βλέποντας παραπάνω τη μουσικολογική ανάλυση του συγκεκριμένου κομματιού, καλό θα είναι να επαναλάβουμε ότι στη συγκεκριμένη μουσική φράση (μέτρο 17.1), η εναρμόνιση του συγκεκριμένου σημείου περιλαμβάνει ταυτόχρονη ρυθμική διάταξη όλων των οργάνων της ορχήστρας, δίνοντας μία ρυθμική και αρμονική ένταση, η οποία στη συνέχεια ακολουθείται από χαλάρωση και λύση στη τονική. Οπότε ένα μουσικό φαινόμενο αρκετά προφανές, έντονο και εκτενές σε διάρκεια, που παρατηρείται όπως βλέπουμε και από τον πίνακα 10, σε μεγάλο ποσοστό και από τα τρία υποσύνολα.

3.4 ΜΕΣΟΙ ΟΡΟΙ ΜΕΓΙΣΤΩΝ ΕΚΠΛΗΞΕΩΝ

Στον παρακάτω πίνακα (πίνακας 11), παρατηρούμε έναν συνολικό μέσο όρο του κάθε υποσυνόλου, ως προς το σύνολο των μέγιστων εκπλήξεων. Συγκεκριμένα βλέπουμε, ότι τον μεγαλύτερο μέσο όρο τον κατέχει η ομάδα των απλών ακροατών με ποσοστό 22.20%, ακολουθεί η ομάδα των μη τζαζ μουσικών με ποσοστό 20.19% και τέλος, η ομάδα των τζαζ μουσικών με ποσοστό 17.88% ως προς τον μέσο όρο του συνόλου των μέγιστων εκπλήξεων.



Πίνακας 11: Μέσος όρος μέγιστων εκπλήξεων όλων των υποσυνόλων.

Ως εκ τούτου συμπεραίνουμε ότι η διαφορά των μέσων όρων μεταξύ του πρώτου και του τελευταίου υποσυνόλου (Απλοί ακροατές – Τζαζ μουσικοί) είναι στο 4.32%, ένα ποσοστό αρκετά μεγάλο που δικαιολογεί και μας οδηγεί να συνταχθούμε με βάση προηγούμενες έρευνες σχετικά με το φαινόμενο της έκπληξης στη μουσική σε συνδυασμό με τον παράγοντα της μουσικής εξοικείωσης³⁷. Όπως λόγου χάριν αναφέρει δηλαδή ο Mayer και οι ερευνητές που επακολούθησαν, αν για παράδειγμα κατά πόσον, οι μουσικές προσδοκίες των ακροατών παραβιάζονται ή ικανοποιούνται σύμφωνα με τη μουσική εξοικείωση απέναντι σε ένα μουσικό ιδίωμα (Mayer, 1956).

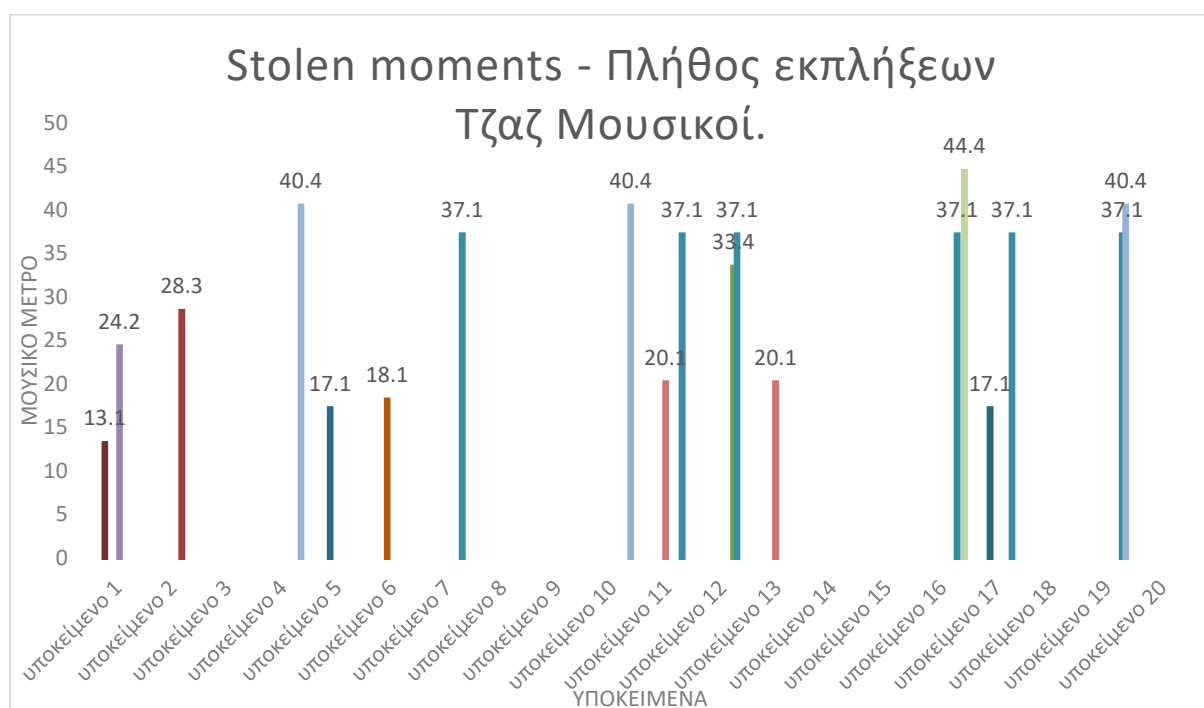
³⁷ Βλ. πρώτο κεφάλαιο 1.2 – Μουσική και έκπληξη.

3.5 ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΝΑΛΥΣΗΣ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΩΝ

Στο παρόν υποκεφάλαιο, θέλοντας να εμβαθύνουμε σε μεγαλύτερο βαθμό στην ανάλυση των δεδομένων του πειράματος αναφορικά με τα ερεθίσματα τα οποία προκάλεσαν έκπληξη στους ακροατές, θα αναλύσουμε τρία από τα μουσικά παραδείγματα³⁸ τα οποία δόθηκαν στις τρεις υποομάδες. Η ανάλυση θα είναι σε μία συγκεντρωτική μορφή, όπου σημειώνονται οι εκπλήξεις όλων των κατηγοριών των υποκειμένων που ελέγχθηκαν με σκοπό, κατά τη δική μας υποκειμενική αντίληψη, να εξάγουμε συμπεράσματα ως προς τους παράγοντες όπου οδήγησαν τη κρίση των υποκειμένων στα συγκεκριμένα σημεία εκπλήξεων κατά την ακρόαση των μουσικών αποσπασμάτων.

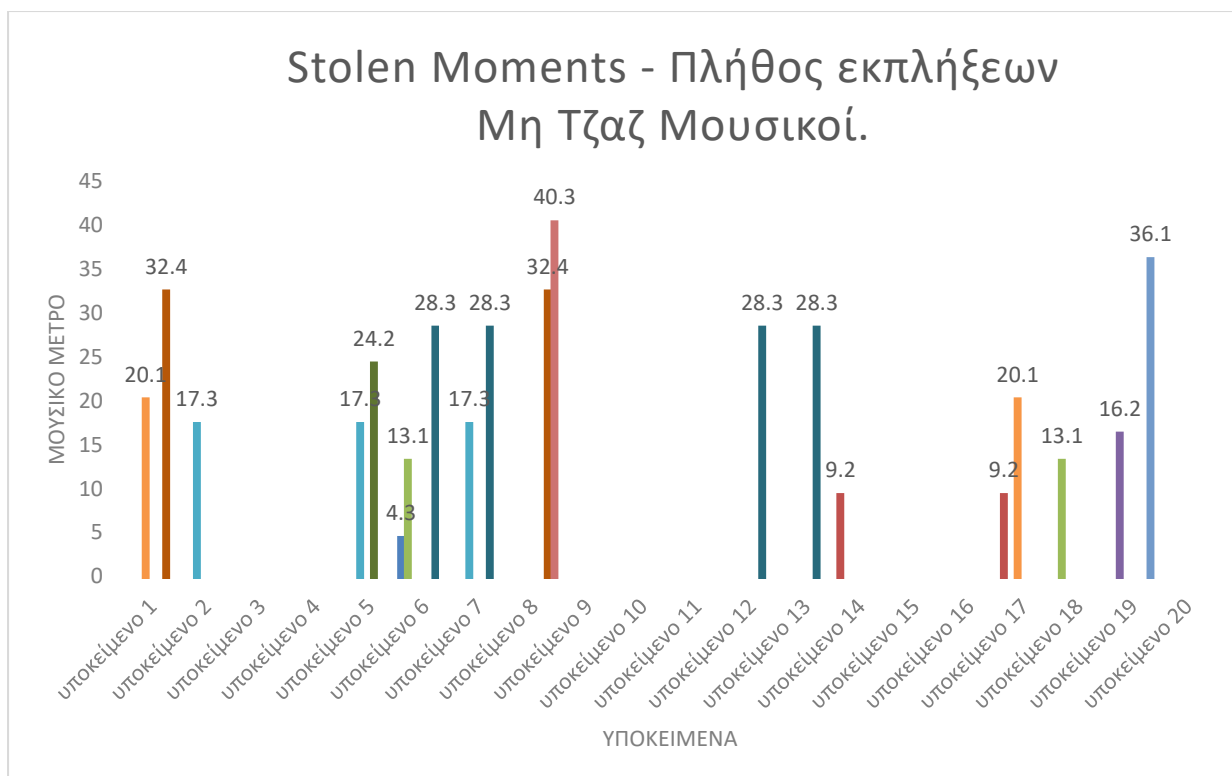
3.5.1. Stolen Moments

Στους παραπάνω πίνακες παρατηρούμε το πλήθος εκπλήξεων των υποκειμένων για το κομμάτι *Stolen Moments* ανά κατηγορία, όπου στον οριζόντιο άξονα βρίσκονται τα υποκείμενα και στον κάθετο άξονα το μουσικό μέτρο όπου το κάθε υποκείμενο δήλωσε κάποια έκπληξη.

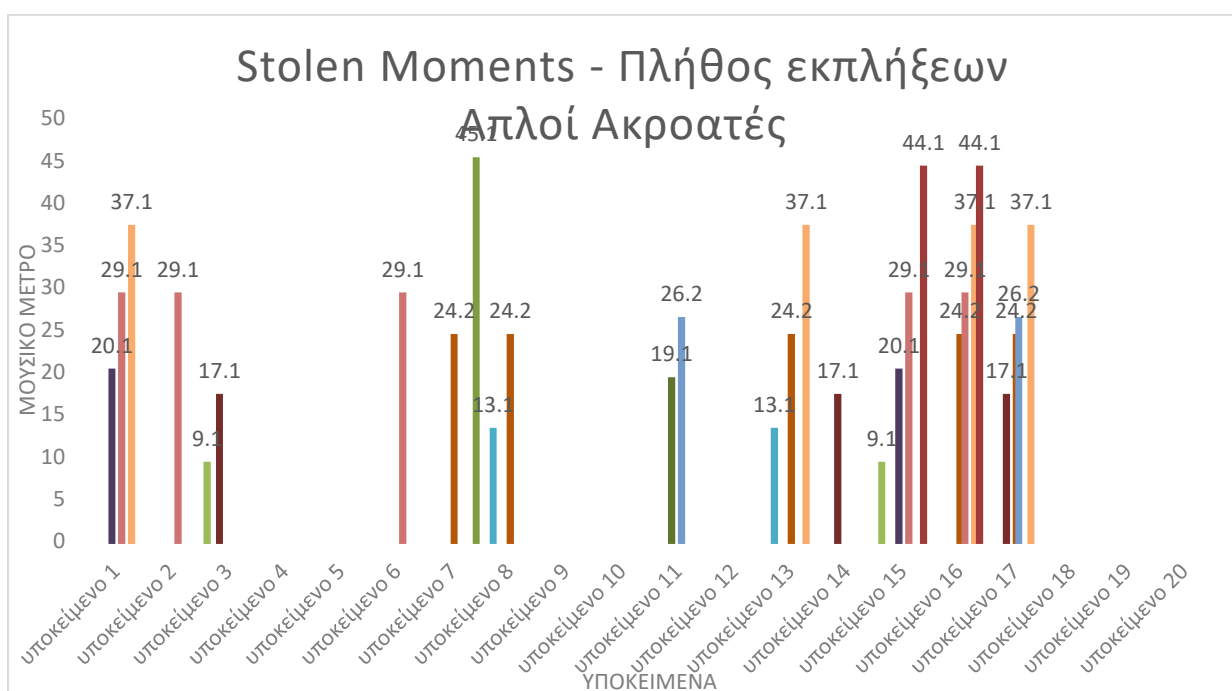


Πίνακας 3. Stolen Moments - Εκπλήξεις Τζαζ μουσικών.

³⁸ Η επιλογή των συγκεκριμένων μουσικών αποσπασμάτων επιλέχθηκε με τυχαίο τρόπο.



Πίνακας 4. Stolen Moments - Εκπλήξεις Μη Τζαζ μουσικών.



Πίνακας 5. Stolen Moments - Εκπλήξεις Απλών Ακροατών.

Ιστορικά στοιχεία.

Το *Stolen Moments* αποτελεί, μία Hard Bop Jazz σύνθεση που συνέθεσε ο σαξοφωνίστας Oliver Nelson. Είναι ένα κομμάτι δεκαεξάμετρο και τα σόλο είναι σε μια συμβατική minor jazz-blues δομή (Brown, 2006). Ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά στο άλμπουμ του Nelson “*The Blues And The Abstract Truth*” το 1961. Δόθηκαν στίχοι στο κομμάτι όταν ο Mark Murphy ηχογράφησε τη δική του εκδοχή στο ομώνυμο άλμπουμ το 1978.

Το κομμάτι πρωτοεμφανίστηκε σε μία πρώτη μορφή ως “*The Stolen Moment*” στο άλμπουμ του 1960 “*Trane Whistle*” από τον Eddie “Lockjaw” Davis, το οποίο γράφτηκε και ενορχηστρώθηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Oliver Nelson, χωρίς όμως το κομμάτι να έχει κάποια ιδιαίτερη αποδοχή από τους κριτικούς και το κοινό της εποχής. Η πρώτη ηχογράφηση του τραγουδιού που τράβηξε την προσοχή ήταν η έκδοση του άλμπουμ του Νέλσον του 1961, “*The Blues And The Abstract Truth*”. Ο μουσικοκριτικός, πιανίστας και συγγραφέας Ted Gioia περιγράφει αυτήν την έκδοση ως “ένα περίεργο συνδυασμό hard bop όπου γίνεται εκτενής χρήση των πνευστών με πλούσια ενορχήστρωση των διατεταγμένων φωνών” (Gioia, 2012). Ενώ ο Workman προσθέτει “Το σόλο του Nelson σε αυτήν την έκδοση περιέχει “πιθανώς τη περισσότερη διάσημη χρήση της επαυξημένης κλίμακας στην τζαζ”” (Workman, 2007).

Ο τραγουδιστής Mark Murphy έγραψε στίχους για την έκδοση του κομματιού 1978. Η Gale Fisher έγραψε αργότερα διαφορετικούς στίχους στην αρχική μελωδία του Nelson και ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά στο άλμπουμ του 1987 *The Carmen McRae - Betty Carter Duets*. Αυτή η φωνητική εκδοχή του “*Stolen Moments*” έλαβε τον εναλλακτικό τίτλο “*You Belong To Her*” (Gioia, 2012).

Ανάλυση Stolen Moments – Solo (Oliver Nelson).

