



Εθνικό και Καποδιστριακό
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΕΝΟΡΓΑΝΗΣ & ΦΩΝΗΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**

**ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ
ΕΡΜΗΝΕΙΑ/ΕΚΤΕΛΕΣΗ ΤΖΑΖ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ
ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ
ΤΖΑΖ ΦΩΝΗ**

**“Μελέτη και ανάλυση των χαρακτηριστικών του φωνητικού τζαζ
αυτοσχεδιασμού”**

Χριστίνα Ψύχα

Υπεύθυνη καθηγήτρια: Γεωργάκη Αναστασία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, ΤΜΣ,
ΕΚΠΑ
Τριμελής επιτροπή: Γεωργάκη Αναστασία, Ανδριοπούλου Αρετή, Αναγνωστοπούλου
Χριστίνα

Αθήνα, Μάρτιος 2020

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τους επιβλέποντες καθηγητές Αναστασία Γεωργάκη και Αντώνη Λαδόπουλο για την καθοδήγησή τους. Τον Νικόλα Αναδολή, καθηγητή τζαζ πιάνου στο παρόν μεταπτυχιακό για την πολύτιμη βοήθεια και στήριξή του στο μουσικό και αναλυτικό σκέλος της εργασίας και τέλος τον καλό μου φίλο και εξαιρετο ηχολήπτη Νίκο Λιναρδόπουλο για τη βοήθειά του στα τεχνολογικά ζητήματα. Η συμβολή όλων ήταν καθοριστική για την έκβαση της διπλωματικής εργασίας.

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία μελετώνται τα χαρακτηριστικά της τραγουδιστικής αυτοσχεδιαστικής ερμηνείας στη τζαζ μουσική. Στο πρώτο σκέλος, γίνεται λόγος για τα βασικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν έναν φωνητικό τζαζ αυτοσχεδιασμό, τα οποία είναι ο έλεγχος της αναπνοής, τα μουσικά εφέ βιμπράτο και γκλισσάντο, η ρυθμική αίσθηση (swing feel) και τα τζαζ φωνήματα. Στο δεύτερο σκέλος της εργασίας γίνεται μελωδική και ρυθμική ανάλυση από μεταγραφές αυτοσχεδιασμών των Ella Fitzgerald και Adelaide Hall. Ξεκινώντας το τρίτο σκέλος της εργασίας, με τη βοήθεια του υπολογιστικού προγράμματος Praat, ερευνάται ο βαθμός επιρροής των φωνών Ella Fitzgerald και Adelaide Hall από τα μουσικά όργανα τρομπέτα και τενόρο σαξόφωνο, μέσω συγκριτικής μελέτης φωνητικών και οργανικών αυτοσχεδιασμών. Ολοκληρώνοντας, αναλύονται τα φωνήματα που χρησιμοποίησε η Ella Fitzgerald, καινοτομώντας στη γλώσσα της τζαζ μουσικής.

Abstract

The present study examines the characteristics of singing improvised interpretation in jazz music. The first part describes the key features of a vocal jazz improvisation which are breathing control, vibrato and glissando music effects, rhythmic feel and jazz phonetics. The second part focuses on melodic and rhythmic analysis from improvised transcriptions by Ella Fitzgerald and Adelaide Hall. At last, the third part shows the influence of Ella Fitzgerald's and Adelaide Hall's voices on trumpet and tenor saxophone through a comparative study of vocal and instrumental improvisations (using diagrams from the computer software "Praat").

In conclusion, a detailed analysis of Ella Fitzgerald's phonetics shows an important element of her innovative style expanding the qualities of the Jazz language.

Πίνακας περιεχομένων

Εισαγωγή

1. Ακουστικά και μελωδικά χαρακτηριστικά του φωνητικού αυτοσχεδιασμού (scat singing)

- 1.1. Έλεγχος της αναπνοής
- 1.2. Βιμπράτο και γκλισσάντο
- 1.3. Ρυθμική αίσθηση (Swing feel)
- 1.4. Φωνήματα Trager - Smith

2. Φρασεολογία (σύγκριση αυτοσχεδιασμών)

- 2.1. Μελωδική δομή
 - 2.1.1. Μοτιβικές επαναλήψεις και παραλλαγές φράσεων
 - 2.1.2. Η μελωδική έκταση στη φρασεολογική ανάπτυξη
 - 2.1.3. Χρωματικές νότες
- 2.2. Ρυθμική δομή
 - 2.2.1. Συγκοπές και παύσεις
 - 2.2.2. Βασικές ρυθμικές αξίες και μεταβολές
 - 2.2.3. Ρυθμικός προσανατολισμός
- 2.3. Κοινές επιρροές και διαφορετικές πρακτικές

3. Ανάλυση του φωνητικού αυτοσχεδιασμού και συγκριτική μελέτη

3.1. Σχεδιασμός ανάλυσης

3.2. Μουσικές πηγές (αποσπάσματα)

3.3. Υποενότητες (περίληψη)

3.3.1. Αναφορά βασικών χαρακτηριστικών τρομπέτας και τενόρου σαξοφώνου

3.3.2. Συγκριτική μελέτη φωνητικών και οργανικών αυτοσχεδιασμών

3.3.3. Συγκριτική μελέτη μεταξύ των Ella Fitzgerald, Adelaide Hall, Louis Armstrong και Sonny Rollins.

3.3.4. Ανάλυση φωνημάτων της Ella Fitzgerald

4. Συζήτηση

5. Συμπεράσματα

6. Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Στο πλαίσιο του μεταπτυχιακού “Τζαζ ερμηνεία και νέες τεχνολογίες” ανέλαβα να διερευνήσω τις πτυχές του φωνητικού αυτοσχεδιασμού και να παρουσιάσω μια βιβλιογραφική εργασία γύρω από τα ακουστικά και μελωδικά χαρακτηριστικά του. Ο σκοπός ενασχόλησής μου με το συγκεκριμένο θέμα αφορά στην ολοκληρωμένη και διεξοδική έρευνα γύρω από τον φωνητικό αυτοσχεδιασμό που θα οδηγήσει στη συνολική επέκταση της γνώσης μου και της καλλιτεχνικής μου εξέλιξης ως μουσική οντότητα.

Η έρευνα χωρίζεται σε δύο σκέλη. Στο πρώτο σκέλος γίνεται εκτενής αναφορά στα βασικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη φωνητική τζαζ στον αυτοσχεδιασμό, τα οποία είναι ο έλεγχος αναπνοής, τα εφέ βιμπράτο και γκλισσάντο, η ρυθμική αίσθηση (swing feel) και τα τζαζ φωνήματα. Τα στοιχεία αυτά αποτελούν τη βάση για την ενασχόληση με το είδος της φωνητικής τζαζ. Στο δεύτερο σκέλος της εργασίας γίνεται ανάλυση της μελωδικής και ρυθμικής φρασεολογίας σε έναν σκατ αυτοσχεδιασμό. Πραγματοποιείται σύγκριση σε ερμηνείες σόλο, δύο σημαντικότερων προσωπικοτήτων στην ιστορία της τζαζ μουσικής των Ella Fitzgerald και Adelaide Hall. Οι συγκεκριμένες παρουσίες επιλέχθηκαν ειδικά, γιατί πρεσβεύουν δύο πολύ διαφορετικές μεθόδους αυτοσχεδιασμού που χρησιμοποιούνται από πολλούς καλλιτέχνες μέχρι και σήμερα. Η μελέτη ξεκινάει αναλύοντας τα χαρακτηριστικά της μελωδικής φρασεολογίας μέσα από τα σόλο των δύο φωνών και ολοκληρώνεται με την ανάλυση των ρυθμικών χαρακτηριστικών. Στόχος αυτού του κεφαλαίου είναι η ολοκληρωμένη προσέγγιση και μελέτη της τζαζ φρασεολογίας.

Συνεχίζοντας, στο δεύτερο κεφάλαιο του δεύτερου σκέλους, γίνεται τεχνολογική ανάλυση και σύγκριση οργάνων με φωνές, χρησιμοποιώντας το υπολογιστικό πρόγραμμα Praat. Η ενότητα επικεντρώνεται στην τεχνολογική ανάλυση μουσικών φράσεων με σκοπό την ερμηνευτική ανάλυση των Ella Fitzgerald και Adelaide Hall. Συγκεκριμένα, ερευνάται ο τρόπος άρθρωσης - ερμηνείας των νοτών και οι διακυμάνσεις των δυναμικών του ήχου, στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις δύο τραγουδίστριες. Στις υποενότητες που ακολουθούν, αναλύονται οι

επιρροές των τραγουδιστριών από τα όργανα και τους οργανοπαίκτες μέσω της συγκριτικής ανάλυσης ηχητικών σημάτων. Στόχος της πειραματικής αυτής διαδικασίας είναι να διαχωριστούν τα νέα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ιδιαιτερότητα των δύο τραγουδιστριών από τις τάσεις τους να μιμούνται ηχοχρώματα οργάνων. Για την επίτευξη του στόχου χρησιμοποιείται δειγματοληψία ηχητικού υλικού από φράσεις ηχογραφημένης τρομπέτας και σαξοφώνου, ώστε να συγκριθεί με την αντίστοιχη δειγματοληψία αποσπασματικών φράσεων από φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς των δύο τραγουδιστριών. Για την ακριβή ηχητική απεικόνιση των διαγραμμάτων, χρησιμοποιούνται καθαροί ήχοι από “ακαπέλα” ερμηνείες των τραγουδιστριών και των οργάνων.

1. Ακουστικά και μελωδικά χαρακτηριστικά του φωνητικού αυτοσχεδιασμού

Στην οργανική εκτέλεση της τζαζ μουσικής συναντάμε πολλά έργα εκτελεσμένα από τραγουδιστές. Παρατηρούμε ότι το scat singing σαν τεχνική αναπτύσσεται τη δεκατία του 1930, όταν οι τραγουδιστές έρχονται σε επικοινωνία με τους οργανοπαίκτες, συνομιλώντας σε μια νέα γλώσσα απόλυτα μουσική. Σε αυτό το κεφάλαιο, αναλύουμε τη γλώσσα του αυτοσχεδιασμού των τραγουδιστών, το λεγόμενο scat singing, που προκύπτει κατά κύριο λόγο από τη μίμηση του ηχοχρώματος των μουσικών οργάνων [Robinson, 1994:1093]. Υπάρχουν πολλές εκδοχές και ερμηνείες για το scat. Ο Μπρεντ Έντουαρτς “αντιλαμβάνεται το scat, όχι σαν αυτοσχέδιες ακαθόριστες συλλαβές, όπως συνήθως περιγράφονται, αλλά περισσότερο σαν υπέρβαση του νοήματος, μια αναδυόμενη δυνατότητα ενός πλήθους νοημάτων” [Stein, 2012:123]. Σύμφωνα με την τεχνική αυτή, ο τραγουδιστής πρέπει να έχει την ικανότητα μελωδικών και ρυθμικών αυτοσχεδιασμών, με τέτοιο τρόπο που η φωνή να αποκτά τη δυνατότητα ενός οργάνου, παρά να χρησιμοποιείται ως μέσο εκφοράς λόγου. Οι αυτοσχεδιασμοί στο τζαζ τραγούδι, βασίζονται σε μελωδικές γραμμές, οι οποίες εμπνέονται από παραλλαγές φράσεων που προκύπτουν από στοιχεία της κλίμακας και των συγχορδιών του τραγουδιού, πάνω στη φόρμα και την αρμονική του ανάπτυξη. Όπως έχει δείξει ο Μίλτον Στιούαρτ, το λέξιλόγιο που χρησιμοποίησαν οι μεγάλες φώνες Ella Fitzgerald και Sarah Vaughan πρόερχεται φρασεολογικά και σαν άρθρωση από τη μίμηση οργανοπαικτών [Stewart, 1987:65].

Επιπρόσθετα, όταν διαχωρίζεται ο στίχος από τη μουσική, οι αυτοσχεδιαστές δημιουργούν μια νέα μουσική ιστορία, χρησιμοποιώντας τον ήχο των λέξεων και όχι το νόημα αυτών. Οι τζαζ τραγουδιστές που εξερευνούν αυτό το είδος, μέσα σε ένα τζαζ σύνολο υιοθετούν το ρόλο ενός πνευστού οργάνου. Στις περιπτώσεις που δεν διαχωρίζεται ο στίχος από τη μουσική, πολλές φορές οι τραγουδιστές μιμούνταν αυτοσχεδιασμούς πνευστών (και ιδιαίτερα σαξοφώνων) βάζοντας στίχους στις μελωδίες των τελευταίων. Η τεχνική αυτή ονομάζεται “Vocalese”. Εξελίχθηκε ταυτόχρονα με το scat singing και επηρέασε την υφολογική ταυτότητα των φωνών. Παρόλα αυτά, ο Paul Berliner μας υπενθυμίζει ότι υπήρχε τεράστια εναλλαγή ιδεών μεταξύ παικτών και τραγουδιστών που συνέβαλε στην εξέλιξη του είδους [Berliner, 1994:125]. Σε μια σημαντική έρευνά του (Thinking in jazz) αναφέρει πως οι οργανοπαίκτες αντλούν επιρροή από

τις εκφράσεις των φωνών και την τεχνική τους και για να συντάξουν ιδέες και για να έχουν μουσική αλληλεπίδραση μαζί τους. Γενικά υπάρχουν πολλοί τρόποι καθοδήγησης των μαθητών της τζαζ ως προς τη δόμηση των ιδεών τους. Για παράδειγμα ο Berliner αναφέρει πως: “Πολλοί αναγνωρισμένοι μουσικοί συμβουλεύουν τους μαθητευόμενους τους να μελετάνε τραγούδια αρχικά με συλλαβές scat ώστε να συντάξουν δικές τους μελωδίες, ελαχιστοποιώντας τα περιθώρια μίμησης ή αναπαραγωγής μοτίβων” [Berliner, 1994:66]. Υπάρχουν πολλοί συγγραφείς που έχουν αναγνωρίσει τη σημασία της εκφραστικότητας των φωνών της τζαζ στην οργανοπαικτική μουσική. Εξαιτίας της εκτενούς εναλλαγής ιδεών μεταξύ των οργανοπαικτών και των τραγουδιστών, το scat singing είχε πάρει πολύ μικρή αναγνώριση σαν εκφραστικό μέσο, όπως και το τραγούδι γενικότερα. Παρακάτω θα αναφερθούν βασικά στοιχεία του scat singing μέσα από τον τρόπο που αυτοσχεδίαζαν οι πρώτες φωνές της τζαζ.

1.1. Έλεγχος της αναπνοής

Ο έλεγχος της αναπνοής αποτελεί ένα από τα βασικότερα στοιχεία που χρειάζεται να κατέχει ένας αυτοσχεδιαστής, καθώς οι μελωδικές και ρυθμικές απαιτήσεις ενός αυτοσχεδιασμού είναι μεγάλες. Ιδιαίτερα στον τζαζ φωνητικό αυτοσχεδιασμό τα μεγάλα διαστήματα και οι γρήγορες ρυθμικές εναλλαγές απαιτούν άριστο έλεγχο της αναπνοής προκειμένου να εκτελεστούν σωστά. Ταυτόχρονα, η ελεγχόμενη αναπνοή είναι απαραίτητη κατά τη διάρκεια της μίμησης μουσικών οργάνων, μια διαδικασία που είναι απαραίτητη για κάθε σπουδαστή της τζαζ, αλλά και για την τήρηση των δυναμικών ενός μουσικού θέματος. Παρακάτω αναλύονται οι λόγοι για τους οποίους ο αυτοσχεδιαστής πρέπει να μάθει να χειρίζεται και να ελέγχει σωστά την αναπνοή του.

Σύμφωνα με τους περισσότερους καθηγητές τραγουδιού, ο ιδανικότερος τύπος αναπνοής για έναν αυτοσχεδιαστή, είναι ο διαφραγματοπλευρικός, δηλαδή ο συνδυασμός κατά την αναπνοή των κάτω πλευρών με το διάφραγμα, διότι με την μικρότερη μυική προσπάθεια επιτυγχάνεται το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα. Παράλληλα, η διαφραγματοπλευρική αναπνοή επιφέρει τη μέγιστη διεύρυνση του θώρακα, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στους πνεύμονες να επεκταθούν

προς όλες τις κατευθύνσεις. Η τοποθέτηση του εισπνεόμενου αέρα στο διάφραγμα θεωρείται το καλύτερο εργαλείο για τον αυτοσχεδιασμό, καθώς ο εισπνεόμενος αέρας εξέρχεται με περισσότερη ροή με αποτέλεσμα ο ήχος να είναι πιο σταθερός και ελεγχόμενος. Λόγω αυτού οι δυναμικές μπορούν να διαμορφωθούν αναλόγως, προσθέτοντας ποικιλία στον ήχο. Παράλληλα, ο έλεγχος των δυναμικών εξαρτάται από την πίεση του αέρα έξω από το διάφραγμα. Ο λαιμός πρέπει να είναι ανοιχτός ώστε να αφήνει τον αέρα να περάσει μέσα από τα πνευμόνια, ενώ το στόμα των τραγουδιστών πρέπει να είναι επίσης πολύ ανοιχτό σε σημείο να φαίνεται πως χασμουριούνται. Αυτό παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στον αυτοσχεδιασμό, γιατί το στένεμα της μάσκας μπλοκάρει τη ροή του αέρα και η αναπνοή δε μπορεί να ελεγχθεί, επηρεάζοντας έτσι ανορθόδοξα τις ψηλές νότες και τις μεγάλες φράσεις. Η Sarah Vaughan είναι ένα πολύ καλό παράδειγμα που χρησιμοποιούσε το διάφραγμα και το άνοιγμα της μάσκας του στόματός της για να πετύχει ψηλές νότες με μεγάλη διάρκεια [Καρακατσούλης, 1975].

Ολοκληρώνοντας, ο έλεγχος της αναπνοής είναι απαραίτητος, όταν οι καλλιτέχνες του scat μιμούνται οργανοπαίκτες. Γενικά, οι οργανοπαίκτες χρησιμοποιούν το διαφραγμά τους κυρίως όταν οι φράσεις τους είναι μεγάλες, όπως και οι τραγουδιστές χρειάζονται δυνατώτερη ροή αέρα για τις ψηλότερες νότες. Την στιγμή που ο Louis Armstrong αυτοσχεδίαζε με scat σε έναν κύκλο στο “Hotter than that”, ακουγόταν σαν να μιμείται το παίξιμό του στην τρομπέτα χρησιμοποιώντας απαλά σύμφωνα όπως το “z” και το “s” [Kernfeld, 1995:167]. Ο Armstrong είναι γνωστός για τα δεξιοτεχνικά σόλο του στην τρομπέτα και πολλά τέτοια χαρακτηριστικά στοιχεία χρησιμοποιεί και στον συγκεκριμένο scat αυτοσχεδιασμό. Παρόλο που η φωνή του είναι αρκετά χαμηλότερη από την έκταση της τρομπέτας τα σόλο του ακούγονται παρόμοια λόγω των επαναλαμβανόμενων μοτίβων (riffs) που χρησιμοποιεί. Επίσης το “σκαρφάλωμα” σε ψηλές νότες και το γρήγορο βιμπράτο στο τέλος των φράσεων (terminal vibrato) σε μακρίες νότες είναι κάτι πολύ χαρακτηριστικό [Schuller, 1968:97]. Λόγω της τρομπέτας, ανέπτυξε σημαντική δεξιότητα στον έλεγχο της αναπνοής για μεγάλες όσο και για μικρές φράσεις. Χρησιμοποιώντας το διάφραγμά του εν ώρα παιξίματος ή αυτοσχεδιασμού, μπορούσε να κρατήσει περισσότερο τη διάρκεια της νότας βρίσκοντας χώρο για αναπνοή σε συγκεκριμένα, μικρά, αλλά πολύ καθοριστικά σημεία. Αυτό έδωσε μεγάλη ποικιλία στα σόλο του, καθώς οι

μακριές νότες έρχονται σε αντίθεση με τις νότες στακάτο (staccato) και τις σύντομες αλλαγές φράσεων.

1.2. Βιμπράτο και Γκλισσάντο

Ένα ακόμα πολύ σημαντικό στοιχείο που χαρακτηρίζει μια τζαζ φωνή, είναι η χρήση του βιμπράτο (vibrato) και του γκλισσάντο (glissando). Οι δύο αυτοί όροι αποτελούν χαρακτηριστικά μουσικά εφέ που χρησιμοποιήθηκαν αρκετά από τους αυτοσχεδιαστές σαν ερμηνευτικά στολίδια για εκφραστικούς σκοπούς. Παρακάτω αναλύονται οι τρόποι χρήσης των δύο αυτών εφέ από τους τραγουδιστές, καθώς και η στυλιστική τους σημασία στο είδος της τζαζ.

Με τον όρο “βιμπράτο” εννοούμε το μουσικό εφέ που αφορά σε μια συμμετρική, παλλόμενη αλλαγή του τονικού ύψους. Η τεχνική του βιμπράτο αφορά τόσο σε φωνητική όσο και σε οργανική μουσική απόδοση [Isherwood, 2009:271]. Στην πορεία της μουσικής προέκυψαν μερικά είδη βιμπράτο, δίνοντας δυνατότητα επιλογών στους αυτοσχεδιαστές. Μια από τις σημαντικότερες φωνές της τζαζ που ξεχώρισε για το βιμπράτο της ήταν αυτή της Sarah Vaughan. Περιγράφεται ως “ένα στολίδι μοναδικού ευέλικτου μεγέθους, σχήματος και διάρκειας” [Williams, 1992:211]. Παρακάτω αναλύονται τα δύο συνηθέστερα βιμπράτο που χρησιμοποιούσαν οι τζαζ αυτοσχεδιαστές, ξεκινώντας από το διαφραγματικό βιμπράτο.

Το διαφραγματικό βιμπράτο δημιουργείται από παλμούς που υποκινούνται από τους κοιλιακούς μύες. Αναλυτικότερα, για να ξεκινήσουν αυτοί οι παλμοί, οι κοιλιακοί μύες πρέπει να είναι σκληροί και τεταμμένοι. Αυτοί οι παλμοί περνούν από τις φωνητικές χορδές δημιουργώντας μια ελαφριά διακύμανση στη συχνότητα και στην ένταση του ήχου [Sundberg, 1992:50]. Το βιμπράτο μπορεί να διαφέρει από τραγουδιστή σε τραγουδιστή στην ταχύτητα, το πλάτος και την έντασή του. Αυτός ο τύπος του βιμπράτου είναι ασφαλής για τους μύες του λάρυγγα και τις φωνητικές χορδές και έτσι πολλοί καθηγητές φωνητικής έχουν ισχυριστεί ότι πρόκειται για φυσικό φωνητικό εργαλείο [Charman, 2016:41]. Το διαφραγματικό βιμπράτο είναι το πιο κοινό βιμπράτο που χρησιμοποιούσαν οι αυτοσχεδιαστές λόγω της ευελιξίας του ηχοχρώματος.

