



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν  
Πανεπιστήμιον Αθηνών

— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

**ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ**  
**ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**  
**ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ**  
**ΤΖΑΖ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΜΕ ΝΕΕΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΕΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Μελέτη της κιθαριστικής Τζαζ γλώσσας της Bebop μέσα από την  
ανάλυση Βάσης Δεδομένων Τζαζ Αυτοσχεδιασμών**

**Χρήστος Γεωργίου Σπυράκης**

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ανδρεοπούλου Αρετή**

**Συνεργαζόμενος Διδάσκων στη Τζαζ Μουσική : Βασιλάκης Δημήτριος**

**ΑΘΗΝΑ**

**ΟΚΤΩΒΡΙΟΣ 2021**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

Μελέτη της κιθαριστικής Τζαζ γλώσσας της Bebop μέσα από την ανάλυση Βάσης  
Δεδομένων Τζαζ Αυτοσχεδιασμών

**Χρήστος Γ. Σπυράκης**  
**A.M.: 7569081900208**

**Τριμελής Επιτροπή:**      **Γεωργάκη Αναστασία**, Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών  
Σπουδών, ΕΚΠΑ  
**Αναγνωστοπούλου Χριστίνα**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια,  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ  
**Ανδρεοπούλου Αρετή**, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα  
Μουσικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

**Σημείωμα του συγγραφέα**

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Οκτώβριο του 2021. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι τον/την επιβλέποντα/επιβλέπουσα Καθηγητή/τρια.



## Ευχαριστίες

Με την ολοκλήρωση της παρούσας διπλωματικής εργασίας, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες σε όλους όσους συνέβαλλαν στην εκπόνησή της. Ευχαριστώ θερμά τους επιβλέποντες καθηγητές κ. **Ανδρεοπούλου Αρετή** και κ. **Βασιλάκη Δημήτρη** για την επιστημονική καθοδήγηση, τις υποδείξεις και τη συνεχή υποστήριξη που έδειξαν από την αρχή μέχρι το τέλος.

Επίσης, ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω στους καθηγητές κ. **Γεωργάκη Αναστασία**, κ. **Λαδόπουλο Αντώνη** και κ. **Μαλαφή Ιωάννη** για τις πολύτιμες διδακτικές συμβουλές τους και υποδείξεις καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών.

*Στους δασκάλους και φίλους,*

*Κώστα Κοτσιώλη,  
Διονύση Μπατζάκη,  
Γρηγόρη Ντάνη,  
Πανάγο Τσαούση,  
Νίκο Αποστολάκο,*

*Κάθε τους λέξη πάντα θα αποτελεί σημαντική συμβουλή.*

## Περιεχόμενα

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

1.1	Εισαγωγή.....	σελ.10
1.1.1	Το λεξιλόγιο του Αυτοσχεδιασμού.....	σελ.10
1.1.2	Ο Αυτοσχεδιασμός στην εποχή της <i>Bebop</i> .....	σελ.11
1.1.3	Η κιθάρα στην <i>Bebop</i> .....	σελ.11
1.2	State Of The Art.....	σελ.12
1.2.1	Εμπορικές πηγές.....	σελ.12
1.2.2	Ακαδημαϊκές πηγές.....	σελ.15
1.2.3	Βάσεις Δεδομένων.....	σελ.19
1.3	Στόχοι και ερευνητικές μέθοδοι.....	σελ.23
1.3.1	Η μέθοδος των μεταγραφών και η χρήση τους στην εκμάθηση της γλώσσας.....	σελ.26
1.3.2	Η μέθοδος των προετοιμασμένων μουσικών..... φράσεων και η χρήση τους στην εκμάθηση της γλώσσας.....	σελ.27
1.3.3	Η δομή και τα χαρακτηριστικά της εργασίας.....	σελ.28
1.3.4	Κριτήρια επιλογής των αυτοσχεδιασμών.....	σελ.30
1.4	Η Βάση Δεδομένων.....	σελ.31
1.4.1	Το Annotation της Βάσης.....	σελ.33
1.4.2	Mannerisms, Quotes.....	σελ.33
1.4.3	Πίνακες εισαγωγής.....	σελ.34
1.4.4	Η διεπαφή της Βάσης.....	σελ.36

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

2.1	Θεωρητικό πλαίσιο αναλύσεων.....	σελ.40
2.1.1	Προσεγγίσεις Νοτών.....	σελ.40
2.1.2	<i>Upper Structures</i> Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....	σελ.42
2.1.3	Ιδανικές κινήσεις “ <i>Voice Leading</i> ” και λύσεις των φωνών μεταξύ των Συγχορδιών.....	σελ.42
2.2	Σύντομα Βιογραφικά Στοιχεία Καλλιτεχνών.....	σελ.43

2.2.1 Tal Farlow.....σελ.44	σελ.44
2.2.2 Joe Pass.....σελ.44	σελ.44
2.2.3 Jimmy Raney.....σελ.45	σελ.45
2.2.4 Grant Green.....σελ.45	σελ.45
2.2.5 Pat Martino.....σελ.46	σελ.46
2.2.6 Billy Bauer.....σελ.46	σελ.46
2.3 Αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών.....σελ.47	σελ.47
2.3.1 Jimmy Raney - Have You Met Miss Jones .....σελ.47	σελ.47
2.3.1.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.48	σελ.48
2.3.1.2 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....σελ.49	σελ.49
2.3.1.3 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών.....σελ.49	σελ.49
2.3.1.4 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.50	σελ.50
2.3.1.5 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.50	σελ.50
2.3.1.6 Λοιπές Τεχνικές.....σελ.51	σελ.51
2.3.2 Billy Bauer - You'd Be So Nice To Come Home To.....σελ.52	σελ.52
2.3.2.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.53	σελ.53
2.3.2.2 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.53	σελ.53
2.3.2.3 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....σελ.54	σελ.54
2.3.2.4 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών.....σελ.54	σελ.54
2.3.2.5 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.55	σελ.55
2.3.2.6 Λοιπές Τεχνικές.....σελ.55	σελ.55
2.3.3 Billy Bauer - The Way You Look Tonight.....σελ.56	σελ.56
2.3.3.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.57	σελ.57
2.3.3.2 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....σελ.57	σελ.57
2.3.3.3 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.58	σελ.58
2.3.3.4 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.59	σελ.59
2.3.3.5 Λοιπές Τεχνικές.....σελ.59	σελ.59
2.3.4 Tal Farlow - Like Someone In Love.....σελ.60	σελ.60
2.3.4.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.61	σελ.61
2.3.4.2 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.61	σελ.61
2.3.4.3 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....σελ.62	σελ.62
2.3.4.4 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.62	σελ.62
2.3.4.5 Λοιπές Τεχνικές.....σελ.63	σελ.63
2.3.5 Grant Green - Falling In Love With Love.. .....σελ.64	σελ.64

2.3.5.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.65	σελ.65
2.3.5.2 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....σελ.65	σελ.65
2.3.5.3 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.66	σελ.66
2.3.5.4 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών.....σελ.66	σελ.66
2.3.5.5 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.66	σελ.66
2.3.5.6 Λοιπές Τεχνικές.....σελ.67	σελ.67
2.3.6 Joe Pass - SonnyMoon For Two.....σελ.68	σελ.68
2.3.6.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.69	σελ.69
2.3.6.2 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.69	σελ.69
2.3.6.3 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών.....σελ.70	σελ.70
2.3.6.4 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.70	σελ.70
2.3.6.5 Λοιπές Τεχνικές.....σελ.71	σελ.71
2.3.7 Jimmy Raney - Anthropology.....σελ.72	σελ.72
2.3.7.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.73	σελ.73
2.3.7.2 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....σελ.74	σελ.74
2.3.7.3 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.74	σελ.74
2.3.7.4 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών.....σελ.75	σελ.75
2.3.7.5 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.75	σελ.75
2.3.7.6 Λοιπές Τεχνικές.....σελ.75	σελ.75
2.3.8 Pat Martino - The Days Of Wine And Roses.....σελ.77	σελ.77
2.3.8.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.78	σελ.78
2.3.8.2 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.79	σελ.79
2.3.8.3 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....σελ.79	σελ.79
2.3.8.4 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.80	σελ.80
2.3.8.5 Λοιπές Τεχνικές.....σελ.80	σελ.80
2.3.9 Grant Green - Minor League.....σελ.82	σελ.82
2.3.9.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.83	σελ.83
2.3.9.2 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.84	σελ.84
2.3.9.3 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών.....σελ.84	σελ.84
2.3.9.4 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....σελ.85	σελ.85
2.3.9.5 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.85	σελ.85
2.3.10 Tal Farlow - St Thomas.....σελ.86	σελ.86
2.3.10.1 Προσεγγίσεις Νοτών.....σελ.87	σελ.87
2.3.10.2 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.....σελ.87	σελ.87

2.3.10.3 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών.....σελ.88	σελ.88
2.3.10.4 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών.....σελ.88	σελ.88
2.3.10.5 Χρήση Κλιμάκων.....σελ.89	σελ.89
2.3.10.6 Λοιπές Τεχνικές.....σελ.89	σελ.89
2.4 Συμπεράσματα που προκύπτουν από τις αναλύσεις.....σελ.91	σελ.91

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

3.1 Προοπτικές αξιοποίησης της βάσης δεδομένων.....σελ.96	σελ.96
3.1.1 Η καταγραφή των δομικών στοιχείων Segments στους επιλεγμένους αυτοσχεδιασμούς των Jimmy Raney και Pat Martino .....σελ.98	σελ.98
3.1.2 Οι λειτουργίες των στοιχείων Answers και Mannerisms στους επιλεγμένους αυτοσχεδιασμούς των Jimmy Raney και Pat Martino.....σελ.108	σελ.108
3.1.3 Επίλογος της στατιστικής μελέτης.....σελ.120	σελ.120
3.2 Κατασκευή μουσικών παραδειγμάτων σε μορφή αυτοσχεδιασμού.....σελ.123	σελ.123
3.2.1 Προβολή αυτοσχεδιαστικών τεχνικών..... στη σύνθεση “Have You Met Miss Jones” .....σελ.125	σελ.125
3.2.2 Προβολή αυτοσχεδιαστικών τεχνικών..... στη σύνθεση “SonnyMoon For Two” .....σελ.131	σελ.131
Επίλογος.....σελ.136	σελ.136
Βιβλιογραφία.....σελ.137	σελ.137
Παράρτημα αναλύσεων των αυτοσχεδιασμών.....σελ.144	σελ.144
Jimmy Raney- Have You Met Miss Jones.....σελ.144	σελ.144
Billy Bauer- You’d Be So Nice To Come Home To.....σελ.152	σελ.152
Billy Bauer- The Way You Look Tonight.....σελ.159	σελ.159
Pat Martino- The Days Of Wine And Roses.....σελ.166	σελ.166
Tal Farlow- St Thomas.....σελ.175	σελ.175
Joe Pass- SonnyMoon For Two.....σελ.186	σελ.186
Grant Green- Minor League.....σελ.192	σελ.192
Tal Farlow- Like Someone In Love.....σελ.197	σελ.197
Grant Green- Falling In Love With Love.....σελ.204	σελ.204
Jimmy Raney- Anthropology.....σελ.212	σελ.212
Παράρτημα μεταγραφών αυτοσχεδιασμών.....σελ.223	σελ.223