Σε αυτό το σημείο θα προβούμε σε μία μουσικολογική ανάλυση του αυτοσχεδιασμού του Oliver Nelson στο “*Stolen Moments*”, με βάση τις εκπλήξεις που προέκυψαν από τα ερεθίσματα των υποκειμένων κατά την ακρόαση στα πλαίσια της πειραματικής διαδικασίας που διεξήγαμε. Παρακάτω παραθέτουμε την παρτιτούρα του αυθεντικού αυτοσχεδιασμού του Oliver Nelson σημειώνοντας με χρώμα τους φθόγγους από όπου ξεκινάνε οι εκπλήξεις και στη συνέχεια θα αναλύσουμε τα σημεία αυτά.

Stolen Moments

Studio Album - Blues and the Abstract Truth - 1961

Saxophone Solo

Oliver Nelson

♩ = 116

Dm7

5

9

13

16

19

22

26

Chord symbols: Dm7, Gm7, Bb7, A7, S1a1, S2, S2a1, P1, Bb7b, Eb7, Dm7.

D. Smailis

Εικόνα 1-α. Stolen Moments Solo (Oliver Nelson)

30

A7

Dm7

Bb7

3

34

A7

Dm7

A7

3

37

Dm7

40

Gm7

Dm7

44

Bb7

Eb7

Dm7

48

A7

Dm7

Εικόνα 1-β. Stolen Moments Solo (Oliver Nelson)

Το κομμάτι όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως ανήκει στο είδος του τυπικού minor Jazz blues³⁹ από Ντο μινόρε⁴⁰. Αρμονικά λοιπόν βασίζεται στη συγχορδιακή διαδοχή D min7 – G min7 – D min7 – Bb7 – A7 – D min7 ,με ρυθμική αγωγή 4/4 και διαρκεί τέσσερα chorus. Κάθε ένα από τα τέσσερα ρεφρέν του Νέλσον αναπτύσσει ένα μοτίβο πολύ καθαρά, με μικρό «τζαζ λεξιλόγιο».

Στον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό, το αρχικό μοτίβο με ανοικτές τέταρτες και η συνέχιση του με απαντήσεις, ήταν μια σημαντική καινοτομία αρμονικά και θεματικά για την εποχή και επίσης. Το μεγαλύτερο μέρος του solo του Νέλσον βασίζεται σε διατονικά περάσματα, για παράδειγμα τα τέταρτα της 1ης χορωδίας (μέτρα 1-12) και τα ζεύγη τριάδων της δεύτερης χορωδίας εστιασμένο σε τρίηχα. Αυτό τον οδηγεί σε μερικές αρμονικά απρόσμενες προοπτικές, όπως το απόσπασμα που συνδέει την 3η και 4η χορωδία, το οποίο ενσωματώνει μια σειρά τριάδων που δεν σχετίζονται με την υποκείμενη αρμονία. Σε αντίθεση με τα σόλο του Hubart και Dolphy, ο Nelson δεν χρησιμοποιεί σχεδόν καθόλου double time feeling, με τη ρυθμική του γλώσσα να αποτελείται σε μεγάλο βαθμό από τριάδες, και μεγάλης διάρκειας ρυθμικές αξίες⁴¹. Ας αναλύσουμε λοιπόν τώρα τα σημεία όπου εντοπίστηκαν οι εκπλήξεις.

- Στο μέτρο 4.3 βρισκόμαστε στη τονική του κομματιού και η μελωδία κάνει ένα τρίηχο τετάρτων κινούμενη σε ένα άρπισμα D min11.
- Στο μέτρο 9.2 πάνω στη συγχορδία Bb 7 , το σαξόφωνο διευρύνει το άκουσμα σχηματίζοντας από τη βάση της συγχορδίας (Bb) ένα άρπισμα που καταλήγει στη 13 (Bb 13).
- Στο μέτρο 13.1 ξεκινάει η δεύτερη χορωδία του σόλο και στη μελωδία έχουμε πάνω από το D min7 , ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο από τρίηχα με triads διατονικά, στη τονική της συγχορδίας και στη δεύτερη βαθμίδα.
- Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται και στο μέτρο 16.2 συνεχίζει ανεβαίνοντας και φτάνοντας έως τη Πέμπτη βαθμίδα της Ρε μινόρε
- Το ίδιο μοτίβο μεταφέρεται και στην επόμενη συγχορδία (G min7), στη πρώτη και τη δεύτερη βαθμίδα όπου καταλήγει σε κορόνα στη Σολ με κρατημένο φθόγγο διάρκειας (μέτρο 17.1).

³⁹ I – IV – I – VI – V – I.

⁴⁰ Είναι Cm blues αλλά εξετάζουμε το tenor solo που είναι transposition και φαίνεται εδώ σε Dm

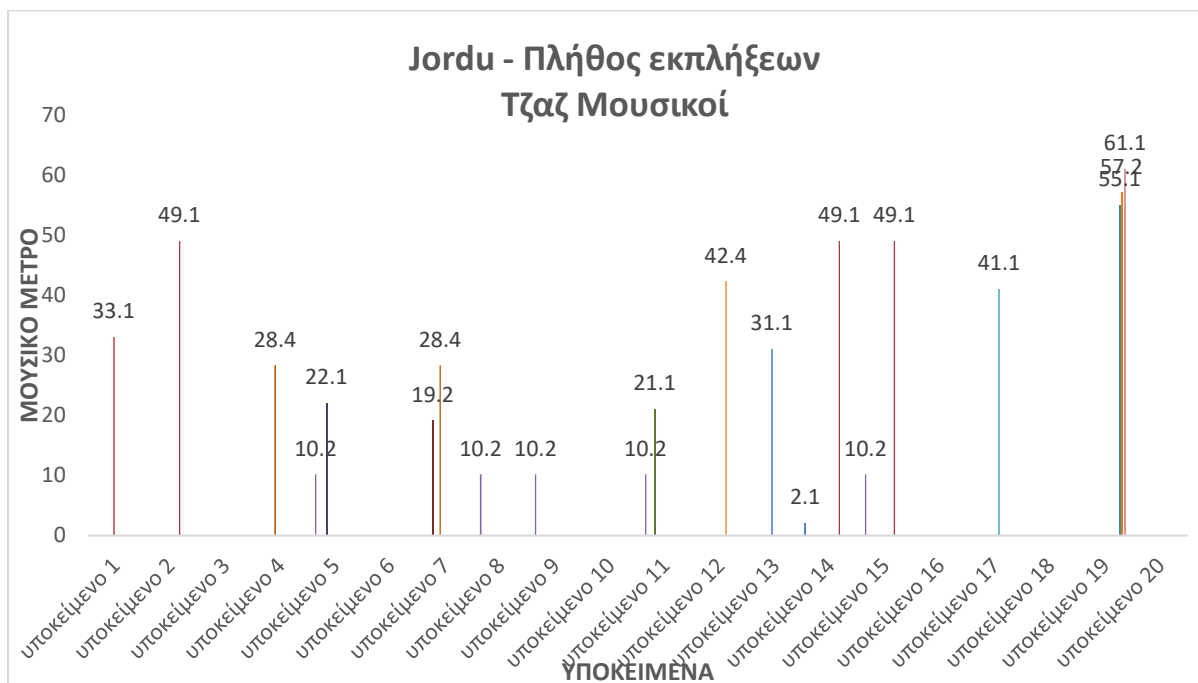
⁴¹ Στο τέλος πχ, χρησιμοποιεί τριάδες χρωματικές σαν αναφορά και στις χρωματικές αλυσίδες του θέματος αλλά και σαν μια αρμονική καινοτομία που αργότερα αναπτύχθηκε από σύγχρονους αυτοσχεδιαστές όπως ο George Garzone.

- Στο μέτρο 19.1 επιστρέφουμε στη τονική Ρε μινόρε με την ίδια ανάπτυξη μοτίβου σχηματίζοντας ένα triad D min11 ψηλά. Ενώ στο επόμενο μέτρο έχουμε επανάληψη του ίδιου μοτίβου όπως στο μέτρο 13.1
- Στο μέτρο 24.2 κλείνοντας το συγκεκριμένο ρεφρέν μένουμε στη τονική με το ίδιο μοτίβο αλλά παιγμένο σε τέταρτα καταλήγοντας στην ένατη.
- Στην αρχή του επόμενου chorus (μέτρο 26.2), υπάρχει ένα ποικιλιματικό παιχνίδι μεταξύ της τονικής και της ένατης.
- Στο μέτρο 28.3 καταλήγουμε στην ένατη της συγχορδίας G min7, όπου με κρατημένους φθόγγους κατεβαίνουμε στην έκτη της συγχορδίας.
- Από το 33.4 μέτρο και μετά με τη χρήση triads η μελωδία με αυξανόμενης πυκνότητας ρυθμικές αξίες, κατεβαίνει χρωματικά, καθώς και μη διατονικά, επιστρέφοντας στη τονική.
- Στο μέτρο 37.1, στην αρχή της τελευταίας χορωδίας, γίνεται χρήση της D augmented scale, η οποία κατεβαίνει με τη μορφή ενός sequence δέκατων έκτων.
- Ο αυτοσχεδιασμός κλείνει με μία πτωτική διατονική διαδοχή ενός μοτίβου παρεστιγμένων τετάρτων και όγδοων καταλήγοντας σε Ρε μινόρε (τονική).

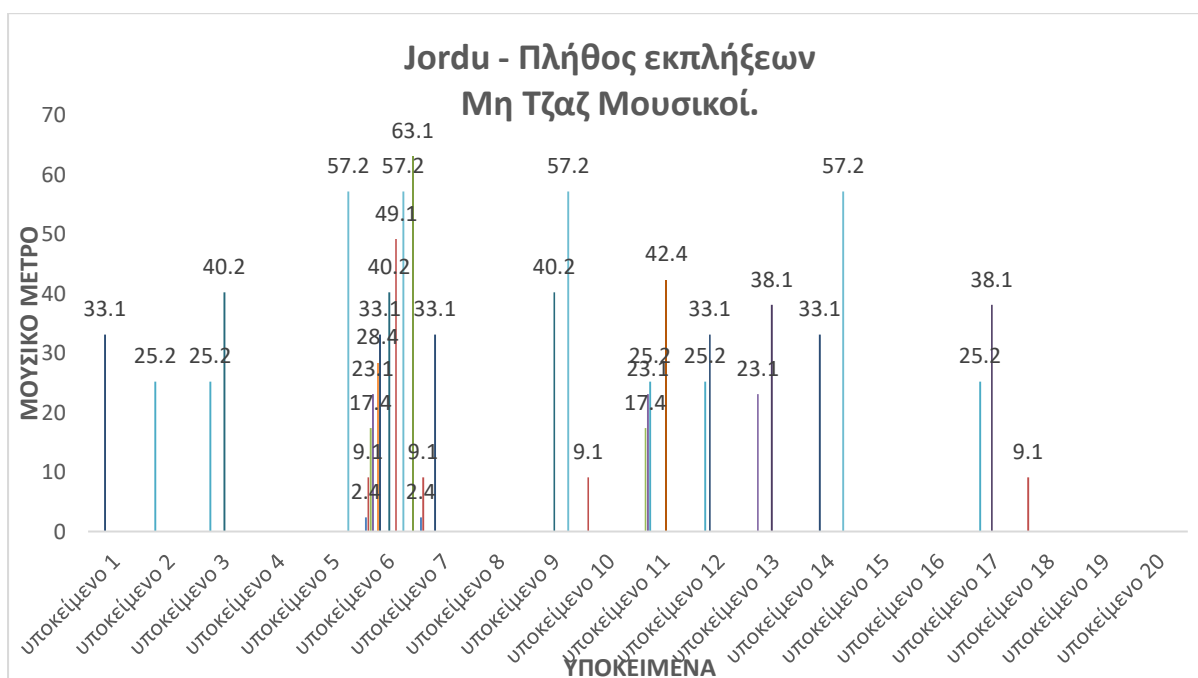
Μέσω της ανάλυσης που πραγματοποιήσουμε, κατά τη δική μας κρίση, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι, η εναλλαγή ρυθμικής δομής και πυκνότητας, όπως παρατηρείται ανάμεσα στο μέτρο 12 και 13 μπορεί κάλλιστα να δημιουργήσει ερεθίσματα σε κάποιον ακροατή ως προς το να εκπλαγεί, καθώς η μετάβαση από μεγάλες χρονικές αξίες σε αρκετά μικρότερες όπως γίνεται στα συγκεκριμένα μέτρα, σαφώς αποτελεί μία απροσδόκητη κίνηση. Αντιστοίχως το ίδιο φαινόμενο στην αντίθετη μορφή του, δηλαδή μετάβαση από μικρές χρονικές αξίες σε μεγαλύτερες, εντοπίζουμε στο μέτρο 22 και 23, το οποίο αποτελεί επίσης παράγοντα ως προς έκπληξη στους ακροατές. Η κορύφωση (κορώνα) που συμβαίνει στο μέτρο 29 αποτελεί, κατά τη προσωπική κρίση μας πάντα, άλλον έναν παράγοντα έκπληξης για τον ακροατή, καθώς υπάρχει απότομη μεταβολή του τονικού ύψους. Σίγουρα πάντως πιστεύουμε ότι στο συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα η χρήση της επαυξημένης κλίμακας στο μέτρο 37 (το οποίο συγκέντρωσε τα περισσότερα ερεθίσματα εκπλήξεων) εκπλήσσει σε αρκετά μεγάλο βαθμό, καθώς από μία πρώτη άποψη το συγκεκριμένο μοτίβο τονικά δείχνει σαν να μην συνδέεται με την μελωδική και αρμονική ροή του αυτοσχεδιασμού, τοποθετώντας το ως ένα μουσικό φαινόμενο το

οποίο εκπλήσσει ακόμα και ένα εξοικειωμένο ακροατή του συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος της Τζαζ μουσικής.

Jordu⁴²

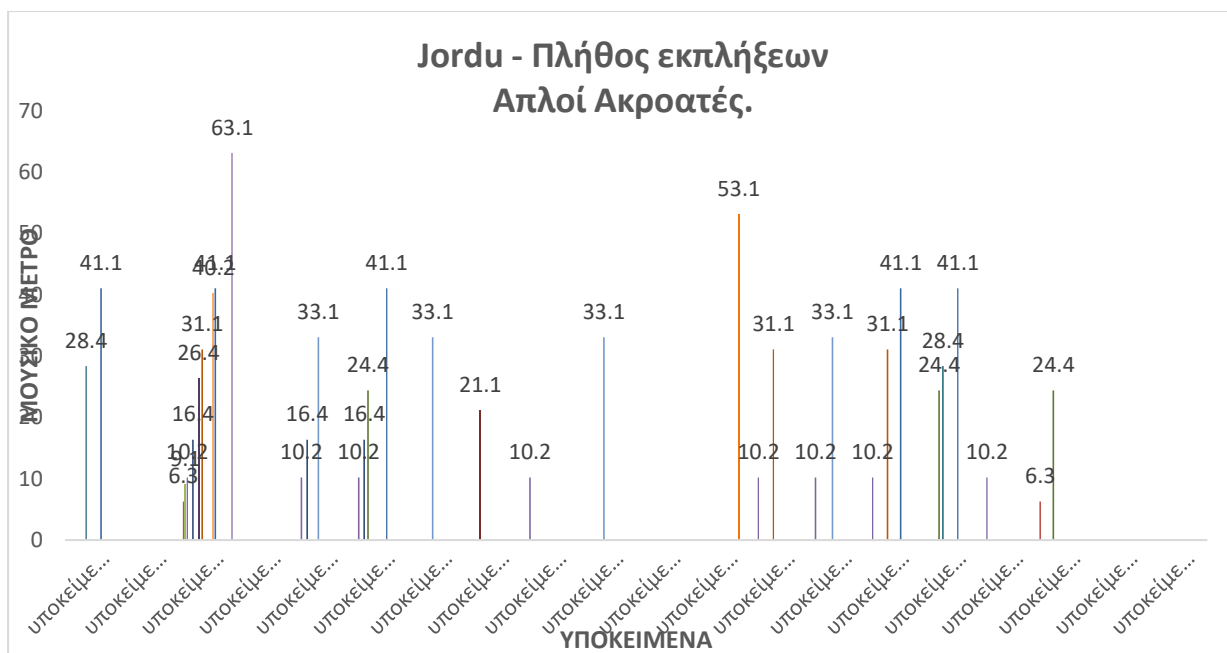


Πίνακας 1. Jordu - Εκπλήξεις Τζαζ Μουσικών.