Ένας άλλος τύπος βιμπράτο είναι το λεγόμενο λαρυγγικό βιμπράτο το οποίο δεν ενδείκνυται τόσο για τραγούδι. Αυτό συνήθως είναι ένας παλμός που βγαίνει από τις φωνητικές χορδές που μπορεί να παρομοιαστεί με ένα μηχανικό όπλο λόγω των ξαφνικών μεταβολών στην ποιότητα του ήχου [Isherhood, 2009:274]. Αυτός ο τύπος γενικά χρησιμοποιείται στις περιοχές της κεντρικής και ανατολικής Αμερικής, ενώ οι περισσότεροι αυτοσχεδιαστές δεν συνηθίζουν να το χρησιμοποιούν στα σόλο τους. Αυτό το βιμπράτο επίσης ακούγεται σαν ένα άγριο γέλιο οπότε μπορούσε να χρησιμοποιηθεί για χιουμοριστικούς σκοπούς σε μερικά scat σόλο. Ο λάρυγγας δραστηριοποιείται από τους μύες του λαιμού και πηγαίνει πάνω κάτω, δημιουργώντας ελαφριές αλλαγές στη συχνότητα. Η ταχύτητα του βιμπράτο μπορεί εύκολα να αλλάξει χρησιμοποιώντας τους μύες. Δυστυχώς οι μύες του λαιμού την ώρα που χρησιμοποιείται αυτό το βιμπράτο μπορούν να κουραστούν γρήγορα και η φωνή να ακούγεται βραχνή. Έτσι, οι αυτοσχεδιαστές επιλέγουν πολύ προσεκτικά πότε θα το χρησιμοποιήσουν. Τέλος, αυτό το βιμπράτο συνηθίζεται να χρησιμοποιείται όταν οι αυτοσχεδιαστές μιμούνται όργανα την ώρα του σόλο τους. Η αναγνωρισμένη τραγουδίστρια Billy Holiday, χρησιμοποιούσε το εν λόγω βιμπράτο και έλεγε χαρακτηριστικά: “ Δεν αισθάνομαι σαν να τραγουδάω, αισθάνομαι σαν να παίζω τρομπέτα” [Jones, 1974]. Καθώς αυτοί οι τύποι βιμπράτο μεταξύ τους είναι πολύ διαφορετικοί, πολλοί αυτοσχεδιαστές χρησιμοποιούσαν μια ποικιλία αυτών με σκοπό να κάνουν το σόλο τους πιο ενδιαφέρον στο άκουσμα.

Η Billy Holiday, παράλληλα με το βιμπράτο υπήρξε χαρακτηριστική εκπρόσωπος του γκλισσάντο. Γκλισσάντο αποκαλείται το “γλίστρημα” από μια νότα σε μια άλλη. Πρόκειται για μια σειρά από χρωματικές ή διατονικές νότες που ενώνουν δύο κύριους φθόγγους και οφείλουν να παιχθούν μέσα στο τέμπο (tempo = χρονική διάρκεια) του μέτρου. Συμβολίζεται με μια κυματιστή γραμμή που ξεκινά από τον έναν κύριο φθόγγο και καταλήγει στον άλλον κύριο φθόγγο που ενώνει. Να σημειωθεί ότι το πιάνο μπορεί να παίξει σε γκλισσάντο μόνο τις φυσικές νότες της κλίμακας του ντο, ενώ τα έγχορδα με ευκολία μπορούν να παίξουν σε γκλισσάντο χρωματικές νότες. Ένα ξεχωριστό παράδειγμα ενός συγκινητικού και αξιομνημόνευτου γκλισσάντο αποτέλεσε το τέλος του κομματιού “Strange fruit” από την Billy Holiday, όπου αργότερα ερμηνεύτηκε και από την Nina Simone [Barker, 2004:122]. Το γκλισσάντο είναι μια τεχνική που εφαρμόστηκε κατά κόρον στη φωνητική τζαζ και στον αυτοσχεδιασμό.

1.3. Ρυθμική αίσθηση (swing feel)

Το τρίτο και σημαντικότερο για τους περισσότερους αναλυτές χαρακτηριστικό ενός τζαζ φωνητικού αυτοσχεδιασμού, είναι η ρυθμική αίσθηση ή αλλιώς το λεγόμενο “swing feel”. Υπάρχουν πολλές ερμηνείες για τον όρο του swing feel. Σύμφωνα με τους Gomez, Rappaport, Melvin και Toussaint, με τον όρο swing feel εννοούμε τις ελεύθερες ρυθμικές συγκοπές που παρατηρούνται σε τζαζ αυτοσχεδιασμούς [F. Gomez, A. Melvin, D. Rappaport, G.T. Toussaint, 2005:4].

Οι εκπαιδευμένοι μουσικοί της τζαζ είναι σε θέση να αυτοσχεδιάζουν κομμάτια γεμάτα από ρυθμικές και μελωδικές παραλλαγές. Πολλές άλλες μορφές μουσικής έγιναν επίσης πεδίο δράσης για αυτοσχεδιαστές. Ωστόσο, η μοναδικότητα της ρυθμικής φραστικής που χαρακτηρίζει μια καλή τζαζ εκτέλεση, συνδυασμένη με τον τρόπο που ένας τραγουδιστής ερμηνεύει τις μελωδικές του ιδέες πάνω στις αρμονίες που τον συνοδεύουν, εξασφαλίζουν ότι ένα τζαζ σόλο είναι εύκολα διαχωρήσιμο από μια μελωδία κλασικής μουσικής. Οι ρυθμικές διαφορές θα μπορούσαν να περιγραφούν πολύ καλά, αν ακούγαμε ένα μουσικό κλασικής μουσικής να παίζει μια φράση που αντιγράφεται εύκολα. Αν ένας τζαζ μουσικός επαναλάμβανε αμέσως το ίδιο μέρος νότα προς νότα και ακριβώς στο ίδιο τέμπο, τότε θα φαινόταν η διαφορά. Η διαφορά αυτή βρίσκεται στη φραστική. Ο τζαζ μουσικός δίνει στο κομμάτι μια διαφορετική μουσική ώθηση, χρησιμοποιώντας διαφορετικά μουσικά τονίσματα. Η τοποθέτηση των φθόγγων του τονίζει τον παλμό με τρόπο ιδιαίτερο και συγκεκριμένο που συνήθως σπρώχνει τον ακροατή να χτυπά τα χέρια και τα πόδια του στο ρυθμό της μουσικής. Αυτή είναι και η βασική ιδέα γύρω από το σουίνγκ [Dahl, 2000:225].

Η τζαζ είναι συνυφασμένη με το σουίνγκ. Για να κατανοηθεί η διαφορά του μη- σουίνγκ με το σουίνγκ αρκεί να σκεφτεί κανείς πως μεταξύ δύο ίσων ρυθμικών αξιών (even notes), η πρώτη αξία κλέβει λίγο χρόνο από την δεύτερη με αποτέλεσμα η δεύτερη αξία να έχει μικρότερη διάρκεια. Στη τζαζ, οι αξίες που χρησιμοποιούνται κυρίως για το σουίνγκ είναι τα όγδοα. Σε μια μεγάλη φράση ή σε έναν αυτοσχεδιασμό, η σταθερή ανισότητα της διάρκειας μεταξύ πρώτης και δεύτερης αξίας (αντίστοιχα της τρίτης και τέταρτης, τέταρτης και πέμπτης κ.τ.λ.) καθορίζει την

ποιότητα του σουίνγκ ως προς τον ρυθμό και κατ'επέκταση σε μεγάλο βαθμό την προσωπικότητα του αυτοσχεδιαστή - ερμηνευτή. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί, πως σε ένα γρήγορο τέμπο, η ανισότητα των δύο αξιών που δημιουργεί το σουίνγκ, είναι πολύ μικρή σε αντίθεση με ένα αργό τέμπο όπου η ανισότητα είναι πιο έντονη. Κατά συνέπεια, από ρυθμικής πλευράς, σε ένα αργό τέμπο είναι πιο έντονο και το σουίνγκ.

Ολοκληρώνοντας, ένα καλό swing feel χτίζεται και από άλλες ερμηνευτικές ιδιότητες. Εκτός από το ρυθμικό σκέλος που είναι και το πιο βασικό, οι γρήγορες αλλαγές των δυναμικών και οι συνεχείς τροποποιήσεις της χροιάς του ήχου είναι τα πιο σημαντικά εκφραστικά μέσα των τζαζ αυτοσχεδιαστών και έχουν σκοπό την αύξηση της κινητικότητας και της φρεσκάδας των φράσεων που αυτοσχεδιάζουν ή ερμηνεύουν απο ένα θέμα [Waadeland, 2002:193]. Οι λεγόμενες “ghost notes” και τα τονίσματα “accents” είναι χαρακτηριστικοί τρόποι για κάτι τέτοιο. Οι “ghost notes” ή αλλιώς <νότες φαντάσματα> είναι “βουβές” νότες που ερμηνεύονται σε χαμηλή ένταση και διαδέχονται νότες που έχουν εκτελεστεί πολύ δυνατώτερα και καθαρότερα. Αυτή η απότομη αλλαγή στην δυναμική επηρεάζει και τη χροιά του ήχου και χρησιμοποιείται σαν εφέ. Τα τονίσματα “accents” συνήθως χρησιμοποιούνται στις άρσεις κάτι που βοηθάει στο να γίνει πιο ευδιάκριτος ο χορευτικός χαρακτήρας που προσδίδει ένα καλό swing feel.

1.4. Χρήση φωνημάτων τύπου Trager - Smith

Σε αυτό το τελευταίο υποκεφάλαιο αναλύονται τα φωνήματα που χρησιμοποιούνται σε έναν τζαζ φωνητικό αυτοσχεδιασμό. Όπως ήδη αναφέρθηκε, οι μελωδικές και ρυθμικές φράσεις ενός τζαζ σόλο, δομούνται με τη χρήση διαφόρων φωνημάτων, τα οποία αποτελούν ένα ξεχωριστό και χαρακτηριστικό λεξιλόγιο στη γλώσσα της τζαζ μουσικής.

Τα Trager - Smith, είναι φωνήματα προσαρμοσμένα στους ήχους της Αγγλικής γλώσσας [Smith, 1979]. Αυτά που αναλύονται παρακάτω χρησιμοποιούνται κατά κόρον από τους αυτοσχεδιαστές, καθώς περιλαμβάνουν λεπτομέρειες ως προς τη διάρκεια των φωνηέντων και το ηχώχρωμα. Για παράδειγμα, τα φωνήεντα μεταξύ δύο παρόμοιων αγγλικών λέξεων (ακουστικά) όπως η λέξη “bit” και “beat”, διαφέρουν ως προς την διάρκεια και την ηχητική διαύγεια και

σύμφωνα με τον πίνακα παρακάτω θα γράφονταν “bit” και “biyt” αντίστοιχα. Στην περίπτωση της δεύτερης λέξης, το “y” παίζει σημαντικό ρόλο ως προς την επιμήκυνση του πρώτου φωνήεντος “i” . Επίσης, η κίνηση του κάτω μέρους της γλώσσας στο “y” μεταβάλλει τη χροιά στον ήχο του φωνήεντος μέχρι να έρθει το σύμφωνο “t”.

Κατά συνέπεια, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως ο συγκεκριμένος τρόπος καταγραφής φωνημάτων δείχνει καθαρά τις αλλαγές στη μάσκα του τραγουδιστή και καθορίζει την προφορά στα φωνήεντα μιας συλλαβής [Smith, 1979]. Ένα άλλο αξιοσημείωτο παραδειγμα είναι οι λέξεις “full” και “fool”. Στην πρώτη λέξη το φωνήεν έχει μικρή διάρκεια, αλλά στην δεύτερη λέξη, στην οποία το δεύτερο “o” αναλύεται ως “w” - δηλαδή “fowl”, το φωνήεν μεγαλώνει και η προφορά διαφοροποιείται με μια κίνηση του σαγονιού προς τα κάτω. Εξετάζοντας τα δύο παραπάνω παραδείγματα σε συνδυασμό με έναν μουσικό τόνο (τραγουδιστικά δηλαδή), τα στολίσματα “y” και “w” μετά απο φωνήεντα εκτός από την διάρκεια που προσθέτουν, φέρουν μια σημαντική αλλαγή στην χροιά του ήχου καθώς αλλάζουν οι ισορροπίες (σε δυναμικές) μεταξύ της θεμέλιου νότας και των αρμονικών της [Cogan and Escot 1977:459]. Ο παρακάτω πίνακας δείχνει μερικά ακόμα παραδείγματα απο λέξεις με μικρής διάρκειας φωνήεντα με πιο χαρακτηριστικά τα “e” , “ae”, “oh” και “u” καθώς και από λέξεις με μεγαλύτερα όπως το “iy”, το “ey” και το “ay”.

Table 1
Trager-Smith phonemes: short vowel sounds

/i/	pit	/pit/	/ə/	cut	/cət/	/u/	put	/put/
/e/	pet	/pet/	/eh/	pail	/pehl/	/oh/	caught	/koht/
/æ/	pat	/pæt/				/a/	pot	/pat/

Table 2
Trager-Smith phonemes: long vowels and diphthongs

/iy/	beat	/biyt/	/yuw/	dispute	/dispyuw/	/uw/	boot	/buwt/
/ey/	bait	/beyt/	/oy/	boy	/boy/	/ow/	boat	/bowt/
/ay/	bite	/bayt/				/æw/	bout	/bæwt/

Πίνακας 1. Willian R. Bauer, 2015, σελ.306

Συνεχίζοντας, ο ρόλος των συμφώνων, για τη δόμηση συλλαβών σε έναν scat αυτοσχεδιασμό, είναι ίσως ακόμα σημαντικότερος από αυτόν των φωνηέντων καθώς από τα σύμφωνα ξεχωρίζει η ποιότητα της ατάκας (έναρξη παραγωγής ήχου - νότας) κάθε νότας που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο αυτοσχεδιαστής τραγουδιστής. Σε μια φράση που αποτελείται από τρεις νότες και πάνω, οι ατάκες της κάθε νότας είναι αυτές που καθορίζουν και ελέγχουν το βαθμό του legato (ενωμένες νότες) ή του staccato (κοφτές νότες) που θα ακουστεί στη φράση. Η έκφραση, αλλά κυρίως ο στυλιστικός χαρακτήρας μιας μελωδίας εξαρτάται κυρίως από αυτό. Τα σύμφωνα που παράγονται υψώνοντας το κάτω και το πάνω μέρος της γλώσσας προς τον ουρανίσκο, όπως το "t" (ήχο οδοντικό κλειστό σύμφωνο - άκρη της γλώσσας), και το "k" (ήχο υπερωικό κλειστό σύμφωνο - κάτω μέρος της γλώσσας), βοηθούν στη δημιουργία μιας "κοφτής" φράσης staccato. Αυτό συμβαίνει από τις απότομες εναλλαγές που δημιουργεί είτε η γλώσσα, είτε τα χείλη στη ροή του αέρα [LaRue, 1970].

Αντιθέτως, σύμφωνα όπως το "n" (έρρινο φατνιακό σύμφωνο) και το "l" (πλάγιο φατνιακό σύμφωνο), τα οποία δημιουργούνται από την επαφή του πάνω μέρους της γλώσσας με τα επάνω

δόντια, δεν έχουν τόσο κοφτερή ατάκα από τα αντίστοιχα “t” και “k” με αποτέλεσμα να αφήνουν περισσότερο χώρο στο να ακουστεί το φωνήεν που θα ακολουθήσει. Μια σειρά απο συλλαβές δομημένη από σύμφωνα αυτού του τύπου εξυπηρετεί καλύτερα μια legato φράση. Τα εναπομείναντα βασικά σύμφωνα είναι το “p” (άηχο δειχλικό κλειστό φώνημα) και το “m” (έρρινο διχειλικό σύμφωνο) και χρησιμοποιούνται απο τους αυτοσχεδιαστές μεμονομένα σε κάποιες νότες για να διακόψουν τη συνεχή ροή μιάς φράσης, για εκφραστικούς σκοπούς. Τα πρώτα χρησιμεύουν για τονισμένες συλλαβές “accents” που στη τζαζ πολλές φορές ακούγονται σα δυναμικά ξεσπάσματα με στόχο να αναδείξουν τα σημαντικότερα σημεία των φράσεων και τα σημεία της κορύφωσης μιας μελωδίας. Αντιθέτως, τα δεύτερα επισκιάζουν τη διαύγεια της νότας αφού η μάσκα είναι κλειστή με αποτέλεσμα να μειώνεται κατά πολύ η ένταση δημιουργώντας μια “βουβή” νότα, την λεγόμενη “ghost note” [Charles, 1980:545].

Όταν ένας τζαζ αυτοσχεδιαστής στον αυτοσχεδιασμό εντάσσει τα δύο παραπάνω μέσα έκφρασης σε μια φράση legato ή staccato, σεβόμενος πάντα την ρυθμική ταυτότητα του σουίνγκ (οπως αναλύθηκε παραπάνω), τότε επιτυγχάνει ένα πολύ ισχυρό “swing feel” που αναδεικνύει το ύφος της τζαζ. Ο παρακάτω πίνακας απεικονίζει 6 διαφορετικούς τύπους συμφώνων με μονοσύλλαβες αλλά και κάποιες δυσύλλαβες λέξεις, οι οποίες ακούγονται συχνά σε σκατ αυτοσχεδιασμούς. Το “p” και “m” , το “f” (δασύ διχειλικό κλειστό σύμφωνο), το “th” (άηχο δασύ οδοντικό σύμφωνο), το “t”, το “s” (άηχο τριβώμενο φατνιασκό σύμφωνο) και τέλος το “k” σχηματίζουν έξι διαφορετικές ομάδες και θεωρούνται τα βασικά σύμφωνα [Bauer, 2015:307].

	<i>bilabial</i>	<i>labiodental</i>	<i>dental</i>	<i>alveolar</i>	<i>palatal</i>	<i>velar</i>
1.	/p/ pop /pap/			/t/ tight /tayt/		/k/ kick /kik/
2.	/b/ bob /bab/			/d/ did /did/		/g/ gag /gæg/
3.					/tʃ/ church /tʃurʃ/	
4.					/dʒ/ judge /dʒɔdʒ/	
5.		/f/ fife /fayf/	/θ/ thin /θin/	/s/ sass /sæs/	/ʃ/ shush /ʃəʃ/	
6.		/v/ valve /valv/	/ð/ this /ðis/	/z/ zebra /ziybrə/	/ʒ/ measure /meʒur/	
7.	/m/ mum /mum/			/n/ nun /nun/		/ŋ/ sing /siŋ/
8.				/l/ hull /lʌl/	/r/ rear /rihr/	
			<i>semi-vowel/semi-consonant glides</i>			
		/y/ yay /yey/		/h/ hah /ha/		/w/ wow /wəw/

Πίνακας 2. Willian R. Bauer, 2015, σελ.307

Είναι σημαντικό να αναφερθεί πως κάποιοι συνδυασμοί αυτών δημιουργούν δίφθογγα με ακόμα πιο έντονη υφή όπως το “b” (“m” και “p”) και το “d” (“n” και “t”). Μαλιστα τα δύο τελευταία τα βρίσκουμε συχνά σε φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς του Louis Armstrong, ο οποίος θεωρείται απο τους πρώτους του είδους και έχει επηρεάσει πολλούς σημαντικούς καλλιτέχνες μετέπειτα.

Οι σημαντικότερες μεταγραφές (transcriptions) από σκατ αυτοσχεδιασμούς που έχουν γίνει ως ώρας συμπεριλαμβάνουν τα παραπάνω φωνήματα, κάτι που φανερώνει την διάθεση των αυτοσχεδιαστών να προσαρμόσουν ήχους απο αγγλικές λέξεις με άτακτη νοηματική σειρά σε μελωδικές φράσεις, οι οποίες συνθέτουν έναν ολοκληρωμένο αυτοσχεδιασμό. Από αυτό συνεπάγεται οτι εμβαθύνουν ολοκληρωτικά στο άκουσμα των λέξεων και καθόλου στο νόημα τους και από τη στιγμή που οι μουσικές ιδέες του αυτοσχεδιαστή προσδίδουν κάποια προσωπικότητα, τότε η σύνθεση των φωνημάτων που χρησιμοποιεί ακούγεται σαν μια ολοκαίνουργια λεκτική γλώσσα που ακούγεται πάντα ευχάριστα απο τους ακροατές [Bauer, 2015:319].

2. Φρασεολογία (σύγκριση αυτοσχεδιασμών)

Ο Pat Harbison στο άρθρο του “Jazz Style and Articulation” υποστηρίζει πως η τζαζ μουσική, βασιζόταν πάντα στην προφορική παράδοση. Κατ’ επέκταση, η φρασεολογία στη τζαζ διακρίνεται από την εκφραστική αμεσότητα του ερμηνευτή/αυτοσχεδιαστή. Το στοιχείο αυτό - το οποίο είναι σημαντικό για την μουσική γενικότερα - ήταν υπεύθυνο για την κατανόηση της τζαζ υφολογίας από τους ακροατές, αλλά και για την ευκολότερη προσέγγιση του είδους. [Harbison, 2002].

Ένας από τους τρόπους διαμόρφωσης προσωπικής φρασεολογίας είναι η μελέτη, η μίμηση και η μουσική ανάλυση των σόλο μεγάλων τραγουδιστών που συνήθιζαν να χρησιμοποιούν τη φωνή τους σαν μουσικό όργανο, αλλά και οργανοπαικτών. Για αυτό το λόγο παρακάτω γίνεται σύγκριση και ανάλυση των αυτοσχεδιασμών δύο πολύ μεγάλων τραγουδιστριών της τζαζ της Ella Fitzgerald (Blue Skies) και της Adelaide Hall (Creole Love).

Οι ερμηνείες της Ella Fitzgerald στο “Blue Skies” και της Adelaide Hall στο “Creole Love” χαρακτηρίζονται κυρίως από τη φρασεολογική ιδιαιτερότητα των αυτοσχεδιασμών, αποτελώντας παράλληλα εξαιρετικά παραδείγματα εκφραστικής αμεσότητας. Παρ’όλο που τα συγκεκριμένα κομμάτια κυμαίνονται σε διαφορετικό στυλ, οι αυτοσχεδιασμοί που συμπεριλαμβάνονται τονίζουν την προσωπικότητα των δύο τραγουδιστριών. Η επιρροή που άσκησαν σε πολλούς γνωστούς τραγουδιστές - αυτοσχεδιαστές μετέπειτα, καθιστά τις ερμηνείες αυτές διαχρονικές.

Η συγκριτική ανάλυση φρασεολογίας των δύο αυτοσχεδιασμών που ακολουθεί, στοχεύει **1)** στην απόδοση των κοινών σημείων επιρροής της Ella και της Adelaide, **2)** στα μουσικά εργαλεία που εστίασε η κάθε μία (απο μορφολογική σκοπιά), και **3)** σε ένα ολοκληρωμένο συμπέρασμα που εξηγεί τον βαθμό που ο τομέας της φρασεολογίας διεξήγαγε την προσωπικότητα τους.