Jimmy Raney- Anthropology.....	σελ.223
Grant Green- Falling In Love With Love.....	σελ.227
Jimmy Raney- Have You Met Miss Jones.....	σελ.230
Tal Farlow- Like Someone In Love.....	σελ.232
Grant Green- Minor League.....	σελ.234
Joe Pass- SonnyMoon For Two.....	σελ.237
Tal Farlow- St Thomas.....	σελ.239
Pat Martino- The Days Of Wine And Roses.....	σελ.242
Billy Bauer- The Way You Look Tonight.....	σελ.245
Billy Bauer- You'd Be So Nice To Come Home To.....	σελ.247
Παράρτημα μεταγραφών με κατηγοριοποίηση των δομικών στοιχείων (Mapping).....	σελ.249
Jimmy Raney- Anthropology.....	σελ.249
Grant Green- Falling In Love With Love.....	σελ.255
Jimmy Raney- Have You Met Miss Jones.....	σελ.258
Tal Farlow- Like Someone In Love.....	σελ.261
Grant Green- Minor League.....	σελ.264
Joe Pass- SonnyMoon For Two.....	σελ.267
Tal Farlow- St Thomas.....	σελ.269
Pat Martino- The Days Of Wine And Roses.....	σελ.273
Billy Bauer- The Way You Look Tonight.....	σελ.277
Billy Bauer- You'd Be So Nice To Come Home To.....	σελ.280
Παράρτημα γραμμογράφησης των μεταγραφών.....	σελ.283
Jimmy Raney- Anthropology.....	σελ.283
Grant Green- Falling In Love With Love.....	σελ.285
Jimmy Raney- Have You Met Miss Jones.....	σελ.286
Tal Farlow- Like Someone In Love.....	σελ.287
Grant Green- Minor League.....	σελ.288
Joe Pass- SonnyMoon For Two.....	σελ.289
Tal Farlow- St Thomas.....	σελ.290
Pat Martino- The Days Of Wine And Roses.....	σελ.291
Billy Bauer- The Way You Look Tonight.....	σελ.293
Billy Bauer- You'd Be So Nice To Come Home To.....	σελ.294

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

### 1.1 Εισαγωγή

Ο αυτοσχεδιασμός στη Τζαζ μουσική συνήθως περιλαμβάνει την αυθόρμητη δημιουργία ή την αναδιοργάνωση υπαρχόντων μελωδικών γραμμών που υποστηρίζονται από συγκεκριμένες διαδοχές συγχορδιών. Αυτή η ιδιαίτερη μορφή σύνθεσης που πραγματοποιείται σε πραγματικό χρόνο, ειδικά στο ιδίωμα της *Bebop*, προϋποθέτει την σε βάθος γνώση της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας τόσο σε μελωδικό όσο και σε ρυθμολογικό επίπεδο. Η κατανόηση των δομικών στοιχείων του συντακτικού της γλώσσας της *Bebop* όπως φιλτράρεται μέσα από την κιθάρα, είναι η πρακτική που καλείται να παρουσιάσει αυτή η εργασία. Αυτό θα πραγματοποιηθεί με την ανάλυση και καταγραφή των αυτοσχεδιασμών επιδραστικών καλλιτεχνών της εποχής, μέσω μιας νέας αναπτυσσόμενης βάσης δεδομένων.

#### 1.1.1 Το λεξιλόγιο του αυτοσχεδιασμού

Έχουν γίνει κατά καιρούς αρκετές προσεγγίσεις από μουσικούς για την προσπάθεια ορισμού του μουσικού αυτοσχεδιασμού. Όλες συγκλίνουν στο ότι πρόκειται για μια ενστικτώδη διαδικασία σύνθεσης ενός μουσικού κομματιού τη στιγμή που εκτελείται (Berliner, 2010), ή τη σχέση μεταξύ παρτιτούρας και εκτέλεσης εάν και όταν η οποιαδήποτε απόκλιση από την παρτιτούρα, γίνεται σε πραγματικό χρόνο (Λαδόπουλος, 2007). Ο αυτοσχεδιασμός είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με τη Δυτική μουσική παράδοση καθώς υπήρξε αναπόσπαστο κομμάτι της. Η σημασία του στη μουσική έχει την ίδια βαρύτητα με το ρόλο του λόγου στη γλώσσα καθώς απαιτεί τη χρήση ενός λεξιλογίου που μπορεί να αναπτυχθεί με αντίστοιχες αναπαραστάσεις παρόμοιων μηχανισμών όπως της ακοής, της ομιλίας, της ανάγνωσης και της γραφής. Τα βασικά δομικά στοιχεία κατασκευής μελωδικών γραμμών οργανώνονται σε ιδέες και προτάσεις, ενώ λειτουργούν και απαιτούν τη χρήση του σωστού συντακτικού και γραμματικής. Οι μουσικές φράσεις, όπως και οι προτάσεις, έχουν αρχή, μέση και τέλος. Έτσι, η διαδικασία εκμάθησης της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής περιλαμβάνει εκτός από την ακρόαση, την εκμάθηση του ρεπερτορίου, την ανάλυση του λεξιλογίου και συνεπώς την κατανόησή του μέσω της αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας (Azzara, 1999).



### 1.1.2 Ο αυτοσχεδιασμός στην εποχή της *Bebop*

Η ελεύθερη μορφή δημιουργίας όπως αυτή διαμορφώθηκε στη νέα Ορλεάνη στις αρχές του 20ού αιώνα έως και σήμερα, προέκυψε από την πρόσμιξη τόσο Αφρικανικών όσο και Ευρωπαϊκών στοιχείων. Το στυλ αυτό στηρίχθηκε στην προφορική και ακουστική παράδοση και εξελίχθηκε περνώντας από διάφορες φάσεις ανάπτυξης (Gioia, 1999). Το ιδιαίτερο στυλ της *Bebop* αναπτύχθηκε ως αντίδραση στις μουσικές, πολιτιστικές και ιστορικές πραγματικότητες της Αμερικής στις δεκαετίες του 1920 και του 1930. Μουσικά απέκλινε από τις περίτεχνες ορχηστρικές διευθετήσεις των *Big Band*. Ο μουσικός ενσωμάτωνε τον ατομικό αυτοσχεδιασμό και προέτασσε τη δεξιοτεχνία ως το επίκεντρο των συνθέσεων μέσα σε ένα μικρό μουσικό σύνολο (Gridley, 2011). Από ένα σημείο και έπειτα, η Τζαζ εισήλθε στη σφαίρα της μουσικής τέχνης.

Οι μουσικοί της *Bebop* πειραματίστηκαν με διάφορες εξελιγμένες έννοιες του αυτοσχεδιασμού, όπως τον επαναπροσδιορισμό και τις αντικαταστάσεις του αρμονικού περιεχομένου, την εμφάνιση αλλοιώσεων και την ύπαρξη της κάθετης ταυτότητας κάθε συγχορδιακής δομής (Geraci, 2008), τον υψηλότερο βαθμό αλληλεπίδρασης μεταξύ των σολίστ και την πολυπλοκότητα των ρυθμικών στοιχείων. Η *Bebop* εκλαμβάνονταν από το ευρύ κοινό ως ένα ιδιαίτερα περίπλοκο μουσικό είδος και αρχικά αντιμετωπίστηκε με επιφύλαξη (Morrison, 2018). Η ταχύτητα των συνθέσεων καθυστόυσε σχεδόν αδύνατο τον χορό, ενώ το μελωδικό και αρμονικό περιεχόμενο ήταν απρόβλεπτο για το ανεκπαιδευτο αυτί. Πολλές *Bebop* συνθέσεις δημιουργήθηκαν ως αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμών πάνω από γνωστές διαδοχές συγχορδιών παραδοσιακών τραγουδιών (Gitler, 1985). Για παράδειγμα η σύνθεση "*Anthropology*" βασίζεται στο κλασικό "*I Got Rhythm*", το "*Ornithology*" στο "*How High the Moon*" και το "*Donna Lee*" στο "*Indiana*". Οι περισσότεροι ιστορικοί της Τζαζ συμφωνούν ότι οι αρχιτέκτονες της εποχής της *Bebop* υπήρξαν ο Άλτο σαξοφωνίστας Charlie Parker (1920-1955), ο τρομπετίστας Dizzy Gillespie (1917-1993) και οι πιανίστες Bud Powell (1924-1966) και Thelonious Monk (1917-1982) (Gridley, 2011).

### 1.1.3 Η κιθάρα στην *Bebop*

Η αισθητική προσέγγιση των κιθαριστών στην περίοδο της *Bebop* άλλαξε, μαζί με τον ρόλο του οργάνου ακολουθώντας τις απαιτήσεις της εποχής. Αρχικά εγκαταλείφθηκε η ανάγκη των παικτών να εστιάζουν σχεδόν μόνιμα σε έναν ρόλο όπως ο Freddie Green (1911-1987) ο

οποίος παρείχε αρμονική και ρυθμική υποστήριξη στην μπάντα του Count Basie (1904-1984) (Sherlock, 2017). Κύριο μέλημα τους ήταν η εξέλιξη της συνοδείας και της αρμονικής κίνησης, η βελτίωση της δεξιοτεχνίας και η μεταφορά της καινοτόμου γλώσσας στην κιθάρα, αντιγράφοντας τις περίτεχνες μελωδίες της τρομπέτας και του σαξοφώνου.

Ανάμεσα στους κιθαρίστες που βοήθησαν στη διαμόρφωση του νέου στυλ ήταν ο Lonnie Johnson (1899-1970). Ο Johnson έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ενίσχυση του ήχου των ακουστικών οργάνων, όπως μαρτυρούν οι ηχογραφήσεις του με τον Louis Armstrong (1901- 1971) και τον Duke Ellington (1899- 1974) (Prato, 2017). Το στυλ συνοδείας του Eddie Lang ήταν επίσης καινοτόμο καθώς έκανε χρήση πιο προηγμένων συγχορδίων και αρμονιών από ό,τι συνήθως χρησιμοποιούνταν στις ηχογραφήσεις του με τον Bing Crosby (1903-1977) (Lincoln, 1978). Τέλος, ο κιθαρίστας που ανέδειξε τον σολιστικό χαρακτήρα του οργάνου ήταν ο Charlie Christian (1916- 1942). Όλα τα παραπάνω δημιούργησαν έναν τρόπο προσέγγισης που μπορεί ακόμα και σήμερα να γίνει αντιληπτός μεταξύ των περισσότερων Τζαζ κιθαριστών.

## **1.2 State of the Art**

Το παρόν κεφάλαιο θα αναφερθεί στις βιβλιογραφικές αναφορές που σχετίζονται με την έρευνα της ανάλυσης της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας της Τζαζ, καθώς και τις σχετικές με αυτήν πολύτιμες χρήσεις των υπολογιστικών συστημάτων και των βάσεων δεδομένων και μουσικών βιβλιοθηκών. Η παρουσίαση της βιβλιογραφίας περιλαμβάνει το εύρος των διαθέσιμων δημοσιευμένων πηγών, καταδεικνύοντας το ερευνητικό πεδίο και τις βασικές θεωρίες, έννοιες και ιδέες που σχετίζονται με τη σύνδεση του μέρους του μουσικού και του τεχνολογικού μέρους της εργασίας. Η συγκεκριμένη εργασία θα προσπαθήσει να αποτελέσει ένα συνδυαστικό κρίκο μεταξύ όλων των παραπάνω πηγών, σε μουσικολογικό, τεχνολογικό και επιστημονικό επίπεδο.

### **1.2.1 Εμπορικές πηγές**

Τις τελευταίες δεκαετίες δεσπόζει μια πληθώρα συγγραμμάτων οι οποίες έχουν ως αντικείμενο την ανάλυση της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας της Τζαζ, με κύριο στόχο την ανάπτυξη των δεξιοτήτων των σπουδαστών όλων των επιπέδων. Η πιο συνήθης μέθοδος είναι

αυτή που περιλαμβάνει την έντυπη μορφή μεταγραφών ηχογραφημένων αυτοσχεδιασμών, είτε αυτές απεικονίζουν τη δουλειά ενός συγκεκριμένου καλλιτέχνη, είτε μιας περιόδου της καριέρας του (Aebersold, 1985), ή ακόμα και μια συλλογή αυτοσχεδιασμών επιδραστικών καλλιτεχνών της ίδιας περιόδου, όταν για παράδειγμα χρειαστεί να αναλυθεί και να χαρακτηριστεί μια συγκεκριμένη εποχή ή ένα μουσικό ύφος, (Corp, 2019).

Τα μουσικά κείμενα των εκδόσεων αυτών περιέχουν τη συμβολική αναπαράσταση της μουσικής πληροφορίας υπό μορφή παρτιτούρας, την παροχή βασικών πληροφοριών που σχετίζονται με το τονικό ύψος και τη διάρκεια της κάθε νότας, την ταχύτητα της σύνθεσης καθώς και πληροφορίες που σχετίζονται με τις δυναμικές και την ερμηνεία. Συνήθως συνδέουν όλα τα παραπάνω με την τρέχουσα αρμονία. Με αυτόν τον τρόπο βοηθούν τον μαθητή να μπορέσει να εξάγει χρήσιμα συμπεράσματα για το προσωπικό ύφος κάθε αυτοσχεδιαστή, τον μουσικό να αφομοιώσει τις προθέσεις, τις τάσεις και τις διαδικασίες με βάση τις οποίες δημιουργείται ένας αυτοσχεδιασμός και τον ερευνητή να προβεί σε αναλύσεις που περιλαμβάνουν τη στατιστική και τη μαθηματική μελέτη της μουσικής. Οι μεταγραφές των αυτοσχεδιασμών, ως παιδαγωγικό εργαλείο, έχουν χρησιμοποιηθεί ευρέως από όλους τους μουσικούς της Τζαζ, οποιουδήποτε επιπέδου, με σκοπό να βοηθήσουν στην αέναη εκπαιδευτική διαδικασία. (Baker, 1980).