Πίνακας 2. Jordu - Εκπλήξεις Μη Τζαζ Μουσικών.

⁴² Στους παραπάνω πίνακες παρατηρούμε το πλήθος εκπλήξεων των υποκειμένων για το κομμάτι “Jordu” ανά κατηγορία, όπου στον οριζόντιο άξονα βρίσκονται τα υποκείμενα και στον κάθετο άξονα το μουσικό μέτρο όπου το κάθε υποκείμενο δήλωσε κάποια έκπληξη.



Πίνακας 3. Jordu - Εκπλήξεις Απλών Ακροατών.

Ιστορικά στοιχεία.

Το "Jordu" είναι ένα τζαζ standard που γράφτηκε από τον Irving "Duke" Jordan το 1953. Αυτό το τραγούδι έγινε δημοφιλές για πρώτη φορά από τους Clifford Brown και Max Roach, αλλά πολλοί άλλοι μουσικοί της τζαζ έχουν ερμηνεύσει ή ηχογραφήσει διασκευές του, συμπεριλαμβανομένων των Stan Getz, Chet Baker, και ο Parker. Ο Floyd Cramer ερμήνευσε το τραγούδι σε organ στο άλμπουμ του 1962 "*Floyd Cramer Gets Organized*" στο οποίο το μισό του άλμπουμ αποτελούταν από πιάνο και το άλλο μισό από όργανο. Τους στίχους για αυτό το τραγούδι έγραψε η Karrin Allyson με τίτλο "*Life Is A groove*". Το ηχογράφησε στο δίσκο "*Footprints*" το 2006 ως ντουέτο με τη Nancy King. Μια άλλη φωνητική εκδοχή ηχογραφήθηκε από την Ann Richards με τον τίτλο "Where Did You Go?" το οποίο συμπεριελάβε στη συλλογή της "The Many Moods of Ann Richards/Two Much" του 2004.

Ανάλυση Jordu – Solo (Clifford Brown).

Σε αυτό το σημείο θα προβούμε σε μία μουσικολογική ανάλυση του αυτοσχεδιασμού του Clifford Brown στο "Jordu", με βάση τις εκπλήξεις που προέκυψαν από τα ερεθίσματα των υποκειμένων κατά την ακρόαση στα πλαίσια της πειραματικής διαδικασίας που διεξήγαμε. Παρακάτω παραθέτουμε την παρτιτούρα του αυθεντικού αυτοσχεδιασμού του

Oliver Nelson σημειώνοντας με χρώμα τους φθόγγους από όπου ξεκινάνε οι εκπλήξεις και στη συνέχεια θα αναλύσουμε τα σημεία αυτά.

Jordu

Clifford Brown Solo Annotation Score

$\text{♩} = 136$

Swing

6

12

18

22

26

33

costaseglezos

36 $E\flat\text{maj}7$ $D7$ $G7$ $C-7$

39 $A\flat7$ $G7$ $D7$ $G7$ $C-7$ $F-7$ $B\flat7$

44 $E\flat\text{maj}7$ $D7$ $G7$ $C-7$ $A\flat7$ $G7$

49 $G7$ $C7$ $F7$ $B\flat7$

51 $E\flat7$ $A\flat7$ $D\flat7$ $F7$ $B\flat7$

54 $E\flat7$ $A\flat7$ $D\flat7$ $G\flat7$ $G7$

57 $D7$ $G7$ $C-7$ $F-7$ $B\flat7$ $E\flat\text{maj}7$

61 $D7$ $G7$ $C-7$ $A\flat7$ $G7$

Το Jordu αποτελεί ένα Τζαζ στάνταρτ της Hard Bop περιόδου. Ο αυτοσχεδιασμός του Clifford Brown, είναι σε τονικότητα C minor (ή Eb major) έχει ρυθμική αγωγή 4/4. Μορφολογικά, αποτελείται από 2 chorus μορφής, A-A-B-A . Συγκεκριμένα :

A1: ||D7 G7 |C-6 |F7 Bb7 |Eb7 |D7 G7 |C-6 |Ab7 |Ab7 ||

A2: ||D7 G7 |C-6 |F7 Bb7 |Eb7 |D7 G7 |C-6 |Ab7 |Ab7 ||

B1: ||G7 C7 |F7 Bb7 |Eb7 Ab7 |Db7 |F7 Bb7 |Eb7 Ab7 |Db7 Gb7 |B7 ||

A3: ||D7 G7 |C-6 |F7 Bb7 |Eb7 |D7 G7 |C-6 |Ab7 |Ab7 ||

Αρμονικά, το τμήμα A, όπως παρατηρούμε, αποτελείται από πτωτικά II – V – I, αλλά στη θέση της δεύτερης βαθμίδας χρησιμοποιούνται οι παρενθετικές δεσπόζουσες του V (V/V)⁴³. Το τμήμα B χρησιμοποιεί ένα μοτίβο από κύκλο τετάρτων που βασίζεται σε δεσπόζουσες έβδομες συγχορδίες (παρενθετικές μεταξύ τους). Ας αναλύσουμε λοιπόν τώρα τα σημεία όπου εντοπίστηκαν οι εκπλήξεις.

- Στο μέτρο 2.1 σημειώνεται η πρώτη έκπληξη από τους ακροατές. Εκεί γίνεται μία ανάλυση του ακόρντου Nτο μινόρε 7^{ης} σε όγδοα, όπου προηγείται από συγκοπτόμενα όγδοα στο προηγούμενο μέτρο σε μορφή Ισοκράτη (στη ρε νότα), οπότε υποθέτουμε ότι αυτή η μελωδική αλλαγή προκάλεσε στο συγκεκριμένο σημείο έκπληξη.
- Στο μέτρο 6.3 παρατηρούμε ένα άρπισμα από τρίχη πάνω στο Nτο μινόρε 7^{ης}. Πιθανόν η αλλαγή των χρονικών αξιών να έχει δημιουργήσει κάποια έκπληξη στους ακροατές.
- Στα μέτρα 9 και 10 έχουμε μία ανάπτυξη ενός ρυθμικού χαρακτηριστικού μοτίβου με όγδοα και δέκατα έκτα πάνω στη ii-v-i πτώση που καταλήγει με πτώση τετάρτου πριν καταλήξει στη τονική. Η ξαφνική μεταβολή των ρυθμικών αξιών με τη χρήση μοτιβικής ανάπτυξης, καθώς και η λύση στη τονική με παύση και χρήση χαρακτηριστικής μελωδικής γραμμής, αποτελεί σίγουρα ερέθισμα προς έκπληξη για τους ακροατές κατά την υποκειμενική μας άποψη.

⁴³ Πχ στη πτώση D7 – G7 – C min6 , χρησιμοποιείται D7 αντί για D min7b5.

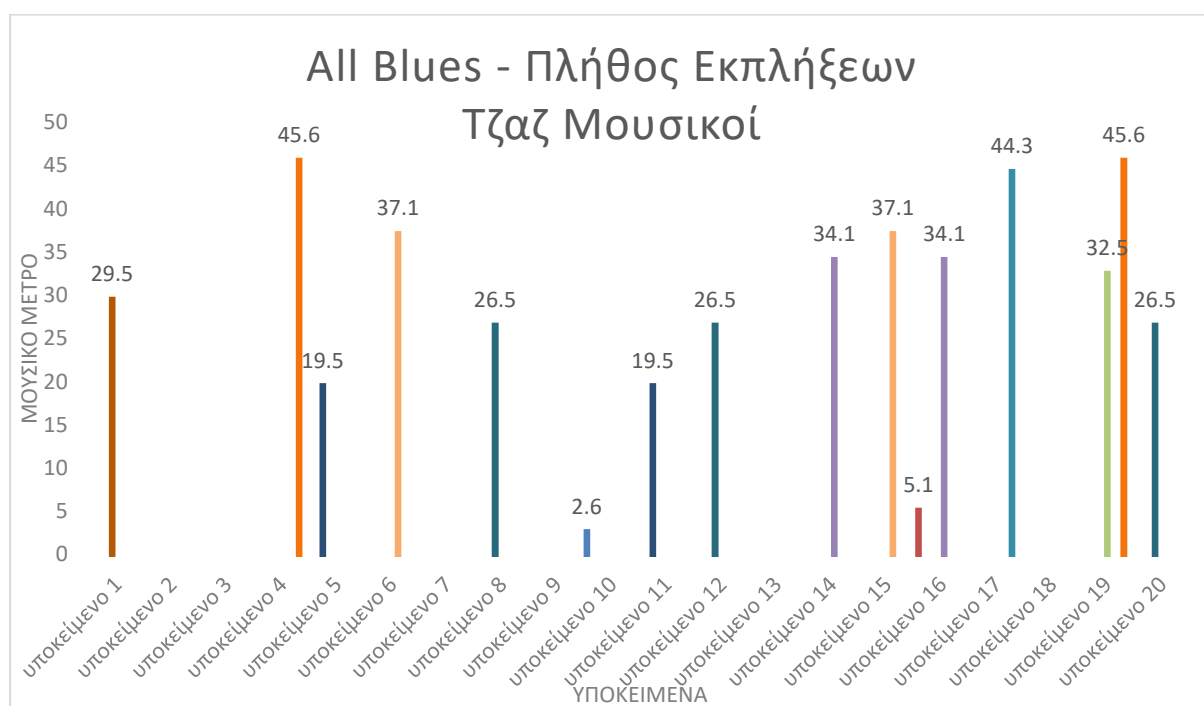
- Στο μέτρο 17.4 ξεκινάει το Β μέρος του πρώτου ρεφρέν, το οποίο, όπως προ είπαμε αποτελείται από διαδοχικές παρενθετικές δεσπόζουσες. Ξεκινάει με μια καντέντσα από όγδοα με αφετηρία την Σολ εβδόμης. Να σημειώσουμε ότι προτού ξεκινήσει υπάρχει αρκετή παύση ανάμεσα με το προηγούμενο μέρος, πιθανώς να αποτελεί αυτή η παύση, όπως και η αλλαγή αρμονικών διαδοχών προϊόν προς έκπληξη.
- Στο μέτρο 21 και 22 χρησιμοποιείται ένα μιμητικό μοτίβο ανάμεσα σε δύο δεσπόζουσες ανά μέτρο. Η ξαφνική μεταβολή των ρυθμικών αξιών από όγδοα σε δέκατα έκτα, καθώς και το παιχνίδι της μίμησης, συντελεί ώστε να δημιουργηθεί έκπληξη στους ακροατές.
- Στο μέτρο 23 συνεχίζεται η χρήση αξιών δέκατων έκτων, όμως σταματάει απότομα η μίμηση. Πιστεύουμε ότι η ξαφνική μεταβολή μελωδικού προτύπου προκαλεί έκπληξη.
- Στο τελευταίο Α του πρώτου ρεφρέν στις εκπλήξεις που έχουν σημειωθεί στα μέτρα 25.1, 26.4, 28.4 και 31.1 , χρησιμοποιείτε εκτενώς η ντο μινόρε πεντατονική κλίμακα, ώστε να προσδώσει έναν μπλουζ χαρακτήρα στο τέλος της πρώτης χορωδίας, με επανάληψη μοτίβου στα μέτρα 26.4 και 28.4. Αυτή η ξαφνική εναλλαγή χαρακτήρα της μελωδίας μπορεί να προκαλέσει έκπληξη θεωρούμε.
- Στο 33.1 μέτρο, στην αρχή του δεύτερου ρεφραίν, συμβαίνει μία μακροσκελή φράση σε δέκατα έκτα πάνω στις ii-v-I πτώσεις, η οποία εισάγεται ραγδαία. Γεγονός που ίσως δικαιολογεί το ερέθισμα της έκπληξης που σημειώθηκε εκεί.
- Στα μέτρα 40 και 41 έχουμε μία επανάληψη της φράσης των μέτρων 26.4 και 28.4, μάλιστα η δεύτερη επανάληψη στο μέτρο 41 γίνεται με μεγάλο πήδημα του φθόγγου υπό μορφή κορώνας. Φαινόμενο το οποίο οδηγεί τους ακροατές ως προς το να νοιώσουν έκπληξη.
- Στο μέτρο 49.1, παρατηρούμε μία παραλλαγή της φράσης του μέτρου 33.1. Η μικρές του χρονικές αξίες καθώς και το γεγονός ότι εκτελείται μετά από παύση, θέλουμε να πιστεύουμε ότι αποτελούν παράγοντες προς έκπληξη.
- Τα όγδοα του μέτρου 53.1 πάνω στη Φα 7ης που παρεμβάλλονται ανάμεσα στα δέκατα έκτα που αναφέραμε προηγουμένως, παράγουν και αυτά με τη σειρά τους έκπληξη.

- Τέλος στο μέτρο 57.1 έχουμε επανάληψη φράσης πάνω από το τελευταίο A του δευτέρου ρεφρέν σε μορφή πεντάλ. Η απότομη μετάβαση σε αυτό το μοτίβο , σε συνδυασμό με τις συγκοπές που έχει ανάμεσα προκαλεί με τη σειρά του και αυτό έκπληξη.