Σημαντικές σημειώσεις:

Η ιδιαιτερότητα της φρασεολογίας, εξαρτάται πρωτίστως από την ποσότητα των νοτών ανά φράση. Αυτό το στοιχείο, επηρεάζει τόσο την ρυθμική τάση της φρασεολογίας, όσο και την μελωδική κατά την δημιουργία ενός αυτοσχεδιασμού. Συνεπώς, ο αριθμός νοτών που απαρτίζουν τις φράσεις, ευθύνεται σε μεγάλο βαθμό ως προς την στρατηγική δόμησης που ακολουθεί η κάθε μια τραγουδίστρια. Σύμφωνα με τα σχεδιαγράμματα που απεικονίζουν τις μεταγραφές των σόλο, παρατηρείται πως το “Blue Skies” της Ella, δομείται από μεγάλες μακριές φράσεις με μικρές παύσεις. Αντίστοιχα το “Creole Love” της Adelaide, στηρίζεται σε μικρότερες φράσεις με μεγαλύτερα κενά μεταξύ τους, εξαιρώντας τα δύο τελευταία μέτρα στα οποία - αφού έχει ολοκληρωθεί η φόρμα του κομματιού - η Adelaide αυτοσχεδιάζει ελεύθερα έναν επίλογο. Ένα ακόμα στοιχείο - υπεύθυνο για τη διαμόρφωση της τελικής δομής - είναι οι μοτιβικές επαναλήψεις.

- Σχεδιαγράμματα με τις μεταγραφές και την ανάλυση στο "Blue Skies και Creole Love"

CREOLE LOVE

Αυτοσχεδιασμός: Adelaide Hall

Μπλουζ

ψηλότερη νότα - αυτοσχεδιασμού -

πρώτη φράση

δεύτερη φράση

χαμηλότερη νότα - αυτοσχεδιασμού -

Βασικό μοτίβο

ch.

5

Ε♭7

Β♭

3

1η επανάληψη

2η επανάληψη

3

3

9

F7

Β♭

Ε♭7

Β♭

3

τέλος κύκλου

3

επίλογος

13

3

3

4η επανάληψη

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves. The first staff is for the voice, starting with a B♭ chord and a first phrase, followed by a B♭7 chord and a second phrase. The piano accompaniment starts at measure 5 with an E♭7 chord and features three triplet patterns labeled as the 1st, 2nd, and 3rd repetitions. The piano part continues with an F7 chord and another triplet pattern labeled as the 3rd repetition. The final staff, starting at measure 13, is labeled as the 'epilogue' and contains two more triplet patterns labeled as the 4th repetition. Chord changes are indicated by letters above the notes, and various annotations describe melodic and rhythmic features.

Blueskies

Αυτοσχεδιασμός: Έλα Φριτζέραλντ

Γρήγορο σουίνγκ

ψηλότερη νότα
- πρώτου οκτάμετρου -

A 1

Voice

1η φράση

παράλλαξη πρώτης φράσης

1ο μοτίβο

επανάληψη πρώτου μοτίβου

ch. ch.

5

φράση με συνεχόμενες άρσεις

ψηλότερη νότα
- πρώτου δεκαεξαμέτρου -

A 2

9

ch. ch. ch. ch. ch.

2ο μοτίβο

επανάληψη δεύτερου μοτίβου

13

φράση δανεική απο καθολικό γαμήλιο κομμάτι

τέλος πρώτου μισού κύκλου

ch.

3ο μοτίβο

χαμηλότερη νότα
- πρώτου δεκαεξαμέτρου -

ρυθμική επανάληψη τρίτου μοτίβου.

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems of music. The first system, labeled 'A 1', shows a voice line starting with a first motif (1ο μοτίβο) and a variation of it (παράλλαξη πρώτης φράσης). The second system, starting at measure 5, features a phrase with continuous ascents (φράση με συνεχόμενες άρσεις). The third system, labeled 'A 2', starts at measure 9 and includes a second motif (2ο μοτίβο) and its repetition (επανάληψη δεύτερου μοτίβου). It also features a phrase borrowed from a Catholic hymn (φράση δανεική απο καθολικό γαμήλιο κομμάτι) and ends with the first half of a cycle (τέλος πρώτου μισού κύκλου). The score concludes with a third motif (3ο μοτίβο) and its rhythmic repetition (ρυθμική επανάληψη τρίτου μοτίβου).

2.1.Μελωδική δομή

2.1.1. Μοτιβικές Επαναλήψεις και παραλλαγές φράσεων:

Ο αυτοσχεδιασμός στο “Blue Skies” έχει λιγότερες επαναλήψεις μοτίβων και η μελωδική ροή βασίζεται κυρίως στις έντονες παραλλαγές των φράσεων. Όπως φαίνεται και στο σχεδιάγραμμα με την μεταγραφή σε παρτιτούρα, τα μοτίβα που επαναλαμβάνονται, παρατηρούνται στις αρχές μερικών διαδοχικών φράσεων και επαναλαμβάνονται μόνο μια φορά. Τα μοτίβα αυτά - τα οποία ενσωματώνονται με τις εκάστοτε φράσεις - ξεχωρίζονται εύκολα από το αντί του ακροατή κυρίως λόγω της διαφορετικής ρυθμικής ροής που τα διακατέχει.

Η Ella χρησιμοποιεί σκόπιμα τις επαναλήψεις των μοτίβων αμέσως μετά την εκπνοή κάθε τελευταίας φράσης. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνει μια ομαλή μετάβαση στην καινούργια μελωδική πληροφορία που ακολουθεί. Σαν αποτέλεσμα, η δομή του αυτοσχεδιασμού αποκτά συνοχή και ταυτότητα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα βρίσκεται μόλις στο ξεκίνημα της φόρμας. Σύμφωνα με την μεταγραφή, το πρώτο μοτίβο από το οποίο ξεκινάει η πρώτη φράση (levare του πρώτου μέτρου) επαναλαμβάνεται στις αρχές της επόμενης φράσης (τέταρτος χρόνος του δεύτερου μέτρου).

Με δεδομένο ότι οι επαναλήψεις μιας πληροφορίας είναι απαραίτητη προϋπόθεση για να αποκτήσει νόημα ένα μουσικό απόσπασμα, ο κάθε αυτοσχεδιαστής διαμορφώνει την φρασεολογική του ταυτότητα, επιλέγοντας το ποσοστό χρήσης τους και επιλέγοντας τα ακριβή χρονικά σημεία που αυτές θα συμβούν. Αυτή η απόφαση είναι καθοριστική για να αναλυθούν οι τρόποι που κάποιος καταθέτει την προσωπικότητά του μέσα από τη μουσική δημιουργία.

Οι συνεχόμενες παραλλαγές φράσεων που διακρίνονται στη μεταγραφή του αυτοσχεδιασμού του “Blue Skies”, επιβεβαιώνουν την έμφαση που δίνει η Φιτζέραλντ στον μελωδικό πλούτο. Από αυτό συνεπάγεται πως η φρασεολογία ως προς το μελωδικό κομμάτι (ανεξάρτητα από το ρυθμικό) είναι θεμελιώδες, αναπόσπαστο στοιχείο για την υφολογική στάση που προσδίδει η τραγουδίστρια.

Η προσέγγιση της Adelaide είναι αρκετά διαφορετική. Τα χαρακτηριστικά μοτίβα που επαναλαμβάνει αποτελούν το βασικό φρασεολογικό συστατικό του σόλου της. Συγκεκριμένα,

το μοτίβο το οποίο παρουσιάζεται για πρώτη φορά μόλις στον τρίτο χρόνο του τρίτου μέτρου, επαναλαμβάνεται άλλες τέσσερις φορές μέσα σε εννέα μέτρα. (μ. 4 έως μ. 12).

Οι συχνές αυτές επαναλήψεις μοτίβων εξηγούν την τάση της τραγουδίστριας να κυμαίνεται σε λιγότερες νότες από ότι η Fitzgerald. Συγκεκριμένα, ο αυτοσχεδιασμός της χτίζεται μόνο πάνω σε δέκα διαφορετικές νότες τη στιγμή που ο αντίστοιχος της Ella σε δεκαεφτά. Το γεγονός πως η φωνητική έκταση που έχει χρησιμοποιήσει η κάθε μία είναι παρόμοια δείχνει πως ο αριθμός νοτών που διαλέγουν είναι θέμα προσωπικής επιλογής. Αναλυτικότερα, η Adelaide κυμαίνεται σε διάστημα ενδέκατης με χαμηλότερη νότα την ρε και ψηλότερη τη σολ ενώ η Ella σε διάστημα δέκατης τρίτης με χαμηλότερη νότα τη σολ και ψηλότερη τη μι.

Παρ'όλο που σε ένα μπλουζ τραγούδι όπως το "Creole Love", οι μελωδικές μοτιβικές επαναλήψεις συνηθίζονταν από τους παλιούς αυτοσχεδιαστές (το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και στον αυτοσχεδιασμό του Armstrong στο "Heebie Jeebies"), συμπεραίνουμε πως κατά την εξέλιξη αυτού του κλάδου της λαϊκής μουσικής στον 20ο αιώνα, οι μεγάλοι αυτοσχεδιαστές εστίαζαν όλο και περισσότερο στην διαμόρφωση του είδους παρά σε μια συντηρητική ερμηνευτική προσέγγιση. Κατά συνέπεια, η Adelaide έδωσε προτεραιότητα στην ακουστική διαύγεια της υφολογίας που υπηρετούσε καταθέτοντας την προσωπικότητα της κυρίως με ερμηνευτικό τρόπο, ενώ η Ella πειραματίστηκε περισσότερο φρασεολογικά, διαμορφώνοντας κατ'αυτόν τον τρόπο το μουσικό ιδίωμα. Η τάση τους αυτή εξηγείται από τη συνολική μελωδική ανάπτυξη των δύο σόλο.

2.1.2. Ο ρόλος της μελωδικής έκτασης στην φρασεολογική ανάπτυξη

Όπως αναγράφεται στα σχεδιαγράμματα, στο "Blues Skies" η Ella διευρύνει σταδιακά την μελωδική της έκταση μέχρι και το προτελευταίο μέτρο του δεκαεξάμετρου αποσπάσματος. Συγκεκριμένα, η μελωδική κλιμάκωση γίνεται σταδιακά, με την ψηλότερη νότα "μι" να πρωτοεμφανίζεται στον τελευταίο χρόνο του ενδέκατου μέτρου, ενώ η χαμηλότερη "σολ" στο δέκατοπέμπτο μέτρο. Η αργή αυτή ανάπτυξη, εξυπηρετεί στην εφαρμογή νέων φρασεολογικών

ιδεών, καθώς μπορούν να γίνουν ευκολότερα κατανοητές από τους ακροατές, γιατί οδηγούν σε κλιμάκωση.

Αντίθετα, η Adelaide στο “Creole Love”, θέτει πολύ νωρίτερα τα πλαίσια ως προς την μελωδική έκταση που εν τέλει θα κυμανθεί. Η ψηλότερη νότα της διακρίνεται στην μεταγραφή, μόλις στον τελευταίο χρόνο του τρίτου μέτρου, ενώ η χαμηλότερη έχει ήδη παιχτεί στον τελευταίο χρόνο του πρώτου μέτρου. Αυτό μας δείχνει, πως η ανάπτυξη του αυτοσχεδιασμού της δεν βασίζεται στην μελωδική κορύφωση. Με δεδομένο πως χρησιμοποιεί λίγες νότες με πολλές επαναλήψεις, η προσοχή του ακροατή εστιάζει περισσότερο στην χροιά της τραγουδίστριας, στην ρυθμική ροή και την αρμονία της φόρμας. Αυτή η στρατηγική δόμησης ενός αυτοσχεδιασμού, συνέβαινε συχνά στις αρχές του αιώνα καθώς οι προτεραιότητες τότε ήταν άμεσα συνηφασμένες με τις χορευτικές τάσεις της εποχής και η διασφάλιση του θέματος του τραγουδιού στις μνήμες των ακροατών ήταν βασική προτεραιότητα. Έτσι, οι αυτοσχεδιαστές στηρίζονταν περισσότερο στις ερμηνευτικές ιδιαιτερότητες τους για να αναδείξουν την προσωπικότητά τους.

2.1.3. Χρωματικές νότες

Ένα ακόμα στοιχείο που δείχνει τις διαφορές των δύο τραγουδιστριών ως προς την έμφαση που έδιναν στην μελωδική φρασεολογία, είναι οι χρωματικές “ξένες” νότες που χρησιμοποιούν. Οι νότες αυτές αναγράφονται στις μεταγραφές των δύο αυτοσχεδιασμών με τους αγγλικούς χαρακτήρες “ch”.

Η Ella δε δίσταζε να χρησιμοποιήσει χρωματικούς “μη διατονικούς” φθόγγους, τόσο σε ισχυρά όσο και σε ανίσχυρα χρονικά σημεία των μέτρων (θέσεις - άρσεις). Οι χρωματικές νότες είναι επιπλέον νότες, οι οποίες προστίθενται με μελωδικό τρόπο στην βασική κλίμακα του εκάστοτε τραγουδιού. Όταν αυτές ενσωματώνονται στην κλίμακα, το αποτέλεσμα είναι να αυξηθεί ο αριθμός νοτών, δίνοντας έτσι στον αυτοσχεδιαστή την δυνατότητα να χρησιμοποιήσει μεγαλύτερη ποικιλία μελωδικών φράσεων.

Η Adelaide αντίθετα, κινούνται πολύ πιο προβλεπόμενα στη μπλουζ κλίμακα, δίνοντας με αυτόν τον τρόπο έμφαση στο βασικό αρμονικό ηχόχρωμα του τραγουδιού. Η μόνη επιπλέον χρωματική νότα που παρατηρείται, είναι η φα δίεση στον τελευταίο χρόνο του τέταρτου μέτρου. Σε αυτό το σημείο, πρέπει να επισημανθεί πως η μπλουζ κλίμακα - σε αντίθεση με την ελάσσονα που χρησιμοποιεί η Ella - περιέχει δύο ημιτόνια στη σειρά [στην σι ύφεση μπλουζ τα ημιτόνια είναι στις νότες ντο - ντο δίεση και ρε]. Οι δύο αυτοί χρωματικοί φθόγγοι δημιουργούν μεγάλη μελωδική ένταση και ίσως αυτό εξηγεί την διάθεση της Adelaide να περιορίσει τον αυτοσχεδιασμό της μόνο σε νότες της κλίμακας. Αναμφισβήτητα το μουσικό ιδίωμα “μπλουζ” παίζει καθοριστικό ρόλο σε αυτό.

Συμπερασματικά, στο στυλ της τζαζ - όπως το διαμόρφωσε φωνητικά η Ella - οι μελωδικοί πειραματισμοί των ερμηνευτών είναι κάτι σύνηθες. Στην δεκαετία του 60, η μελωδική φρασεολογία πλέον καθόριζε σε μεγάλο βαθμό τη μουσική ταυτότητα των μουσικών και τραγουδιστών. Στο στυλ της μπλουζ - που προηγείται χρονικά η μελωδική φρασεολογία είναι αισθητά πιο συγκεκριμένη και η αισθητική διαμορφώνεται από την χροιά του ήχου, αλλά και τις ρυθμικές ιδέες.

2.2. Ρυθμική δομή

Σε μια διατριβή του Yoshizawa Haruko στη τζαζ φρασεολογία, η αισθητική και οι ρυθμικές ιδέες των αυτοσχεδιαστών, είναι άμεσα συνυφασμένες με το κομμάτι της φρασεολογίας, από την οποία εξαρτάται η ταυτότητα αλλά και η τελική δομή μιας τζαζ ερμηνείας [Haruko, 2014]. Η κατανόηση μιας μελωδικής φράσης εξαρτάται πρωτίστως από τη ρυθμική τοποθέτηση των νοτών της. Ειδικότερα στο ύφος της τζαζ, η ρυθμική πλοκή αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο ως προς την δόμηση μιας ποιοτικής φράσης.

2.2.1. Συγκοπές και παύσεις:

Το βασικότερο στοιχείο, που ξεχωρίζει τη ρυθμική φρασεολογική ταυτότητα των δύο αυτοσχεδιασμών, είναι οι συγκοπές. Η χαρακτηριστική διαφορά οφείλεται στο γεγονός πως η Adelaide δεν χρησιμοποιεί καθόλου συγκοπές, ενώ η Ella τονίζει με συγκοπές σχεδόν όλα τα ισχυρά μέτρα της φόρμας. Λαμβάνοντας υπόψιν πως τα ισχυρά μέτρα - σε μια κλασική τζαζ και μπλουζ φόρμα - είναι το πρώτο και το τρίτο μέτρο από κάθε τετράμετρο, τα ισχυρά μέτρα στο “Blue skies” είναι το πρώτο, τρίτο, πέμπτο, έβδομο, ένατο, ενδέκατο, δέκατο τρίτο και δέκατο πέμπτο. Από αυτά μόνο στο πέμπτο, ένατο και δέκατο πέμπτο μέτρο δεν προηγείται νότα με συγκοπή. Αν αναλογιστεί κανείς πως όλες οι φράσεις της Ella ξεκινούν από τα ισχυρά μέτρα, οι συγκοπές με τις οποίες ξεκινάνε οι περισσότερες, προσφέρουν μεγαλύτερη διαύγεια στο μελωδικό άκουσμα που ακολουθεί και ταυτόχρονα, υπογραμμίζουν τη φόρμα του κομματιού. Στον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό που οι παύσεις είναι ελάχιστες, οι συγκοπές είναι απαραίτητες ώστε να ξεχωρίζουν οι φράσεις. Τέλος, οι συγκοπές είναι από την φύση τους απρόβλεπτες και υπεύθυνες για το στοιχείο της μουσικής έκπληξης.

Αντίθετα, το ρυθμικό χτίσιμο του αυτοσχεδιασμού της Adelaide στηρίζεται αποκλειστικά στις παύσεις. Εδώ οι φράσεις ξεχωρίζουν από τα επαρκή χρονικά κενά που έχουν μεταξύ τους. Η φόρμα υπογραμμίζεται, είτε από φράσεις που ξεκινούν από τον πρώτο χρόνο σε ισχυρά μέτρα [όπως η πρώτη φράση στο πρώτο μέτρο και η δεύτερη φράση στο τρίτο μέτρο], είτε από χαρακτηριστικές νότες των ακόρντων που ερμηνεύονται επίσης στον πρώτο χρόνο των ισχυρών μέτρων. Η ανάπτυξη στηρίζεται στο σταδιακό πύκνωμα της ρυθμικής φρασεολογίας όσο εκτυλίσσεται η φόρμα. Το γεγονός πως η διάρκεια των παύσεων μικραίνει όσο ο αυτοσχεδιασμός οδεύει προς το τέλος της φόρμας, βοηθάει σημαντικά τον ακροατή να αντιληφθεί την αίσθηση του ρυθμικού πυκνώματος.

2.2.2. Βασικές ρυθμικές αξίες και μεταβολές:

Κοινό ρυθμικό στοιχείο - σήμα κατατεθέν των αυτοσχεδιαστών - είναι τα συνεχόμενα “σουινγκάτα” όγδοα που καταλαμβάνουν σε συντριπτικό ποσοστό το μεγαλύτερο μέρος της φόρμας των δύο αποσπασμάτων. Οι ρυθμικές μεταβολές στα κοντινά τρίηχα ογδών στο “Creole Love” και στα επίσης κοντινά τρίηχα τετάρτων στο “Blue Skies” προσδίδουν φρεσκάδα στο άκουσμα και προσθέτουν ένα επιπλέον εκφραστικό στοιχείο στην ερμηνεία των τραγουδιστριών.

Γενικότερα, η ρυθμική επιλογή των αυτοσχεδιαστών πάνω στην δόμηση των φράσεων, συντελεί στο ερμηνευτικό κομμάτι και αναπόφευκτα είναι άμεσα συνδεδεμένο με την αισθητική.

2.2.3. Ρυθμικός προσανατολισμός

Οι διαχρονικές ερμηνείες της Adelaide και της Ella, οφείλονται πρωτίστως στον σαφή ρυθμικό προσανατολισμό που επέλεξαν. Η Ella χρησιμοποιούσε πολλές συγκοπές, σε παρόμοια σημεία του μέτρου, με πιο χαρακτηριστικό την άρση του τέταρτου χρόνου, ενώ η Adelaide έδινε έμφαση στον πρώτο χρόνο των σημαντικών για την φόρμα μέτρων με τους τρόπους που αναλύθηκαν παραπάνω. Αυτά τα στοιχεία - λόγω της συμμετρίας τους - προξενούν ρυθμική οικειότητα μέσα από την οποία αναδεικνύονται οι αρετές της μελωδικής φρασεολογίας αλλά και η χροιά του ήχου.

Ο σωστός έλεγχος της ποσότητας των νοτών από τον αυτοσχεδιαστή, κατά την διάρκεια της εκτέλεσης, είναι ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο, που κάνει την μουσική ευκολότερα κατανοητή και προσεγγίσιμη. Η ομαλή αυξομείωση της ποσότητας των νοτών που ερμηνεύονται στα δύο σόλο, παίζει καθοριστικό ρόλο σε αυτό. Τα ρυθμικά αραιώματα και οι παύσεις αναδιοργανώνουν την σκέψη του δημιουργού, καθώς του παρέχουν περισσότερο χρόνο, ενώ τα ρυθμικά πυκνώματα υποδηλώνουν εκφραστικές κορυφώσεις.

Ο Haruko στο άρθρο του αναφέρει πως ο γνωστός τρομπετίστας Miles Davis, συχνά έλεγε πως ένας αυτοσχεδιαστής μπορεί να παίξει λίγες νότες και να ακουστεί ευχάριστα μόνο αμα ξέρει πως να φτιάχνει κατανοητές φράσεις [Haruko, 2014]. Λαμβάνοντας σαν δεδομένο πως οι λίγες νότες μπορούν εύκολα να περάσουν απαρατήρητες, ο Davis ουσιαστικά εννοούσε, πως μια κατανοητή, ρυθμική τοποθέτηση των νοτών μιας φράσης, είναι ικανή να κεντρίσει την προσοχή ενός ακροατή ακόμα και αν αποτελείται από λίγες νότες.

Αν και οι αυτοσχεδιασμοί της Ella και της Adelaide, χαρακτηρίζονται πληθωρικοί σε σχέση με αυτούς του Louis Armstrong (βλ. Heebie Jebbies), έχουν σημεία που κρατάνε το ενδιαφέρον με λίγες νότες [μικρότερες φράσεις με διάρκεια]. Ένα τέτοιο σημείο παρατηρείται στα δύο τελευταία μέτρα απο το “Blue Skies” όπου η Ella - για να σιγουρέψει το ενδιαφέρον - αναπαράγει ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από το δημοφιλή γαμήλιο καθολικό κομμάτι. Στο σόλο της Adelaide, τα σημεία αυτά βρίσκονται στο δεύτερο και έκτο μέτρο αντίστοιχα.

2.3. Κοινές επιρροές και διαφορετικές πρακτικές.