Παράλληλα δε λείπουν οι μέθοδοι οι οποίες προτείνουν την τμηματική χρήση προετοιμασμένου μουσικού υλικού το οποίο έχει ανακτηθεί από αυτοσχεδιασμούς σημαντικών καλλιτεχνών. Τα προτεινόμενα μοτίβα και οι μουσικές φράσεις<sup>1</sup>, όπως συνήθως ονομάζονται, ομαδοποιούνται ανάλογα με τη διάρκεια και την αρμονική τους συνοχή (Shneidman, 2000), ενώ συνήθως επιλέγονται προσεκτικά ανάμεσα σε εκατοντάδες ηχογραφήσεις. Η διαδικασία θέλει τον σπουδαστή αρχικά να αντιγράψει τα μουσικά αυτά στοιχεία, να τα αναλύσει, να κατανοήσει το λόγο για τον οποίο εφαρμόζονται στην αυτοσχεδιαστική γλώσσα και στη συνέχεια να δημιουργήσει και να αναπτύξει το δικό του αυτοσχεδιαστικό ύφος μέσα από την κατασκευή ενός εξατομικευμένου λεξιλογίου (Vaartstra, 2015). Τα στάδια της αντιγραφής, μίμησης και κατανόησης των φράσεων, μερικές φορές και ολόκληρων των αυτοσχεδιασμών, είναι κοινώς αποδεκτές πρακτικές από τους αυτοσχεδιαστές της Τζαζ από το παρελθόν έως σήμερα (Berliner 1994). Η επιλογή του υλικού ωστόσο, περιέχει ένα μεγάλο ή μικρό στοιχείο υποκειμενικότητας.

Εκδόσεις αμιγούς εκπαιδευτικού χαρακτήρα προτείνουν τη χρήση έτοιμων μοτίβων, μουσικών φράσεων, ομαδοποιημένων νοτών σε κλίμακες και φόρμουλες διαδοχής δημοφιλών

---

<sup>1</sup> Συνήθως τα παραπάνω συναντώνται στη διεθνή βιβλιογραφία με τους όρους “Licks” και “Phrases”.

συγχορδιών. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες μεθόδους, παρέχουν στον μουσικό όλο το βασικό θεωρητικό υπόβαθρο. Με αυτόν τον τρόπο προσβλέπουν στην ανάλυση της γλώσσας, στοχεύουν στην ανάπτυξη των ακουστικών ικανοτήτων και ταυτόχρονα επιδιώκουν την εξέλιξη της τεχνικής. Τα περισσότερα από αυτά βοηθούν τον μουσικό να οργανώσει ένα πλάνο καθημερινής μελέτης. Το μουσικό υλικό συνήθως δεν απευθύνεται σε συγκεκριμένο επίπεδο ή ομάδα εκτελεστών, ενώ μπορεί να χρησιμοποιηθεί το ίδιο καλά από μελωδικά και αρμονικά όργανα. Σε όλα τα παραπάνω προστίθενται και προτάσεις για τη διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού, κάνοντας έτσι τις μεθόδους αυτές χρήσιμες τόσο για τους μαθητές όσο και τους επαγγελματίες (Coker, 1970; Reeves, 1995; Baker, 1980).

Μεγάλο εκπαιδευτικό έργο προσφέρουν επίσης τα βιβλία των θεωρητικών της Τζαζ και καλλιτεχνών που είναι γνωστοί για την παιδαγωγική τους δραστηριότητα. Σε αυτά περιέχεται η ανάλυση της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας μέσω της οδού των μεταγραφών ηχογραφημένων αυτοσχεδιασμών, ενώ ταυτόχρονα οι συγγραφείς προσπαθούν μέσω της κλασικής θεωρίας να προσεγγίσουν το μηχανισμό σκέψης του αυτοσχεδιαστή. Τα βιβλία αυτά παρέχουν μια σειρά τυποποιημένων παραδειγμάτων και ασκήσεων που βοηθούν στην ανάπτυξη του αρμονικού και μελωδικού λεξιλογίου του ερμηνευτή, ενώ πραγματεύονται ζητήματα που εκτείνονται πέραν της μουσικής πληροφορίας, όπως της σωστής άρθρωσης και απόδοσης ήχου, του κατάλληλου ζεστάματος και προετοιμασίας καθώς και την ενίσχυση της ψυχολογίας του ερμηνευτή. Οι Crook (1991), Bergonzi (1992) και Liebman (1991) παρουσιάζουν παρόμοιες προσεγγίσεις στις μεθόδους τους, εστιάζοντας σε συγκεκριμένα μουσικά στοιχεία με σκοπό την ανάπτυξη της μουσικής ικανότητας και τη βελτίωση της τεχνικής.

Ο Crook (1991) χωρίζει τη μεθοδό του σε μια σειρά από ενότητες και απαριθμεί στα κεφάλαια της καθεμιάς μια μεγάλη λίστα δομικών μουσικών στοιχείων. Ξεχωρίζουν αυτά της πυκνότητας και του μελωδικού περιγράμματος των μουσικών φράσεων, της ρυθμικής τοποθέτησης και της σωστής χρήσης του χώρου στον αυτοσχεδιασμό. Κάθε κεφάλαιο αναλύεται σε βάθος και εμπλουτίζεται με τη χρήση γραπτών μουσικών παραδειγμάτων. Επιπλέον, ο συγγραφέας κατασκευάζει τις δικές του ασκήσεις στις οποίες παραθέτει τα παραδείγματα που έχουν αναπτυχθεί προηγουμένως και τα εντάσσει στο πλαίσιο ενός προγραμματισμένου αυτοσχεδιασμού.

Η σειρά βιβλίων *“Inside Improvisation”* (Bergonzi, 1992) είναι ένα έργο επτά τόμων που καλύπτει τεχνικές πτυχές του αυτοσχεδιασμού της Τζαζ. Ειδικότερα τα κεφάλαια *“Melodic Structures”* και *“Pentatonics”* αποτελούν τους δύο πρώτους τόμους και σχετίζονται ιδιαίτερα με την κατανόηση της μουσικής γλώσσας. Περιέχουν μοτίβα και ασκήσεις που θα

βοηθήσουν τον μουσικό να αναπτύξει ή να αναδιοργανώσει τις δικές του μελωδικές ιδέες, χωρίς να του προτείνουν κατά κανόνα έτοιμες μουσικές φράσεις. Η ταξινόμηση του υλικού, καθώς και πολλά αποτελεσματικά μουσικά παραδείγματα υπό μορφή ασκήσεων, στοχεύουν στο να εμπνεύσουν τους μουσικούς να επεκτείνουν το μελωδικό, ρυθμικό και αρμονικό τους λεξιλόγιο.

Όπως οι Bergonzi και Crook, έτσι και ο Liebman (1991) αναγνωρίζει τον χαρακτήρα κάθε δομικού στοιχείου της γλώσσας, τον κατηγοριοποιεί ανάλογα με το ύφος και την εποχή και προτείνει στα παραδείγματά του τρόπους που σχετίζονται με την ανάπτυξη και την εις βάθος ανάλυση του μουσικού λεξιλογίου. Παράλληλα, εξειδικεύεται στη φυσιολογία και την παραγωγή του ήχου, τους μηχανισμούς που τη διέπουν και την έμφαση που δίνεται στην απελευθέρωση των εμπλεκόμενων μυών και τμημάτων του σώματος.

Ο Berliner (1994) έχει αφιερώσει μεγάλο μέρος της μουσικολογικής του έρευνας στον εντοπισμό και την ανάδειξη του φαινομένου της μοτιβικής ανάπτυξης της Τζαζ γλώσσας, χωρίς ο ίδιος να υπήρξε διάσημος σολίστ ή να ανήκε στην κατηγορία των μουσικών που αναδείχθηκαν για το παιδαγωγικό τους έργο. Προβάλλοντας τους επιδραστικότερους καλλιτέχνες της εποχής, εντοπίζει τα δομικά στοιχεία των μοτίβων στους αυτοσχεδιασμούς τους και στη συνέχεια επεξηγεί τους τρόπους με τους οποίους αυτά αναπτύσσονται. Τα παραδείγματα παρουσιάζονται σε συμβολική μορφή, ενώ ένα συνοδευτικό κείμενο εξηγεί τις μετασχηματιστικές διαδικασίες που υφίστανται. Οι διάφορες παραλλαγές που συμβάλλουν στην ανάπτυξη των αρχικών ιδεών, μπορεί να περιλαμβάνουν αυξομείωση του τονικού ύψους, του ρυθμού, του εύρους και του μήκους της μουσικής φράσης.

Τέλος, δε λείπουν οι εκπαιδευτικές εκδόσεις που έχουν επιμεληθεί οι ίδιοι οι παίκτες, όπως αυτές των Joe Pass (1977) και Pat Martino (1989), που εξηγούν τον τρόπο σκέψης και προσέγγισης του αυτοσχεδιασμού. Οι περισσότερες μέθοδοι περιέχουν επιλεγμένα αυτοσχεδιαστικά στοιχεία, τα οποία φέρουν την υπογραφή του αυτοσχεδιαστή και συνήθως είναι κατηγοριοποιημένα με βάση τη δεδομένη αρμονία και το ύφος ή την εποχή που χρήζει ερμηνείας.

### **1.2.2 Ακαδημαϊκές πηγές**

Στον αντίποδα, η γλώσσα του αυτοσχεδιασμού στη Τζαζ μουσική ως μουσικό, ψυχολογικό και κοινωνικοπολιτισμικό φαινόμενο έχει λάβει μέτριας προσοχής στη σύγχρονη ακαδημαϊκή έρευνα. Οι περισσότερες διατριβές επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους στο μουσικό ύφος και στα στοιχεία της προσωπικότητας του καλλιτέχνη που παρουσιάζουν.

Συνήθως περιέχουν ενότητες που αναλύουν το αυτοσχεδιαστικό στυλ του καλλιτέχνη μέσω των μελωδικών, αρμονικών και ρυθμικών του επιλογών, αλλά και τα στοιχεία της σημειογραφίας και των τεχνικών χαρακτηριστικών του οργάνου που εξετάζουν (Hermann, 2004). Από τη βιβλιογραφία δε λείπουν οι εργασίες που ερευνούν ειδικά θέματα μουσικής ανάλυσης, όπως αυτές των Owens (1974) και Sánchez (2016). Πέρα από τις βασικές αναλύσεις των στοιχείων του αυτοσχεδιασμού, τοποθετούνται σε εξειδικευμένα θέματα μοτιβικής ανάπτυξης, εντοπίζουν τα κοινά χαρακτηριστικά του παίκτη μεταξύ διαφορετικών χρονικών περιόδων, αναδεικνύουν τη χρήση αρμονικών ακολουθιών και αντικαταστάσεων, καθώς και στοιχεία που αφορούν το μελωδικό περίγραμμα, την άρθρωση, το τονικό ύψος, το βιμπράτο, το μήκος και τη χρήση επαναλαμβανόμενων φράσεων. Σε όλες τις παραπάνω προσπάθειες περιλαμβάνονται επιλεγμένα στοιχεία της δισκογραφίας των καλλιτεχνών, καθώς και αναφορές στα απαραίτητα βιογραφικά στοιχεία.

Άλλες εκθέσεις προσπαθούν να αποδείξουν το καινοτόμο στυλ του αυτοσχεδιαστή και το πόσο επηρέασε την εποχή του, αναδεικνύοντας μέρος της εξατομικευμένης αυτοσχεδιαστικής γλώσσας που τον ανέδειξε και τον ξεχώρισε από τους συγχρόνους του (Wright, 2016). Συνήθως περιέχουν πλήρη βιογραφικά στοιχεία και πληροφορίες που αφορούν τις συμμετοχές σε ηχογραφήσεις και την πλήρη δισκογραφία των καλλιτεχνών.