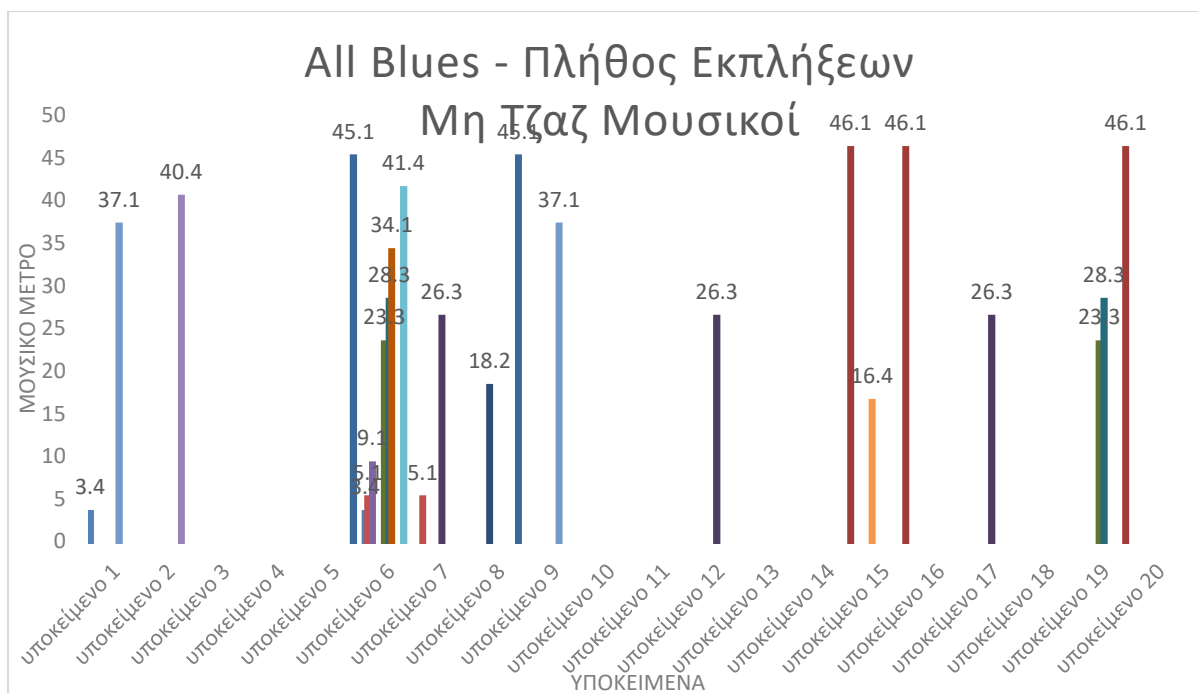
Όπως και στον προηγούμενο αυτοσχεδιασμό που αναλύσαμε (*Stolen Moments*), συμπεραίνουμε ότι, απότομες μεταβολές στις χρονικές αξίες, μεταβολή των μελωδικών μοτίβων, μεγάλα διαστηματικά πηδήματα, χρήση Ισοκράτη μετά από διαφορετικού τύπου μελωδικές και ρυθμικές φράσεις όπως και διαδοχή μελωδικών φράσεων μικρών αξιών που ακολουθούνται από μεγάλες παύσεις, είναι σε θέση να διεγείρουν τον ακροατή ως προς το ερέθισμα της μουσικής έκπληξης

All Blues

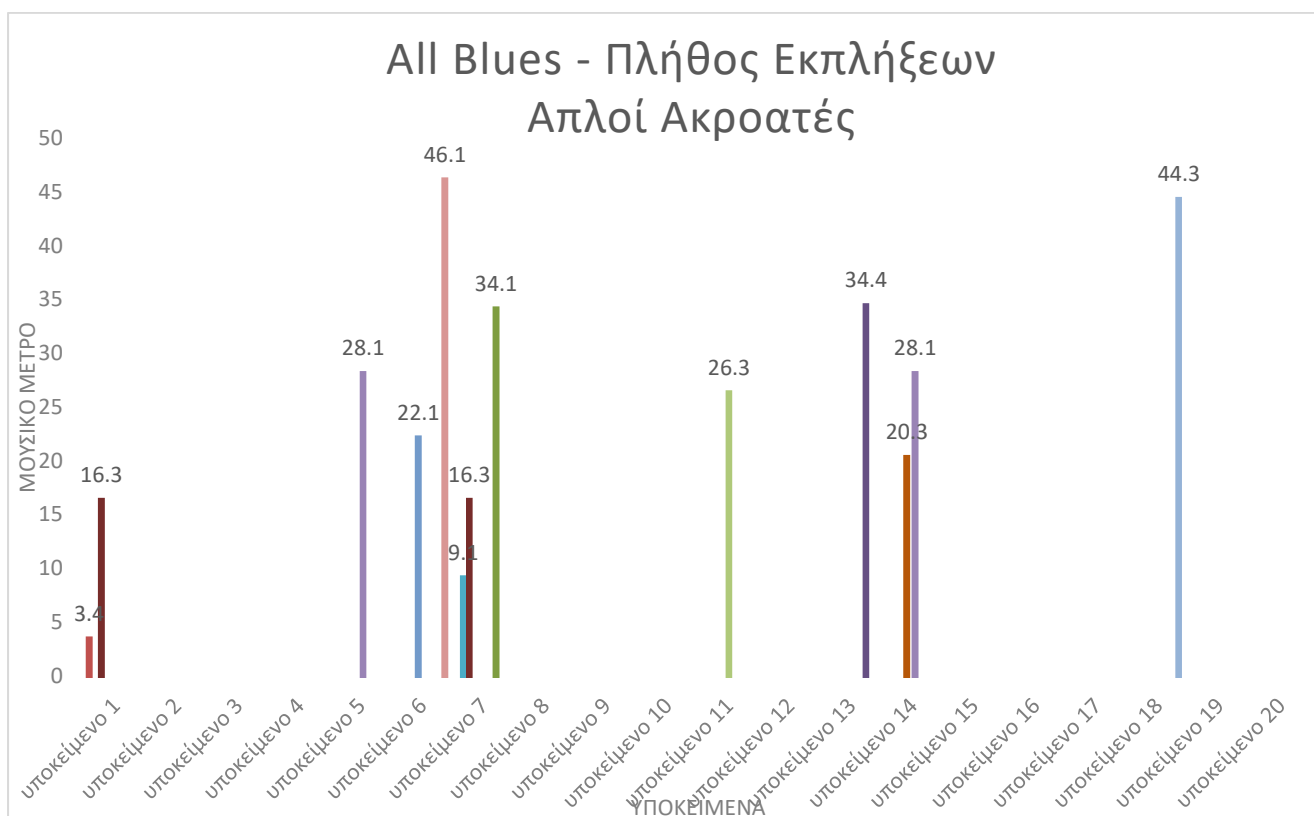
Στους παραπάνω πίνακες παρατηρούμε το πλήθος εκπλήξεων των υποκειμένων για το κομμάτι “*All Blues*” ανά κατηγορία, όπου στον οριζόντιο άξονα βρίσκονται τα υποκείμενα και στον κάθετο άξονα το μουσικό μέτρο όπου το κάθε υποκείμενο δήλωσε κάποια έκπληξη.



Πίνακας 1. All Blues – Jazz Μουσικοί



Ρ;inakaw 2. All Blues. Μh tzaz Moysiko;i



Πίνακας 3 All Blues – Απλοί Ακροατές

Ιστορικά στοιχεία

Το "All Blues" είναι μια Modal Jazz σύνθεση του Miles Davis που πρωτοεμφανίστηκε στο άλμπουμ του 1959 "*Kind Of Blue*". Ουσιαστικά είναι ένα μπλουζ δώδεκα μέτρων με ρυθμική αγωγή σε 6/8. Ενώ αρχικά ήταν ένα ορχηστρικό κομμάτι, προστέθηκαν αργότερα στίχοι από τον Oscar Brown Jr. Εμάς θα μας απασχολήσει ο αυτοσχεδιασμός του Cannonball Adderley στη συγκεκριμένη σύνθεση.

Ανάλυση All Blues – Solo (Cannonball Adderley).

Σε αυτό το σημείο θα προβούμε σε μία μουσικολογική ανάλυση του αυτοσχεδιασμού του Cannonball Adderley στο "*All Blues*", με βάση τις εκπλήξεις που προέκυψαν από τα ερεθίσματα των υποκειμένων κατά την ακρόαση στα πλαίσια της πειραματικής διαδικασίας που διεξήγαμε. Παρακάτω παραθέτουμε την παρτιτούρα του αυθεντικού αυτοσχεδιασμού του Cannonball Adderley σημειώνοντας με χρώμα τους φθόγγους από όπου ξεκινάνε οι εκπλήξεις και στη συνέχεια θα αναλύσουμε τα σημεία αυτά.

Βλέποντας την παρτιτούρα παρατηρούμε, ότι το "*All Blues*" είναι ένα μπλουζ δώδεκα μετρό σε 6/8. Η ακολουθία των συγχορδιών είναι αυτή ενός βασικού μπλουζ και αποτελείται εξ ολοκλήρου από έβδομες συγχορδίες, με ένα bVI στο turnaround αντί για τη συνηθισμένη συγχορδία V. Στο αρχικό κλειδί από G αυτή η συγχορδία είναι Eb7. Βάσει αυτών, συμπεραίνουμε ότι, το "All Blues" είναι ένα παράδειγμα modal blues στη G mixolydian.

Ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό γνώρισμα του κομματιού είναι η γραμμή του μπάσου, όπου επαναλαμβάνεται σε ολόκληρο το κομμάτι, εκτός από την περίπτωση που φτάνει μια συγχορδία V ή bVI (9ο και η 10ο μέτρο ενός ρεφρέν). Περαιτέρω, υπάρχει ένα αρμονικά παρόμοιο vamp που παίζεται από τα δύο σαξόφωνα στην αρχή και μετά (συνήθως) συνεχίζεται από το πιάνο κάτω από όποια σόλο γίνονται. Κάθε ρεφρέν συνήθως χωρίζεται από ένα vamp τεσσάρων μέτρων που λειτουργεί ως εισαγωγή στο επόμενο σόλο/ρεφρέν.

All Blues

Miles Davis Cannonball Adderley Solo

♩ = 144 Swing **1** E7

5 A7 E7

9 B7#9 C7#9 B7#9 E7

13 **2** E7

16 A7

19 E7

21 B7#9 C7#9 B7#9 E7

24 **3** E7 L2

27 A7 E7

28 E7

Εικόνα 1-a. All Blues (Cannonball Adderley Solo)

32 B7#9 C7#9 B7#9 E7

36 4 E7

39 A7

42 E7

45 B7#9 C7#9 B7#9 E7

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of five staves of music. The first staff (measures 32-35) features a melodic line with a B7#9 chord above measures 33-34, a C7#9 chord above measure 35, and an E7 chord above measure 36. The second staff (measures 36-38) has an E7 chord above measure 37 and a triplet of eighth notes in measure 38. The third staff (measures 39-41) has an A7 chord above measure 40 and a triplet of eighth notes in measure 39. The fourth staff (measures 42-44) has an E7 chord above measure 43 and a triplet of eighth notes in measure 44. The fifth staff (measures 45-48) has B7#9 chords above measures 45-46, a C7#9 chord above measure 47, and an E7 chord above measure 48. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes highlighted in pink.

Εικόνα 1-b. All Blues (Cannonball Adderley Solo)

- Στα μέτρα 1 και 2 όπου σημειώνονται οι πρώτες εκπλήξεις από τους ακροατές, παρατηρούμε επανάληψη ενός μοτίβου τετάρτων και ογδόων. Πολύ πιθανόν αυτή η επανάληψη να προκαλεί έκπληξη.
- Στο μέτρο 5, κατά τη μετάβαση από E7 προς A7 παίζεται μία κορώνα στη νότα ντο μακράς διάρκειας (παρεστιγμένο τέταρτο), δημιουργώντας έκπληξη στους ακροατές, τόσο για την απότομη μετάβαση τονικού ύψους, όσο και για τη ξαφνική αλλαγή στη ροή των ρυθμικών αξιών.
- Στο μέτρο 9, στο turnaround πάνω στο B7#9, συμβαίνει το ίδιο φαινόμενο, δηλαδή κορώνα πάνω στη νότα ρε. Το συγκεκριμένο μοτίβο επαναλαμβάνεται και στο επόμενο μέτρο.
- Στο μέτρο 16 παρατηρούμε μία ποικιλματική (φα – μι σε δέκατα έκτα) φράση που επαναλαμβάνεται και στο επόμενο μέτρο. Το γεγονός ότι η φράση αυτή εισάγεται ξαφνικά και σε αρκετά ψηλότερο τονικό ύψος συγκριτικά με τις προηγούμενες νότες, ενώ επίσης έχει σαφή επανέκθεση στο επόμενο μέτρο, αποτελεί κριτήριο πιστεύουμε ώστε να προκαλέσει έκπληξη στους ακροατές.
- Στο μέτρο 19.5 εκτελείται μία χρωματική γρήγορη φράση δέκατων έκτων που διαρκεί δύο μέτρα. Όπως έχουμε τονίσει και προηγουμένως, η εν λόγω φράση ξεκινάει και αυτή ραγδαίως, καθώς υπάρχει προηγουμένως χαλαρή ρυθμική κίνηση, γεγονός που επιβεβαιώνει ξανά τον λόγο όπου εντοπίζουμε έκπληξη πάλι.
- Στο μέτρο 22.1 στο turnaround του δεύτερου chorus, πάνω στο ισχυρό σημείο του μέτρου της altered συγχορδίας C7#9 ακούγεται το #9 (ρε δίεση), δημιουργώντας ένα διάφωνο άκουσμα, ικανό να προκαλέσει έκπληξη στους ακροατές.
- Στο μέτρο 26.5 εκτελείται πάλι μία χρωματική γρήγορη φράση δέκατων έκτων πάνω στο E7 που διαρκεί δύο μέτρα. Η εν λόγω φράση ξεκινάει και αυτή ραγδαίως, καθώς υπάρχει προηγουμένως χαλαρή ρυθμική κίνηση. Στο μέτρο 28 όπου σταματάει η φράση έχουμε κορώνα στη νότα μι, όπου έχει μεγάλη διάρκεια και σταματάει απότομα ακολουθούμενο από παύση, γεγονός που προκαλεί πάλι έκπληξη.
- Στη συνέχεια στο μέτρο 28.5 παρατηρούμε την εξέλιξη ενός μοτίβου διατονικών φθόγγων ογδόων, τα οποία περιλαμβάνουν επανάληψη ανά δύο νότες. Πάλι έχουμε απότομη εισαγωγή ενός μοτίβου, ικανό να προκαλέσει έκπληξη.
- Η φράση στο μέτρο 40.4 όπου ακολουθεί ένα πολύ γρήγορο glissando τριακοστών δεύτερων προκαλεί και αυτή έκπληξη.

- Στα μέτρα 32 -34 όπου έχουμε το turnaround του τρίτου ρεφρέν , έχουμε πάλι μία φράση που βασίζεται στα altered chords, η οποία εμφανίζεται μετά από παύση δίνοντας έκπληξη στους ακροατές.
- Στην αρχή του τέταρτου ρεφρέν στο μέτρο 37 παρατηρούμε μία μίμηση του μέτρου 28.5.
- Τέλος στο μέτρο 46.1, στο turnaround του τελευταίου chorus, πάνω στο ισχυρό σημείο του μέτρου της altered συγχορδίας C7#9 ακούγεται το #9 (ρε δίεση), δημιουργώντας ένα διάφωνο άκουσμα, ικανό να προκαλέσει έκπληξη στους ακροατές όπως και στο μέτρο 22.1.

Από την ανάλυση του All blues, όπου παραθέσαμε εδώ, μπορούμε να βγάλουμε τα εξής συμπεράσματα σχετικά με τον τρόπο και λόγο όπου δημιουργήθηκαν οι εκπλήξεις. Συγκεκριμένα μπορούμε να διαπιστώσουμε, όπως και στις δύο προηγούμενες αναλύσεις ότι, επανάληψη μελωδικών και ρυθμικών μοτίβων που έπονται παύσεων, πηδήματα φθόγων σε ψηλότερο τονικό ύψος, διάφωνοι φθόγγοι, γρήγορες φράσεις όπου προηγούνται οι ακολουθούν μεγάλης αξίας φθόγγους ή παύσεις, είναι σε θέση να διεγείρουν το ερέθισμα των ακροατών ως προς τη δημιουργία μουσικής έκπληξης

4 ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Στη συγκεκριμένη εργασία το πειραματικό υποσύνολο υποκειμένων των Τζαζ μουσικών που εξετάσθηκαν, αποτελούν μία κατηγορία ανθρώπων οι οποίοι είναι πλήρως εξοικειωμένοι με τη τζαζ μουσική, τόσο σε θεωρητικό, πρακτικό επίπεδο, αλλά τόσο και ως ακροατές αυτού του μουσικού ιδιώματος, οπότε, σύμφωνα πάντα, με τις προαναφερθέντες μελέτες βρίσκουμε ως φυσικό επακόλουθο, η εν λόγω υποκατηγορία να παρουσιάσει το μικρότερο ποσοστό σε σχέση με τα μουσικά ερεθίσματα που τους προκάλεσαν έκπληξη στο σύνολο της ακροαματικής διαδικασίας που συμμετείχαν, σε σχέση με την έρευνα μας.