Ο Tolson στο σύγγραμμά του “How to get your Big Band or Choir to Swing”, αναφέρει πως η ιστορία της τζαζ δείχνει ξεκάθαρα, πως οι επιρροές και οι συνεργασίες μεταξύ τζαζ τραγουδιστών και οργανοπαιχτών έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του είδους [Tolson, 2012]. Εμβαθύνοντας, εξηγεί πως οι αλληλοεπιρροές αυτές διακρίνονται κυρίως από το ρυθμικό και λυρικό σκέλος μιας ερμηνείας.

Η τραγουδίστρια Ella Fitzgerald και ο σαξοφωνίστας Ben Webster αποτελούν ένα σημαντικό παράδειγμα. Ο Ben ερμήνευε θέματα από μπαλάντες μιμούμενος τη λυρικότητα που θα προσέδιδε ένας τραγουδιστής, ενώ η Ella μιμούνταν αντίστοιχα την ταχύτητα του σαξοφώνου σε γρήγορες μελωδικές μετατοπίσεις για τους αυτοσχεδιασμούς, διατηρώντας όμως την λυρικότητά της. Η ταχύτητα που εξελίσσεται η φρασεολογία της στο “Blue Skies” ήταν ασυνήθιστο φαινόμενο για μια φωνή της τζαζ [συγκρίνοντας με παλαιότερες φωνές όπως αυτή του Armstrong. Κατά συνέπεια, η επιρροή της σε αυτόν τον τομέα έθεσε νέες βάσεις για το

μοντέρνο στυλ φωνητικού αυτοσχεδιασμού. Μετέπειτα, γνωστές σκατ τραγουδίστριες όπως η Sarah Vaughan, επηρεάστηκαν αντίστοιχα από αυτήν την τάση.

Η Adelaide, επηρεάστηκε επίσης από μουσικά όργανα και κυρίως από την τρομπέτα. Όπως φαίνεται και στο “Creole Love”, η προσέγγισή της αφορούσε το κομμάτι της χροιάς και ελάχιστα το φρασεολογικό. Αν αναλογιστεί κανείς πως ο Louis Armstrong έθεσε τις βάσεις ως προς τον τρόπο που παιζόταν η τρομπέτα στις αρχές του 20ου αιώνα, το όργανο χρησιμοποιούνταν σαν προέκταση μιας φωνής. Σε μια μάλιστα η τρομπέτα είχε το ρόλο των απαντήσεων κατά τη διάρκεια θεμάτων ενός τραγουδιού. Συνεπώς φρασεολογικά εστερνιζόταν - μιμούμενη σε μεγάλο βαθμό - τις φρασεολογικές συνήθειες των τραγουδιστών. Στην ουσία, η Adelaide χρησιμοποίησε τη χροιά του οργάνου στον αυτοσχεδιασμό της σαν μια μεγάλη απάντηση στο θέμα που προηγήθηκε όπως ακριβώς θα έκανε μια τρομπέτα μετά το θέμα της φωνής. Ο διπλός αυτός ρόλος επηρέασε επίσης πολλούς νέους τραγουδιστές που με τις ηχογραφήσεις τους διατήρησαν δημοφιλή την πρακτική αυτή μέχρι και σήμερα.

Συμπερασματικά, οι τάσεις επιρροής από μουσικά όργανα των δύο γνωστών τραγουδιστριών, αποδεικνύουν πως οι φωνές, δεν ήταν διαχωρισμένες από τους οργανοπαίχτες στον μουσικό τομέα. Οι σκατ αυτοσχεδιασμοί τους, ήταν από μόνοι τους ένα δυνατό ιδιωματικό στοιχείο που διαμόρφωνε τη χροιά μιας φωνής σαν να ήταν κάποιο γνωστό ή φανταστικό όργανο. Οι ηχοχρωματικές διαφορές που χαρακτηρίζουν την ιδιαιτερότητα της χροιάς των δύο τραγουδιστριών, σχετίζονται με την ατάκα και τις δυναμικές των νοτών που χρησιμοποιούν κατά τη διάρκεια της ερμηνεία τους. Ο τομέας αυτός αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο.

3. Ανάλυση του φωνητικού αυτοσχεδιασμού και συγκριτική μελέτη

3.1. Σχεδιασμός ανάλυσης

Η ενότητα επικεντρώνεται στην τεχνολογική ανάλυση μουσικών φράσεων, με σκοπό την ερμηνευτική ανάλυση των Ella Fitzgerald και Adelaide Hall. Συγκεκριμένα, ερευνάται ο τρόπος άρθρωσης - ερμηνείας των νοτών και οι διακυμάνσεις των δυναμικών του ήχου, στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις δύο τραγουδίστριες. Στις υποενότητες που ακολουθούν, αναλύονται οι επιρροές τους από τα όργανα και τους οργανοπαίκτες μέσω της συγκριτικής ανάλυσης ηχητικών σημάτων. Στόχος είναι να διαχωριστούν τα νέα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την ιδιαιτερότητα των δύο τραγουδιστριών από τις τάσεις τους να μιμούνται ηχοχρώματα οργάνων.

Για την επίτευξη του στόχου, θα χρησιμοποιηθεί δειγματοληψία ηχητικού υλικού από φράσεις ηχογραφημένης τρομπέτας και σαξοφώνου, ώστε να συγκριθεί με την αντίστοιχη δειγματοληψία αποσπασματικών φράσεων από σκατ αυτοσχεδιασμούς της Ella και της Adelaide. Για την ακριβή ηχητική απεικόνιση των διαγραμμάτων, χρησιμοποιούνται καθαροί ήχοι από ακαπέλα ερμηνείες των τραγουδιστριών και των οργάνων.

3.2. Μουσικές πηγές (αποσπάσματα) :

Απο την Ella Fitzgerald, αποσπάζονται δείγματα από τον μεγάλο ακαπέλα επίλογο που αυτοσχεδίασε στο τραγούδι “One Note Samba”. Η “κατέντζα” αυτή χαρακτηρίζεται για τον πλούτο της σε φωνήματα, χροιές, φωνητική έκταση και δυναμικές και αποτελεί ένα αξιόπιστο απόσπασμα ως προς την διερεύνηση των φωνητικών ιδιαιτεροτήτων της τραγουδίστριας. Το “Blues Skies” - το οποίο αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα φρασεολογίας - δεν συμπεριλαμβάνεται σε αυτό το κεφάλαιο, διότι ερμηνεύτηκε με συνοδεία πολυμελούς ορχήστρας με αποτέλεσμα να είναι ανέφικτη η τεχνολογική ανάλυση του ηχοχρώματος της φωνής.

Από την Αδελαιίδα, αποσπάστηκε ένας μικρός επίλογος λίγων δευτερολέπτων απο το σόλο της στο “Creole Love”. Από τη φρασεολογική ανάλυση του προηγούμενου κεφαλαίου διαπιστώθηκε πως είναι το πιο πληθωρικό σημείο της συνολικής ερμηνείας (σε αριθμό νοτών ανα μέτρο) και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μελωδική κορύφωση. Η επιλογή του συγκεκριμένου σημείου οφείλεται **1)** στο γεγονός οτι ερμηνεύεται “ακαπέλα”, **2)** διότι χρησιμοποιεί σχεδόν όλη τη φωνητική έκταση (εκτός απο την ψηλή “σολ”) που διακρίνεται στη μελωδική δομή του συνολικού σόλο και **3)** γιατί η χροιά και οι δυναμικές είναι χαρακτηριστικές και συμφωνούν με τον χαρακτήρα της όλης ερμηνείας.

Τα δείγματα της τρομπέτας και του σαξοφώνου δημιουργήθηκαν από εκπαιδευτικούς και συνάδουν με το μέσο ήχο ενός τζαζ ακούσματος. Οι εντάσεις του ήχου είναι σταθερές σε ένα μεσαίο επίπεδο της δυναμικής διακύμανσης των οργάνων. Αυτό μας βοηθάει να εξετάσουμε τις ερμηνευτικές (βασικές) λειτουργίες των οργάνων λόγω των συχνοτικών αλλαγών και όχι λόγω της έντασης. Επειδή το αντίστοιχο φαινόμενο συμβαίνει και στις φωνές από τη φύση τους, η λεπτομέρεια αυτή είναι σημαντική για την σύγκριση.

Καθώς η χροιά του ήχου διαφέρει σημαντικά μεταξύ των πνευστών μουσικών της τζαζ (ιδίως των σαξοφωνιστών), ξεχωρίστηκαν ηχητικά δείγματα φράσεων, από την τρομπέτα του Louis Armstrong στο “Summertime” και το τενόρο σαξόφωνο του Sonny Rollins σε ελεύθερο αυτοσχεδιασμό. Στα δείγματα, συμπεριλαμβάνεται και η ηχοχρωματική πληροφορία μιας χαρακτηριστικής νότας του τενόρου σαξοφωνίστα Ben Webster, στο κομμάτι “Solitude”.

Η επιλογή να χρησιμοποιηθούν ηχητικά δείγματα από τους συγκεκριμένους οργανοπαίκτες, σχετίζεται με το γεγονός πως ο Louis Armstrong ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής στον κόσμο της τζαζ και σύμφωνα με τον Tolson, ο Ben Webster συνεργάστηκε με την Fitzgerald και υποστηρίξε πως αλληλοεπηρεάζονταν σε μουσικό επίπεδο. Τέλος, ο Sonny Rollins, συνέβαλλε σημαντικά στην εξέλιξη του τζαζ ιδιώματος και μεγαλούργησε σε παρόμοια εποχή με την Ella.

3.3. Υποενότητες [περίληψη]:

Στην πρώτη ενότητα αναλύονται τα ηχοχρωματικά χαρακτηριστικά της τρομπέτας και του τενόρου σαξοφώνου με σκόπο την ανάδειξη των λειτουργικών αρετών τους. Έπειτα, αναλύεται ο τρόπος που ένας οργανοπαίκτης με ερμηνευτική ιδεολογία - στην προκειμένη περίπτωση ο Ben Webster- μπορεί να προσαρμόσει την προσωπική του ιδέα, διαμορφώνοντας ανάλογα τα χαρακτηριστικά του οργάνου - μη χρησιμοποιώντας τις τεχνικές ευκολίες που του παρέχει.

Στην δεύτερη υποενότητα, ακολουθεί συγκριτική ανάλυση φράσεων από τους δύο “ακαπέλα” επιλόγους Fitzgerald - Hall σε “One Note Samba” και Creole Love” με στόχο την ανάδειξη των ερμηνευτικών προτεραιοτήτων των τραγουδιστριών σε εκφραστικό επίπεδο. Σε δεύτερο στάδιο, η συσχέτιση με τα δείγματα οργάνων της προηγούμενης υποενότητας, θα δείξει το βαθμό που τα μιμήθηκαν οι δύο τραγουδίστριες.

Στην τρίτη υποενότητα ακολουθεί σύγκριση δειγμάτων, από αποσπασματικές φράσεις των Louis Armstrong και Sonny Rollins, γίνεται συσχέτιση της ηχοχρωματικής ιδιαιτερότητας των τελευταίων με το αυτοσχεδιαστικό ερμηνευτικό στυλ Fitzgerald - Hall. Η αναδειξη των κοινών εκφραστικών στοιχείων που χαρακτηρίζουν τον τρόπο ερμηνείας των γνωστών οργανοπαιχτών και φωνών, θα εξηγήσει τον βαθμό που οι τραγουδίστριες επηρεάστηκαν από άλλες προσωπικότητες σε σχέση με τα λειτουργικά χαρακτηριστικά των οργάνων τους.

Στην τελευταία υποενότητα αναλύονται τα φωνήματα που χρησιμοποιεί η Ella Fitzgerald. Μερικά από αυτά σχετίζονται με τις ατάκες διαφόρων οργάνων που μιμήθηκε η Ella, ενώ τα υπόλοιπα χαρακτηρίζονται για τη συνθετικότητά τους και είναι νεοσύστατα από τη φωνή σαν όργανο. Τέλος, ακολουθούν παραδείγματα με μεταγραφές και απεικονήσεις ηχητικού σήματος με μικρές φράσεις της Ella που χρησιμοποιεί τα φωνήματα που αναλύθηκαν. Σκοπός είναι η ανάδειξή τους ως μέρος της τζαζ υφολογίας.

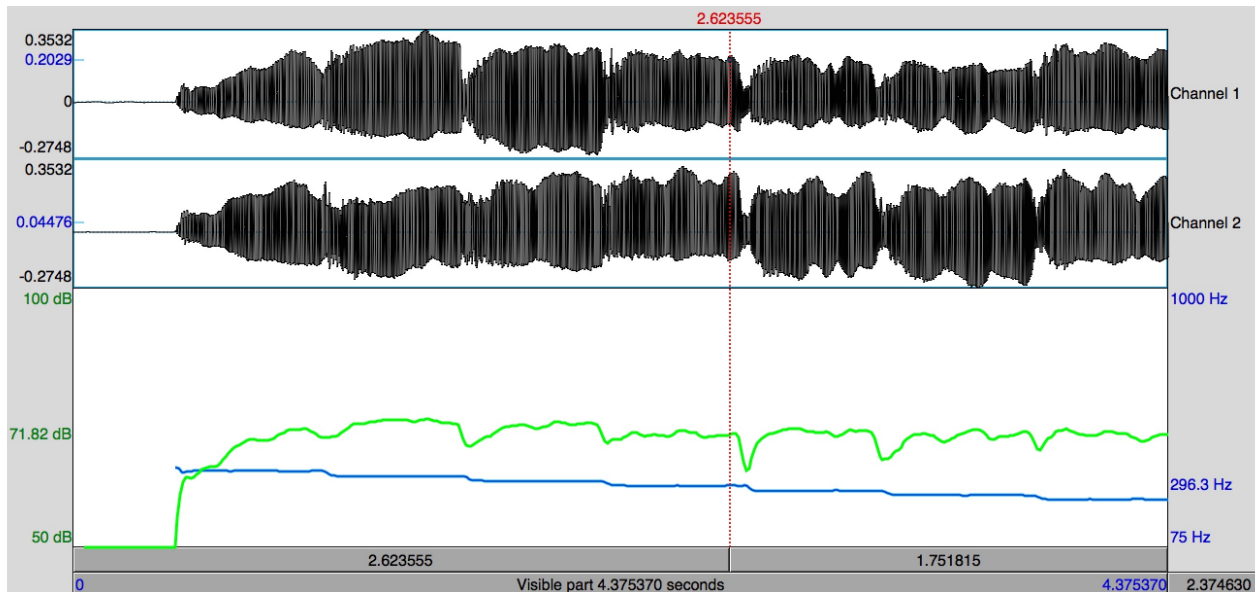
3.3.1. Αναφορά βασικών χαρακτηριστικών τρομπέτας και τενόρου σαξοφώνου.

Τα παρακάτω δείγματα απεικονίζουν τη συχνότητα και την ένταση του ήχου της τρομπέτας και του τενόρου σαξοφώνου με χρωματικές νότες σε σειρά. Επιλέχθηκαν χρωματικές “συχνοτικά διπλανές” νότες, γιατί βρίσκονται πολύ συχνά σε τζαζ φράσεις και χαρακτηρίζουν την μελωδική δομή πολλών γνωστών θεμάτων και αυτοσχεδιασμών.

Τα δείγματα αφορούν την μεσαία περιοχή των οργάνων και έχουν ίση χρονική διάρκεια για την ακριβέστερη σύγκριση στα σχεδιαγράμματα που ακολουθούν. Η μεσαία περιοχή των οργάνων, στατιστικά χρησιμοποιείται περισσότερο από τους μουσικούς και δείχνει σε μεγάλο βαθμό την ποιότητα της βασικής ατάκας. Επειδή οι ερμηνείες αυτών των παραδειγμάτων, δε σχετίζονται με κάποιο συγκεκριμένο στυλιστικό ιδίωμα, δείχνουν ακριβέστερα τα τεχνικά χαρακτηριστικά των οργάνων ως προς την σύλληψη και μεταβολή του ήχου. Αυτό είναι σημαντικό για την μετέπειτα ηχητική σύγκριση με τις φωνές της Ella και της Adelaide, διότι θα διαπιστωθεί κατά πόσο η προσωπικότητα των τελευταίων στηρίχθηκε στη μίμηση των οργάνων κάθε αυτών.

Με δεδομένο πως πολλοί οργανοπαίκτες της τζαζ διαμόρφωσαν σημαντικά τον ήχο των οργάνων τους, τα αποτελέσματα σύγκρισης με ηχητικά δείγματα μεταξύ τζαζ μουσικών ίδιας χρονολογίας και των τραγουδιστριών, θα ξεκαθαρίσουν τις διαφορές προσωπικότητας των τελευταίων σε σχέση με την υφολογία που υπηρετούσαν.

Ανάλυση :



Σχεδιάγραμμα νο. 1 (Τρομπέτα) :

Η απεικόνιση του υπολογιστικού προγράμματος “Praat” στο παραπάνω σχεδιάγραμμα, δείχνει το ηχητικό σήμα στο πάνω μέρος και αναλυτικότερα την διακύμανση της έντασης του ήχου (πράσινη γραμμή) και τη συχνотική αλλαγή (μπλέ γραμμή) στο κάτω μέρος. Ο κόκκινος κέρσορας έχει τοποθετηθεί σκόπιμα στα 2,62 δευτερόλεπτο, σημαδεύοντας μια καθαρότερη απεικόνιση ατάκας (ξεκίνημα νότας) που ακολουθεί σε εκείνο το χρονικό σημείο.

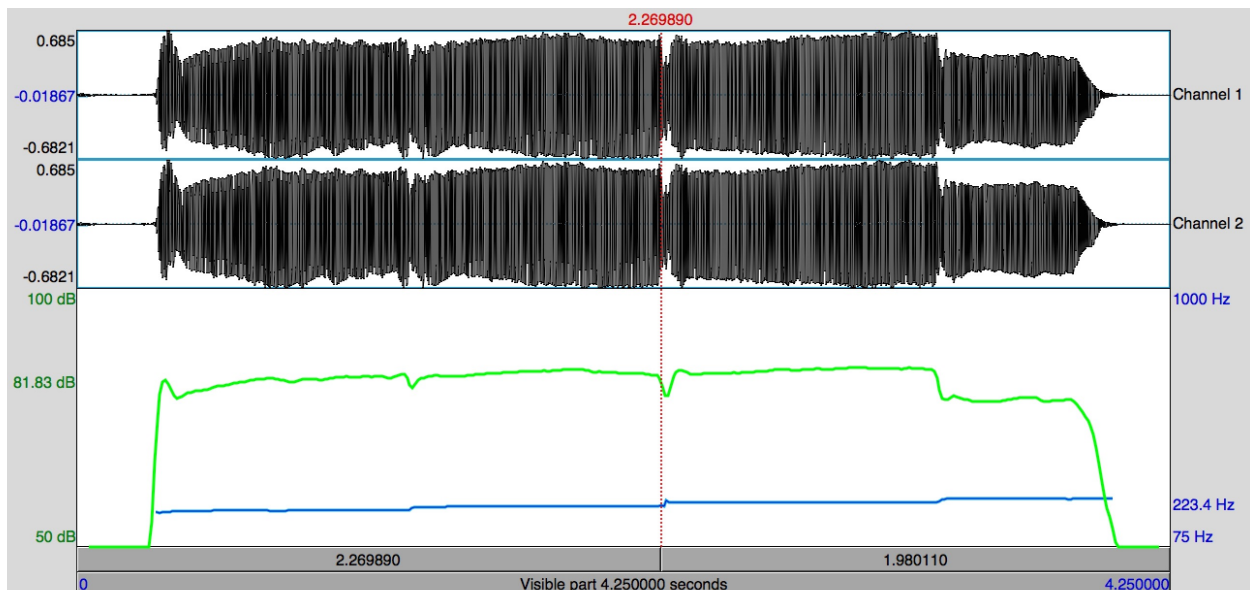
Εξετάζοντας την ατάκα κάθε νότας, η πράσινη γραμμή δείχνει το χρόνο και τον τρόπο που μια ατάκα ακολουθείται από μια συχνότητα. Στο παρόν παράδειγμα, φαίνεται πως η ένταση του ήχου αργεί να σταθεροποιηθεί μετά από κάθε ατάκα.

Όπως παρατηρείται στην χαρακτηριστική ανιούσα καμπύλη της πράσινης γραμμής - αμέσως μετά το σημείο που είναι τοποθετημένος ο κέρσορας - η ποιότητα της ατάκας βασίζεται στην ομαλή μετάβαση σε μια συχνότητα. Κάθε φορά που παρατηρείται από τη μπλε γραμμή μια αλλαγή συχνότητας, διακρίνεται ένα ελαφρύ κρεσέντο (αύξηση της δυναμικής του ήχου) στο χρόνο που διαρκεί η κάθε τενούτα (μακριά νότα). Αυτό δείχνει πως η εξέλιξη της δυναμικής και της χροιάς (η οποία αλλάζει μαζί με την δυναμική) χρειάζεται κάποια διάρκεια. Στο τέλος της

κάθε νότας παρατηρείται επίσης ομαλή πτώση της δυναμικής, πριν αλλάξει η συχνότητα (σύμφωνα με τη μπλέ γραμμή).

Συμπερασματικά, τα δύο αυτά στοιχεία, υποδηλώνουν τις ποικίλες λυρικές δυνατότητες που μπορεί να προσφέρει το όργανο σε έναν ερμηνευτή.

Για έναν αυτοσχεδιαστή της τζαζ, οι τεχνικές αρετές και περιορισμοί που θέτει το όργανο έχουν ύψιστη σημασία ως προς τις αποφάσεις του στη ρυθμική και μελωδική φρασεολογία.