Άλλες εξειδικευμένες έρευνες πραγματεύονται την ανάλυση της χρήσης του λεξιλογίου του ερμηνευτή σε συγκεκριμένες μουσικές φόρμες της Τζαζ όπως αυτές των “Blues” (Freed, 2003). Ειδικότερα ο Mermikides (2008) στην ιδιαίτερη εργασία του αναλύει την αυτοσχεδιαστική γλώσσα του κιθαρίστα Pat Martino (1944- ), δίνοντας έμφαση στη ρυθμική αγωγή και στο πώς αυτή εκφράζεται μέσα από τη ρυθμική τοποθέτηση των νοτών των αυτοσχεδιασμών. Ο Petrucelli (2013) αναλύει τα μοτιβικά και αρμονικά στοιχεία των αυτοσχεδιασμών τους σαξοφωνίστα Warne Marsh (1927- 1987) και παρουσιάζει τον τρόπο με τον οποίο αφομοίωσε τις διδασκαλίες του δασκάλου του Lennie Tristano δημιουργώντας μια μοναδική, ώριμη στυλιστική προσέγγιση. Στο ίδιο πλαίσιο ο Beck (2014) κάνει λόγο για την ιδιαίτερη αυτοσχεδιαστική σχολή του Lennie Tristano, τη σχέση του με τον μαθητή του Billy Bauer, ενώ η ανάλυση των αυτοσχεδιασμών του δεύτερου περιγράφει τον τρόπο που εξέλιξε και χρησιμοποίησε ο παίκτης τη γλώσσα του δασκάλου. Ο Bair (2003) ερευνά το κατά πόσο οι μαθητές καλλιέργησαν και συνέχισαν την γλώσσα των καθηγητών τους και σημαντικών καλλιτεχνών στους οποίους μαθήτευσαν. Από όλα τα παραπάνω εξάγονται χρήσιμα συμπεράσματα για το πόσο οι αυτοσχεδιαστές παρέμειναν πιστοί στη μέθοδο που υιοθέτησαν, ή κατά πόσο παρεκκλίναν ώστε να δημιουργήσουν τη δική τους φωνή.

Ο Richardson (2006) υπό το πρίσμα της συγκριτικής μελέτης, ανέδειξε τις ομοιότητες και τις διαφορές μεταξύ δύο καλλιτεχνών με παρόμοιες προσλαμβάνουσες, των Freddie Hubbard (1938- 2008) και Woody Shaw (1944- 1989). Οι Hubbard και Shaw έζησαν την ίδια εποχή, υιοθέτησαν ένα πανομοιότυπο στυλ στην τρομπέτα και συνεργάστηκαν με τους ίδιους μουσικούς στις ηχογραφήσεις τους. Η συγκριτική μελέτη ανάμεσα σε δύο καλλιτέχνες όπως αυτή του Meier (2014), ανέπτυξε ακόμα το κατά πόσο κάποιος παίκτης υπήρξε αυθεντικός ή η καριέρα του στηρίχθηκε στη μίμηση των συγχρόνων του. Επίσης στο ίδιο πλαίσιο ο Perkiömäki (2002) ανέλυσε τους αυτοσχεδιασμούς των Lennie Tristano και Ornette Coleman και παρέθεσε επιχειρήματα που τους χαρακτηρίζουν ως νεωτεριστές ή αντιγραφείς.

Ο Sugg (2001) ανέλυσε τρεις αυτοσχεδιασμούς της ίδιας σύνθεσης από τους John Coltrane (1926- 1967), Jerry Berghonzi (1947- ) και Dave Liebman (1946- ) σε κοντινές χρονικά περιόδους της ζωής τους, παρατηρώντας την εξέλιξη και τις αλλαγές στο παίξιμο τους. Επιπλέον, με την παράθεση των μουσικών παραδειγμάτων απέδειξε πως οι δύο μεταγενέστεροι σαξοφωνίστες χρησιμοποίησαν και εξέλιξαν στοιχεία της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας του Coltrane για τη δημιουργία καινοτόμας μουσικής στην εποχή τους. Σε παρεμφερές πλαίσιο ο Chang (2005) παρουσίασε την εξελικτική πορεία του σαξοφωνίστα Charlie Parker (1920- 1955), αναλύοντας τους αυτοσχεδιασμούς πάνω στην ίδια σύνθεση σε βάθος ορισμένου χρονικού ορίζοντα, ενώ ο Streeter (2016) ανέλυσε μέσω των αυτοσχεδιασμών τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του Jimmy Raney και το κατά πόσο αυτά έχουν διατηρηθεί ή αλλάξει σε μια περίοδο τριών ετών όπου είναι και η χρονική περίοδος της επιλογής των αυτοσχεδιασμών. Οι έρευνες αυτές αποδεικνύονται πολύτιμες γιατί αναδεικνύουν το προσωπικό ύφος των αυτοσχεδιαστών, φανερώνουν την εξέλιξη της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας, τη σύνδεση του λεξιλογίου με την παράδοση αλλά και τον τρόπο με τον οποίο αυτό διατήρησε τα στοιχεία της γλώσσας και ταυτόχρονα εξελίχθηκε και εναρμονίστηκε με την εποχή που ερευνάται. Επίσης συμβάλλουν στην κατανόηση της πλούσιας ιστορίας του αυτοσχεδιασμού καθώς οι αναλύσεις που περιέχουν συνεχίζουν να πλαισιώνουν μεγάλο μέρος της συζήτησης σχετικά με την αισθητική της παραδοσιακής Τζαζ, αλλά και τη σχέση της με τον σύγχρονο αυτοσχεδιασμό.

Ο Mooney (2015) ερεύνησε την αχαρτογράφητη πρώιμη περίοδο του κιθαρίστα Joe Pass (1929- 1994), παρέχοντας ολοκληρωμένη ανάλυση στους αυτοσχεδιασμούς των τριών πρώτων δίσκων του καλλιτέχνη. Εκτός από τις συνήθεις βιογραφικές πληροφορίες, η εργασία συμπεριέλαβε το χρονοδιάγραμμα με τα πλήρη στοιχεία του ηχητικού εξοπλισμού του αυτοσχεδιαστή και το πώς αυτά διαμόρφωσαν τον ηλεκτρικό του ήχο. Με αυτόν τον τρόπο ανέδειξε την πρωτοποριακή μουσική αντίληψη του Pass σε μια περίοδο της οποίας οι

ηχογραφήσεις αγνοούνται από μεγάλο μέρος της κοινότητας. Επιπλέον υπογράμμισε τη συνεισφορά και την επιδραστικότητά του στους σύγχρονους μουσικούς σε ότι αφορά τον ηλεκτρικό ήχο του οργάνου, καθώς ο κιθαριστικός αυτοσχεδιασμός δεν ήταν τόσο διαδεδομένος γιατί χωρίς ποιοτική ενίσχυση η κιθάρα δεν μπορούσε να επιβιώσει σε περιβάλλον ορχήστρας.

Ο Solstad (2015) πραγματοποιεί μια ιδιαίτερη συγκριτική μελέτη, καθώς μεταγράφει αυτοσχεδιασμούς πέντε κορυφαίων σύγχρονων κιθαριστών πάνω στην ίδια μουσική σύνθεση. Ο συγγραφέας δε σταματάει εκεί, αλλά πιστοποιεί τα ευρήματά του μέσω της συνέντευξης που πραγματοποιεί με τους καλλιτέχνες, συζητώντας λεπτομερώς για τη μεθοδολογία τους και το προσωπικό τους ύφος. Η έρευνα αποκωδικοποίησε τις αυτοσχεδιαστικές στρατηγικές του κάθε παίκτη και κατέληξε στο να προτείνει ένα σύστημα ταξινόμησης της μουσικής πληροφορίας που περιλάμβανε την κωδικοποίηση των στοιχείων της γλώσσας. Το σύστημα αυτό περιλαμβάνει τα μικρά δομικά στοιχεία “*Chunks*”, που αντιστοιχούν σε σύντομες μελωδικές γραμμές, τα μεγαλύτερα κομμάτια “*Schemas*”, αντίστοιχα των μοτίβων και τα μεγάλα σε εύρος μουσικά σχήματα “*Templates*”, τις μεγάλες μουσικές φράσεις τις οποίες αποδεικνύεται πως όλοι οι παίκτες έχουν αποθηκευμένα στη μνήμη και χρησιμοποιούν κάτω από κατάλληλες συνθήκες στους αυτοσχεδιασμούς. Επιπλέον, αναλύεται το καθεστώς χρήσης των παραπάνω στοιχείων, δίνονται παραδείγματα πρακτικών εφαρμογών σε σχέση με την ταχύτητα και τη φόρμα της σύνθεσης, ενώ οι συνεντεύξεις καταλήγουν στο ότι οι αυτοσχεδιαστικές στρατηγικές των μουσικών της Τζαζ καθορίζονται από την αλληλεπίδραση μεταξύ των μελών της μπάντας.

Τέλος, εργασίες σημαντικής προσφοράς όπως αυτή του Meier (2014), φανερώουν αφενός το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο και αφετέρου τα στοιχεία της γλώσσας και της προσωπικότητας των μουσικών. Περιέχουν συνεντεύξεις των ίδιων των καλλιτεχνών σε έγκυρα μουσικά περιοδικά της εποχής όπως τα “*Down Beat*”, “*Melody Maker*” και “*Metronome*”. Με αυτό τον τρόπο ο ερευνητής μπορεί να έρθει σε επαφή με το πως οι μουσικοί της Τζαζ ενσωμάτωσαν, οργάνωσαν και ανέπτυξαν τις γνώσεις τους στον αυτοσχεδιασμό μέσα από το κοινωνικό περιβάλλον και τις συνθήκες που είχαν διαμορφωθεί. Γεγονότα όπως ο καθημερινός αγώνας για καλύτερες συνθήκες συναυλιών, η απαίτηση για ηχογραφήσεις υψηλού επιπέδου, αλλά και η αποδοχή της ίδιας της Τζαζ ως κοινωνικό φαινόμενο δείχνουν τον τρόπο με τον οποίο οι συνθήκες επηρέασαν την αυτοσχεδιαστική γλώσσα του ιδιώματος.

Η προσέγγιση του Τζαζ αυτοσχεδιασμού μέσω υπολογιστικών συστημάτων έχει πραγματοποιηθεί ξανά στο παρελθόν μέσω της έρευνας που πραγματοποίησε ο Williams (1982) και σχετίζεται με τις μουσικές φράσεις και τα μοτίβα που εντοπίζονται στη μουσική



*Bebop*. Ο Williams με τη βοήθεια ενός υπολογιστικού συστήματος ανέπτυξε μια στατιστική μελέτη που περιλάμβανε εφαρμογές όπως τη διαλογή, την ταξινόμηση μέσω αντιστοίχισης και τον υπολογισμό των μουσικών στοιχείων. Αυτή η διαδικασία χρησιμοποιήθηκε για την ανάλυση του μελωδικού στυλ των συνθέσεων της *Bebop*. Ο Cohen (1991) μέσω της μαθηματικής του μεθόδου, ενσωμάτωσε την Τζαζ αρμονία σε ένα αλγεβρικό πλαίσιο. Μέσα από μια σειρά μαθηματικών αποδείξεων, οριοθέτησε συγκεκριμένα αλγεβρικά σύνολα για να αντιπροσωπεύσει τα κύρια δομικά στοιχεία του αυτοσχεδιασμού, όπως τις κλίμακες, τις συγχορδίες, και τα μουσικά διαστήματα. Οι κατηγοριοποιήσεις αυτές στη συνέχεια αποδείχθηκαν χρήσιμες σε εφαρμογές που σχετίζονται με την οργάνωση της αρμονικής διαδοχής των συγχορδιών στο βασικό ρεπερτόριο της Τζαζ.