Σε αντιδιαστολή με τους Τζαζ μουσικούς, έχουμε την πειραματική υποκατηγορία των απλών ακροατών, δηλαδή ατόμων τα οποία δεν διαθέτουν κάποια εξιδεικευμένη μουσική κατάρτιση, παιδεία και τεχνογνωσία, όπως επίσης δεν δηλώνουν οπαδοί – ακροατές του συγκεκριμένου μουσικού ιδιώματος όπως διαπιστώσαμε κατά τη πειραματική διαδικασία με βάση το GSMI ερωτηματολόγιο. Το υποσύνολο των απλών ακροατών, όπως παρατηρήσαμε λίγο πρωτύτερα, κατέχει συνολικά όχι μόνο το υψηλότερο ποσοστό μέγιστης έκπληξης σε κομμάτι⁴⁴, αλλά επίσης παρουσιάζει και το υψηλότερο ποσοστό του μέσου όρου όλων των μέγιστων εκπλήξεων του συνόλου των μουσικών αποσπασμάτων που ακροάστηκαν κατά τη πειραματική διαδικασία. Φαίνεται λοιπόν με βάση και τις προ υπάρχουσες έρευνες, ότι η έλλειψη όλων αυτών των δεξιοτήτων, (μουσική παιδεία, μη εξοικείωση με το συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα κλπ.) δικαιολογεί πλήρως τη σχέση της έκπληξης και της μουσικής εξοικείωσης ενός μουσικού είδους.

Υπάρχει ασφαλώς και η κατηγορία των μη Τζαζ μουσικών, δηλαδή αναφερόμαστε σε άτομα τα οποία έχουν μεν μουσική κατάρτιση, παιδεία και τεχνογνωσία, αλλά από την άλλη πλευρά, δεν διαθέτουν εξοικείωση τόσο ως μουσικοί, όσο και ως ακροατές σε σχέση με τη Τζαζ μουσική. Η κατηγορία αυτή αποτελεί την πιο ισορροπημένη, έναντι των άλλων κατηγοριών με ποσοστό 20.19% ως προς τον μέσο όρο του συνόλου των μέγιστων εκπλήξεων που εντόπισαν κατά την ακρόαση των μουσικών αποσπασμάτων όταν διεξήγαμε το πείραμα, ενώ η μέγιστη τους έκπληξη σε μουσικό κομμάτι, όπως είδαμε, εντοπίστηκε στο 35%. Ως αποτέλεσμα, με βάση την έρευνα και τις μελέτες που έχουν προηγηθεί, το βρίσκουμε φυσιολογικό, καθώς σε αυτή τη κατηγορία υπάρχει η γνώση της μουσικής θεωρίας και πράξης ως γενική εικόνα, αλλά υπολείπεται η εξοικείωση στη Τζαζ μουσική, τόσο ως ακροατές, αλλά τόσο και ως μουσικοί. Εξάλλου το Τζαζ μουσικό ιδίωμα εμπεριέχει

⁴⁴ One by one

μία αυξημένη πολυπλοκότητα έναντι άλλων μουσικών ειδών ως προς τη δομή του, τόσο σε αρμονικό επίπεδο, αλλά τόσο και σε μελωδικό και ρυθμικό πλαίσιο, οπότε μουσικοί οι οποίοι είναι περισσότερο εξοικειωμένοι σε πιο δημοφιλή μουσικά είδη (ποπ, ροκ, φολκλόρ κλπ.) ευκολότερα τους δύνανται η δυνατότητα να εκπλαγούν σε σχέση με κάποιο μουσικό ερέθισμα στη Τζαζ μουσική.

Βέβαια από την άλλη πλευρά, υπάρχουν κάποια δομικά στοιχεία της μουσικής, τα οποία αποτελούν χαρακτηριστικά ανεξαρτήτως μουσικού ιδιώματος. Αν παραδείγματος χάριν ανατρέξουμε στο μεγαλύτερο δυνατό κοινό μέγιστο των εκπλήξεων που καταγράφηκε στη πειραματική μας διαδικασία από τις τρεις κατηγορίες, παρατηρούμε ότι αυτό είναι, όπως επισημάναμε προηγουμένως, το μέτρο 17.1 στο κομμάτι *one by one*. Το συγκεκριμένο μέτρο συνέβαλλε ως ερέθισμα ως προς την μεγαλύτερη μέγιστη έκπληξη όλων των κατηγοριών, καθώς εμπεριέχει κοινό ρυθμικό στοιχείο και μελωδική γραμμή σε όλες τις φωνές των οργάνων που χρησιμοποιήθηκαν σε αυτό, όπως επίσης η κατάληξη του με φθόγγους μεγάλης αξίας, του προσδίδει ακόμα πιο χαρακτηριστική ιδιότητα, καθώς δίνει τη δυνατότητα στους ακροατές, ανεξαρτήτως πειραματικού υποσυνόλου, να διαθέτουν κάποια χρονική διάρκεια, ώστε να το επεξεργαστούν εκτενώς και να το μνημονεύσουν ως μία πολύ χαρακτηριστική μουσική φράση η οποία προκαλεί κοινή έκπληξη σε όλες τις κατηγορίες.

Συγχρόνως, το κομμάτι που παρουσίασε τα ελάχιστα των μεγίστων εκπλήξεων σε όλα τα πειραματικά υποσύνολα, ήταν το *All Of Me*. Στο συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα, παρατηρούμε ότι, η αρμονία χρησιμοποιεί μία πιο παραδοσιακή φόρμα, καθώς υπάρχει μία ακολουθία από τονικές, παρενθετικές δεσπόζουσες και επιστροφή στη τονική, της μορφής A-B-A-C. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η μελωδία, η οποία έχει αρκετά τονικό χαρακτήρα δυτικοευρωπαϊκής λογικής, αποφεύγονται χρωματικοί φθόγγοι ως επί τω πλείστον, ενώ παράλληλα επαναλαμβάνεται το ίδιο μελωδικό μοτίβο. Βάσει αυτών των δεδομένων, το μουσικό αυτό απόσπασμα δεν ξενίζει τους ακροατές από καμία ομάδα των πειραματικών υποσυνόλων. Καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι μουσική οικεία σε κάποιο υποκείμενο παρουσιάζει και λιγότερες εκπλήξεις προς αυτό.

Όσον αφορά τις αναλύσεις που διεξήγαμε εκ τριών από των μουσικών παραδειγμάτων που χρησιμοποιήσαμε στη πειραματική διαδικασία (*Stolen Moments*, *Jordu*, *All Blues*), προέκυψαν κάποια σημαντικά συμπεράσματα όπως ότι, η εναλλαγή ρυθμικής δομής και πυκνότητας ανάμεσα σε έναν αυτοσχεδιασμό ενός μουσικού της τζαζ μπορεί κάλλιστα να αποτελέσει ερεθίσματα σε κάποιον ακροατή ως προς το να νοιώσει μουσική

έκπληξη, καθώς η μετάβαση από μεγάλες χρονικές αξίες σε αρκετά μικρότερες όπως μπορεί να προκύψει ανάμεσα σε μουσικά μέτρα, σαφώς αποτελεί μία απροσδόκητη κίνηση. Αντιστοίχως το ίδιο φαινόμενο στην αντίθετη μορφή του, δηλαδή μετάβαση από μικρές χρονικές αξίες σε μεγαλύτερες αποτελεί επίσης παράγοντα ως προς έκπληξη στους ακροατές.

Επίσης άλλα μουσικά φαινόμενα κατά τον αυτοσχεδιασμό ενός τζαζ μουσικού όπως μεταβολή των μελωδικών μοτίβων, μεγάλα διαστηματικά πηδήματα, χρήση Ισοκράτη μετά από διαφορετικού τύπου μελωδικές και ρυθμικές φράσεις όπως και διαδοχή μελωδικών φράσεων μικρών αξιών που ακολουθούνται από μεγάλες παύσεις, είναι σε θέση να διεγείρουν τον ακροατή ως προς το ερέθισμα της μουσικής έκπληξης. Παράλληλα, η επανάληψη μελωδικών και ρυθμικών μοτίβων που έπονται παύσεων, πηδήματα φθόγγων σε ψηλότερο τονικό ύψος, διάφωνοι φθόγγοι, όπως και γρήγορες ρυθμικά φράσεις όπου προηγούνται οι ακολουθούν μεγάλης αξίας φθόγγους ή παύσεις, είναι σε θέση να διεγείρουν το ερέθισμα των ακροατών ως προς τη δημιουργία μουσικής έκπληξης

Με τα ευρήματα μας από το συγκεκριμένο πείραμα, φαίνεται να επαληθεύονται λοιπόν πλήρως προηγούμενες έρευνες σχετικά με την οικειότητα ενός ακροατή σε ένα μουσικό ιδίωμα και κατά πόσο αυτή αποτελεί παράγοντα ως προς την ενεργοποίηση ερεθισμάτων κατά την ακρόαση, ώστε να προκύψει το φαινόμενο της έκπληξης, όπως επίσης και σε τι μέγεθος και πλήθος θα υπάρξει έκπληξη, ανάλογα με την εξοικείωση του ακροατή.

Συγχρόνως μέσω της ανάλυσης των μουσικών αποσπασμάτων που πραγματοποιήσαμε και των συμπερασμάτων που προέκυψαν ως προς τη διέγερση του ερεθίσματος της μουσικής έκπληξης από τους ακροατές, παρατηρούμε ότι τα μουσικά φαινόμενα όπου οδήγησαν στην έκπληξη τους ακροατές, είναι αρκετά κοινά και στα τρία αυτά αποσπάσματα και θα μπορούσαν κατά μία έννοια να αποτελέσουν μουσικά χαρακτηριστικά ως προς τη διέγερση έκπληξης, όχι μόνο περί του τζαζ ιδιώματος, αλλά και ως προς την ακρόαση δυτικής μουσικής γενικότερα. Από αυτά τα χαρακτηριστικά επηρεαστήκαν λίγο έως πολύ όλα τα υποκείμενα όπου εξετάσαμε, ανεξαρτήτως μουσικής εξοικείωσης ή όχι, γεγονός που μπορεί να θέσει ερωτήματα σχετικά με το αν αποτελεί πάντα ή όχι, η εξοικείωση ενός ακροατή σε ένα μουσικό ιδίωμα βασικό παράγοντα ώστε να νοιώσει μουσική έκπληξη μέσα από αυτό.

5 ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΟΡΙΑ – ΜΕΛΛΟΝΤΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ

Στη συγκεκριμένη διπλωματική εργασία ασχοληθήκαμε με το φαινόμενο της έκπληξης κατά τη μουσική ακρόαση τζαζ αυτοσχεδιασμών και πως αυτή επιδρά σε κάποιο υποσύνολο υποκειμένων αναλόγως με τη μουσική εξοικείωση των ατόμων στο συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα. Όπως είχε αναφερθεί στο δεύτερο κεφάλαιο χρησιμοποιήσαμε κατά τη μέτρηση των υποκειμένων εκτός από το υλικό που ζητούσαμε να ακροασθούν, το GMSI test, ως προς την αξιολόγηση των μουσικών δεξιοτήτων των υποκειμένων ώστε να κατηγοριοποιηθούν, καθώς και το IRI test, ώστε να μετρήσουμε τον βαθμό ενσυναίσθησης που διαθέτει το κάθε υποκείμενο με σκοπό να διεξάγουμε συμπεράσματα και μέσω αυτού.

Δυστυχώς, η έκταση όπου επιτρεπόταν να αναπτυχθεί η εν λόγω εργασία, σε συνδυασμό με τα περιορισμένα χρονικά όρια ως προς τη περάτωση αυτής, δε μας επέτρεψε να επεξεργαστούμε τα δεδομένα λάβαμε από τα υποκείμενα σχετικά με το IRI test (βαθμός ενσυναίσθησης). Σαφώς όμως επιφυλασσόμαστε ότι σε μελλοντική έρευνα θα χρησιμοποιηθούν τα δεδομένα αυτά, δηλαδή η διερεύνηση του βαθμού ενσυναίσθησης που μετρήσαμε ότι διαθέτει το κάθε υποκείμενο σε συσχέτιση με τα δεδομένα που εξήγαμε από το κάθε άτομο ως προς τα ερεθίσματα που του προκαλούσαν έκπληξη κατά τη διαδικασία της μουσικής ακρόασης, καθώς στο τομέα της μουσικής ψυχολογίας, ο βαθμός ενσυναίσθησης που διαθέτει κάποιο υποκείμενο σε συνδυασμό με άλλα δεδομένα που μας αφορούν (πχ. Στη προκειμένη περίπτωση, τη μουσική έκπληξη), είναι σε θέση να αναδείξουν σημαντικά συμπεράσματα, κυρίως στο θέμα της αντίληψης του ανθρώπινου εγκεφάλου μέσα από τη μουσική.

Σε αυτό το πείραμα χρησιμοποιήσαμε μόνο αποσπάσματα από κανονικές ηχογραφήσεις, ως προς τη διερεύνηση του φαινομένου της έκπληξης μέσω των εξεταζόμενων υποκειμένων. Σε επόμενη έρευνα μπορούμε να συνδυάσουμε τα ίδια δεδομένα που λάβαμε μέσω του audio ήχου, σε συνδυασμό ακρόασης των ίδιων μουσικών αποσπασμάτων υπό μορφή midi (πχ. Muse score), στα ίδια υποκείμενα, ώστε να εξετάσουμε κατά πόσο μπορούν να μεταβληθούν οι δοσμένες απαντήσεις τους, αν δηλαδή και κατά πόσο μεταβάλλεται ο παράγοντας της έκπληξης κατά τη μουσική ακρόαση, σε σχέση με πιο “απογυμνωμένο” ηχητικό μέσο, όπως τα Midi αρχεία.

Θέλουμε να πιστεύουμε ότι η συγκεκριμένη εργασία, μπορεί να αποτελέσει χρήσιμο εργαλείο, έστω και σε μικρό βαθμό, σε σχέση με την έρευνα της έκπληξης κατά την ακρόαση και της Τζαζ μουσικής. Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ, όπως αναφέρθηκε και πρωτότερα,

ότι η έρευνα αυτή έγινε σε συνεργασία με την ερευνητική ομάδα του Κυρίου Βασιλάκη στον τομέα του Jazz Mapping⁴⁵ που διεξάγεται στα πλαίσια του συγκεκριμένου μεταπτυχιακού προγράμματος που αφορά και η έρευνα μας σε συνεργασία με το τμήμα μουσικών σπουδών και του Music Cognition, Computation and Community Lab του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με υπεύθυνη τη Καθηγήτρια Αναγνωστοπούλου Χριστίνα, καθώς χρησιμοποιήσαμε το ακουστικό υλικό από τη βάση δεδομένων της συγκεκριμένης έρευνας, ενώ επίσης τα ευρήματά μας θα χρησιμοποιηθούν στη ερευνητική διαδικασία, ως προς τον εμπλουτισμό της, ώστε συγκεκριμένα να εξεταστεί εκτός από το μουσικό συντακτικό σε τζαζ στάνταρτ που τίθεται προς μελέτη εκεί και τον ψυχολογικό μουσικό παράγοντα καθώς και τον βαθμό αντίληψης και εξοικείωσης του κάθε ακροατή.

Σε συνδυασμό αυτών των παραγόντων, θεωρούμε ότι, τα ευρήματά μας αποτελούν επίσης χρήσιμο οδηγό για έναν μουσικό – οργανοπαίκτη της τζαζ, εφόσον όπως αναφερθήκαμε και προηγουμένως στην ανάλυση των δεδομένων του πειράματός μας, υπάρχουν συγκεκριμένες μουσικές φράσεις στα μουσικά αποσπάσματα αυτά που διεγείρουν σε σημαντικό βαθμό ερεθίσματα στους ακροατές, ανεξαρτήτως μουσικού, επιπέδου, με σκοπό να τους δημιουργηθεί το φαινόμενο της έκπληξης κατά τη μουσική επιτέλεση ενός τζαζ μουσικού.