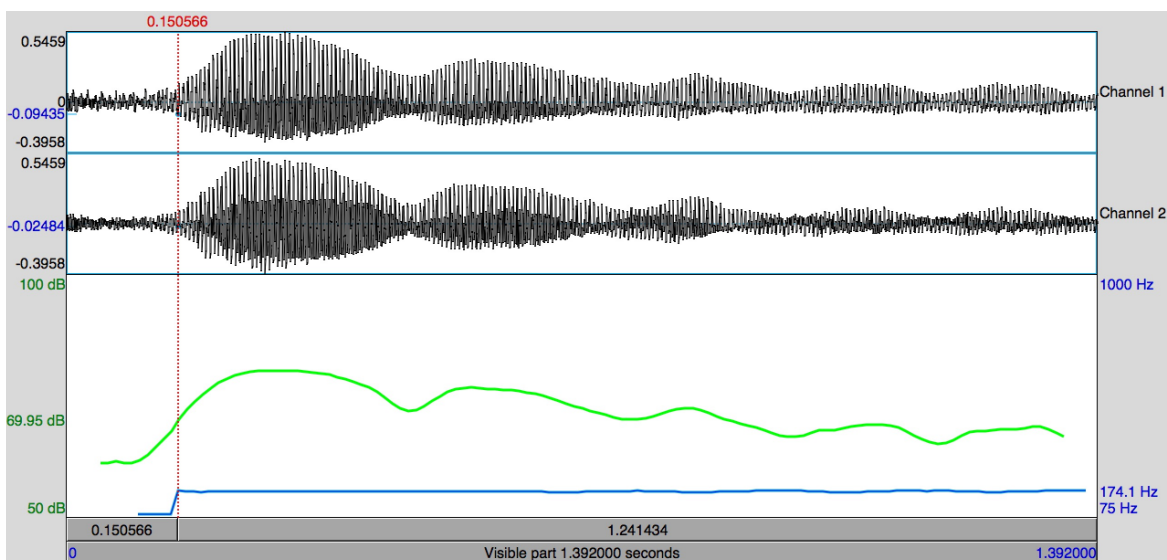


Σχεδιάγραμμα νο. 2 (Τενόρο σαξόφωνο) :

Παρά το γεγονός πως στο παρόν παράδειγμα το σαξόφωνο ανεβαίνει χρωματικά κάποιες νότες, η ατάκα και η διάρκεια δεν επηρεάζονται από αυτόν τον παράγοντα. Όπως διαπιστώνεται από τις γωνίες της πράσινης και μπλέ γραμμής, οι ατάκες των νοτών είναι κοφτές και οι συχνοτικές αλλαγές απότομες. Το σημείο στο οποίο βρίσκεται ο κέρσορας (λίγο μετά το δεύτερο δευτερόλεπτο) σημαδεύει την έναρξη μιας εμφανώς καθαρότερης ατάκας. Σε αυτήν, παρατηρείται πως η ένταση του ήχου ανεβαίνει απότομα και σταθεροποιείται σχεδόν στο ίδιο σημείο που έχει γίνει η αλλαγή της συχνότητας. Σαν αποτέλεσμα η νέα συχνότητα κορυφώνεται πιο άμεσα κατι που εξυπηρετεί τις γρήγορες και συνάμα συχνοτικά ευδιάκριτες φράσεις.

Η υποφαινόμενη έλλειψη καμπύλων στην ένταση του ήχου - μέσα σε μια σειρά απο νότες - προσθέτει μια επιπλέον ερμηνευτική δυσκολία σε αργή φρασεολογική ανάπτυξη. Δεν είναι τυχαίο, πως διαχρονικές ερμηνείες από σαξοφωνίστες που ερμήνευαν μπαλάντες είχαν πολύ ιδιαίτερη προσέγγιση που τους χαρακτήριζε σαν προσωπικότητες. Αυτό συνέβαινε διότι καλούνταν να διαμορφώσουν τον ήχο του σαξοφώνου σε ακραίο επίπεδο.

Ένα πολύ αντιπροσωπευτικό παράδειγμα, είναι η ερμηνεία του γνωστού τενόρου σαξοφωνίστα Ben Webster, στην μπαλάντα με τίτλο “Solitude”. Στο παρακάτω διάγραμμα, αναλύεται η τελευταία νότα της ερμηνείας του. Το σημείο αυτό επιλέχθηκε, γιατί είναι το μόνο σημείο που ερμηνεύει χωρίς τη συνοδεία άλλων οργάνων και συνάμα αντιπροσωπεύει την ηχητική προσέγγιση χροιάς και ατάκας της συνολικής ερμηνείας.



Σχεδιάγραμμα νο. 3 (Ben Webster σε μια χαρακτηριστική τενούτα) :

Σε αυτό το παράδειγμα, διακρίνουμε πολλές αλλαγές σε σχέση με το προηγούμενο διάγραμμα. Αν και η χρονική διάρκεια του καινούργιου αποσπάσματος είναι κάτι λιγότερο από ενάμισο δευτερόλεπτο, παρατηρούνται μεγάλες διαφορές στην πράσινη καμπύλη που αφορούν τον τρόπο καμπύλωσης. Ο κέρσορας δείχνει το σημείο που η συχνότητα (μπλε γραμμή) έχει σταθεροποιηθεί, ενώ η ένταση του ήχου (πράσινη γραμμή) βρίσκεται ακόμα σε χαμηλά επίπεδα

σε σχέση με την κορύφωση που ακολουθεί. Η συνέχεια, δείχνει την πράσινη γραμμή να ανεβοκατεβαίνει ομαλά, με στόχο την σταδιακή δυναμική εξασθένιση. Αυτό αποτελεί προσωπικό ερμηνευτικό στοιχείο του Webster, το οποίο και χρησιμοποιεί στην προσπάθεια του να εκφραστεί λυρικά στις αργές νότες, προσδίδοντας έτσι μεγάλο ηχητικό πλούτο. Τεχνικά, αυτό επιτυγχάνεται από το έντονο βιμπράτο που τον χαρακτηρίζει.

Συμπεράσματα:

Σύμφωνα με τα διαγράμματα, ο καλλιτέχνης έχει την ικανότητα να επέμβει στις φυσικές δυνατότητες του οργάνου προκειμένου να εκφράσει την προσωπικότητά του. Η ιδιαιτερότητα της ιδέας γίνεται αντιληπτή από τις ουσιαστικές διαφορές της συνολικής ηχητικής προσέγγισης των καλλιτεχνών σε σχέση με μια κοινότοπη ερμηνεία.

Η τρομπέτα και το τενόρο σαξόφωνο, θεωρούνται βασικά όργανα της τζαζ από τις αρχές του 20ου αιώνα και επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τη διαμόρφωση της προσωπικότητας των φωνών του σκατ αυτοσχεδιασμού. Συνεπώς, η ανάλυση των συγκεκριμένων οργάνων εξηγεί σε μεγάλο βαθμό την εξέλιξη του ερμηνευτικού προσανατολισμού στην τζαζ υφολογία γενικότερα.

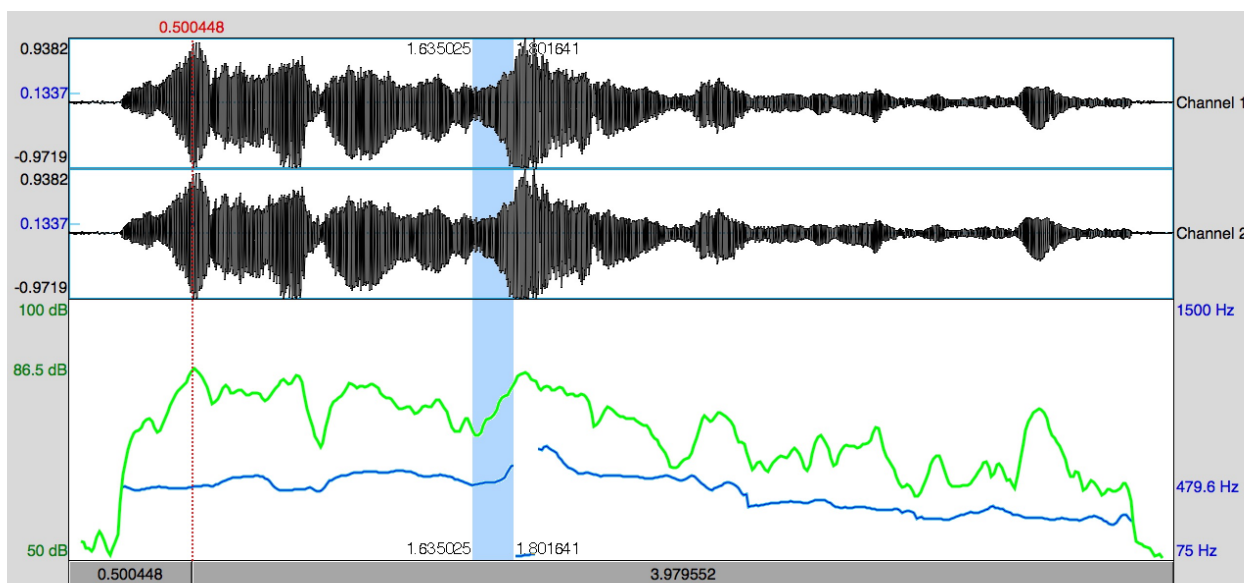
Στην επόμενη ενότητα εντοπίζονται οι ερμηνευτικές διαφορές των Hall-Fitzgerald, μέσω της ανάλυσης μικρών αποσπασμάτων που προσδιορίζουν τον τρόπο προσέγγισης μια φράσης. Τα αποτελέσματα συγκρίνονται με ηχητικές πηγές οργάνων, ώστε να διαπιστωθεί το ποσοστό που οι φωνές μιμούνταν τα χαρακτηριστικά τους. Με αυτόν τον τρόπο θα ξεχωρίσουν τα στοιχεία που διαμόρφωσαν την προσωπικότητά τους σε εκφραστικά μουσικά πλαίσια.

3.3.2. Συγκριτική μελέτη φωνητικών και οργανικών αυτοσχεδιασμών

Οι επίλογοι ή αλλιώς τα φινάλε ενός τραγουδιού έχουν από τη φύση τους μια αυτοσχεδιαστική τάση. Σε διαχρονικές ερμηνείες γνωστών τζαζ τραγουδιστών όπως του Frank Sinatra στο “Fly me to the moon”, συνηθίζεται να επαναλαμβάνεται ο τελευταίος στίχος του εκάστοτε τραγουδιού με φρασεολογική παραλλαγή και κατά συνέπεια με ερμηνευτικά αυτοσχεδιαστική τάση.

Αν αναλογιστεί κανείς πως οι ερμηνείες Fitzgerald και Hall - στο “One note samba” και “Creole Love” αντίστοιχα - στηρίζονται στην αυτοσχεδιαστική ερμηνεία, τα “ακαπέλα” φινάλε χαρακτηρίζονται από ακόμα μεγαλύτερη εκφραστική ελευθερία. Κατά συνέπεια, τα ηχητικά δείγματα που ακολουθούν ανταποκρίνονται σημαντικά στην προσωπικότητα των δύο τραγουδιστριών και λαμβάνονται ως σημαντικά παραδείγματα.

Ακολουθεί ανάλυση της δυναμικής ήχου και ατάκας στις νότες.



Α) Σχεδιάγραμμα νο.4. Ηχητική απεικόνιση και μουσική ανάλυση αποσπάσματος απο το “Creole love”

Το παραπάνω απόσπασμα τεσσσεράμιση δευτερολέπτων, χαρακτηρίζεται από την έντονη διακύμανση της έντασης του ήχου που παρατηρείται από τις καμπυλώσεις της πράσινης γραμμής. Επίσης υπάρχει μεγάλη συχνοτική διακύμανση. Για λόγους διαφάνειας, ο πίνακας με την ένδειξη της μπλέ γραμμής καλύπτει μεγαλύτερο συχνοτικό εύρος (75 έως 1500 Hz.) σε σχέση με τα υπόλοιπα αποσπάσματα. Ο κόκκινος κέρσορας - στην μέση του πρώτου δευτερολέπτου - σημαδεύει την δυναμική κορύφωση της πρώτης νότας. Το σημείο αυτό είναι χαρακτηριστικό της άρθρωσης που χρησιμοποιεί η Adelaide.

Συγκεκριμένα, το απότομο κρεσέντο που παρατηρείται από την πράσινη γραμμή αμέσως πριν, σε συνδυασμό με την ταυτόχρονη ένδειξη της μπλέ γραμμής σε μια σταθερή συχνότητα, δείχνει πως η άρθρωση της χαρακτηρίζεται από ένα ερμηνευτικό “fade in”. Κατά συνέπεια, πολλές από τις απότομες αλλαγές της δυναμικής του ήχου, δείχνουν την ανάγκη της τραγουδίστριας να τονίσει ερμηνευτικά τις νότες αυτές. Από αυτό συμπεραίνουμε πως η ερμηνεία σημαντικών νοτών είναι άμεσα εξαρτημένη από τις δυναμικές.

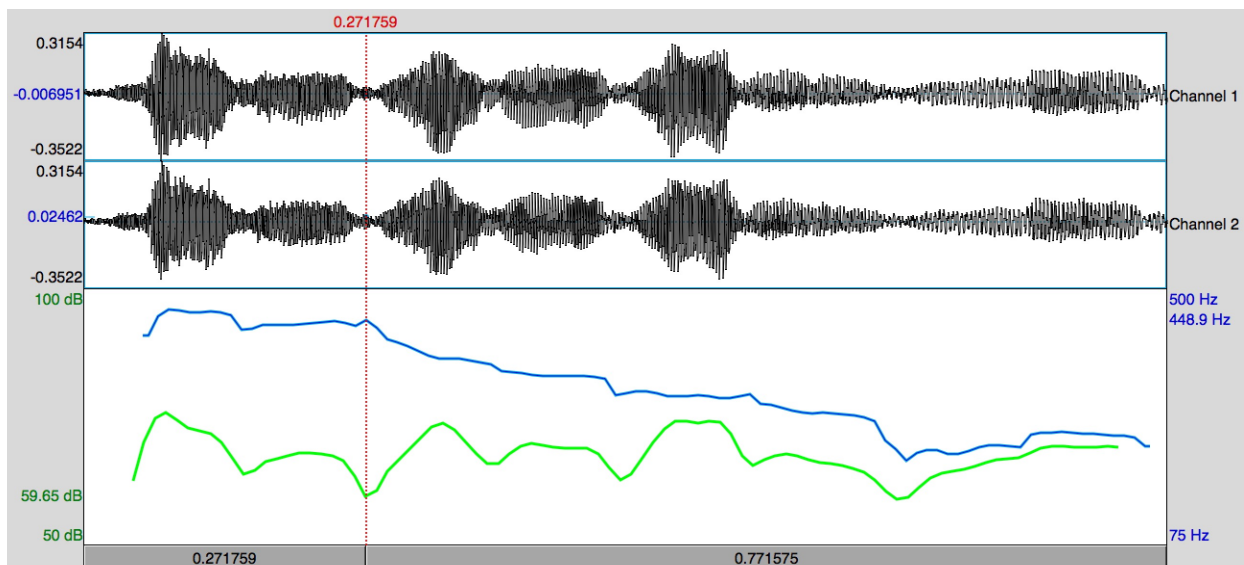
Τα ελαφρά “διακριτικά” φωνήματα “γ” και “β” που συνήθως χρησιμοποιεί, παίζουν καθοριστικό ρόλο στον τρόπο ερμηνείας, καθώς συμβάλλουν στις αργές δυναμικές μετατοπίσεις του ήχου οι οποίες είναι υπεύθυνες για τον έλεγχο της ποιότητας. Αυτό συμβαίνει διότι το “γ” και το “β” είναι σύμφωνα που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την ομαλή δυναμική μετάβαση στον ήχο του φωνήεντος που ακολουθεί. Από τεχνικής πλευράς, αυτό εξηγείται λόγω της σταδιακής απελευθέρωσης του αέρα που προκαλείται από το πίσω μέρος της γλώσσας στο “γ” και από τα χείλη στο “β” αντίστοιχα.

Στη συνέχεια, στο σχεδιάγραμμα διακρίνονται πολλές μικρές καμπύλες της πράσινης γραμμής που συμβαίνουν χρονικά μεταξύ των τονισμένων νοτών. Σε σύγκριση με την μεταγραφή κάποιες από αυτές συμβάλλουν στην άρθρωση - ερμηνεία των υπόλοιπων “μη τονισμένων” νοτών, αλλά οι μικρότερες καμπύλες δείχνουν το βιμπράτο σε συνδυασμό με το γρέζι (λαρυγγισμός) που χρησιμοποιεί η Adelaide σαν εκφραστικό εφέ.

Το γρέζι παρατηρείται στα ανιόντα σημεία της συχνοτικής πορείας και της έντασης του ήχου. Το κύριο φώνημα που χρησιμοποιεί σε αυτές τις περιπτώσεις είναι το “ρ”, διότι η εναλλασσόμενη επαφή της γλώσσας με το μπροστινό μέρος του ουρανίσκου απαιτεί μεγάλη ποσότητα αέρα και το ηχώχρωμα της ατάκας που δημιουργείται προμηνύει την κορύφωση.

Αντίθετα, το βιμπράτο κάνει αισθητή την παρουσία του σε μακριές νότες μικρής έντασης οι οποίες μορφολογικά χαρακτηρίζουν το τελείωμα των μοτίβων που συνθέτουν την όλη φράση.

Τέλος, σε συχνοτικό επίπεδο παρατηρείται η χρήση glissando σε πολλές σημαντικές αλλαγές νοτών και ειδικά σε αυτές που διακρίνεται κορύφωση της έντασης του ήχου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το σημείο που είναι σηματοδεδμένο με μπλέ φόντο στο σχεδιάγραμμα όπου δείχνει την κοινή ανιούσα πορεία της πράσινης και μπλέ γραμμής προς το ψηλότερο επίπεδο έντασης και συχνότητας του αποσπάσματος. Ένα ακόμα στοιχείο είναι πως οι περισσότερες μη τονισμένες νότες ερμηνεύονται με ένα διακριτικό legato, που επιτυγχάνεται αποκλειστικά με την χρήση φωνηέντων, δίνοντας έναν μελισματικό χαρακτήρα. Σε αυτά τα σημεία, οι μικρές καμπύλες της πράσινης γραμμής - εκτός από τα εφέ που χρησιμοποιεί - διαμορφώνονται και από την αλλαγή φωνηέντων τα οποία οδηγούν σε μια πολύ μικρή αλλαγή της ροής του αέρα.



B) Σχεδιάγραμμα νο.5. Ηχητική απεικόνιση και μουσική ανάλυση αποσπάσματος από τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό της Ella στο “One Note Samba” :

Το παραπάνω δείγμα απεικονίζει μια “ακαπέλα” φράση εννιά νότων σε γρήγορο τέμπο και εντοπίζεται στο πέμπτο λεπτό και σαρακοστό τέταρτο δευτερόλεπτο του ηχογραφήματος “One

Note Samba” το 1969. Παρ’όλο που η συγκεκριμένη φράση έχει αρκετά μικρότερη διάρκεια συγκριτικά με την προηγούμενη της Adelaide, οι ηχητικές πληροφορίες της είναι σημαντικές, διότι αντιπροσωπεύουν τον ερμηνευτικό τρόπο που προσεγγίζει η Ella τους γρήγορους αυτοσχεδιασμούς. Λαμβάνοντας υπόψη πως οι σκατ αυτοσχεδιασμοί της κυμαίνονται στην πλειοψηφία τους σε γρήγορα tempo, το απόσπασμα αυτό - λόγω και της διαχρονικότητάς του - θεωρείται ένα αξιόλογο παράδειγμα.

Το συχνοτικό φάσμα της μπλέ γραμμής - όπως παρατηρείται στις ενδείξεις των Hz στα δεξιά - κυμαίνεται από 75 Hz έως 500 Hz, καθώς η φράση εκτελείται σε χαμηλή φωνητική περιοχή. Για αυτόν τον λόγο, η πράσινη γραμμή κυμαίνεται σε χαμηλά επίπεδα έντασης φυσιολογικά. Η μπλέ γραμμή δείχνει την ταχύτητα που η Ella μεταβάλλει με ακρίβεια τη συχνότητα κάθε νότας και η πράσινη την έντονη άρθρωση των νοτών που παρατηρείται στις κορυφές των καμπυλών.

Η έντονη άρθρωση, όπως φαίνεται και στο πάνω μέρος του σχεδιαγράμματος επαληθεύεται και από τις απότομες κορυφές της έντασης του ήχου. Από τεχνικής πλευράς, αυτό επιτυγχάνεται με βαριά φωνήματα όπως το ζα, σσσου, τζα, τσα κ.τ.λ. Τα σύμφωνα από τα φωνήματα αυτού του είδους απελευθερώνουν απότομα την ροή του αέρα προς τα φωνήεντα με αποτέλεσμα τους έντονους τονισμούς.

Το γεγονός πως η κάθε νότα της φράσης διακρίνεται από διαφορετική στρατηγική άρθρωσης, κρίνοντας από τα χρονικά σημεία που κορυφώνεται η ένταση κάθε νότας την στιγμή που ξεκινάει - αποκαλύπτει την πλούσια γκάμα φωνημάτων που χρησιμοποιεί η Ella. Παρατηρώντας το συνολικό δυναμικό εύρος που δείχνει η πράσινη γραμμή διαπιστώνουμε πως κυμαίνεται σε πολύ πιο αυστηρά πλαίσια σε σχέση με τα αντίστοιχα στο απόσπασμα της Adelaide. Συνεπώς, συμπεραίνουμε πως η διαφραγματική πίεση που προκαλεί τη ροή του αέρα είναι σταθερή με τη λυρικότητα (διακύμανση της χροιάς και της έντασης) να εξαρτάται αποκλειστικά από τα φωνήματα που επιλέγει. Σε αντίθεση, ο λυρισμός της Adelaide στον αυτοσχεδιασμό εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις εναλλαγές της διαφραγματικής πίεσης όπως και στο κλασικό τραγούδι.

Η ρυθμική ακρίβεια και η ταχύτητα που η Ella δείχνει τον συχνοτικό προσανατολισμό, εντοπίζεται στις κοινές γωνίες που σχηματίζονται μεταξύ της πράσινης και μπλέ γραμμής σε κοινούς χρόνους. Ο κόκκινος κέρσορας είναι τοποθετημένος σε ένα σημείο που διαγράφεται καθαρά αυτό το φαινόμενο.

Τα ελαφρά glissando που παρατηρούνται από τη μπλε γραμμή στη μέση της φράσης (πάνω στο διάγραμμα), προσεγγίζουν με μεγάλη ακρίβεια νότες σε σωστό τονικό ύψος, τη στιγμή που οι καμπύλες της πράσινης γραμμής κορυφώνονται. Το εφέ αυτό αποτελεί ένα βασικό ερμηνευτικό χαρακτηριστικό που προσδίδει στη φράση ένα ιδιαίτερο και δύσκολο είδος legato. Αυτό το στοιχείο αντισταθμίζει την κοφτή άρθρωση - ατάκα που προκαλούν τα φωνήματα βοηθώντας στην ομαλή διεξαγωγή της ροής. Σε αυτό βοηθάει το γεγονός πως οι νότες είναι κοντινές και φρασεολογικά έχουν μια σταθερή καθοδική πορεία.

Συμπερασματικά, το γεγονός πως η Ella αυτοσχεδίαζε κυρίως σε γρήγορα σουίνγκ κομμάτια, που συνήθως συνοδεύονταν από μεγάλη big band, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην διαμόρφωση της ερμηνείας της στην φρασεολογία. Ο έντονος τρόπος άρθρωσης που την χαρακτηρίζει προέκυψε από την ανάγκη να τονίζει δυνατά σημαντικά σημεία της μελωδικής φόρμας ώστε να μπορέσει να ακουστεί μέσα σε ένα μεγάλο σχήμα.

Γ) Συσχέτιση των δύο παραπάνω αναλύσεων με τα δείγματα οργάνων της προηγούμενης ενότητας και συμπεράσματα :

Σύμφωνα με τις αναλύσεις των δύο φωνών, διαπιστώνεται πως οι ερμηνευτικές τους δυνατότητες χαρακτηρίζονται από μεγάλη εκφραστική ποικιλία. Τόσο τα φωνήματα, και η διαφραγματική λειτουργία όσο και το γρέζι, βιμπράτο και άλλα φωνητικά εφέ, αποδεικνύονται χρησιμότερα φωνητικά εργαλεία ικανά να διαμορφώσουν την άρθρωση και τη χροιά ενός τραγουδιστή με έναν ξεχωριστό τρόπο. Αυτό το πλεονέκτημα εξυπηρετεί στη μίμηση άλλων ηχοχρωμάτων και ερμηνευτικών τάσεων.