Η παρούσα εργασία στο μεγαλύτερο της μέρος θα στηριχθεί σε όλες τις παραπάνω μεθόδους. Σκοπεύει να ενθαρρύνει τον μελετητή και τον μουσικό να δημιουργήσουν αφενός μια μεθοδολογία μελέτης σε θέματα που άπτονται της μουσικής πληροφορίας και της κατασκευής των αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών που την διέπουν και αφετέρου να ερεθίσει κομβικές λειτουργίες της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής, όπως τον αυθορμητισμό, τη δημιουργικότητα, τη φαντασία και τη στιγμιαία λήψη αποφάσεων. Ευελπιστεί επίσης, να βοηθήσει στην κατασκευή τεχνικών που αφορούν τη μέγιστη εξοικείωση του μαθητή με το λεξιλόγιο του αυτοσχεδιασμού, καθώς δεν θα περιλαμβάνει μόνο μεθόδους όπως αυτή των μεταγραφών και τη σχετική μελέτη των μουσικών στοιχείων που προκύπτουν από αυτές, αλλά θα προσπαθήσει μέσω της ανάλυσης κομβικών πυλώνων των αυτοσχεδιασμών να αναδείξει τους τρόπους σκέψης και παραγωγής των αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών. Με τη βοήθεια της αναπτυσσόμενης ψηφιακής βάσης δεδομένων και του τεχνολογικού πλαισίου που τη διέπει, ο χρήστης θα αποκτήσει επιλογές άμεσης εύρεσης, σύγκρισης, ταξινόμησης και ακρόασης των αντικειμένων μελέτης, δημιουργώντας τις κατάλληλες συνθήκες για την καλύτερη κατανόηση του σχηματισμού, της οργάνωσης και της ανάπτυξης των αυτοσχεδιαστικών γνώσεων των μουσικών της Τζαζ.

### 1.2.3 Βάσεις δεδομένων

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια ραγδαία ανάπτυξη στον τομέα των τεχνολογιών των βάσεων δεδομένων τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και σε βαθμό εφαρμογών. Οι βάσεις δεδομένων κατέχουν κεντρική θέση στην επιστήμη των υπολογιστικών συστημάτων, καθώς μέσω των εργαλείων της τεχνολογίας της πληροφορικής αποθηκεύουν σε ηλεκτρονική ή ψηφιακή μορφή τον όγκο των πληροφοριών, ενώ μέσω συγκεκριμένων μηχανισμών

οργάνωσης και ομαδοποίησης πετυχαίνουν την αποτελεσματικότερη διαχείρισή των δεδομένων (Ταμπακάς, 2017). Συστήματα διαχείρισης βάσεων δεδομένων διακρίνονται μεταξύ άλλων στους τομείς των Επιχειρήσεων, της Δημόσιας Διοίκησης και Εκπαίδευσης καθώς και σε Δίκτυα Μεταφορών και Επικοινωνιών.

Στον ευρύτερο χώρο της έρευνας της μουσικής, η πλειοψηφία των βάσεων εμφανίζεται με τη μορφή ψηφιακών βιβλιοθηκών που περιλαμβάνουν την οργάνωση και την κατηγοριοποίηση θεματικών ενοτήτων σχετικών με τη μουσική πληροφορία. Συγκεκριμένα, περιλαμβάνουν σε ηλεκτρονική ή ψηφιακή μορφή τις παρτιτούρες, τους στίχους και τα βιογραφικά/ δισκογραφικά στοιχεία των καλλιτεχνών, καθώς και ψηφιοποιημένα ηχητικά αποσπάσματα της μουσικής πληροφορίας.

Χαρακτηριστικά, η διαδικτυακή βιβλιοθήκη “*Naxos Music Library*”<sup>2</sup> περιλαμβάνει στη συλλογή της πάνω από δύο εκατομμύρια μουσικά κομμάτια σε ηχητική μορφή, συμπεριλαμβανομένου του Τζαζ ιδιώματος. Για κάθε τίτλο παρέχει τις παρτιτούρες και σημειώσεις με τα βιογραφικά στοιχεία των καλλιτεχνών. Μια ιδιαίτερη μορφή ψηφιακής βιβλιοθήκης είναι και η “*All About Jazz*”<sup>3</sup>. Πρόκειται για μια διαδικτυακή πλατφόρμα που περιέχει πληροφορίες για πάνω από 120.000 ενεργούς καλλιτέχνες της Τζαζ. Χωρίς να στοχεύει στον άμεσο διαμοιρασμό της μουσικής πληροφορίας, σκοπός της είναι να παρέχει υπηρεσίες κοινωνικής δικτύωσης. Περιέχει βιογραφικά στοιχεία, πληροφορίες που αφορούν στη δισκογραφία, συνδέσμους σε προσωπικούς ιστότοπους διαμοιρασμού μουσικής (σε πλατφόρμες όπως αυτές των “*Spotify*”, “*Bandcamp*” και “*Soundcloud*”) και αποσπάσματα κριτικών. Η βάση δεδομένων “*Charlie Parker Omnibook Database*”<sup>4</sup> είναι μια ψηφιοποιημένη μορφή της βιβλιοδετης έκδοσης του 1978 σε μορφή MusicXML και πρωτοκόλλου MIDI, και περιέχει πενήντα από τους χαρακτηριστικότερους αυτοσχεδιασμούς ενός από τους πρωτεργάτες του *Bebop* ιδιώματος. Η βάση δεδομένων “*EsAC Folksong Database*”<sup>5</sup> περιλαμβάνει επίσης σε μορφή MIDI, πάνω από 20.000 μεταγραφές μελωδιών παραδοσιακών τραγουδιών. Παρέχει στατιστικά στοιχεία που αφορούν τη χώρα προέλευσης και πληροφορίες σχετικές με το μουσικό περιεχόμενο όπως την αυθεντική ενοργάνωση. Η συνεισφορά της βιβλιοθήκης αυτής στο πεδίο της Τζαζ είναι ότι φιλοξενεί μελωδίες από την παράδοση των Μπλουζ τραγουδιών.

<sup>2</sup> <https://www.naxosmusiclibrary.com/>

<sup>3</sup> <https://www.allaboutjazz.com/>

<sup>4</sup> <https://homepages.loria.fr/evincent/omnibook/>

<sup>5</sup> <http://www.esac-data.org/>

Η διαδικτυακή εφαρμογή “*Dig That Lick*”<sup>6</sup> αποτελεί προϊόν συνεργασίας μεταξύ έξι πανεπιστημίων τεσσάρων διαφορετικών χωρών και προσφέρει ένα ολοκληρωμένο σύστημα αναζήτησης μονοφωνικών μελωδιών Τζαζ αυτοσχεδιασμών. (Deguernel K., Vincent E., Assayag G., 2016). Ο ενσωματωμένος αλγόριθμος αναζητά μελωδικές γραμμές με βάση το κριτήριο ομοιότητας των διαστηματικών σχέσεων τους σε πάνω από 1700 ολοκληρωμένους αυτοσχεδιασμούς<sup>7</sup>. Το υπολογιστικό σύστημα επιτρέπει την αυτόματη αναγνώριση και εξαγωγή των μουσικών μοτίβων, ενώ η σύνδεσή τους μέσω μεταδεδομένων ιστορικού και κοινωνικού περιεχομένου καθιστά το εγχείρημα ιδανικό στη μελέτη νέων διεπιστημονικών ερευνών.

Η αναζήτηση ομοιότητας βασίζεται στη μεταβολή της διαστηματικής σχέσης των τονικών υψών των νοτών. Ο χρήστης πληκτρολογεί στο πεδίο αναζήτησης το προς έρευνα μελωδικό υλικό, είτε εισάγοντας τη σειρά των διαστημάτων, είτε τον αριθμό της νότας του MIDI πρωτοκόλλου. Στην πρώτη περίπτωση, μια υποθετική αναζήτηση των διαστημάτων [2, 2, 1, -2, -2, -1] θα μεταφραστεί σε μια ανερχόμενη διατονική σειρά τόνου, τόνου και ημιτονίου, η οποία ακολουθείται από μια κατερχόμενη τόνου, τόνου και ημιτονίου<sup>8</sup>. Στη δεύτερη, η αναζήτηση πραγματοποιείται μέσω των αριθμών πρωτοκόλλου MIDI κάθε νότας. Οι τιμές στο πρωτόκολλο MIDI κυμαίνονται από 0 έως 127. Κάθε αριθμός καταδεικνύει μια μοναδική νότα, ενώ οι διαφορές τους αντιπροσωπεύουν τις σχέσεις ημιτονίων (Ανδρεοπούλου, 2020)<sup>9</sup>. Επιπλέον, η βάση προσφέρει ένα εναλλακτικό τρόπο αναζήτησης μέσω ενός εικονικού πληκτρολογίου πιάνου, στο οποίο ο χρήστης πιέζει τα αντίστοιχα πλήκτρα για να εισάγει χειροκίνητα την αναζήτηση της μελωδικής γραμμής.

Ο αλγόριθμος εντοπίζει τις διαστηματικές ομοιότητες από όλους τους καταγεγραμμένους αυτοσχεδιασμούς, λαμβάνοντας υπόψη ακόμα και αποτελέσματα που περιέχουν μικρότερο ποσοστό ομοιότητας. Επιστρέφει όχι μόνο το ηχητικό τμήμα της αυθεντικής ηχογράφησης, αλλά και πληροφορίες σχετικές με τον καλλιτέχνη, τη χρονολογία ηχογράφησης και το όργανο. Το σύστημα μοιράζεται την ίδια δεξαμενή πληροφοριών με την ομώνυμη ψηφιοποιημένη βιβλιοθήκη “*DTL1000*”, καθώς και αυτές των “*Weimar Jazz Database*”, “*Charlie Parker Omnibook Database*”, και “*EsAC Folksong Database*” (Höger, Frieler, Pfeleiderer, 2019). Η βάση στο σύνολό της, προσφέρει μεγάλο όγκο πληροφορίας και

<sup>6</sup> <http://www.dig-that-lick.eecs.qmul.ac.uk/>

<sup>7</sup> Dig That Lick-Analysing large-scale data for melodic patterns in jazz performances, Ανακτήθηκε στις 13/04/2021 από: [http://dig-that-lick.eecs.qmul.ac.uk/Dig%20That%20Lick\\_About.html](http://dig-that-lick.eecs.qmul.ac.uk/Dig%20That%20Lick_About.html)

<sup>8</sup> Το αρνητικό πρόσημο προσδιορίζει την κατερχόμενη φορά της μελωδίας.

<sup>9</sup> Για το παράδειγμα που δόθηκε, η διαστηματική σχέση στην περίπτωση που η νότα εκκίνησης είναι C6, θα είναι 60, 62, 64, 65, 64, 62, 60.

δίνει την ευκαιρία στον ερευνητή μέσω της υπολογιστικής ανάλυσης του ηχητικού περιεχομένου, να έρθει σε άμεση επαφή με τα στοιχεία της γλώσσας και να τα αποκωδικοποιήσει εξάγοντας τα όποια δικά του συμπεράσματα. Επίσης επιτρέπει στον μαθητή κάθε επιπέδου να εξάγει χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με το ύφος των παικτών αλλά και της εποχής που ερευνά, μέσω των δυνατοτήτων της άμεσης προσβασιμότητας και εύρεσης, οι οποίες προσφέρονται είτε με τη μορφή παρτιτούρας είτε με τις ενσωματωμένες ηχογραφήσεις. Τέλος, ο δάσκαλος μπορεί να επεξεργαστεί, να προετοιμάσει και να ταξινομήσει το κατάλληλο εκπαιδευτικό υλικό στην προσπάθεια να επιτύχει καλύτερα αποτελέσματα αφενός στη διαδικασία μετάδοσης και αφετέρου της αφομοίωσης του από τους μαθητές.

Η βάση δεδομένων “*Weimar Jazz Database*” προέκυψε από την ίδρυση του “*The Jazzomat Research Project*” (Abeßer, Cano, Frieler, Pfleiderer 2014) του πανεπιστημίου «*University of Music Franz Liszt Weimar*» της Γερμανίας και δραστηριοποιείται στο χώρο της έρευνας των Τζαζ αυτοσχεδιασμών. Η βιβλιοθήκη της βάσης περιέχει 456 μονοφωνικούς αυτοσχεδιασμούς<sup>10</sup> από 78 διαφορετικούς καλλιτέχνες, με πάνω από 200.000 μουσικά παραδείγματα.