Κλείνοντας πρέπει να αναφέρουμε ότι η έρευνα στον τομέα της μουσικής έκπληξης στη Τζαζ μουσική, αποτελεί εν μέρει ένα αχαρτογράφητο ερευνητικό πεδίο, δεσμευόμαστε ως ερευνητές και μουσικολόγοι ότι σε επόμενες έρευνες θα ασχοληθούμε εκτενώς με αυτό το ερευνητικό πλαίσιο, καθώς η μουσική ψυχολογία και η υπολογιστική μουσικολογία κατέχουν σημαντικότατο ρόλο, όπως έχει αποδειχθεί μέσω διαφόρων μελετών, στους μηχανισμούς, όπως και στη σκοπιμότητα της μουσικής ως προς το συνολικό πλαίσιο μουσικού ενδιαφέροντος, πόσο μάλλον στη Τζαζ μουσική, όπου λίγες μελέτες έχουν διεξαχθεί αναφορικά με τη μουσική ψυχολογία σε σχέση με το συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα.

⁴⁵ Βλ. Κεφάλαιο 2 και βιβλιογραφία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. Lorini, E., Castelfranchi, C., 2007. *The cognitive structure of surprise: looking for basic principles*. TOPOI 26, 133–149.
2. Gendolla, G.H.E., Koller, M., 2001. *Surprise and motivation of causal search: how are they affected by outcome valence and importance?* Motiv. Emot. 25, 327–349.
3. Maguire, R., Maguire, P., Keane, M.T., 2011. *Making sense of surprise: an investigation of the factors influencing surprise judgments*. J. Exp. Psychol. Learn. Mem. Cogn. 37, 176–186.
4. Ekman, P., Levenson, R.W., Friesen, W.V., 1983. *Autonomic nervous system activity distinguishes among emotions*. Science 221, 1208–1210.
5. Atick, J. J. (1992). *Could information theory provide an ecological theory of sensory processing?* Network 3, 213–251. doi: 10.1088/0954 898X_3_2_009
6. Ekman, P. and Friesen, W. V. (1971) *"Constants across Cultures in Face and Emotion."* Journal of Personality and Social Psychology 17(2): 124-&.
7. Izard, C. (1977) Human emotions. New York: Plenum Press.
8. Plutchik, R. (1980) *Emotion: A psychoevolutionary synthesis*. New York: Harper & Row.
9. Russell, J. A. (1980) *"A Circumplex Model of Affect."* Journal of Personality and Social Psychology 39(6): 1161-1178
10. Choi, I., Nisbett, R.E., 2000. *Cultural psychology of surprise: holistic theories and recognition of contradiction*. J. Pers. Soc. Psychol. 79, 890–905.
11. Αποστολόπουλος, Γ. (2019) *Κατανόηση εκφραζόμενου συναισθήματος και ενσυναίσθηση του ακροατή κατά τη μουσική ακρόαση*. Τμήμα Μουσικών σπουδών, ΠΜΣ Μουσικολογία – μουσική τεχνολογία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
12. Desmet, P. M. A. (2002) *Designing emotions*. Industrial Design. Delft: Delft University of Technology.
13. Scherer, K. R. (1987) *"Toward a dynamic theory of emotions: The component process model of affective states."* Geneva Studies in Emotion and Communication.
14. Meyer, W. U., Reisenzein, R. and Schutzwohl, A. (1997) *"Toward a process analysis of emotions: The case of surprise."* Motivation and Emotion 21(3): 251-274.

15. Silvia, P. J. (2005b) *"What is interesting? Exploring the appraisal structure of interest."* *Emotion* 5(1): 89-102.
16. Roseman, I. J., Antoniou, A. A. and Jose, P. E. (1996) *"Appraisal determinants of emotions: Constructing a more accurate and comprehensive theory."* *Cognition & Emotion* 10(3): 241-277.
17. Reisenzein, R., & Meyer, W. U. (2009). Surprise. In D. Sander & K. R. Scherer (Eds.), *Oxford companion to the affective sciences* (pp. 386—
387). Oxford: Oxford University Press
18. Ekman, P. (Ed.). (1982). *Emotion in the human face* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
19. Tomkins, S. S. (1984). *Affect theory*. In K. R. Scherer & P. Ekman (Eds.), *Approaches to emotion* (pp. 163—
196). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
20. Windschitl, P.D., Weber, E.U., 1999. *The interpretation of "likely" depends on context, but "70%" is 70%, right? The influence of associative processes on perceived certainty.* *J. Exp. Psychol. Learn. Mem. Cogn.* 25, 1514–1533.
21. Schultz, W., Apicella, P., Scarnati, E., Ljungberg, T., 1992. *Neuronal activity in monkey ventral striatum related to the expectation of reward.* *J. Neurosci.* 12, 4594–4610.
22. Schultz, W., Apicella, P., Ljungberg, T., 1993. *Responses of monkey dopamine neurons to reward and conditioned stimuli during successive steps of learning a delayed response task.* *J. Neurosci.* 13, 900–913.
23. Schultz, W., Dayan, P., Montague, P.R., 1997. *A neural substrate of prediction and reward.* *Science* 275, 193–199.
24. Meyer, L. B. 1956. *Emotion and meaning in music.* Chicago: University of Chicago Press.
25. Meyer, L. B. 1957. *Meaning in music and information theory.* *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(4), 412–424.
26. Tillmann, B., Bharucha, J. J., & Bigand, E. 2000. *Implicit learning of tonality: A self-organizing approach.* *Psychological Review*, 107, 885–913.
27. Narmour, E. 1990. *The analysis and cognition of basic melodic structures: The implication-realisation model.* Chicago: University of Chicago Press.

28. Narmour, E. 1992. *The analysis and cognition of melodic complexity: The implication-realisation model*. Chicago: University of Chicago Press
29. Sloboda, J. A. 1991. *Music structure and emotional response: Some empirical findings*. *Psychology of Music*, 19(2), 110–120.
30. Sloboda, J. A. 1992. *Empirical studies of emotional response to music*. In M. Riess-Jones & S. Holleran (Eds.), *Cognitive bases of musical communication* (pp. 33–45). Washington DC: American Psychological Association.
31. Suhara, T., Yasuno, F., Sudo, Y., Yamamoto, M., Inoue, M., Okubo, Y., et al. 2001. *Dopamine D2 receptors in the insular cortex and the personality trait of novelty seeking*. *Neuroimage* 13, 891–895. doi: 10.1006/nimg.2001.0761
32. Salimpoor, V. N., Benovoy, M., Larcher, K., Dagher, A., and Zatorre, R. J. 2011. *Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music*. *Nat. Neurosci.* 14, 257–262. doi: 10.1038/nn.2726
33. Huron, D. 2006. *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge: MIT Press.
34. Koelsch, S., Gunter, T. C., Schroger, E., Tervaniemi, M., Sammler, D., and Friederici, A. D. 2001. *Differentiating ERAN and MMN: an ERP study*. *Neuroreport* 12, 1385–1389. doi: 10.1097/00001756-200105250-00019
35. Schellenberg, E. G., Corrigall, K. A., Ladinig, O., and Huron, D. (2012). *Changing the tune: listeners like music that expresses a contrasting emotion*. *Front. Psychol.* 3:574. doi: 10.3389/fpsyg.2012.00574
36. Koelsch, S., Gunter, T., Friederici, A. D., & Schroger, E. 2000. *Brain indices of musical processing: “Nonmusicians” are musical*. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 12, 520–541.
37. Krumhansl, C. L. 1997. *An exploratory study of musical emotions and psychophysiology*. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51, 336–352.
38. Patel, A. D., Gibson, E., Ratner, J., Besson, M., and Holcomb, P. J. 1998. *Processing syntactic relations in language and music: an event-related potential study*. *J. Cogn. Neurosci.* 10, 717–733. doi: 10.1162/089892998563121]
39. Koelsch, S., Gunter, T. C., Schroger, E., Tervaniemi, M., Sammler, D., and Friederici, A. D. 2001. *Differentiating ERAN and MMN: an ERP study*. *Neuroreport* 12, 1385–1389. doi: 10.1097/00001756-200105250-00019

40. Maess, B., Koelsch, S., Gunter, T. C., and Friederici, A. D. 2001. *Musical syntax is processed in Broca's area: an MEG study*. Nat. Neurosci. 4, 540–545.doi: 10.1038/87502
41. Tillmann, B., Janata, P., and Bharucha, J. J. (2003). *Activation of the inferior frontal cortex in musical priming*. Cogn. Brain Res. 16, 145–161. doi: 10.1016/S0926-6410(02)00245-8
42. Riley, S. 2018. *Expectation, Surprise, and the Musical Interface*. Mindful Design, 121–157. doi:10.1007/978-1-4842-4234-6_4
43. Vassilakis D, Anagnostopoulou C, Georgaki A. 2019. *Jazz Mapping: an analytical and computational approach to Jazz improvisation*. In: SMC. Malaga University
44. D.Müllensiefen B.Gingras J.Musil L.Stewart 2014. *Measuring the facets of musicality: The Goldsmiths Musical Sophistication Index (Gold-MSI)* Personality and Individual Differences Volume 60, Supplement, Page S35
45. Wallmark, Z. et al, 2018 *Neurophysiological Effects of Trait Empathy in Music Listening* frontiers in behavioral neuroscience
46. Davis, M. H. 1980. *A multidimensional approach to individual differences in empathy*. JSAS Catalog of Selected Documents in Psychology, 10, 85.
47. Davis, M. H. 1983. *Measuring individual differences in empathy: Evidence for a multidimensional approach*. Journal of Personality and Social Psychology, 44, 113–126.
48. Greenberg, D et al (2015), *Can Music Increase Empathy? Interpreting Musical Experience Through The Empathizing– Systemizing (E-S) Theory: Implications For Autism*, Empirical Musicology Review Vol. 10, No. 1
49. Scherer, K. R., and Zentner, M. R. (2001). “*Emotional effects of music: production rules,*” in *Music and Emotion: Theory and Research*, eds P. N. Juslin and J. A. Sloboda (New York, NY: Oxford University Press), 361–392.
50. H Egermann, S McAdams (2013) *Empathy and emotional contagion as a link between recognized and felt emotions in music listening - Music Perception: An Interdisciplinary-* mp.ucpress.edu.
51. Kreutz, G., Schubert, E., and Mitchell, L. A. (2008). *Cognitive styles of music listening*. Music Percept. 26, 57–73. doi: 10.1525/mp.2008.26.1.57
52. Garrido, S., and Schubert, E. (2011). *Individual differences in the enjoyment of negative emotion in music: a literature review and experiment*. Music Percept. 28, 279–296. doi: 10.1525/mp.2011.28.3.279

53. Watt, R. J., and Ash, R. L. (1998). *A psychological investigation of meaning in music*. Music. Sci. 11, 33–53. doi: 10.1177/102986499800200103
54. Levinson, J. (2006). ‘‘*Musical expressiveness as hear ability-as-expression,*’’ in *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, ed. M. Kieran (Oxford: Blackwell), 192–206.
55. SCHUBERT, E. (2007a). *The influence of emotion, locus of emotion and familiarity upon preference in music*. Psychology of Music, 35, 499-515.
56. Vuoskoski, J. K., & Eerola, T. (2011) *Measuring music-induced emotion A comparison of emotion models, personality biases, and intensity of experiences*. Musicae Scientiae, 15 (2): 159-173.
57. Vuoskoski, J. K., & Eerola, T (2012) *Can sad music really make you sad? Indirect measures of affective states induced by music and autobiographical memories*. Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 6 (3): 204-213.
58. Huron, D. (2011) *Why is sad music pleasurable? A possible role for prolactin*. Musicae Scientiae, 15 (2): 146-158.

Συνοδευτικό Κείμενο Μουσικής Επιτέλεσης
Στα πλαίσια της Διπλωματικής Εργασίας
ΜΟΥΣΙΚΗ ΑΚΡΟΑΣΗ ΚΑΙ ΕΚΠΛΗΞΗ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗ ΤΖΑΖ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΩΝ

Πίνακας περιεχομένων

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	70
1. Stolen Moments	71
1.1 Συσχετισμός με τη πειραματική διαδικασία	71
1.2 Ιστορικά – Μουσικολογικά στοιχεία.....	73
1.3 Ανάλυση Stolen Moments – Solo (Oliver Nelson).	74
2. Beautiful Love.....	79
2.1 Ιστορικά – Μουσικολογικά στοιχεία.	79
3. 500 Miles High.....	81
3.1 Ιστορικά – Μουσικολογικά στοιχεία.	81
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	83
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	84

ΕΙΣΑΓΩΓΗ – ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΤΕΛΕΣΗΣ

Το παρών συνοδευτικό κείμενο αποτελεί μία μορφή ένθετου - προγράμματος του μουσικού – εκτελεστικού μέρους ως προς την υποστήριξη της διπλωματικής μας εργασίας με θέμα *‘Μουσική ακρόαση και έκπληξη κατά την επιτέλεση τζαζ αυτοσχεδιασμών’*. Όπως αναφέρεται και στο κύριο σώμα της έρευνας μας, σκοπός της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας ήταν μέσω πειραματικής έρευνας, διαδικασίας, και ανάλυσης, να εξετάσουμε το φαινόμενο της μουσικής έκπληξης μεταξύ διαφορετικών κατηγοριών υποκειμένων, μέσω ακρόασης δοσμένων μουσικών Τζαζ αποσπασμάτων. Συγκεκριμένα, ανάμεσα σε τρεις κατηγορίες ατόμων (Τζαζ μουσικών, Μη Τζαζ μουσικών, απλών ακροατών), εξετάσαμε το πλήθος, το ποσοστό καθώς και τη ποιότητα των ερεθισμάτων που τους προκάλεσαν έκπληξη, τόσο ως υποσύνολα μεμονωμένα, όσο και στο ολικό πλήθος των υποκειμένων σε σχέση ασφαλώς με τη κατηγορία που αντιπροσωπεύει η κάθε μία από τις τρεις υποομάδες των υποκειμένων. Εξετάσαμε επίσης και ποιο συγκεκριμένο ηχητικό παράδειγμα – αυτοσχεδιασμός εξέλαβε το μεγαλύτερο πλήθος εκπλήξεων συνολικά, όπως και αντιστοίχως ποιο / ποια κομμάτια έλαβε το μικρότερο πλήθος εκπλήξεων, προσπαθώντας παράλληλα, να ερμηνεύσουμε τις αιτίες αυτών των γεγονότων μέσω μουσικολογικής ανάλυσης.

Στην υποστήριξη της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας μας ζητείται εκτός από το θεωρητικό πλαίσιο της έρευνας να πράξουμε και μία μουσική ζωντανή επιτέλεση σε σχέση με το ερευνητικό ερώτημα της διπλωματικής εργασίας. Συγκεκριμένα, μέσω του κομματιού που θα εκτελέσουμε, (Stolen Moments – μεγάλο πλήθος εκπλήξεων, πολλά κοινά ερεθίσματα μεταξύ των κατηγοριών), θέλουμε να ελέγξουμε, σε πραγματικό χρόνο, αν ικανοποιούνται τα ευρήματα της πειραματικής διαδικασίας, δηλαδή αν παρατηρείτε έντονα το φαινόμενο της μουσικής έκπληξης μεταξύ του κοινού που θα είναι παρών κατά την υποστήριξη της διπλωματικής εργασίας, όπως επίσης ανάλογα με τη μουσική εξοικείωση του εκάστοτε ακροατή που θα βρίσκεται στον χώρο, αν υπάρχουν ομοιότητες και αποκλίσεις σχετικά με τα σημεία που θεωρούν ότι τους εκπλήσσει το μουσικό φαινόμενο που εκτυλίσσεται. Θεωρούμε πολύ ενδιαφέρουσα αυτή την διεργασία, καθώς ανάμεσα στο κοινό, πιθανώς να υπάρχουν ετερόκλητοι ακροατές σε συνάρτηση με τη μουσική εκπαίδευση και εξοικείωση με το ιδίωμα της Τζαζ μουσικής.