Οι διαφορές που εντοπίστηκαν στα σχεδιαγράμματα από τα απλά δείγματα τρομπέτας και σαξοφώνου σχετίζονται σε βασικά σημεία με τις αντίστοιχες διαφορές από τα αποσπάσματα Ella και Adelaide. Η συσχέτιση δείχνει το βαθμό που οι φωνές επηρεάστηκαν από την βασική μουσική λειτουργία των οργάνων.

Η διακύμανση της πράσινης και μπλέ γραμμής στα σχεδιαγράμματα Ella-Adelaide είναι σαφώς πιο έντονη σε σχέση με αυτήν των οργάνων, διότι αντικατοπτρίζει πλούσιες ερμηνευτικές

ιδέες. Παρ'όλα αυτά, ο τρόπος που διαγράφονται στα πλάνα οι βασικές κατευθύνσεις δείχνουν πως η Adelaide μιμείται στοιχεία της τρομπέτας, ενώ η Ella του σαξοφώνου.

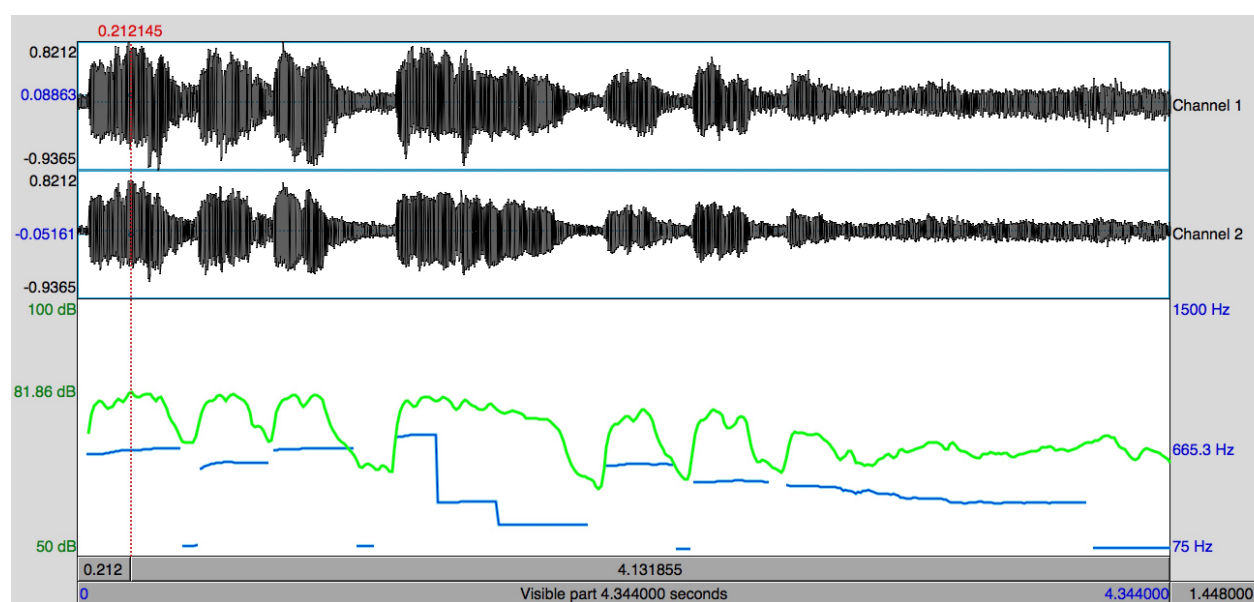
Αναλυτικότερα, η ομαλότερη καμπυλότητα των δύο γραμμών που παρατηρείται στα δείγματα τρομπέτας και Adelaide, εξηγεί **1)** πως η ατάκα κάθε νότας είναι αργή (πράσινη γραμμή) και **2)** πως η συχνότητα έχει την τάση να μεταβάλλεται ομαλότερα σε κάθε αλλαγή. Συνεπώς, τα κοινά σημεία αφορούν την άρθρωση - ερμηνεία και τη συχνοτική μεταβολή. Η ουσιαστική διαφορά των δύο βρίσκεται στην επιπλέον λεπτομέρεια που χαρακτηρίζει το απόσπασμα της Adelaide.

Αντίθετα οι διακυμάνσεις των γραμμών που παρατηρούνται στο σχεδιάγραμμα της Ella είναι απότομες με πολλές γωνίες όπως και στο αντίστοιχο του σαξοφώνου. Η φυσική τάση του σαξοφώνου να εκτελεί τενούτες με κοφτή ατάκα και ακριβή συχνότητα, ενισχύει σημαντικά την ηχητική διαύγεια σε γρήγορες φράσεις. Συνεπώς, το αυτοσχεδιαστικό στυλ της Ella - το οποίο χαρακτηρίζεται από τα γρήγορα tempo - στηρίζεται στην αμεσότητα και την τεχνική ακρίβεια που προσεγγίζονται οι ηχητικές πληροφορίες. Συμπερασματικά, η λειτουργικότητα του σαξοφώνου σαν όργανο και οι ερμηνευτικές τάσεις της Ella, σχετίζονται με την ταχύτητα προσαρμογής σε νέα ηχητικά πεδία.

Η διαφορά στην φιλοσοφία των δύο τραγουδιστριών - σε ότι αφορά αυτές τις επιρροές - έγκειται στο γεγονός πως η Adelaide έθεσε φωνητικά όρια, επιδιώκοντας μια στυλιστικά ερμηνευτική ακρίβεια, ενώ η Ella χρησιμοποίησε στοιχεία για να πειραματιστεί με στόχο μια νέα στυλιστική ανεύρεση.

3.3.3. Συγκριτική μελέτη μεταξύ των Ella Fitzgerald, Adelaide Hall, Louis Armstrong και Sonny Rollins.

Η σύγκριση με δείγματα απο την τρομπέτα του Louis Armstrong και το τενόρο σαξόφωνο του Sonny Rollins έχει στόχο να αναδείξει τα κοινά εκφραστικά στοιχεία που δομούν τον τρόπο ερμηνείας των γνωστών οργανοπαικτών με τον αντίστοιχο των φωνών. Όλοι οι συντελεστές θεωρούνται σύμβολα της τζαζ υφολογίας. Συνεπώς, τα κοινά σημεία που διαπιστώνονται, ευθύνονται για τον βασικό ηχητικό πυρήνα του είδους. Οι διαφορές που υπολοίπονται τονίζουν την ιδιαιτερότητα των φωνών και οργανοπαικτών, δικαιολογώντας με τεχνολογικό τρόπο την συμβολή τους στην εξέλιξη του αυτοσχεδιαστικού στυλ.



Σχεδιάγραμμα νο.6. Ηχητική απεικόνιση φράσης της τρομπέτας του Louis Armstrong σε εκτέλεση του τραγουδιού “Summertime” :

Το παραπάνω παράδειγμα απεικονίζει τη φράση του πρώτου λεπτού της εκτέλεσης, όπου ο Louis Armstrong παίζει το θέμα με χαρακτηριστικό τρόπο. Παρά το γεγονός πως η φράση συνοδεύεται από ηχοχρώματα μεγάλης ορχήστρας, η τεχνολογική ανάλυση είναι εφικτή, καθώς

η μουσική υπόκρουση της ορχήστρας είναι στατική και ιδιαίτερα σιγανή. Αντίθετα, η ένταση της τρομπέτας είναι αρκετά δυνατή και υποδηλώνει την τάση των σολιστικών οργάνων να παίζουν δυνατώτερα όταν περιβάλλονται από άλλους ήχους.

Το ίδιο φαινόμενο συμβαίνει και στο απόσπασμα της Adelaide. Στο συνολικό ηχογράφημα του “Creole love” συμβάλλει επίσης πολυμελής ορχήστρα με αποτέλεσμα η τραγουδίστρια να κυμαίνεται σε αρκετά υψηλή ένταση. Αυτό εξηγείται τεχνολογικά στο σχεδιάγραμμα no.5, όπου οι υψηλές ενδείξεις των ντεσιμπέλ (στα αριστερά) και το πικ του μικροφώνου στην μέση του αποσπάσματος (στο σημείο που εξαφανίζεται η μπλέ γραμμή για κλάσματα του δευτερολέπτου) υποδηλώνουν αυτό το φαινόμενο. Η αποσπασματική “ακαπέλα” φράση που αναλύεται στο απόσπασμα είναι μικρής διάρκειας και δεν επηρεάζει ουσιαστικά τα επίπεδα έντασης που κυμαίνεται η τραγουδίστρια.

Τα υπόλοιπα κοινά σημεία που εντοπίζονται στα αποσπάσματα Adelaide-Louis, σχετίζονται με τη σταθερή ποιότητα της άρθρωσης - ερμηνείας και της εκφραστικής λεπτομέρειας κατά την διάρκεια των νοτών. Ο κοινός τρόπος ερμηνείας φαίνεται από τις αργές κορυφώσεις των πράσινων γραμμών από τη στιγμή που υπάρχει κάποια συχνότητα.

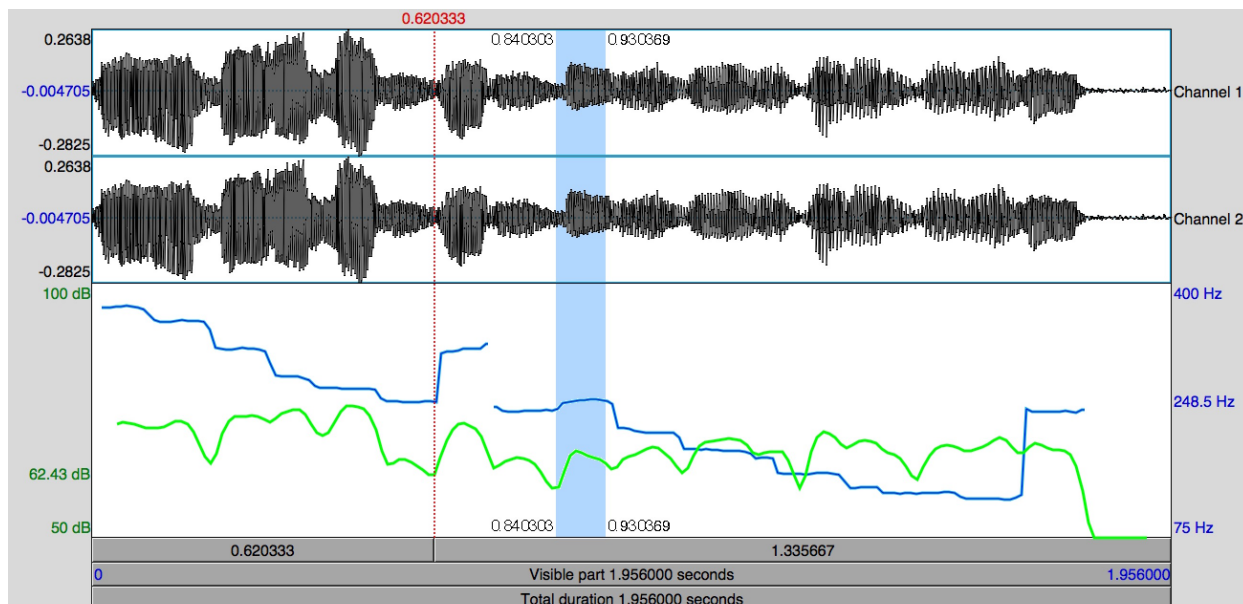
Στο διάγραμμα no.6 του Armstrong, ο κόκκινος κέρσορας δείχνει ένα από τα σημεία δυναμικής κορύφωσης. Προηγουμένως, οι καμπυλώσεις της πράσινης γραμμής δείχνουν χαρακτηριστικά τον αργό τρόπο που αυτή έχει επέλθει. Αναλυτικότερα, η ατάκα της συγκεκριμένης νότας διαρκεί σχεδόν 2 δέκατα του δευτερολέπτου. Η κοινή εκφραστική λεπτομέρεια, φαίνεται στις γρήγορες δυναμικές μεταβολές που διαπιστώνονται μετά την κάθε ατάκα των νοτών. Η ταχύτητα του βιμπράτο μεταξύ Adelaide και Louis είναι ίδια και παρατηρείται στις μεγάλες και σιγανές νότες στο τέλος των φράσεων (terminal vibrato).

Επίσης, το γρέζι της Adelaide, το οποίο λειτουργεί ως έντονο εκφραστικό μέσο σε επιλεγμένα σημεία της φράσης, μοιάζει με τη χροιά που δημιουργεί η τρομπέτα του Άρμστρονγκ στις δυνατές νότες. Η κοινή οξύτητα του ήχου που παρατηρείται στην απεικόνιση των ηχητικών σημάτων των δυο αποσπασμάτων, δείχνει τον υφολογικό τρόπο που συνηθίζουν να μεταβάλλουν τη χροιά τους οι μουσικοί στις αρχές του 20ου αιώνα.

Το γεγονός πως και οι δύο φράσεις 1) έχουν κοινή διάρκεια, 2) κινούνται σε παρόμοια συχνοτική περιοχή με κοινό συχνοτικό προσανατολισμό και 3) κορυφώνονται (δυναμικά και

συχνοτικά) στην μέση τους, δικαιολογεί επίσης το κοινό ερμηνευτικό πλάνο που είχαν οι αυτοσχεδιαστές τότε.

Συμπερασματικά, οι εκφραστικές δυνατότητες μιας τρομπέτας αποτελούν ξεκάθαρη βάση στην ερμηνευτική φιλοσοφία της Adelaide. Ουσιαστικά η ιδιαιτερότητα της Adelaide- σε ηχοχρωματικό επίπεδο - γίνεται αντιληπτή 1) από τη μοναδική φυσική χροιά της, 2) από το βαθμό που χρησιμοποιεί τα διάφορα εφέ (πόσο συχνά και πόσο έντονα) και 3) από τα μουσικά σημεία που επιλέγει να τονίσει ερμηνευτικά (με αλλαγές δυναμικών και προσθήκη εφέ).



Σχεδιάγραμμα νο.7. Ηχητική απεικόνιση γρήγορης φράσης του τενόρου σαξοφώνου του Sonny Rollins σε ελεύθερο αυτοσχεδιασμό :

Τόσο ο Sonny όσο και η Ella καινοτόμησαν σε παρόμοια εποχή διαμορφώνοντας το στυλ της τζαζ. Συνεπώς, η κοινή ερμηνευτική στρατηγική τους, εκφράζει τις νέες τάσεις της μοντέρνας τζαζ των 40s και 50s. Το παραπάνω δείγμα απεικονίζει φράση από μια ελεύθερη καντέτζα που ερμήνευσε ο Sonny Rollins. Επιλέχθηκε επειδή η συνολική δομή της καντέτζας

είναι παρόμοια με την αντίστοιχη της Ella στο “One Note Samba”. Η κοινή δομή τους είναι καθοριστικό στοιχείο για μια αξιόπιστη ηχητική σύγκριση.

Τα δύο αποσπάσματα δείχνουν μια γρήγορη φράση που εξελίσσεται στην χαμηλή περιοχή του σαξοφώνου και της φωνής. Όπως φαίνεται από τα δύο σχεδιαγράμματα (no.5 και no.7), αμφότεροι δεν εξαντλούν τα όρια από το εύρος των δυναμικών τους, οι οποίες κυμαίνονται σε σχετικά χαμηλά επίπεδα. Το στοιχείο αυτό κατευθύνει το λυρισμό με έναν συγκεκριμένο τρόπο, καθώς η γενικά χαμηλή ένταση - κυρίως σε γρήγορες φράσεις - , αφήνει πολλά ερμηνευτικά περιθώρια για δυναμικές κορυφώσεις και τονισμένες νότες.

Οι τονισμένες νότες - όπως και οι ξαφνικά χαμηλωμένες σε ένταση νότες (“ghost notes”) - αποτελούν βασικό εκφραστικό στοιχείο της μοντέρνας τζαζ και εντοπίζονται συχνά στις φράσεις των δύο αυτοσχεδιαστών. Συγκεκριμένα, τα μαρκαρισμένα σημεία με μπλέ φόντο και κόκκινο κέρσορα στα σχεδιαγράμματα no.7 και no.5 αντίστοιχα, απεικονίζουν τον τρόπο που η Fitzgerald και ο Rollins τόνιζαν μια νότα κατά την διάρκεια της φράσης. Η ξαφνικός χαρακτήρας που επιδιώκουν οι αυτοσχεδιαστές κατά την εκτέλεση αυτών των νοτών διακρίνεται από τη χαμηλή δυναμική που χρησιμοποιούν στο αμέσως προηγούμενο σημείο. Όσο πιο χαμηλή είναι η ένταση αμέσως πριν, τόσο μεγαλύτερη και η ακουστική έκπληξη που δημιουργείται τη στιγμή που η δυναμική εκτοξεύεται σε υψηλότερα επίπεδα. Χαρακτηριστικά, πριν τον τονισμό στα δύο προαναφερθέντα σημεία, η δυναμική που δείχνει η πράσινη γραμμή τείνει προς το χαμηλότερο επίπεδο. Όσο πιο απρόβλεπτος είναι ένας τονισμός, τόσο μεγαλύτερη είναι και η ακουστική διαύγεια της ιδέας.

Η συχνοτική μετατόπιση που δείχνει η μπλε γραμμή διαφέρει στα δύο αποσπάσματα. Τα ελαφριά glissando που χρησιμοποιεί η Ella - κυρίως σε διπλανές νότες - βοηθάνε στις ομαλές συχνοτικά μεταβάσεις, ενώ αντίθετα ο Rollins επιδιώκει κοφτές συχνοτικές αλλαγές (λόγω και της λειτουργικότητας του οργάνου). Ένα χαρακτηριστικό σημείο βρίσκεται στο σχεδιάγραμμα no. 7 εκεί που βρίσκεται ο κόκκινος κέρσορας.

Η δυναμική διακύμανση του ήχου φαίνεται παρόμοια. Η πράσινη γραμμή στην φράση του Rollins έχει περισσότερες καμπύλες, επειδή διαρκεί περισσότερο από την αντίστοιχη της Fitzgerald και δε δείχνει ουσιαστικά κάποια διαφορά. Οι κοινές κοφτές καμπύλες δείχνουν τη διαφάνεια που οι δύο αυτοσχεδιαστές προσδίδουν στη ρυθμική τους ιδέα. Το στοιχείο αυτό

εξηγεί πως η ταχύτητα στην άρθρωση αποτελεί σημαντική ερμηνευτική προτεραιότητα για τους δύο εκτελεστές.

Η κύρια διαφορά παρατηρείται στον τρόπο που επιλέγουν να αρθρώσουν τις νότες των φράσεων τους εκμεταλλευόμενοι στο έπακρο τις τεχνικές δυνατότητες των οργάνων τους. Ο Rollins διαμορφώνει την άρθρωση του με τεχνικές που προκύπτουν από τη μάσκα στο επιστόμιο, ενώ η Έλλα με την πλούσια γκάμα φωνημάτων.

Συμπερασματικά, η επιρροή της Ella περιορίζεται κυρίως σε στοιχεία που αντιπροσωπεύουν τις δυνατότητες του οργάνου, όπως η συχνοτική ακρίβεια και η ρυθμική αμεσότητα. Παρ'όλο που μιμήθηκε κάποια εφέ που χρησιμοποιούσαν γνωστοί σαξοφωνίστες, κάνοντας χρήση συγκεκριμένων φωνημάτων, πειραματίστηκε με πολλά ηχοχρώματα. Επέκτεινε τον ρόλο της φωνής σαν όργανο, ανακαλύπτοντας νέα φωνήματα και δημιούργησε πολλά καινούργια φωνητικά εφέ που τη χαρακτηρίζουν. Αν λάβουμε υπόψη, πως η προσωπικότητα κάποιου γίνεται αντιληπτή μέσα από μια υφολογία, η Ella χρησιμοποίησε όλα τα νέα ηχοχρώματα που ανακάλυψε, προσαρμόζοντας τα περίτεχνα στο ύφος της τζαζ. Ως αποτέλεσμα, η συνολική ηχοχρωματική δομή που διαγράφει η ροή των αυτοσχεδιασμών της, αποτελεί το σημαντικότερο στοιχείο της προσωπικότητάς της σε αυτόν τον τομέα.

3.3.4. Ανάλυση φωνημάτων της Ella Fitzgerald

Τα παρακάτω φωνήματα έχουν ιδιαίτερη σημασία, καθώς διαμόρφωσαν την ατάκα της τραγουδίστριας σε βαθμό να διαφέρει αρκετά από την αντίστοιχη άλλων οργάνων της τζαζ. Αυτά είναι τα εξής: 1) **ρι** - 2) **κλιπ** - 3) **σσου** - 4) **ζζα** - 5) **τσι** - 6) **τζού**. Παρ'όλο που τα φωνήεντα μπορεί να διαφέρουν κάποιες φορές, τα συγκεκριμένα συνηθίζονται, όπως παρατηρείται από τις πολλές επαναλήψεις τους στο “One Note Samba”. Το φαινόμενο αυτό έχει τεχνική και μουσική εξήγηση που αναλύεται παρακάτω.

Άλλα φωνήματα που χρησιμοποιεί, μιμήθηκαν την ατάκα κάποιων οργάνων. Αυτά είναι τα εξής: 1) **πι** ή **πα**, 2) **μπι** ή **μπα** και **μού** 3) **τε** 4) **ντο** ή **ντι** και **ντου** 5) **χι**, **χα**, **χε**, **χο** και **χα** 6) **σι** -7) **βε** ή **βι** 8) **κούι** και **γούι** 9) **μμμ**. Όπως θα διαπιστωθεί, τα σύμφωνα των φωνημάτων αυτών δεν μιμούνται μόνο ατάκες τζαζ πνευστών όπως συμβαίνει με την Adelaide. Κάποιες φορές δανείζονται ατάκες από κλασικά και παραδοσιακά όργανα άλλης κουλτούρας.

Στην τελευταία υποενότητα του κεφαλαίου αναλύονται κάποιες αποσπασματικές φράσεις από τον αυτοσχεδιασμό της στο “One Note Samba” με στόχο να διαπιστωθεί ο εκφραστικός ρόλος των φωνημάτων στη τζαζ υφολογία.

A] Αναλύσεις φωνημάτων που μιμήθηκαν όργανα.