Ο χρήστης θα μπορέσει να εξάγει από το διαδικτυακό της περιβάλλον τους καταχωρημένους αυτοσχεδιασμούς σε μορφή παρτιτούρας, με τις ενδείξεις του τέμπο και της αρμονικής πληροφορίας. Παράλληλα οι μεταγραφές παρέχονται σε αρχείο πρωτοκόλλου MIDI καθώς και σε γραφική αναπαράσταση που δείχνει τις αλλαγές των συμβάντων της MIDI πληροφορίας στο χρόνο<sup>11</sup>. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στα στατιστικά στοιχεία της μουσικής σύνθεσης, περιλαμβάνοντας τη διάρκεια της, την κλίμακα και το μέτρο, καθώς και πληροφορίες που αφορούν την ηχογράφιση και το στυλ της περιόδου που αναλύεται.

Επιπλέον, παρέχονται στον χρήστη στοιχεία που εφάπτονται της επιστήμης της στατιστικής μουσικολογίας και εμφανίζονται μέσω ιστογραμμάτων. Χαρακτηριστικά όπως αυτά που αφορούν τη χρήση προεκτάσεων των συγχορδιών, την πυκνότητα των αυτοσχεδιασμών και τον χαρακτηρισμό των μελωδικών τους περιγραμμάτων, συμβάλουν στην ολοκλήρωση ενός μεγάλου κομματιού της στατιστικής έρευνας. Τέλος, υπάρχει πρόσβαση στην εγκυκλοπαίδεια ανοιχτού κώδικα “*Wikipedia*” για την έκθεση των βιογραφικών στοιχείων του εκάστοτε καλλιτέχνη.

Τα εξειδικευμένα στατιστικά στοιχεία που παρέχει η βάση, πέρα από την προφανή προσφορά τους στον αμιγώς μουσικό τομέα, βοηθούν το χρήστη να επεξεργαστεί τα

<sup>10</sup> μέχρι την τελευταία αναβαθμισμένη της έκδοση το Νοέμβριο του 2018

<sup>11</sup> Στη διεθνή ορολογία και σε όλα τα σύγχρονα λογισμικά DAW συναντώνται ως Piano Roll

αποτελέσματα της μουσικής πληροφορίας μέσα από μια μεγάλη έκταση αυτοσχεδιαστικών πηγών και να τα συσχετίσει με μεταδεδομένα προκειμένου να εντοπίσει και να ερμηνεύσει τη μουσική επιρροή στην ιστορία και τα στυλ που έχουν χρησιμοποιηθεί στη Τζαζ. Ακόμα, οι ολοκληρωμένες δυνατότητες αναζήτησης βιογραφικών στοιχείων και η πρόσβαση στην καταγεγραμμένη κληρονομιά της Τζαζ, βοηθούν στη διερεύνηση του πολιτισμικού υπόβαθρου και των κοινωνικών δικτύων του ιδιώματος.

Συμπερασματικά, το περιβάλλον, η χρήση και η αποτελεσματικότητα των βάσεων και των ψηφιακών βιβλιοθηκών που αναφέρθηκαν, αποτελούν συγκερασμό μεταξύ των νέων τεχνολογιών και των μεθόδων που αναλύθηκαν στις προηγούμενες παραγράφους. Η δυνατότητα της άμεσης πρόσβασης στην πληροφορία καθώς και η παροχή εξειδικευμένων στατιστικών στοιχείων προς όφελος της έρευνας είναι πολύτιμη. Όμως η συγκεκριμένη μεθοδολογία δεν δύναται να προσφέρει στην εκπαιδευτική διαδικασία. Οι παραπάνω βάσεις δεδομένων, χωρίς τη μεθοδολογία ανάλυσης των αυτοσχεδιασμών, δεν μπορούν να αναβαθμίσουν κατάλληλα το παιδαγωγικό μοντέλο, πέρα από την προσφορά ολόκληρων ή τμηματικών αυτοσχεδιασμών και την άρτια και εξειδικευμένη παροχή στατιστικών στοιχείων.

### 1.3 Στόχοι και ερευνητικές μέθοδοι

Οι περισσότερες από τις μεθόδους που αναφέρθηκαν, σκοπεύουν στο να βοηθήσουν τον μουσικό κάθε επιπέδου να αναπτύξει έναν ατομικό ξεχωριστό στυλ, αφενός μιμούμενος τις κλασικές ηχογραφήσεις των μεγάλων καλλιτεχνών της Τζαζ και αφετέρου καλλιεργώντας δεξιότητες που σχετίζονται με την εξέλιξη της μουσικής ικανότητας και την τεχνική του οργάνου. Ωστόσο, δεν υπάρχει ένα ολοκληρωμένο και ξεκάθαρο σύστημα ταξινόμησης για τα βασικά δομικά στοιχεία των μονοφωνικών αυτοσχεδιασμών της Τζαζ όπως αυτά έχουν παρουσιαστεί μέχρι τώρα. Η παρούσα εργασία, αν και με ένα μικρό αλλά αντιπροσωπευτικό όγκο πηγών, θα στοχεύσει στην ανάπτυξη μιας μεθοδολογίας για την κατάκτηση των αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών, υποστηριζόμενη από μια ενημερωμένη ψηφιακή βιβλιοθήκη.

Η δυνατότητα εισαγωγής όλων των στοιχείων και των παραμέτρων σε ένα υπολογιστικό σύστημα θα βοηθήσει στο να λυθούν θέματα άμεσης προσβασιμότητας, εύρεσης και αρχειοθέτησης. Ευελπιστεί ότι θα προσφέρει στον ερευνητή ένα σύνολο αυτοσχεδιαστικών εργαλείων, ενώ το μοντέλο της θα συνεισφέρει στο πεδίο της έρευνας της Τζαζ, της κατανόησης του αυτοσχεδιασμού και της δημιουργικότητας γενικότερα,

συμπεριλαμβανομένων των θεμάτων στατιστικής ανάλυσης και εξαγωγής της μουσικής πληροφορίας (Music Information Retrieval). Συγκεκριμένα, ο χρήστης θα μπορεί να συνδυάσει ποικιλοτρόπως και με ευελιξία όλα τα στοιχεία, είτε αυτά αγγίζουν το πεδίο του άμεσου ενδιαφέροντός του, είτε αποτελούν τον πυρήνα μιας εξειδικευμένης και διαθεματικής έρευνας.

Μέσω των δυνατοτήτων ταξινόμησης, εύρεσης και σύγκρισης των δεδομένων αλλά και των αντίστοιχων ηχητικών δειγμάτων που θα παρέχονται από το υπολογιστικό περιβάλλον της, η βάση φιλοδοξεί να βοηθήσει τον αρχάριο μαθητή να μπορέσει να αποκτήσει άμεση πρόσβαση στη μουσική πληροφορία. Στοχεύει επίσης να τον ωφελήσει στη σταδιακή ανάπτυξη των μελωδικών, αρμονικών και ρυθμικών ικανοτήτων, που θα συντελέσουν στη δημιουργία ενός βασικού λεξιλογίου καθώς και τη σταδιακή ένταξη στην διαδικασία του αυτοσχεδιασμού.

Σε προχωρημένο επίπεδο, η ίδια μεθοδολογία φιλοδοξεί να οδηγήσει στην κατανόηση του ρόλου και της εφαρμογής της γλώσσας και στη συνέχεια, μέσω της ανάλυσης και της εμπέδωσης των αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών, την προσέγγιση των διαφόρων στυλ των παικτών. Επιπλέον, να οδηγήσει στην ανακάλυψη και τη βελτίωση πτυχών του μουσικού χαρακτήρα του αυτοσχεδιαστή και τέλος να τον οδηγήσει στο να δημιουργήσει και να αναπτύξει το δικό του αυτοσχεδιαστικό ύφος. Το υπολογιστικό σύστημα ευελπιστεί να χρησιμεύσει ακόμα και στους έμπειρους αυτοσχεδιαστές ώστε να μπορούν να είναι επιλεκτικοί σε σχέση με το υλικό μελέτης τους. Ο μουσικός μέσω της άμεσης κατηγοριοποίησης των δεδομένων, θα μπορέσει να εστιάσει στον τρόπο κατασκευής νέων μηχανισμών δημιουργίας καθώς και να επιλέξει ποια στοιχεία του λεξιλογίου κρίνονται ουσιώδη ή λιγότερο απαραίτητα.

Επιπλέον, ο ερευνητής, θα μπορέσει να εκμεταλλευτεί τα φίλτρα αναζήτησης και ταξινόμησης ώστε να κατηγοριοποιήσει και να εξάγει υλικό που μπορεί να αποδειχθεί χρήσιμο στην προσωπική του έρευνα. Μια πιθανή κατηγοριοποίηση των αυτοσχεδιασμών βασισμένη σε χρονολογικά κριτήρια, θα μπορούσε να αναδείξει τους τρόπους που σχετίζονται με την ανάπτυξη και την εις βάθος ανάλυση του μουσικού λεξιλογίου, τη στυλιστική προσέγγιση και τον ρόλο των παικτών και των οργάνων της περιόδου που ερευνάται. Έτσι ο ερευνητής θα μπορούσε να εξάγει άμεσα συμπεράσματα ακόμα και για εξειδικευμένα θέματα εφαρμογής της γλώσσας, όπως τη χρήση της σε μια δεδομένη εποχή από συγκεκριμένη κατηγορία οργάνων. Για παράδειγμα, ένα δείγμα πιθανής μελέτης θα μπορούσε να είναι η ανάλυση των μουσικών φράσεων που χρησιμοποιούσαν τα όργανα των πνευστών στη γέφυρα της φόρμας “*Rhythm Changes*” κατά την περίοδο της *Bebop*.

Το υλικό της βάσης μπορεί επίσης να φανεί χρήσιμο στο να αναδειχθούν και να χαρακτηριστούν οι προθέσεις και οι τάσεις μιας εποχής, συμπεριλαμβανομένων των ηχογραφήσεων και των συνεργασιών μεταξύ των καλλιτεχνών και να υποστηρίξει τις όποιες απλές ή σύνθετες στατιστικές αναλύσεις και μελέτες έχουν σχέση με το ρεπερτόριο ή τον εντοπισμό των θεωρητικών βάσεων επί των οποίων στηρίζονται οι αυτοσχεδιασμοί. Τέλος, η βάση δεδομένων θα προσφέρει άμεσα αποτελέσματα στις όποιες συγκριτικές μελέτες μεταξύ των αυτοσχεδιασμών, βοηθώντας στην κατανόηση των ομοιοτήτων και των διαφορών του τρόπου σκέψης και της προσέγγισης του κάθε παίκτη μέσα από την κωδικοποίηση του μουσικού του ύφους.

Για τον δάσκαλο, η βάση ευελπιστεί να αποτελέσει πηγή άντλησης μουσικού υλικού, που θα αποδειχθεί χρήσιμο στο εκπαιδευτικό του έργο. Θα του δώσει τη δυνατότητα να κατηγοριοποιήσει, να ταξινομήσει, να εντοπίσει και να εξάγει τη μουσική πληροφορία, δημιουργώντας μια ατομική πρόταση διδασκαλίας, και εν γένει μέθοδο, η οποία θα βασίζεται στα μουσικά στοιχεία της ψηφιακής της βιβλιοθήκης. Η κατασκευή ασκήσεων εφαρμοσμένες σε ξεχωριστά μουσικά παραδείγματα, η προσαρμογή τους στις ανάγκες και στο επίπεδο του εκάστοτε εκπαιδευόμενου και ο σωστός προγραμματισμός και χειρισμός του υλικού της βάσης, σκοπεύουν να αποτελέσουν σημαντικά εργαλεία στην προσπάθεια να εμφυσήσει στον μαθητή τον τρόπο σκέψης των μεγάλων αυτοσχεδιαστών όχι ως προς το τι νότες έπαιξαν, αλλά κάτω από ποιες νοητικές διεργασίες έπαιξαν αυτές τις νότες και γιατί συμπεριέλαβαν το συγκεκριμένο μελωδικό περιεχόμενο στην τρέχουσα αρμονία. Στόχος αποτελεί επίσης η κατάδειξη των αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας και η βοήθεια στην κατανόηση και ανάπτυξή τους.

Τέλος η παρούσα μελέτη, φιλοδοξεί να αποτελέσει χρήσιμο εργαλείο στην προσπάθεια για την κάλυψη του κενού της διαθεσιμότητας μεταγραφών. Μια μελλοντική έκδοση του υπολογιστικού συστήματος της βάσης σε έκδοση ανοιχτού κώδικα, θα δώσει το δικαίωμα σε χρήστες να μεταφορτώνουν μεταγραφές που δεν προέρχονται από εμπορικές είτε από άλλες ακαδημαϊκές πηγές.