Το παρών κείμενο αποτελεί έναν τύπο επεξήγησης του εκτελεστικού μουσικού δρώμενου, καθώς μέσω του συγκεκριμένου ένθετου θα αναλύσουμε τα μουσικά θέματα που

θα εκτελέσουμε και τη σχέση που έχουν αυτά με το αντικείμενο – ερευνητικό πλαίσιο της παρούσας διπλωματικής εργασίας.

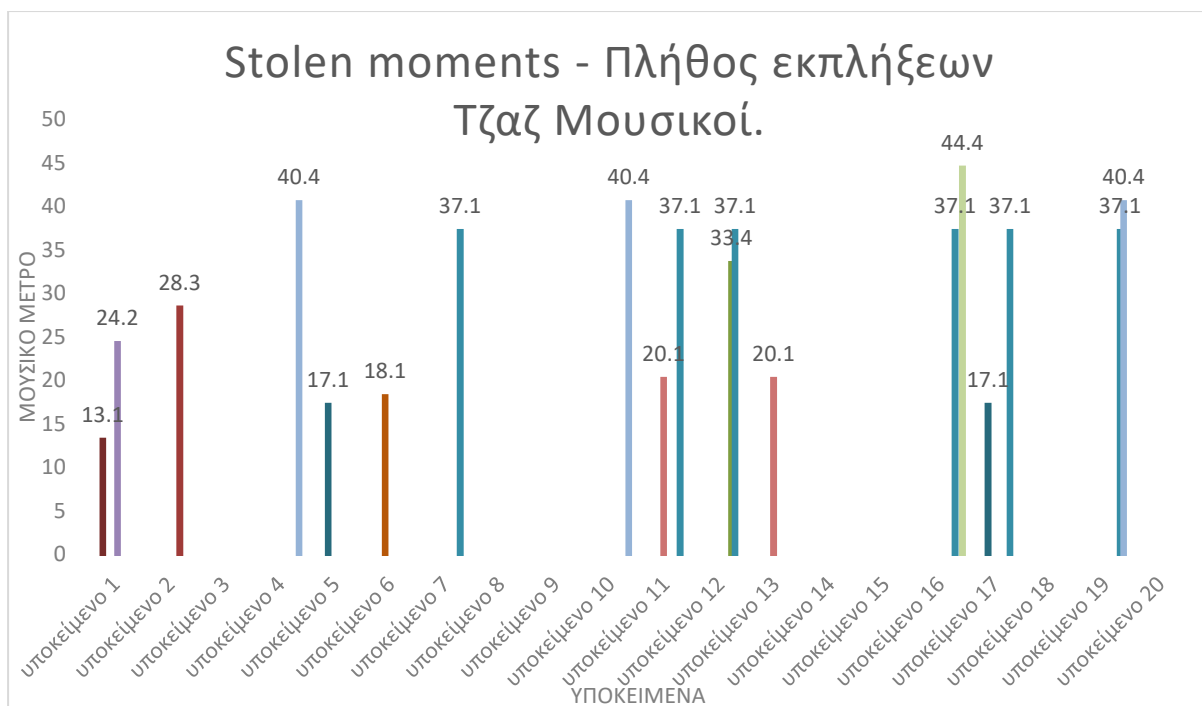
Συγκεκριμένα ως προς τη μουσική εκτέλεση, κατά την οποία θα χρησιμοποιήσουμε ένα μουσικό σύνολο αποτελούμενο από ηλεκτρική κιθάρα, κόντρα μπάσο και ντραμς, θα εκτελέσουμε ένα μουσικό παράδειγμα από τα δοθέντα στα υποκείμενα ως προς τη πειραματική εξέταση. Το συγκεκριμένο κομμάτι που επιλέξαμε να εκτελέσουμε είναι το *“Stolen Moments”*. Ο λόγος που μας οδήγησε στη συγκεκριμένη επιλογή αποτελεί ο παράγοντας, των αρκετών κοινών ερεθισμάτων που οδήγησαν τα υποκείμενα ως προς την έκπληξη, όπως και το πλήθος αυτών. Οπότε μέσα από τις ακόλουθες σελίδες του παρών κειμένου θα αναλύσουμε ιστορικά, μορφολογικά τον αυτοσχεδιασμό του συγκεκριμένου μουσικού αποσπάσματος. Κατά τον ίδιο τρόπο θα αναλύσουμε και τα άλλα δύο κομμάτια που θα εκτελέσουμε κατά την επιτέλεση. Συγκεκριμένα τα *“500 miles high”* και *“Beautiful love”*. Όπως θα δούμε και παρακάτω επιλέξαμε τα δύο άλλα κομμάτια που θα ερμηνεύσουμε, καθώς εκτός ότι αποτελούν προσωπικές προτιμήσεις του γράφοντος, παράλληλα, καλύπτουμε ένα ευρύ χρονολογικό φάσμα του Τζαζ ιδιώματος

1. Stolen Moments

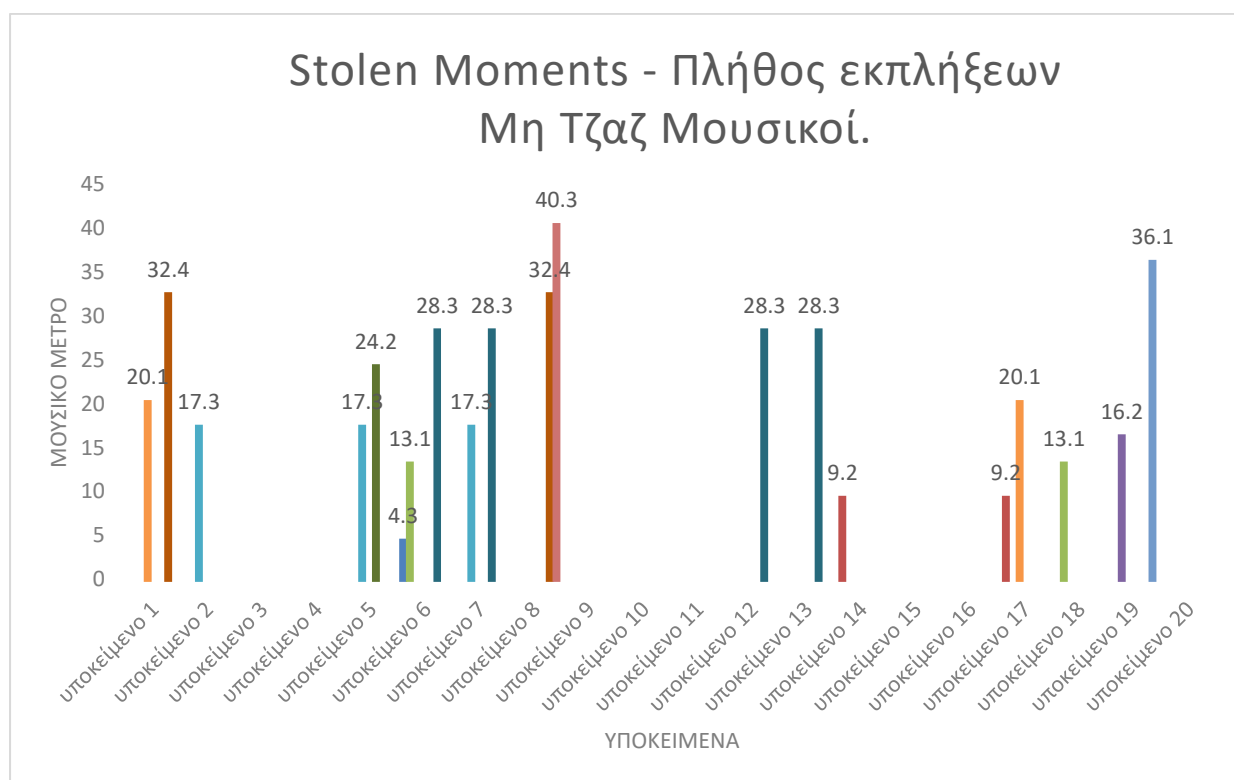
1.1 Συσχετισμός με τη πειραματική διαδικασία.

Όσον αφορά το κομμάτι που επιλέξαμε να αντιπροσωπεύσει τη διπλωματική μας εργασία κατά τη μουσική επιτέλεση, αυτό είναι, όπως προαναφέρθηκε στην εισαγωγή, το *“Stolen moments”*. Όπως λοιπόν αναφέρθηκε και άνωθεν, ο λόγος που επιλέξαμε το συγκεκριμένο μουσικό απόσπασμα – αυτοσχεδιασμό, αποτελεί το ότι στο συγκεκριμένο κομμάτι υπάρχει μεγάλο πλήθος ερεθισμάτων και από τις τρεις πειραματικές υποομάδες υποκειμένων, καθώς και μεγάλη ταύτιση αυτών, το οποίο εξυπηρετεί απόλυτα εμάς ως μουσικολόγους και ενεργούς μουσικούς ώστε να εκτελέσουμε το συγκεκριμένο κομμάτι ζωντανά σε κοινό με σκοπό να αποδειχτούν ή μη και σε πραγματικό χρόνο τα ευρήματα της έρευνας σε σχέση με το συγκεκριμένο μουσικό κομμάτι.

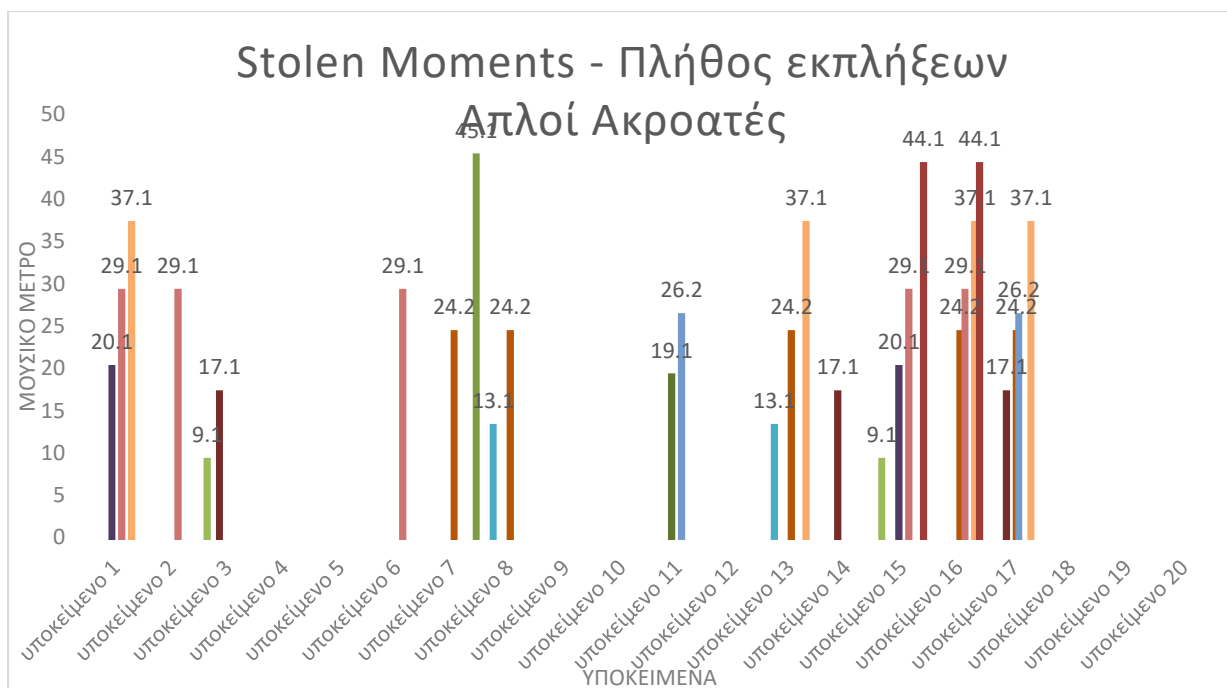
Παρακάτω παραθέτουμε τους τρεις πίνακες όπου απεικονίζονται οι εκπλήξεις που σημείωσαν τα υποκείμενα των τριών κατηγοριών, σε σχέση με το μουσικό μέτρο που εντοπίστηκαν οι εκπλήξεις από τον καθένα.



Πίνακας 6. Stolen Moments - Εκπλήξεις Τζαζ μουσικών.



Πίνακας 7. Stolen Moments - Εκπλήξεις Μη Τζαζ μουσικών.



Πίνακας 8. Stolen Moments - Εκπλήξεις Απλών Ακροατών.

Στους παραπάνω πίνακες παρατηρούμε το πλήθος εκπλήξεων των υποκειμένων για το κομμάτι *Stolen moments* ανά κατηγορία, όπου στον οριζόντιο άξονα βρίσκονται τα υποκείμενα και στον κάθετο άξονα το μουσικό μέτρο όπου το κάθε υποκείμενο δήλωσε κάποια έκπληξη.

1.2 Ιστορικά – Μουσικολογικά στοιχεία.

Το "*Stolen Moments*" αποτελεί ένα hard bop τζαζ στάνταρτ που συνέθεσε ο σαξοφωνίστας Όλιβερ Νέλσον. Είναι ένα κομμάτι δεκαεξάμετρο και τα σόλο είναι σε μια συμβατική minor τζαζ-μπλουζ δομή (Brown, 2006). Ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά στο άλμπουμ του Nelson "*The Blues and the Abstract Truth*" το 1961. Δόθηκαν στίχοι στο κομμάτι όταν ο Mark Murphy ηχογράφησε τη δική του εκδοχή στο ομώνυμο άλμπουμ το 1978.

Το κομμάτι πρωτοεμφανίστηκε σε μία πρώτη μορφή ως "*The Stolen Moment*" στο άλμπουμ του 1960 "*Trane Whistle*" από τον Eddie "Lockjaw" Davis, το οποίο γράφτηκε και ενορχηστρώθηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Oliver Nelson, χωρίς όμως το κομμάτι να έχει κάποια ιδιαίτερη αποδοχή από τους κριτικούς και το κοινό της εποχής. Η πρώτη ηχογράφηση του τραγουδιού που τράβηξε την προσοχή ήταν η έκδοση του άλμπουμ του Νέλσον του 1961, "*The Blues and the Abstract Truth*". Ο μουσικοκριτικός, πιανίστας και συγγραφέας Ted Gioia περιγράφει αυτήν την έκδοση ως "*ένα περίεργο συνδυασμό hard bop όπου γίνεται εκτενής χρήση των πνευστών με πλούσια ενορχήστρωση των διατεταγμένων φωνών*" (Gioia,

2012). Ενώ ο Workman προσθέτει “*Το σόλο του Νέλσον σε αυτήν την έκδοση περιέχει "πιθανώς τη περισσότερα διάσημη χρήση της επαυξημένης κλίμακας στην τζαζ"*” (Workman, 2007).

Ο τραγουδιστής Mark Murphy έγραψε στίχους για την έκδοση του κομματιού 1978. Η Geil Fischer έγραψε αργότερα διαφορετικούς στίχους στην αρχική μελωδία του Νέλσον και ηχογραφήθηκε για πρώτη φορά στο άλμπουμ του 1987 *The Carmen McRae - Betty Carter Duets*. Αυτή η φωνητική εκδοχή του “*Stolen Moments*” έλαβε τον εναλλακτικό τίτλο “*You Belong to Her*” (Gioia, 2012).

1.3 Ανάλυση Stolen Moments – Solo (Oliver Nelson).