1) **πι** και **πα**

Τα χειλικά σύμφωνα που συνθέτουν αυτά τα φωνήματα προσδίδουν μια ευδιάκριτη ατάκα στη νότα. Από τεχνικής πλευράς, όλα τα σύμφωνα εξαρτώνται από τη γλώσσα, τα δόντια και τα χείλη. Τα τελευταία καθορίζουν το βαθμό σκληρότητας μιας ατάκας, λόγω της πίεσης του αέρα που συγκρατούν πριν έρθει το φωνήεν. Όσο πιο μεγάλη επιφάνεια χρησιμοποιείται από γλώσσα και χείλη για τη συγκράτηση του αέρα - αμέσως πριν την ερμηνεία μιας νότας - τόσο πιο έντονη ακούγεται η άρθρωσή της. Κατα συνέπεια το “π” το οποίο χρησιμοποιεί όλη την επιφάνεια των χειλιών παράγει μια κοφτή και εύκολα αντιληπτή άρθρωση. Η ταχύτητα επανάληψης με αυτόν

τον τρόπο άρθρωσης είναι τεχνικά πιο δύσκολη λόγω της δύναμης που απαιτείται από τα χείλη, τα οποία καλούνται να φράζουν εναλλασσόμενα όλη τη ροή του αέρα. Συνεπώς, πρακτικά χρησιμοποιούνται σε μεσαίες ρυθμικές αξίες όπως τα τέταρτα και τα μισά. Τα φωνήεντα χρησιμοποιούνται ανάλογα με τη ροή του αέρα που επιθυμεί να καταβάλλει ο τραγουδιστής. Το “ι” χρειάζεται λιγότερη ροή αέρα και συνηθίζεται σε ψηλές νότες της φωνητικής περιοχής, ενώ το “α” χρειάζεται περισσότερη ροή και προτιμάται συχνά (όχι πάντα) σε χαμηλότερη περιοχή.

Η χροιά αυτή μιμείται τα ξύλινα πνευστά που χρησιμοποιούν μεγάλης επιφάνειας καλάμι όπως το σαξόφωνο. Το ξύλινο καλάμι που πάλλεται και δημιουργεί ηχοκύματα ελέγχεται από την μάσκα του οργανοπαίκτη. Έπειτα, ο σωλήνας των οργάνων διαμορφώνει την συχνότητα. Χαρακτηριστικά, το χρονικό σημείο που ξεκινάει ο παλμός ενός καλαμιού είναι απότομος, διότι απαιτεί μεγάλη ποσότητα αέρα ανάλογα με το είδος του καλαμιού και τη συχνότητα που προσεγγίζεται από τον ερμηνευτή. Συνεπώς, η άρθρωση του “π” μιας γυναικείας φωνής έχει κοινά χαρακτηριστικά με όργανα παρόμοιας συχνοτικής εμβέλειας που χρησιμοποιούν πλατύ ξύλινο καλάμι. Το άλτο σαξόφωνο είναι ένα ιδανικό παράδειγμα [John Smith, 2009:20].

2) μπι , μπα και μπου

Τα παραπάνω είναι δίφθογγα και μοιάζουν πολύ με τα χαρακτηριστικά που αναλύθηκαν πριν με τη διαφορά πως το σύμφωνο “μ” προσδίδει μια επιπλέον καθυστέρηση στην ατάκα, η οποία γίνεται ακόμα πιο δυσκίνητη σε περίπτωση επαναλαμβανόμενων νοτών. Επίσης το φωνήεν “ου” χρησιμοποιείται σε χαμηλές δυναμικές καθώς από τη φύση του κλείνει τη μάσκα του τραγουδιστή με αποτέλεσμα η υψηλή ένταση να είναι δύσκολη. Κρίνοντας από την ερμηνεία της Ελλα, συνήθως το φώνημα “μπου” εξυπηρετεί στην εκτέλεση μιας τονισμένης νότας που είτε δεν διαρκεί, είτε διαρκεί χαμηλόφωνα λόγω του “ου”. Τα όργανα στα οποία διακρίνεται η έξτρα καθυστέρηση της άρθρωσης - που προσδίδει το “μ” πίσω από το “π” - είναι τα ξύλινα πνευστά με μεγάλο σωλήνα όπως το φαγγότο ή το βαρύτονο σαξόφωνο.

3) τε

Το “τ” είναι οδοντικό σύμφωνο και η ατάκα είναι αρκετά πιο μαλακή, καθώς ο αέρας συγκρατείται από μια μικρή επιφάνεια που σχηματίζει η γλώσσα με τα μπροστινά δόντια. Συνεπώς οι γρήγορες επαναλήψεις είναι τεχνικά πιο εύκολες και αποτελεσματικές. Το “ε” σαν φωνήεν χρησιμοποιείται σε όλη τη φωνητική περιοχή. Το γεγονός πως βρίσκεται κοντά στο “α” - που χρειάζεται πολύ αέρα και συνηθίζεται σε χαμηλές περιοχές - και στο “ι” - που συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο - , το καθιστά ευέλικτο. Λόγω των παραπάνω ιδιοτήτων, το “τε” χρησιμοποιείται συχνά από τους σκατ “αυτοσχεδιαστές”.

Όργανα που έχουν παρόμοια άρθρωση είναι η φλογέρα και το φλάουτο, που η ατάκα διαμορφώνεται από τη γλώσσα και η συχνότητα έρχεται ακαριαία λόγω του μικρού σωλήνα τους [Gordon, 1987:82].

4) ντο, ντι και ντου

Όπως ακριβώς αναλύθηκε και στο φώνημα “μπ ...”, τα δίφθογγα χαρακτηρίζονται από την καθυστέρηση της ατάκας και τον τονισμό. Στην περίπτωση του “ντου” το “ν” είναι το σύμφωνο που προκαλεί την καθυστέρηση. Τα φωνήεντα “ο” και “ου” συνηθίζονται στην χαμηλή περιοχή ενώ το “ι” στην ψηλή όπως αναλύθηκε παραπάνω. Το ηχόχρωμα είναι επηρεασμένο από την ατάκα μιας τρομπέτας. Όπως έδειξε το σχεδιαγράμμα νο.6 και νο.1, η άρθρωση μιας τρομπέτας δεν είναι κοφτή και βασίζεται στην ομαλή δυναμική κορύφωση της συχνότητας που προσεγγίζει.

5) χα, χι, χε και χο

Το “χ” είναι ένα ουρανικό σύμφωνο και ερμηνευτικά χρησιμεύει πολύ στις legato φράσεις, αναδεικνύοντας ποιοτικά τη σύνδεση των φωνηέντων από κάθε φώνημα. Αυτό συμβαίνει γιατί ουσιαστικά δε φράζει, αλλά επιβραδύνει τη ροή του αέρα στο ξεκίνημα μιας νότας. Το “χ” πλησιάζει αρκετά το ρόλο των φωνηέντων καθώς μπορεί να υποστηριχθεί μια συχνότητα χωρίς

κάποιο φωνήεν με το άκουσμα να αλλάζει σε “γ”. Το γεγονός αυτό χαρακτηρίζει την πολύ μαλακή ατάκα που προσδίδει στην νότα. Λόγω αυτών των στοιχείων οι γρήγορες επαναλήψεις είναι ανέφικτες, καθώς η διαύγεια του ηχοχρώματος χάνεται.

Τέτοιου είδους ατάκα χρησιμοποιούσε ο Ben Webster, διαμορφώνοντας σημαντικά το τελικό ηχόχρωμα του τενόρου σαξοφώνου του. Όπως αναλύθηκε στο σχεδιάγραμμα νο. 3, οι νότες του στις μπαλάντες έχουν αργή δυναμική εξέλιξη κάτι που τεχνικά εξηγείται από ένα απλό φύσημα στο σωλήνα του σαξοφώνου πρωτού το καλάμι υποστεί παλμό.

6) σι

Σε αυτήν την περίπτωση, το “σ” (ημίφωνο συριστικό σύμφωνο) χρησιμεύει αποκλειστικά σαν εφέ μιας νότας, καθώς η ατάκα του είναι δύσκολο να προσδιοριστεί. Αυτό συμβαίνει διότι το “σ” όπως και το “χ” - σε αντίθεση με το “π” και το “τ” - δεν μπλοκάρουν τελείως τον αέρα πριν την ατάκα μιας νότας. Η μόνη διαφορά του “σ” σε σχέση με το “χ” είναι πως ακούγεται πιο οξύς ο ήχος του λόγω της μεγαλύτερης επιφάνειας της γλώσσας που μπλοκάρει τον αέρα.

Η χροιά της τρομπέτας με σουρτίνα (αντικείμενο σίγασης του ήχου που τοποθετείται στην καμπάνα της τρομπέτας) ταιριάζει πολύ στο ηχόχρωμα που προκαλεί το “σ” σε μια νότα διαρκείας με την άρθρωση να είναι παρόμοια λόγω της επιπλέον καθυστέρησης που προκαλεί η σουρτίνα [Bertsch, 1995:55].

7) βε και βι

Το χειλικό σύμφωνο “β” σε αντίθεση με το “π” - που παράγεται επίσης με τα χείλη - δε μπλοκάρει τελείως τον αέρα πριν από την ατάκα της νότας με αποτέλεσμα να εξυπηρετεί στην μαλακή άρθρωση. Αναλυτικά, τα χείλη στην μέση της μάσκας ενώνονται με τα μπροστινά δόντια με αποτέλεσμα να μικραίνουν την έξοδο από την οποία βγαίνει ο αέρας από το στόμα. Λόγω αυτής της λειτουργίας - όπως στο “χ” και στο “σ” - , το “β” μπορεί να υποστηρίξει κάποια συχνότητα χωρίς να χρειάζεται απαραίτητα προσθήκη φωνηέντων. Το σημαντικό πλεονέκτημα

του σε σχέση με τα υπόλοιπα (“χ” και “σ”) είναι πως ο έλεγχος της διάρκειας μιας ατάκας είναι αποτελεσματικότερος. Το στοιχείο αυτό καθιστά το “β” ιδιαίτερα δημοφιλή σύμφωνο σε φωνήματα που χρησιμοποιούνται από τους σκατ αυτοσχεδιαστές.

Ανάλογα με το χρονικό μάκρος που ερμηνεύεται το “β” πίσω από κάποιο φωνήεν “ε” ή “ι”, το άκουσμα παραπέμπει είτε σε όργανο που δε χαρακτηρίζεται από έντονο δυναμικό εκτόπισμα όπως το όμποε, είτε σε όργανο που χρησιμοποιεί κάποιο εφέ όπως το τρομπόνι με το καπέλο που ανοιγοκλείνει το ηχείο του [Hornet, 1997:241].

8) κουι και γουι

Το “κ” και το “γ” είναι ουρανικά σύμφωνα με το “κ” να προσφέρει κοφτή ατάκα (καθώς φράζει όλο τον αέρα) και το “γ” μαλακή. Στο τελευταίο διακρίνονται ακριβώς το ίδια χαρακτηριστικά με το “χ” με τη διαφορά πως το “γ” συνοδεύεται απαραίτητα από μια συχνότητα. Συνεπώς, το φώνημα “γουι” είναι το πιο άμεσο συχνοτικά, αλλά το “γ” σε συνδυασμό με αυτά τα φωνήεντα δημιουργεί χαρακτηριστικά αργή εξέλιξη στην ολοκλήρωση την ατάκας. Όπως αναλύθηκε προηγουμένως, τα φωνήεντα “ου” και “ι” τεχνικά ερμηνεύονται ευκολότερα και καθαρότερα σε χαμηλή και ψηλή φωνητική περιοχή αντίστοιχα.

Λαμβάνοντας αυτό υπόψη, δεν είναι τυχαίο που η Ella χρησιμοποιούσε το “γουι” και το “κουι” για να τονίσει μια συγκεκριμένη νότα με glissando στην ψηλή περιοχή.

Η διαφορά των δύο οφείλεται στη λειτουργία του “κ” και του “γ” και επηρεάζει τη ταχύτητα δυναμικής κορύφωσης, με το “γουι” να καθυστερεί περισσότερο μοιάζοντας με το αντίστοιχο glissando μιας τρομπέτας, και το “κουι” να είναι πιο άμεσο σαν ένα ελαφρό “bend” (ηχητικό εφέ) του σαξοφώνου σε μια νότα.

9) μμμ.

Το σκέτο “μμμ” είναι με διαφορά το πιο σιγανό φώνημα της λίστας και χρησιμοποιείται απο την Ella για απότομες δυναμικές πτώσεις κατά τη διάρκεια μιας φράσης. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση των “ghost notes” (εκφραστικό χαρακτηριστικό της τζαζ υφολογίας). Στο “μμμ” όπως και στο “γ” υποστηρίζεται μια συχνότητα, όμως η δυναμική είναι αισθητά χαμηλότερη, καθώς ο αέρας βγαίνει αποκλειστικά από τη μύτη. Το φώνημα αυτό το χρησιμοποιούσαν κλασικές χορωδίες που συνόδευαν αρμονικά κάποιον σολίστα.

10) ρι.

Το “ρ” θεωρείται ημίφωνο υγρό σύμφωνο. Σε παρατεταμένο χρόνο προσδίδει μεγάλη δυναμική στον ήχο καθώς πάλλεται η γλώσσα πάνω - κάτω. Όταν χρησιμοποιείται για την άρθρωση μιας νότας και ακολουθεί φωνήεν, ο διπλός ή τριπλός χτύπος της γλώσσας στον ουρανίσκο κοντά στα δόντια, επισκιάζει τη ρυθμική τοποθέτηση της νότας. Για αυτό το λόγο η Ella το χρησιμοποιεί αποκλειστικά σε “ghost” νότες, είτε σαν εφέ με απότομο κρεσέντο προς ένα φωνήεν ώστε να προσδώσει ρυθμική διαύγεια στο άκουσμα. Ο ρούλος στο σνερ και το τρεμολο του φλάουτου είναι εφέ που θυμίζουν το παρόν φώνημα σε μεγάλο βαθμό.

B] Αναλύσεις φωνημάτων που δεν μιμήθηκαν όργανα και προκύπτουν από τον αυτοσχεδιασμό της Ella Fitzgerald.

1) κλιπ

Το “λ” θεωρείται ημίφωνο υγρό σύμφωνο που παράγεται από την παρατεταμένη επαφή της γλώσσας με το πάνω μέρος των δοντιών. Το γεγονός πως βρίσκεται αμέσως πριν το φωνήεν στο φώνημα “κλιπ”, το καθιστά πολύ σημαντικό για την ποιότητα της άρθρωσης. Το γεγονός πως περνάει ο αέρας κατά την εκτέλεσή του προσδίδει έναν διακριτικό χαρακτήρα. Μοιάζει με το “ν” καθώς η γλώσσα έχει τον ίδιο λειτουργικό ρόλο, αλλά ακούγεται πιο φωτεινά, γιατί

αφήνει περισσότερο αέρα και ηχεί πιο έντονα. Το “κ” σε συνδυασμό με το “λ” δημιουργούν ένα σκόπιμο φλαμ (ρυθμική ασυνεννοησία), το οποίο δίνει ένταση στην ατάκα της νότας. Το “π” στο τέλος του φωνήματος χρησιμεύει για να κόβει την συχνοτική ροή. Το φώνημα αυτό είναι εξαιρετικά δυσκίνητο σε γρήγορες φράσεις λόγω της πολυσυνθετικότητάς του. Η Ελλα στον αυτοσχεδιασμό της το χρησιμοποιεί σε ρυθμικές αξίες μισών ώστε να μπορεί να ελέγξει την ρυθμική συνοχή.

2) σσου

Το “σσου” με παρατεταμένο το “σ” είναι ένα από τα εφέ που χρησιμοποιεί η Ελλα στην αρχική νότα κάποιων φράσεων. Αυτό συμβαίνει γιατί το παρατεταμένο “σς” χρειάζεται κάποιο χρόνο για να ερμηνευθεί και συνάμα κατάλληλη διαφραγματική αναπνοή. Μουσικά, προσδίδει μεγαλύτερη αναμονή στο φωνήεν που ακολουθεί (“ου”) χαρακτηρίζοντας σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο που εκτελούνται σημαντικοί τονισμοί της Ελλα.

3) ζζα

Το παρατεταμένο “ζζζ” έχει ακριβώς την ίδια λειτουργία με το αντιστοιχο “σςς” με την διαφορά πως συμπεριλαμβάνει κάποια συχνότητα σε αντίθεση με το “σςς”. Η διαφορά αυτή μαλακώνει κάπως την οξύτητα της χροιάς του “ζζζ”. Επίσης, η προσθήκη του “α” που συμπληρώνει το φώνημα χρειάζεται πολύ αέρα για να υποστηριχθεί, με αποτέλεσμα το φώνημα να χρησιμοποιείται για μικρή διάρκεια.

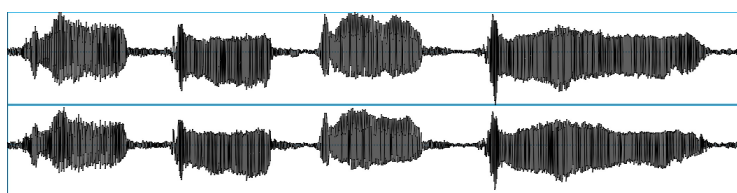
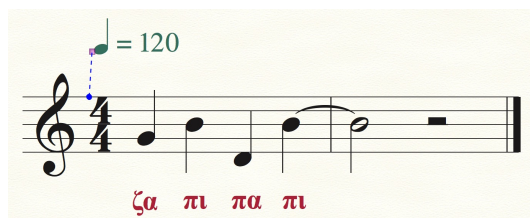
4) τσι και τζου

Τα δύο αυτά δίφθογγα - “τσ και “τζ” μοιάζουν πολύ στο ηχώχρωμα, καθώς η γλώσσα κάνει παρόμοια κίνηση. Στο “τσ” μεγάλη επιφάνεια της γλώσσας ακουμπάει τον ουρανίσκο κοντά στα δόντια, ενώ στο “τζ” η ίδια επιφάνεια ακουμπάει λίγο πιο μέσα τον ουρανίσκο. Όπως όλα τα

δίφθογγα, δίνουν μεγάλη έμφαση στη δυναμική της ατάκας και εξυπηρετούν σε τονισμούς. Το μεγάλο πλεονέκτημά τους - σε σχέση με τα προηγούμενα σύνθετα φωνήματα - είναι πως μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε επαναλαμβανόμενους διαδοχικούς τονισμούς μέσα σε μια πυκνή απο νότες φράση.

Γ] Ανάλυση παραδειγμάτων απο φράσεις με φωνήματα της Ella Fitzgerald στο “One Note Samba”. Στόχος η ανεύρεση των σημείων που συνδέονται με την τζαζ φρασεολογία.

Σχεδιαγράμματα με απεικόνιση μεταγραφών και ηχητικών δειγμάτων:

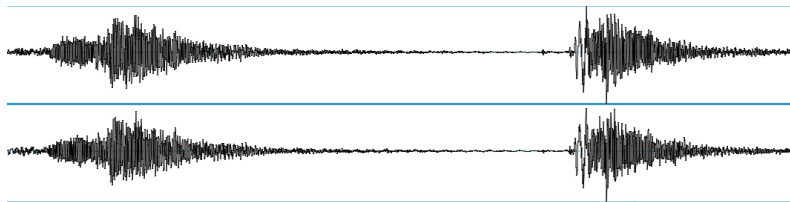


1) Απόσπασμα απο το χρονικό σημείο 2:58

Στη παραπάνω φράση το “ζα” κορυφώνει την δυναμική της πρώτης νότας ενώ το “πι” δίνει κοφτή ατάκα στις ανίσχυρες θέσεις.

♩ = 150

ζιά πα

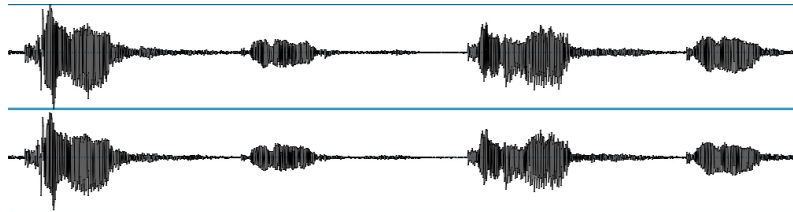


2) Σημείο 3:02

Σε αυτό το παράδειγμα η πρώτη νότα προετοιμάζει την κοφή ατάκα της δεύτερης. Η παύση που μεσολαβεί ισχυροποιεί τον τονισμό στον τρίτο χρόνο. Στο πρώτο φώνημα, το “ζ” και το “ι” καθυστερούν επιδεικτικά την δυναμική κορύφωση που παρατηρείται στο “α”. Συνεπώς χάνεται το στοιχείο της έκπληξης ενός ενδεχόμενου κοφτού τονισμού, αλλά ισχυροποιεί την ρυθμική θέση του “πα” στην επόμενη νότα. Το τελικό άκουσμα μοιάζει με μια “ηχοχρωματική” ερώτηση και απάντηση.

♩ = 180

κλιπ κλιπ κλιπ κλιπ

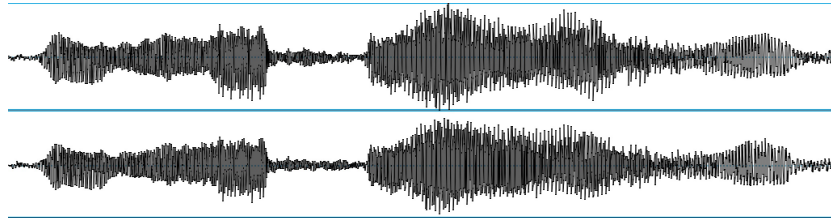


3) Σημείο 5:23

Όπως ειπώθηκε στην ανάλυση φωνημάτων, το φώνημα “κλιπ” είναι από τη φύση του δυσκίνητος ήχος σε συνεχόμενες επαναλήψεις. Παρ’όλο που ο ρυθμός είναι μονότονος η Ελλα δείχνει, με τους τονισμούς της ανά δύο νότες, τη μοτιβική σύνδεση που συνηθίζεται στην δημιουργία τζαζ φρασεολογίας.

♩ = 240

κουί πα

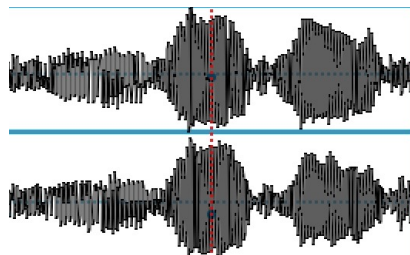


4) Σημείο 4:27

Το παράδειγμα αυτό μοιάζει πολύ με το δεύτερο με τη διαφορά πως υπάρχει ρυθμική εναλλαγή από θέση σε άρση και η πρώτη νότα χρησιμοποιεί glissando με τη βοήθεια του φωνήματος “κουί”. Σε σύγκριση με το δεύτερο παράδειγμα το “κουί” καθυστερεί τη δυναμική ανάπτυξη, λόγω των συνδυαστικών φωνηέντων “ου” και “ι”, όμως έχει πιο κοφτή ατάκα με την προσθήκη του “κ”. Αυτό το στοιχείο δημιουργεί ρυθμική αμεσότητα και σε συνδυασμό με την υψηλή συχνοτική περιοχή των νοτών, το μέρος αυτό αποτελεί ένα από τα σημεία κορύφωσης του αυτοσχεδιασμού.