### **1.3.1 Η μέθοδος των μεταγραφών και η χρήση τους στην εκμάθηση της γλώσσας**

Η πλέον κοινή και αποδεκτή μέθοδος ανάλυσης και προσέγγισης του λεξιλογίου της *Bebop* είναι οι μεταγραφές αυτοσχεδιασμών σημαντικών καλλιτεχνών. Οι προσπάθειες αυτές παρέχουν τις μουσικές πληροφορίες στη συμβολική τους μορφή, ενώ ο σπουδαστής ακολουθεί τη διαδικασία αντιγραφής της παρτιτούρας όσο πιο πιστά γίνεται. Όμως αυτή η προσέγγιση

δεν προσφέρει μια ολοκληρωμένη εικόνα στον μαθητή ή τον μουσικό, καθώς η πιστή αντιγραφή του πρωτότυπου προϋποθέτει και την αναπαραγωγή στυλιστικών στοιχείων που ενσωματώνονται στον ηχητικό του αποτύπωμα και είναι το προαπαιτούμενο για την ολοκλήρωση της συνολική εικόνας και κατανόησης του ύφους. Όσο ακριβής και να είναι μια μεταγραφή, μπορεί να περιέχει μόνο εκείνα τα στοιχεία της μουσικής που μπορούν να σημειωθούν όπως τις μελωδικές γραμμές, την αρμονία και την προσέγγιση των βασικών ρυθμικών αξιών. Άλλα στοιχεία, όπως η διατύπωση των μουσικών φράσεων, η άρθρωση, τα στοιχεία των δυναμικών, οι χρωματισμοί και οι τονισμοί είναι αδύνατο να εκφραστούν μέσα από την παρτιτούρα στην ολότητά τους.

Τα παραπάνω καθιστούν αυτονόητο ότι η ακουστική γνώση των αυτοσχεδιασμών είναι απαραίτητη για να κατανοήσει κανείς το μουσικό ύφος του εκτελεστή και κατ' επέκταση της γλώσσας. Ιστορικά, η Τζαζ επιβίωσε και αναπτύχθηκε χάρη στην προφορική και στην ακουστική παράδοση. Οι μουσικοί μάθαιναν τη γλώσσα και το ρεπερτόριο προφορικά από τους δασκάλους τους, από τα “*Jam Sessions*” και από τις ακροάσεις ηχογραφήσεων παλιών δίσκων (Berliner, 1994). Λόγω της λεπτομερούς προσοχής που απαιτείται κατά την ακουστική μεταγραφή, η ίδια η διαδικασία χαρακτηρίζεται πολύτιμη μιας και ο χρήστης της βάσης θα έχει άμεση πρόσβαση στα ηχητικά παραδείγματα και συνεπώς στα παραπάνω εκφραστικά μέσα. Για το λόγο αυτό, η επιλογή της ακρόασης ολόκληρου του αυτοσχεδιασμού αλλά και κάθε μεμονωμένου μουσικού παραδείγματος όπως θα παρουσιάζεται στο υπολογιστικό σύστημα, στοχεύει να ολοκληρώσει τη διαδικασία της μάθησης.

Επιπλέον, οι εκπαιδευτικές μέθοδοι που περιέχουν μεταγραφές των αυτοσχεδιασμών, αφήνουν ελεύθερο τον εκάστοτε ερευνητή να εξάγει τα δικά του υποκειμενικά συμπεράσματα. Κάτι τέτοιο είναι απολύτως λογικό, εξαιτίας της φύσης της διαδικασίας, της έμφυτης προσωπικής του αυτοσχεδιαστικής βάσης, των γνώσεων και της επιθυμίας του. Ωστόσο, ο μουσικός ενδέχεται να χάσει την ευκαιρία να εξερευνήσει διαφορετικές πτυχές του αυτοσχεδιασμού. Η κωδικοποίηση των αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών όπως θα προσφέρονται από τη βάση δεδομένων αγγίζουν σε μεγαλύτερο βαθμό την υποκειμενικότητα, συμβάλλοντας σε μία ολιστική προσέγγιση της ανάλυσης και της μελέτης του αυτοσχεδιασμού, καθώς και τη διαδικασία της μάθησης.



### 1.3.2 Η μέθοδος των προετοιμασμένων μουσικών φράσεων και η χρήση τους στην εκμάθηση της γλώσσας

Οι σπουδαστές επενδύουν ένα μεγάλο μέρος της καθημερινής τους μελέτης στην προσπάθεια να δημιουργήσουν μια βιβλιοθήκη από μουσικές φράσεις, μοτίβα, ακόμη και πλήρη σόλο χρησιμοποιώντας τη γραπτή ή την προφορική παράδοση (Galper, 2005). Γι αυτό τον λόγο οι περισσότερες παιδαγωγικές προσεγγίσεις όπως αυτές των Aebersold (1985), Fischer (1995) και Baker (1987), ενσωματώνουν τη χρήση προετοιμασμένων μοτίβων και μουσικών φράσεων στις μεθοδολογίες τους. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο ρόλος των προγραμματισμένων φράσεων είναι απαραίτητος για τη δημιουργία ενός αυτοσχεδιασμού που θα κυοφορεί τη γλώσσα της παράδοσης, ενώ αυτή η προσέγγιση αποδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη για την επικοινωνία μεταξύ των μουσικών της κοινότητας.

Ενώ πολλές από τις εκδόσεις εκπαιδευτικού υλικού όπως αυτές των Shneidman (2000) και Vaartstra (2015) βασίζονται σε αυτή την προσέγγιση, τα υποστηρικτικά κείμενα δεν παρέχουν ένα θεωρητικό και αρμονικό πλαίσιο για την αποτελεσματική χρήση του λεξιλογίου. Επίσης λιγότερες είναι οι πληροφορίες που δίνονται για το κάτω από ποιες συνθήκες επινοήθηκε το προτεινόμενο μουσικό υλικό. Στις περισσότερες περιπτώσεις ο αυτοσχεδιασμός που βασίζεται αποκλειστικά στην προσέγγιση του στυλ των προετοιμασμένων φράσεων, ακούγεται ως επί το πλείστον αναποτελεσματικός και παρωχημένος (Jafee, 2012). Επιπλέον, η αποκλειστική χρήση προκατασκευασμένων μουσικών στοιχείων έχει ως αποτέλεσμα το διαχωρισμό και την αποξένωση του αυτοσχεδιαστικού υλικού από το περιβάλλον της ορχήστρας, επηρεάζοντας την αλληλεπίδραση και τη συνεργασία μεταξύ των μουσικών. Οι αυτοσχεδιαστές της Τζαζ γνωρίζουν τους περιορισμούς που περιλαμβάνει μια μαניέρα λεξιλογίου και φιλοδοξούν να ξεπεράσουν τη χρήση της, προκειμένου να παράγουν αυθορμητισμό και να αποκτήσουν περισσότερη αυτοσχεδιαστική ελευθερία (Liebman, 1991).

Η βάση δεδομένων που εμπλουτίζεται με αφορμή την παρούσα εργασία, θα βοηθήσει ώστε να υπάρξει εμβάθυνση στη δομή και τους κανόνες λειτουργίας των μηχανισμών κατασκευής των μουσικών φράσεων και μοτίβων, καθώς και στο πώς αυτοί ανταποκρίνονται στο ρυθμικό και αρμονικό περιεχόμενο όπως καταδεικνύεται μέσα από τα παραδείγματα που θα αναλυθούν. Παρέχει επίσης επιπλέον πληροφορίες σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο οι μηχανισμοί και το λεξιλόγιο που τους διέπει, εμφανίζονται ως μέρος μιας μεγαλύτερης εικόνας, δηλαδή για το πώς οι μικρότερες κυτταρικές δομές ευθύνονται για την κατασκευή μιας μεγαλύτερης μουσικής ενότητας. Με αυτόν τον τρόπο θα παρέχει μια επιπλέον βοήθεια στους σπουδαστές ώστε να αναπτύξουν, να συνδέσουν και να ομογενοποιήσουν το μουσικό

υλικό μελέτης στις αυτοσχεδιαστικές τους προσπάθειες. Με τα παραπάνω, γίνεται κατανοητό πως οι διαδικασίες που είναι απαραίτητες για την ανάπτυξη της κατανόησης των εσωτερικών λειτουργιών αυτής της εξαιρετικά πολύπλοκης ικανότητας του αυτοσχεδιασμού, πρέπει να βασίζονται σε ισχυρές θεωρητικές βάσεις και να διέπονται από στρατηγικούς αυτοσχεδιαστικούς μηχανισμούς.

### 1.3.3 Η δομή και τα χαρακτηριστικά της εργασίας

Η παρούσα μελέτη περιλαμβάνει την ανάλυση των αρμονικών, μελωδικών και ρυθμικών χαρακτηριστικών της κιθαριστικής γλώσσας της *Bebop* και την καταγραφή τους σε υπολογιστικό σύστημα βάσης δεδομένων. Σκοπός της είναι η ανάλυση του λεξιλογίου του ιδιώματος μέσα από την ανάδειξη των σημαντικότερων αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών και η εξέταση της συμβολής τους στο πλαίσιο του στυλιστικού προσανατολισμού της γλώσσας. Τα προς εξέταση αντικείμενα είναι δέκα αυτοσχεδιασμοί εμβληματικών καλλιτεχνών της κιθαριστικής σχολής. Οι ηχογραφήσεις εκτείνονται από το 1955 μέχρι και το 1981, περιλαμβάνουν τις πιο δημοφιλείς μουσικές φόρμες της Τζαζ, ενώ έχουν επιλεγεί με κριτήριο τη διαχρονικότητα της μουσικής φόρμας, τη χρονολογία ηχογράφησης και τη σημαντική θέση που κατέχουν μέχρι και σήμερα στη σύγχρονη μουσική διδασκαλία. Κάθε σόλο περιλαμβάνει μια μεγάλη λίστα μουσικών παραμέτρων που εξετάζονται και αναλύονται με βάση τους μουσικούς κανόνες της κλασικής θεωρίας και τη δυτικής αρμονίας. Επιλεγμένες πηγές από τη μουσική της δυτικής τέχνης χρησιμοποιούνται ως σημεία αναφοράς, ενώ οι όροι που εφαρμόζονται για τη μουσική ανάλυση είναι αυτοί που συναντώνται στη διεθνή βιβλιογραφία και θα περιγραφούν αναλυτικά στα παρακάτω κεφάλαια.

Όλα τα μουσικά παραδείγματα παρουσιάζονται με τη μορφή παρτιτούρας<sup>12</sup>, καθώς και ένα σχετικό κείμενο επεξήγησης. Οι συμβολισμοί της τρέχουσας αρμονίας εμφανίζονται πάνω από τις μελωδικές γραμμές προσδιορίζοντας τη σχέση των επιλεγμένων νοτών με το αρμονικό περιεχόμενο. Το συνοδευτικό κείμενο κάθε παραδείγματος θα προσπαθήσει να περιγράψει και να αναλύσει τις θεωρητικές δομές πάνω στις οποίες στηρίζεται η ανάλυση, χρησιμοποιώντας τη διεθνή ορολογία και σημειογραφία. Ειδικότερα, οι στυλιστικές παρατηρήσεις του κειμένου έχουν να κάνουν με όρους που αφορούν τον ρυθμό, την αρμονία, το μελωδικό λεξιλόγιο και

<sup>12</sup> Που ανάλογα το παράδειγμα της μουσικής ανάλυσης περιλαμβάνει αντίστοιχες ενσωματωμένες σημειώσεις

την εκφορά των μουσικών φράσεων<sup>13</sup>, καθώς και μια εκτενή λίστα που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων αμιγώς μουσικές έννοιες όπως: “τρίηχα ογδών”, “αίσθηση του *Swing*”, “χρήση της τεχνικής *Double time*”, “Μπλουζ παίξιμο”, “αλλοιωμένες συγχορδίες και κλίμακες”, “προεκτάσεις συγχορδιών”, “τυπικές αρμονικές διαδοχές και αντικαταστάσεις συγχορδιών”, “χρωματικές προσεγγίσεις”, “τονισμοί”, “αλληλεπίδραση μεταξύ του ρυθμικού τμήματος και του σολίστ”, “ρυθμική μετατόπιση και τοποθέτηση των φράσεων”, “μήκος των μουσικών φράσεων” και “αίσθηση του χρόνου και του χώρου μέσω της χρήσης παύσεων”.