Σε αυτό το σημείο θα προβούμε σε μία μουσικολογική ανάλυση του αυτοσχεδιασμού του Oliver Nelson στο “*Stolen Moments*”, με βάση τις εκπλήξεις που προέκυψαν από τα ερεθίσματα των υποκειμένων κατά την ακρόαση στα πλαίσια της πειραματικής διαδικασίας που διεξήγαμε.

Καθώς θα χρησιμοποιήσουμε αποσπάσματα του συγκεκριμένου σόλο στον δικό μας αυτοσχεδιασμό κατά την μουσική εκτέλεση, καλό θα ήταν να αναλύσουμε τις εκπλήξεις αυτές τόσο υπό αρμονικό, μελωδικό, όσο και υπό ένα ρυθμικό πρίσμα. Παρακάτω παραθέτουμε την παρτιτούρα του αυθεντικού αυτοσχεδιασμού του Oliver Nelson σημειώνοντας με χρώμα τους φθόγγους από όπου ξεκινάνε οι εκπλήξεις και στη συνέχεια θα αναλύσουμε τα σημεία αυτά.

Stolen Moments

Studio Album - Blues and the Abstract Truth - 1961

Saxophone Solo

Oliver Nelson

♩ = 116
Dm7

5 Gm7 Dm7 S1a1 3

9 Bb7 A7 Dm7 A7

13 Dm7 3 S2 3 3 S2a1 3 P1 3 S2a1 3 S2a1 3

16 3 3 3 Gm7 3 3

19 Dm7 3 3 3 Bb7 Eb7 3 3

22 Dm7 A7 Dm7 3 3

26 Gm7

D. Smailis

Εικόνα 1-α. Stolen Moments Solo (Oliver Nelson)

[illegible]

Εικόνα 1-β. Stolen Moments Solo (Oliver Nelson)

Το κομμάτι όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως ανήκει στο είδος του τυπικού minor Jazz blues⁴⁶ από Ρε μινόρε. Αρμονικά λοιπόν βασίζεται στη συγχορδιακή διαδοχή D min7 – G min7 – D min7 – Bb7 – A7 – D min7 .με ρυθμική αγωγή 4/4 και διαρκεί τέσσερα chorus. Κάθε ένα από τα τέσσερα ρεφρέν του Νέλσον αναπτύσσει ένα μοτίβο πολύ καθαρά, με μικρό «τζαζ λεξιλόγιο».

Το μεγαλύτερο μέρος του solo του Νέλσον βασίζεται σε διατονικά περάσματα, για παράδειγμα τα τέταρτα της 1ης χορωδίας (μέτρα 1-12) και τα ζεύγη τριάδων της δεύτερης χορωδίας εστιασμένο σε τρίχη. Αυτό τον οδηγεί σε μερικές αρμονικά απρόσμενες προοπτικές, όπως το απόσπασμα που συνδέει την 3η και 4η χορωδία, το οποίο ενσωματώνει μια σειρά τριάδων που δεν σχετίζονται με την υποκείμενη αρμονία. Σε αντίθεση με τα σόλο του Hubbard και Dophy, ο Nelson δεν χρησιμοποιεί σχεδόν καθόλου double time feeling, με τη ρυθμική του γλώσσα να αποτελείται σε μεγάλο βαθμό από τριάδες και μεγάλης διάρκειας ρυθμικές αξίες. Ας αναλύσουμε λοιπόν τώρα τα σημεία όπου εντοπίστηκαν οι εκπλήξεις.

- Στο μέτρο 4.3 βρισκόμαστε στη τονική του κομματιού και η μελωδία κάνει ένα τρίχηχο τετάρτων κινούμενη σε ένα άρπισμα D min11.
- Στο μέτρο 9.2 πάνω στη συγχορδία Bb 7 , το σαξόφωνο διευρύνει το άκουσμα σχηματίζοντας από τη βάση της συγχορδίας (Bb) ένα άρπισμα που καταλήγει στη 13 (Bb 13).
- Στο μέτρο 13.1 ξεκινάει η δεύτερη χορωδία του σόλο και στη μελωδία έχουμε πάνω από το D min7 , ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο από τρίχη με triads διατονικά, στη τονική της συγχορδίας και στη δεύτερη βαθμίδα.
- Το μοτίβο αυτό επαναλαμβάνεται και στο μέτρο 16.2 συνεχίζει ανεβαίνοντας και φτάνοντας έως τη Πέμπτη βαθμίδα της Ρε μινόρε
- Το ίδιο μοτίβο μεταφέρεται και στην επόμενη συγχορδία (G min7), στη πρώτη και τη δεύτερη βαθμίδα όπου καταλήγει σε κορόνα στη Σολ με κρατημένο φθόγγο διάρκειας (μέτρο 17.1).
- Στο μέτρο 19.1 επιστρέφουμε στη τονική Ρε μινόρε με την ίδια ανάπτυξη μοτίβου σχηματίζοντας ένα triad D min11 ψηλά. Ενώ στο επόμενο μέτρο έχουμε επανάληψη του ίδιου μοτίβου όπως στο μέτρο 13.1

⁴⁶ I – IV – I – VI – V – I.

- Στο μέτρο 24.2 κλείνοντας το συγκεκριμένο ρεφρέν μένουμε στη τονική με το ίδιο μοτίβο αλλά παιγμένο σε τέταρτα καταλήγοντας στην ένατη.
- Στην αρχή του επόμενου chorus (μέτρο 26.2), υπάρχει ένα ποικιλματικό παιχνίδι μεταξύ της τονικής και της ένατης.
- Στο μέτρο 28.3 καταλήγουμε στην ένατη της συγχορδίας G min7, όπου με κρατημένους φθόγγους κατεβαίνουμε στην έκτη της συγχορδίας.
- Από το 33.4 μέτρο και μετά με τη χρήση triads η μελωδία με αυξανόμενης πυκνότητας ρυθμικές αξίες, κατεβαίνει χρωματικά, καθώς και μη διατονικά, επιστρέφοντας στη τονική.
- Στο μέτρο 37.1, στην αρχή της τελευταίας χορωδίας, γίνεται χρήση της D augmented scale, η οποία κατεβαίνει με τη μορφή ενός sequence δέκατων έκτων.
- Ο αυτοσχεδιασμός κλείνει με μία πτωτική διατονική διαδοχή ενός μοτίβου παρεστιγμένων τετάρτων και όγδων καταλήγοντας σε Ρε μινόρε (τονική).

Τα επόμενα δύο κομμάτια που θα εκτελέσουμε, όπως προαναφέρθηκε, είναι τα *“Beautiful Love”* και *“500 Miles High”*. Σύμφωνα με τη διπλωματική μας εργασία, αυτό που μας αφορά κατά την επιτέλεση που θα διενεργήσουμε, είναι να χρησιμοποιήσουμε δεδομένα που προέκυψαν κατά τη πειραματική διαδικασία. Συγκεκριμένα, ευρήματα όπου ένας αυτοσχεδιασμός προκαλεί έκπληξη στους ακροατές **σε μελωδική – οριζόντια διάταξη και όχι απαραίτητα σε συνάρτηση με την αρμονική – κάθετη διάταξη ή ενορχήστρωση**. Κάποια από τα δεδομένα – στοιχεία που συλλέξαμε κατά τη πειραματική διαδικασία και θα χρησιμοποιήσουμε στους αυτοσχεδιασμούς των δύο κομματιών όπως και στο *“Stolen Moments”*, είναι οι εξής :

- Κατάληξη φράσεων στον αυτοσχεδιασμό με χρήση φθόγγων μεγάλης χρονικής αξίας.
- Μετάβαση από μικρές χρονικές αξίες σε μεγαλύτερες και αντιστρόφως.
- Απότομη μεταβολή των μελωδικών μοτίβων.
- Μεγάλα διαστηματικά πηδήματα.
- Χρήση Ισοκράτη μετά από διαφορετικού τύπου μελωδικές και ρυθμικές φράσεις.
- Επανάληψη μελωδικών και ρυθμικών μοτίβων που έπονται παύσεων

- διάφωνοι φθόγγοι,
- Γρήγορες ρυθμικά φράσεις όπου προηγούνται οι ακολουθούν μεγάλης αξίας φθόγγους ή παύσεις.

2. Beautiful Love

2.1 Ιστορικά – Μουσικολογικά στοιχεία.

Το “*Beautiful Love*” είναι ένα δημοφιλές τραγούδι που συνέθεσαν οι Wayne King, Victor Young και Egbert Van Alstyne σε στίχους Haven Gillespie. Παρουσιάστηκε πρώτη φορά από την ορχήστρα του Wayne King το 1931 σε ρυθμό $\frac{3}{4}$ (Waltz) . Το τραγούδι αποτελεί το δεύτερο αγαπημένο του King , μετά το ορχηστρικό “*The Waltz You Saved for Me*”, (Studwell & Baldin, 2000).

Εμφανίζεται ως θέμα τόσο στην ταινία *The Mummy* του 1932, όσο και στην ταινία *Hotel Continental*, επίσης το 1932. Παράλληλα το τραγούδι περιλαμβάνεται στην ταινία *Sing a Jingle* το 1944 καθώς συμπεριλήφθηκε επίσης στην ταινία του 1989 *Crimes and Misdemeanors* του Γούντι Άλεν. (Harvey & Hyman, 2007).

Ως δημοφιλές πρότυπο τζαζ, το τραγούδι περιλαμβάνεται στον πρώτο τόμο του Real Book καθώς και στο New Real Book.

Το εν λόγω κομμάτι έχει παρουσιαστεί και σε άλλες εκτελέσεις όπως:

- Bing Crosby , Victor Young And His Orchestra For Decca Records (1944).
- Anita O'Day - *This Is Anita* (1956).
- Edna - *Savage* (1959).
- Bill Evans - *Explorations* (1961)
- Helmet - *Betty* (1994)
- Jacky Terrasson, Tom Harrell - *Moon And Sand* (1991)
- Sophie Milman - *Take Love Easy In* (2009)

Beautiful Love

Victor Young

$\text{♩} = 110$ Emin7♭5 A7♭9 Dmin Dmin Gmin7 C7 Fmaj7

9 Emin7♭5 A7 Dmin Gmin7 B♭7 Emin7♭5 A7 1. Dmin G7#11 Emin7♭5

17 A7♭9 2. Dmin B♭7 A7 Dmin6

Εικόνα 2. Beautiful Love Οδηγός

3. 500 Miles High

3.1 Ιστορικά – Μουσικολογικά στοιχεία.

Το "*500 Miles High*" αποτελεί μία jazz fusion σύνθεση των Chick Corea και Return to Forever, σε σύνθεση του Corea και σε στίχους του Neville Potter. Ηχογραφήθηκε το 1972 για το δεύτερο άλμπουμ συγκροτήματος, *Light as a Feather*, που κυκλοφόρησε το 1973. Η Βραζιλιάνη τραγουδίστρια Flora Purim ερμηνεύει τη χαρακτηριστική μελωδία (όπου θεωρείται και η βασική μελωδία της σύνθεσης). Το τραγούδι έγινε γρήγορα ένα jazz standar.

Το "*500 Miles High*" είναι ένα από τα τρία κομμάτια στο album *Light as Feather* που διαθέτουν φωνητικά από την Purim. Με διάρκεια πάνω από εννέα λεπτά, είναι σε μεγάλο βαθμό ορχηστρική σύνθεση. Το τραγούδι ξεκινά με μια σύντομη εισαγωγή ηλεκτρικού πιάνου από τον Corea, και στη συνέχεια η Purim τραγουδά τον εναρκτήριο στίχο, στη συνέχεια μετά από αυτοσχεδιασμούς στα chorus από τα μέλη του συγκροτήματος, η Purim επιστρέφει στους στίχους και ολοκληρώνει με coda σε scat singing style. Αν και το τραγούδι έχει συνδεθεί στιχουργικά μερικές φορές με την κουλτούρα των ναρκωτικών, οι στίχοι του Potter εκφράζουν όπως αναφέρει ο ίδιος τη ρομαντική αγάπη (Nastos, 2017).

Ο Corea ήταν υποψήφιος για το "Καλύτερο αυτοσχεδιασμό σε τζαζ σύνθεση" για το "*500 Miles High*" από την Αμερικανική Ένωση Ανεξάρτητης Μουσικής το 2012. Το *Forever*, ένα άλμπουμ με διπλό βινύλιο που περιλαμβάνει μια έκδοση του "*500 Miles High*", έφτασε στο νούμερο τέσσερα στον πίνακα Jazz Albums του Billboard.

Άλλες εκτελέσεις του κομματιού υπάρχουν επίσης, όπως: Stan Getz - *Captain Marvel* (1974), George Shearing - *500 Miles High* (1977), Joe Pass - *Virtuoso No. 2* (1976), Azymuth - *Outubro* (1980), Joe Farrell - *Sound of Jazz* (1988).

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Το συγκεκριμένο κείμενο, όπως αναφέρθηκε και πρωτότερα δημιουργήθηκε με σκοπό να εξυπηρετήσει τους σκοπούς της ζωντανής επιτέλεσης που θα κάνουμε. Συγκεκριμένα να συσχετίσουμε τη πειραματική μας έρευνα – βασική διπλωματική με τα κομμάτια που θα εκτελέσουμε, όπως επίσης και να κάνουμε μία σχετική ανάλυση των κομματιών αυτών, τόσο σε μουσικολογικό, ιστορικό πλαίσιο, όπως επίσης και να περιγράψουμε κατά κάποιο τρόπο τη προσέγγιση μας πάνω στον αυτοσχεδιασμό σε σχέση με δεδομένα – εργαλεία που προέκυψαν από τη πειραματική διαδικασία και τα οποία θα χρησιμοποιήσουμε στο εκάστοτε κομμάτι. Ο λόγος που επιλέξαμε το *“Beautiful Love”* και το *“500 Miles High”* να πλαισιώσουν το βασικό μας μουσικό κομμάτι ερευνητικού ενδιαφέροντος *“Stolen Moments”*, αποτελεί, όπως αναφέραμε προηγουμένως, εκτός ότι τα δύο αυτά κομμάτια, αποτελούν προσωπική μας προτίμηση είναι και το ότι, τα τρία αυτά στάνταρ προέρχονται απλό τρεις διαφορετικές σχολές, Swing, Hard Bop, Jazz Fusion. Παρότι λοιπόν μπορεί εκ πρώτης όψης να διαφέρουν μορφολογικά και χρονολογικά, χαρακτηρίζονται από μία κοινή συνισταμένη, την εξέλιξη της Τζαζ, όπως και τα παρακλάδια και τις απολήξεις όπου μπορεί να φτάσει το μουσικό αυτό ιδίωμα.

Βιβλιογραφία

1. Brown, Jimmy (2006). *"The minor jazz-blues progression"*. Guitar World. Future plc. Retrieved 3 October 2020.
2. Gioia, Ted (2012). *The Jazz Standards: A Guide to the Repertoire*. New York City: Oxford University Press. p. 403. ISBN 978-0-19-993739-4.
3. Workman, Josh (2007) *Advanced: "Secrets of the symmetrical augmented scale"*. Guitar Player 41.7 (July 2007): p108(2).
4. Studwell William Emmett and Baldin Mark (2000) : *The Big Band Reader: Songs Favored by Swing Era Orchestras and Other Popular Ensembles*. Haworth Press,. ISBN 0-7890-0914-5. p. 211
5. Harvey Adam and Hyman Dick (2007): *The Soundtracks of Woody Allen*. McFarland,. ISBN 0-7864-2968-2. p. 45
6. The Real Book, Volume I, sixth edition. Hal Leonard. ISBN 0-634-06038-4
7. The New Real Book, Volume I. Sher Music Co. ISBN 0-9614701-4-3
8. Nastos, Michael G (2017). "Light as a Feather". AllMusic. Retrieved 27 April 2017.
9. *Billboard*. January 7, 2012. pp. 38, 44, 47.