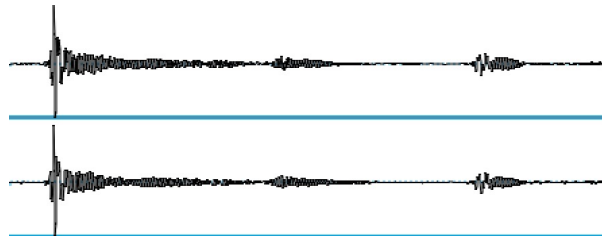
♩ = 210

μμ ντι ντι



5) Σημείο 4:46

Εδώ το μοτίβο δείχνει τον τρόπο που χρησιμοποιείται το φώνημα “μμμ” σαν “ghost” νότα, επιβεβαιώνοντας την τάση της Ελλα να χρησιμοποιεί απότομες δυναμικές διακυμάνσεις σαν στοιχεία έκφρασης που αναδεικνύουν τη λυρική της και συμβαδίζουν με την μοντέρνα υφολογία της τζαζ.

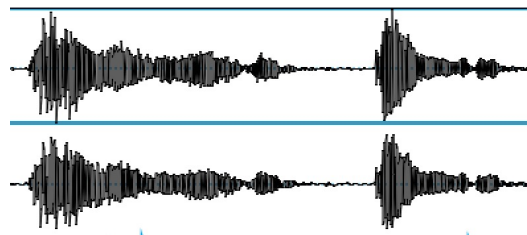


6) Σημείο 4:14

Σε αυτό το παράδειγμα το φώνημα “μπα” χρησιμεύει στην ρυθμική υποστήριξη του μοτίβου. Όπως φαίνεται στο συχνοτικό διάγραμμα, η πρώτη νότα έχει μια απότομη δυναμική διακύμανση λόγω του έντονου “μπ” και το φωνήεν “α” - απο το οποίο ακούγεται η συχνότητα - κυμαίνεται σε πολύ χαμηλότερη ένταση. Ο ηχητικός συνδυασμός σε σχέση με τη ρυθμική φρασεολογία είναι επηρεασμένος από την χορευτική τάση της τζαζ τις δεκαετίας του 30’.

♩ = 240

μπα ρι ντου ρι



7) Σημείο 5:56

Η παραπάνω φράση είναι δομημένη απο την σύνδεση δύο μοτίβων των δύο νοτών.

Το “μπα” όπως είδαμε και στο προηγούμενο παράδειγμα χρησιμοποιείται για έναν δυναμικό τονισμό ενώ το “ρι” ερμηνεύεται στακάτο και σε πολύ χαμηλότερη ένταση. Το γεγονός αυτό, δείχνει την τάση της Ελλα να χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο φώνημα σαν εφέ - υποκατάστατο της παύσης - προσδίδοντας εκφραστική ποικιλία στην όλη φράση. Οι κοντινοί τονισμοί σε άρση και θέση είναι χαρακτηριστικό πολλών αυτοσχεδιασμών της τζαζ.

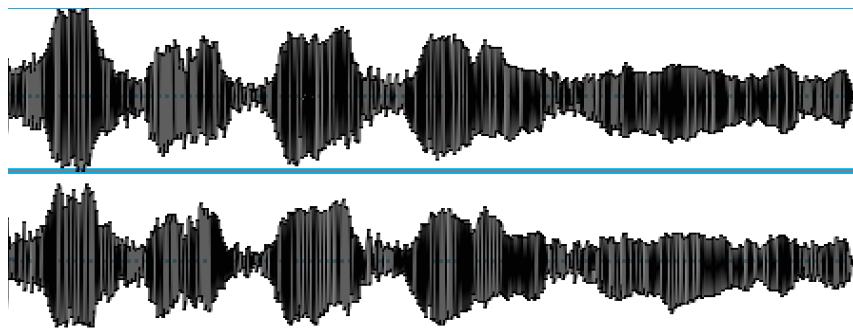
♩ = 120

4/4

3

μπι βε βε βε βι

The image shows a musical staff in 4/4 time with a tempo marking of 120 beats per minute. The melody consists of five quarter notes: B4, E4, E4, E4, and B4. A triplet bracket is placed over the three E4 notes. Below the staff, the Greek letters 'μπι βε βε βε βι' are written in red.

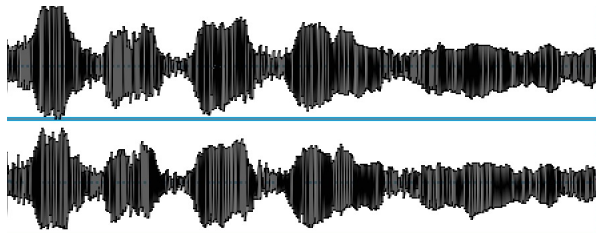


8) Σημείο 4:12

Οι αργές αξίες της παραπάνω φράσης δικαιολογούν την επιλογή φωνημάτων όπως το “βε” και το “βι” που χρειάζονται χρόνο για να ακουστούν διαυγή. Εκτός από το “μπι” που ευθύνεται για τον πρώτο τονισμό της φράσης (σήμα κατατεθέν της Ella), τα υπόλοιπα σημεία - τρίηχα και ομαλή ηχητική ροή με πολλές επαναλήψεις στοιχείων - διακρίνονται και σε ερμηνείες τζαζ θεμάτων (βλ. σχεδιαγραμμα νο. 6 με το παράδειγμα του Armstrong).

♩ = 180 swing

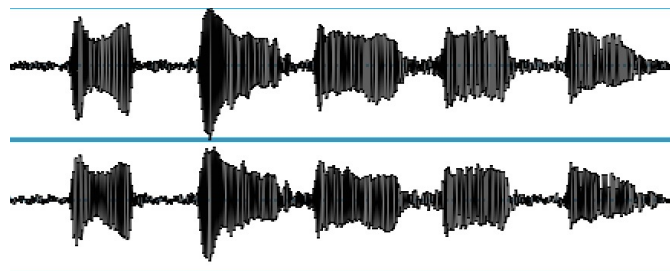
σα ντου ντα ντου ντα ντου ντου λου



9) Σημείο 5:44

Το παραπάνω παράδειγμα απεικονίζει με “υφολογικά” αναλυτικότερο τρόπο την φράση του σχεδιαγράμματος νο.5. Τα χαρακτηριστικά που δίνουν το τζαζ στίγμα διακρίνονται στο σύνθηες τονισμό της πρώτης νότας ξεκινώντας από άρση (με “σσα”), στα συνεχόμενα όγδοα με “ντου και “ντα”, και στην τελευταία νότα, που το φώνημα “λου” κρύβει την διαύγεια της ατάκας. Κρίνοντας από την ερμηνεία του Miles Davis στο “So what” από τον δίσκο “Kind of Blue”, διαπιστώνεται πως δεν επιδιώκεται “υφολογικά” ο τονισμός στην τελευταία νότα μιας μεγάλης φράσης. Στο παρόν απόσπασμα, τα επαναλαμβανόμενα “ντα” και “ντου” στα συνεχόμενα όγδοα χαρακτηρίζουν την δυναμικότητα της όλης φράσης με την τελευταία νότα να συμβάλλει στην δυναμική εξισορρόπηση.

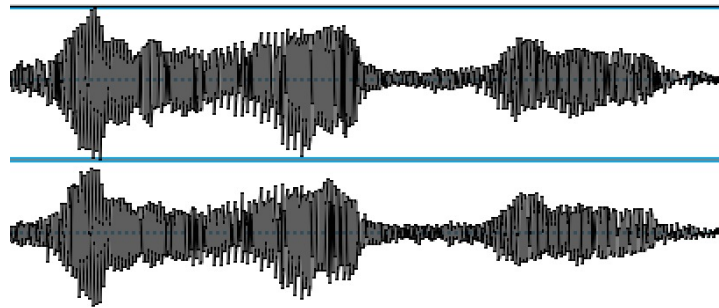
Musical notation for the phrase "TE TE TE VTO VTO". The notation is in 4/4 time, with a tempo marking of ♩ = 150. The melody consists of six notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), and A4 (quarter). The notes are marked with small squares below them, corresponding to the syllables "TE TE TE VTO VTO" written in red below the staff.



10) Σημείο 3:39

Η παραπάνω φράση δείχνει καθαρά τον “non legato” χαρακτήρα που προσδίδουν αρχικά τα φωνήματα “τε”. Αν και το συνεχόμενο “non legato” δεν συνηθίζεται στην τζαζ, εφαρμόζεται κάποιες φορές σαν εκφραστικό εφέ. Επίσης η ομαλή παραλλαγή των φωνημάτων “τε” σε “ντο”, συνδέει την ηχοχρωματική πληροφορία με τη μελωδική φρασεολογική εξέλιξη. Η υψηλή συχνότητα που περιβάλλει τα φωνήματα “τε” και “ντο”, μιμείται την ερμηνευτική φρασεολογική προσέγγιση μιας φλογέρας.

A musical score snippet on a yellow background. At the top, a quarter note is followed by "= 180". Below, a treble clef is followed by a 4/4 time signature. The melody consists of four notes: a quarter note with a sharp sign (F#), a dotted quarter note with a sharp sign (F#), an eighth note with a sharp sign (F#), and another eighth note with a sharp sign (F#). Below the first two notes are the Greek words "τσι" and "τζου" in red, with small squares above them indicating their alignment with the notes.

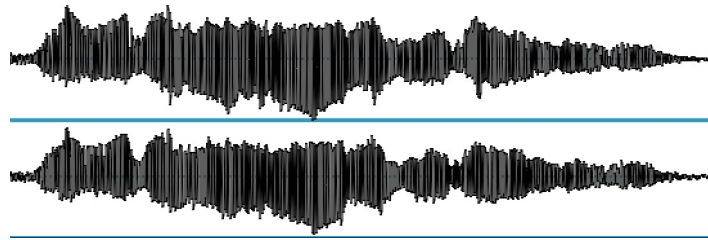


11) Σημείο 4:10

Παρόμοιο παράδειγμα με το νο. 4. Η μόνη διαφορά βρίσκεται στην νότα του τονισμού. Εδώ η ατάκα που προσδίδει το “τσι” είναι πολύ πιο σκληρή σε σχέση με την αντίστοιχη του “κουι” στο άλλο παράδειγμα, αλλάζοντας κατ’αυτόν τον τρόπο την ερμηνευτική στρατηγική.

♩ = 180

χο χοοοη χι χα



12) Σημείο 5:09

Η ηχητική απεικόνιση του συγκεκριμένου παραδείγματος δείχνει το βαθμό του legato και τη διακριτικότητα άρθρωσης που προσδίδει το φώνημα “χ”.

Το glissando που παρατηρείται στη μεταγραφή υποστηρίζεται με αλλαγή στο φωνήεν, ώστε να ξεχωρίσει η συχνοτική αλλαγή. Η φράση ανεβοκατεβαίνει με κοινές νότες στην αρχή και στο τελείωμα. Όπως και στο παράδειγμα 10, οι αλλαγές των φωνηέντων εξυπηρετούν στην ηχητική ομαλότητα της μελωδικής ροής.

Συμπερασματικά:

Οι εκφραστικές τοποθετήσεις σε “υφολογικά” ισχυρά ρυθμικά σημεία και η διαύγεια των ηχοχρωματικών αλλαγών που προκαλούν τα φωνήματα, προσδίδουν στα αυτιά ενός ακροατή ενα ιδιαίτερο μοντέρνο τζαζ χαρακτήρα στο άκουσμα. Το γεγονός πως ο καινοτόμος ερμηνευτικός τρόπος της Fitzgerald εφαρμόζει με κατανοητό τρόπο στην φρασεολογία της τζαζ, τονίζει την προσωπικότητά της και δικαιολογεί επάξια τη διαχρονικότητά της.

Συζήτηση

Η εκπόνηση κάθε εργασίας έχει στόχο τη διερεύνηση, την ανάλυση και τη βαθιά κατανόηση του αντικειμένου ενασχόλησης. Στη ψηφιακή εποχή που διανύουμε, ο σπουδαστής της τζαζ καλείται να διερευνήσει το θέμα του φωνητικού αυτοσχεδιασμού, όχι μόνο μέσα από την παθητική ακρόαση διάσημων εκτελεστών, που έγραψαν τη ιστορία της μουσικής αυτής από τη δεκαετία του 1930 έως και τις μέρες μας, αλλά πλέον και σε συνδυασμό με τις νέες τεχνολογίες, οι οποίες μας δίνουν τη δυνατότητα να κατανοήσουμε την ιδιωματική γλώσσα του αυτοσχεδιασμού, που ο κάθε εκτελεστής ανέπτυξε ανάλογα με την περίσταση.

Ο σπουδαστής της τζαζ μουσικής, προκειμένου να αντιληφθεί και να κατανοήσει πλήρως τη φιλοσοφία και τη γλώσσα της μουσικής, καλείται να επιλέξει σύμφωνα με τα αισθητικά του κριτήρια, ένα μέρος του υλικού που έχει κατατεθεί από τους γνήσιους εκπροσώπους του είδους και στη συνέχεια να ξεκινήσει τη διαδικασία αποδόμησης.

Στη συγκεκριμένη εργασία η διαδικασία αποδόμησης έγινε με δύο τρόπους. Ο ένας αφορούσε τη βιβλιογραφική έρευνα γύρω από το υλικό και ο άλλος την ανάλυση μέσα από τη χρήση υπολογιστικών προγραμμάτων. Η βιβλιογραφική έρευνα απέδωσε στο θεωρητικό κομμάτι, ουσιαστική γνώση σε σημαντικά θέματα γύρω από τη τζαζ ερμηνεία. Ταυτόχρονα, η ανάλυση των ηχητικών δειγμάτων με τη χρήση τεχνολογιών, σύστησε μια καινούρια και πολύ ενδιαφέρουσα οπτική στη μελέτη και στον τρόπο ανάλυσης των μουσικών προσωπικοτήτων.

Μέσα από όλη τη διαδικασία ανάλυσης και μελέτης του θέματος διαπιστώνεται, ότι στη τζαζ μουσική, το περιβάλλον μέσα στο οποίο ο μουσικός καλείται να συνεισφέρει αυτοσχεδιαστικά, χαρακτηρίζεται από αυστηρούς κανόνες όσον αφορά την αρμονική, και ρυθμική ροή, τη φόρμα και τη μελωδική εξέλιξη. Ο αυτοσχεδιασμός μέσα σε αυστηρά δομημένα πλαίσια αποτελεί μεγάλη πρόκληση και απαιτεί εξαιρετική μουσική ολοκλήρωση από τον εκτελεστή. Για το λόγο αυτό, η προσέγγισή του θα πρέπει να είναι αποτέλεσμα ενός συνόλου από νοητικές διεργασίες οι οποίες να διέπονται από σωστή κρίση αλλά και ταχύτητα. Ο στόχος αρχικά προσεγγίζεται, αναλύοντας τη μουσική στα επί μέρους συστατικά της, δουλεύοντας και εξελίσσοντας το καθένα ξεχωριστά ώστε να συνδεθούν αυτά τελικά με τη δική του καλλιτεχνική σφραγίδα.

Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας, αναφέρω σύντομα και περιεκτικά την ουσία όσων αποκόμισα, εκπονώντας αυτή την εργασία. Στον φωνητικό αυτοσχεδιασμό, ο ερμηνευτής κατά βάσει ανακαλεί μουσικά στοιχεία που έχει εμπεδώσει μέσω της διαδικασίας της μίμησης και της μελέτης ηχογραφημάτων και συνθέτει σε δεδομένο χρόνο μια νέα μουσική ιστορία. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, προκειμένου να ανταποκρίνεται αισθητικά στην εκάστοτε προσωπικότητα, προϋποθέτει βαθιά και ουσιαστική γνώση των εργαλείων που υπάρχουν στη μουσική αυτή. Το ύψος της μουσικής, η φρασεολογία που χρησιμοποιείται, η αρμονία που επιλέγεται και η ρυθμολογική σκοπιά είναι μερικά από τα βασικότερα εργαλεία που χρειάζεται να εμβαθύνει ο ερμηνευτής προκειμένου να επιτύχει έναν κατανοητό στους ακροατές αυτοσχεδιασμό. Ο βασικότερος στόχος αυτής της μελέτης που σε μεγάλο βαθμό επετεύχθει, είναι η αναγνώριση και η διεξαγωγή της προσωπικότητας του ερμηνευτή, μέσα από τη μουσική του κατάθεση και έκφραση. Πρωτίστως μέσα στην πορεία ενασχόλησης με τη μουσική αυτή, ο ερμηνευτής ανακαλύπτει τα μοναδικά χαρακτηριστικά που διέπουν την ερμηνεία του, ξεκινώντας από την προσωπικότητά του σαν ανθρώπινη οντότητα. Στη συνέχεια, μελετώντας και δουλεύοντας, εξελίσσει τα χαρακτηριστικά αυτά, δίνοντας τους ατόφιο προσωπικό στίγμα.

Ξένη βιβλιογραφία

Barker, Paul. 2004. *Composing for Voice: A guide for composers, singers and teachers*. New York: Routledge.

Bauer, William R. 1993. Billie Holiday and Betty Carter: Emotion and Style in the Jazz Vocal Line. *Annual Review of Jazz Studies* 6: 99-152.

Bauer, William R., 2015. Current musicology, Scat Singing: A Timbral and Phonemic Analysis, Columbia University :307

Bennett, Richard Rodney. 1997. The Technique of the Jazz Singer. In *Jazz: A Century of Change*, edited by Lewis Porter, 57-67. New York: Schirmer. Originally published in *Music and Musicians* (February 1972): n.p.

Berliner, Paul F. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Carter, Betty. 1979. Interview with Leonard Lyons. Audiotape held at the Institute of Jazz Studies, Rutgers University, Newark, NJ.

Cartwright, Katharine. 1995. If You Can't Sing It. *Jazz Educator's Journal* 38, no. 3: 27-30.

Cogan, Robert. 1984. *New Images of Musical Sound*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Cogan, Robert, and Pozzi Escot. 1977. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall.

Coker, Jerry. *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster Inc, 1964.

Dahl, Sofia. 2000: "The playing of an accent ", *Journal of New Music Research*, 29(3) : 225–234.

DeVeaux, Scott. 1991. Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum* 25: 525-60.

DiBlasio, Denis. 1996. Scat Singing: Imitating Instruments. *Jazz Educators Journal* 38, no. 5: 33-35.

Feather, Leonard, Barry Kernfeld. 1994. Singing. In *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, 1123-30. New York: St. Martins Press.

F. Gomez, A. Melvin, D. Rappaport, G.T. Toussaint, 2005. *Mathematical Measures of Syncopation : Connections in Art : 4*

Horner, Andrew, 1997. *Wavetable Modeling of Muted Brass Tones*. Department of Computer Science, Hong Kong University of Science and Technology, Kowloon, Hong Kong. Volume 45 Issue 4 pp. 241-252

Huang, Hao, and Rachel V. Huang. 1994-95. Billie Holiday and Tempo Rubato: Understanding Rhythmic Expressivity. *Annual Review of Jazz Studies 7*: 181-99.

Isherhood, Nicholas. 2009. *Vocal Vibrato : New Directions*. Journal of Singing, Jacksonville Vol. 65, Iss. 3 : 271

Isherwood, Nicholas, 2009. "Vocal Vibrato: New Directions." Journal of Singing 65, no. 3 : 274

Janice L.Chapman, 2016. Singing and teaching singing: A Holistic Approach to classical voice, "Breathing and support", 3rd edition, chapter 4: page 41

Jerry Tolson, "Jazz Style and Articulation: How to Get Your BigBand or Choir to Swing", Music Educators Journal 99.1 [2012]

Jer-Ming Chen, John Smith and Joe Wolfe, 2009. Saxophone acoustics: Introducing a compendium of impedance and sound spectra. School of Physics, University of New South Wales, Sydney 2052 NSW. Vol. 37. No. 1, page 20

John W. Gordon, 1987. The perceptual attack time of musical tones. The Journal of the Acoustical Society of America 82, 88.

Jones, LeRoi [Amiri Baraka]. 1963. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: Morrow Quill.

Kernfeld, Barry. 1995. *What to Listen for in Jazz*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W. W. Norton.

Matthias Bertsch. Collected research papers in musical acoustics (1995 - 2003). Trumpet mutes, Zdenek (Hg). Prag: VUSORT, 1995 . 83 - 86. p. 55.

Owens, Thomas. 1994. Bop. In *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, 137-38. New York: St. Martins Press.

Pat Harbison, "Jazz Style and Articulation: Speaking the Language," International Trumpet Guild, June 2002, 53

Porter, Lewis, and Michael Ullman, with Edward Hazell. 1993. *Jazz: From Its Origins to the Present*. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall.

Reeves, Scott. 2001. *Creative Jazz Improvisation*. 3d ed. Upper Saddle River, NJ.:Prentice-Hall.

Robinson, J. Bradford. 1994. Scat Singing. In *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, 1093-94. New York: St. Martins Press.

Schaal, HansJurgen. 1988.Jazz Speaks. *Jazz Podium* 37, no. 6: 3-4, 6-8,10.

Schuller, Gunther. 1968. *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.

Schuller, Gunther. 1968. *Early Jazz: It's Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press.

Smith, Henry Lee, Jr. 1979. Dialects of English. In *The American Heritage Dictionary of the English Language*, edited by William Morris, xxv-xxx. Boston: Houghton Mifflin Company.

Stein, Daniel. 2012. *Music Is My Life: Louis Armstrong, Autobiography, and American Jazz*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Stewart, Milton L. 1987. Stylistic Environment and the Scat Singing Styles of Ella Fitzgerald and Sarah Vaughan. *Jazzforschung/Jazz Research* 19: 61-76.

Stoloff, Bob. 1996. *Scat: Vocal Improvisation Techniques*. Brooklyn: Gerard and Sarzin.

Sundberg, Johan. 1980. Acoustics V: The Voice. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, vol. 1, 82-87. London: Macmillan.

Sundberg, Johan. 1992. *Breathing behavior during singing*. Journal: *STL-QPSR*, Vol. 33: 50

Taylor, Charles. 1980. Sound. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, vol. 17, 545-63. London: Macmillan.

Waadeland, Carl Haakon. 2002. “Movements in Rhythmic Performance of Swing in Jazz”. *Trondheim* : 193–199.

Yoshizawa, Haruko. 1999. *Phraseology: A study of bebop piano phrasing and pedagogy*. Columbia University Teachers College.

Ελληνική βιβλιογραφία

Καρακατσούλης Χάρης, “Ο μηχανισμός και η τεχνική του τραγουδιού”, 1975, εκδόσεις Αθηνά

Ραυτόπουλος Γεώργιος, “Η φωνή στον άνθρωπο”, Αλκυών, Αθήνα 2000

Διαδικτυακές πηγές:

<http://www.youtube.com/watch?v=tAlrpx40UnE>

<https://www.youtube.com/watch?v=nB-xqDZbEVQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=l0mH9JPDHio>

<https://www.youtube.com/watch?v=PbL9vr4Q2LU>

<https://www.youtube.com/watch?v=l0mH9JPDHio>

https://www.youtube.com/watch?v=mQR0bXO_yI8