Στη συνέχεια θα υπάρξει σύγκριση των αναλύσεων και θα εξαχθούν συμπεράσματα ως προς τη διαχρονικότητα της γλώσσας στο σύνολο της, αλλά και για το ύφος και την προσέγγιση του κάθε αυτοσχεδιαστή χωριστά. Στο υπολογιστικό της περιβάλλον, η βάση θα συμπεριλαμβάνει για κάθε μουσικό παράδειγμα την παρτιτούρα, το ηχητικό δείγμα και το αντίστοιχο αρχείο MIDI. Επίσης θα παρέχει την αυθεντική ηχογράφιση ολόκληρου του αυτοσχεδιασμού.

Αφού ολοκληρωθεί η ανάλυση των επιλεγμένων έργων, το επόμενο κεφάλαιο θα ασχοληθεί με την πρακτική εφαρμογή των μουσικών παραδειγμάτων που παρουσιάστηκαν. Η παρουσία δύο προσχεδιασμένων γραπτών συνθέσεων με τη μορφή αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών, εφαρμοσμένες πάνω σε συνθέσεις βασικού ρεπερτορίου της Τζαζ, θα αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να αναπτυχθούν αποτελεσματικότερα οι μηχανισμοί αυτοί στην πράξη. Στόχος αυτής της ενότητας είναι να σχεδιάσει και να αναπτύξει εξ’ ολοκλήρου δύο αυτοσχεδιαστικές στρατηγικές, που σκοπό έχουν την παροχή πιθανών εργαλείων εκμάθησης των αφηρημένων μηχανισμών αυτοσχεδιασμού που έχουν αναλυθεί νωρίτερα.

Η ενσωμάτωση των παραπάνω στοιχείων σε μια εξομοίωση αυτοσχεδιαστικού περιβάλλοντος, θα αναδείξει τον μικροδομικό και μακροδομικό χαρακτήρα των μηχανισμών, δηλαδή την αυτοτελή τους ύπαρξη αλλά και την μεταξύ τους εξάρτηση και αλληλεπίδραση στο πλαίσιο ενός πλήρους αυτοσχεδιασμού. Επιπλέον, θα επιτρέψει στον μουσικό να αναλύσει τη στρατηγική της κατασκευής τους και θα του προσφέρει τη δυνατότητα να συμπεριλάβει όμοιους μηχανισμούς στους δικούς του μελλοντικούς αυτοσχεδιασμούς και όχι απλώς να αντιγράψει το υπάρχον υλικό.

---

<sup>13</sup> Phrasing

### 1.3.4 Κριτήρια επιλογής των αυτοσχεδιασμών

Τα περιεχόμενα των επιλεγθέντων αυτοσχεδιασμών, περιλαμβάνουν τις πιο δημοφιλείς μουσικές φόρμες που έχουν χρησιμοποιηθεί στην ιστορία της Τζαζ. Η αρμονική δομή των παραδοσιακών δωδεκάμετρων φορμών “Blues” και “Minor Blues”, η φόρμα “Rhythm Changes” και οι κλασικές τριανταδύαμετρες συνθέσεις του βασικού ρεπερτορίου<sup>14</sup> που αποτελούν πρότυπες συνθέσεις ή διασκευές γνωστών δημοφιλών αμερικάνικων τραγουδιών, περιλαμβάνονται μέσα σε αυτές. Σκοπίμως έχει αποφευχθεί η επιλογή αυτοσχεδιασμών μη διαδεδομένων συνθέσεων, καθώς η γνώση του παραδοσιακού ρεπερτορίου εξυπηρετεί στοιχειώδεις παιδαγωγικούς σκοπούς. Παράλληλα αποδεικνύεται αποτελεσματική στην επικοινωνία μεταξύ της κοινότητας των μουσικών, διότι μπορεί να αποτελέσει συνδετικό κρίκο μεταξύ των παικτών σε ένα “Jam Session”.

Πέρα από τη σπουδαιότητα που κατέχουν στην ιστορική παράδοση και στο ρεπερτόριο της Τζαζ, οι επιλεγμένοι αυτοσχεδιασμοί εκτείνονται από το 1955 μέχρι και το 1981. Ο λόγος επιλογής αυτών των χρονικών περιόδων είναι διττός: Αφενός για να εξαχθούν συμπεράσματα για το αν και το πόσο εξελίχθηκε ή άλλαξε η γλώσσα μέσα σε αυτές τις δεκαετίες και αφετέρου για να μπορέσουν να καταγραφούν πιθανές ομοιότητες στο συνολικό αυτοσχεδιαστικό στυλ στα χρονικά διαστήματα που μελετώνται.

Ιστορικά, το στυλ της *Hardbop*, διαμορφώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1950, δανείστηκε στοιχεία της γλώσσας της *Bebop*, ενσωμάτωσε χαρακτηριστικά της παράδοσης και των τραγουδιών Μπλουζ και τελικά βοήθησε με τη σειρά της να σχηματιστεί το μοντέρνο λεξιλόγιο της Τζαζ (Gridley 2011). Οι επιλεγμένοι αυτοσχεδιασμοί προέρχονται από μουσικούς που έχουν αναφερθεί από ιστορικούς και μελετητές της Τζαζ ως μεγάλες επιρροές στο κιθαριστικό είδος. Χωρίς να διαφέρουν από τους συγχρόνους τους υιοθέτησαν τη γλώσσα της *Bebop*, τη διατήρησαν και τη βελτίωσαν στη μετέπειτα περίοδο, βοηθώντας στην καθιέρωσή της στο σύγχρονο παίξιμο. Η σημασία λοιπόν των συγκεκριμένων αυτοσχεδιασμών είναι κάτι παραπάνω από κομβική γιατί στοιχεία του λεξιλογίου, των μηχανισμών που το διέπουν και εν γένει της γλώσσας, είναι η βάση πάνω στην οποία λειτουργεί όλο το σύγχρονο παιδαγωγικό μοντέλο του Τζαζ αυτοσχεδιασμού.

Επιπλέον, το κριτήριο για την επιλογή των αυτοσχεδιασμών, είναι η ομοιομορφία που παρουσιάζουν ως προς το ηχητικό αποτέλεσμα σε ότι αφορά τον εξηλεκτρισμένο ήχο των προηγούμενων δεκαετιών της εποχής του *Swing* και ιδιαίτερα σε αυτόν που καθιέρωσε ο

<sup>14</sup> Γνωστές ως “Standards” μεταξύ των μουσικών.

Charlie Christian (1916- 1942) (Broadbent, 2003). Ακόμα, οι επιλεγμένοι αυτοσχεδιασμοί, πέρα από τις προφανείς χρήσεις ενός κοινού λεξιλογίου παρουσιάζουν αισθητές ομοιότητες ως προς την αρμονική και τη ρυθμική δομή. Είναι ξεκάθαρες οι χρήσεις κοινών αρμονικών σειρών, η λειτουργία των πτώσεων, καθώς και οι διαδοχές και οι ποιότητες των συγχορδιών. Το τέμπο όλων των αυτοσχεδιασμών κυμαίνεται από μέτριο-γρήγορο έως γρήγορο ενώ και οι δέκα συνθέσεις εκτελούνται με τον χαρακτηριστικό ρυθμό *Swing*. Τέλος, τα σόλο αναδεικνύουν τον κοινό χαρακτήρα της γλώσσας, όμως περιλαμβάνουν και την μοναδική προσέγγιση του καθενός από τους παίκτες, γεγονός που καθιστά ιδανική για τους ερευνητές τη μελέτη σε βάθος όχι μόνο του γενικού στυλ, αλλά και του τρόπου σκέψης του κάθε αυτοσχεδιαστή.

#### 1.4 Η βάση δεδομένων

Η παρούσα διπλωματική εργασία θα τροφοδοτήσει με δεδομένα την αναδυόμενη βάση δεδομένων, ακολουθώντας το υπάρχον μοντέλο ανάλυσης των αυτοσχεδιασμών και της Γραμμογράφησης όπως αυτό παρουσιάστηκε από τον Βασιλάκη (Vassilakis 2018). Πρωταρχικός ρόλος της αναπτυσσόμενης αυτής βάσης είναι η ιεράρχηση, η τμηματοποίηση και η κατηγοριοποίηση των δομικών στοιχείων της γλώσσας, σύμφωνα με τη λειτουργία τους στον αυτοσχεδιασμό και η καταγραφή τους σε μορφή κειμένου (Annotation Text).

Αρχίζοντας την τμηματοποίηση, η μεθοδολογία ορίζει το δομικό στοιχείο “*Segment*” ως το πιο σύντομο αλλά εμφανές θεματικό υλικό, το οποίο συνήθως δεν ξεπερνάει σε έκταση το ένα μέτρο. Προφανώς υπάρχουν περιορισμοί που αφορούν την ταχύτητα της εκάστοτε σύνθεσης και καθορίζουν σε κάθε περίπτωση το τι προσδιορίζεται ως σύντομο στην αντίληψη του ακροατή. Με την ίδια λογική, το στοιχείο “*Lick*” αποτελεί μια χαρακτηριστική μουσική φράση του λεξιλογίου του παίκτη, ενώ συνήθως εκτείνεται μεταξύ δύο και τεσσάρων μέτρων. Τέλος, η δομή “*Phrase*” περιέχει σαφώς μεγαλύτερες μελωδικές γραμμές, οι οποίες μπορούν να περιλαμβάνουν, χωρίς να είναι πάντα ο κανόνας, διακριτά “*Segments*” και “*Licks*”. Τα στοιχεία “*Phrases*” ιδανικά, ενώνουν το λεξιλόγιο και προσφέρουν ομοιογένεια στο συνολικό αυτοσχεδιασμό.

Το παρακάτω παράδειγμα προέρχεται από τον αυτοσχεδιασμό του Tal Farlow στη σύνθεση “*Like Someone In Love*” και παρουσιάζει την κατηγοριοποίηση των δομικών υλικών, όπως θα παρουσιαστεί στο κεφάλαιο της ανάλυσης. Κάθε στοιχείο χαρακτηρίζεται με τα

αρχικά “S” (*Segment*), “L” (*Lick*) και “P” (*Phrase*), ενώ η διάρκειά του αποτυπώνεται με την αντίστοιχη υπογράμμιση. Τέλος, τα στοιχεία “Segments” υπογραμμίζονται με πράσινο χρώμα, τα “Licks” με κόκκινο, ενώ τα “Phrases” με μπλε.

Παράδειγμα 1: “Κατηγοριοποίηση των δομικών υλικών της βάσης”

Ακόμα, τα παραπάνω δομικά συστατικά μπορούν να χαρακτηριστούν σε σχέση με τη λειτουργία τους στη σύνθεση ως “Answer” ή “Reference”. Και οι δύο έννοιες έχουν να κάνουν με απαντήσεις ή αναφορές σε στοιχεία της σύνθεσης που έχουν επαναδιατυπωθεί. Η ιδέα της επαναχρησιμοποίησης των μελωδικών στοιχείων ενισχύει την έννοια της θεματικής ανάπτυξης του αυτοσχεδιασμού. Επιπλέον, στο παράδειγμα, διακρίνονται τα στοιχεία “Segment 2a1”, “Segment 2a2” και “Segment 2a3” των μέτρων 4 με 5, τα οποία λειτουργούν ως “Answers” του δομικού στοιχείου “Segment 2” του μέτρου 3.

Τέλος, στο παράδειγμα του αυτοσχεδιασμού “The Days Of Wine And Roses” του Pat Martino, το στοιχείο “Lick2r1” του μέτρου 14 λειτουργεί ως “Reference” για το στοιχείο “Lick2” των μέτρων 1 με 2.

Παράδειγμα 2: “Η λειτουργία του στοιχείου “Reference”

### 1.4.1 Το Annotation της βάσης

Το σύστημα γραμμογράφησης της βάσης, έχει αναπτυχθεί για να περιγράψει τη θέση των δομικών στοιχείων μέσα στο μουσικό κείμενο. Η τοποθεσία του κάθε στοιχείου αποτυπώνεται ως:

Location Start Measure, Τελεία, Location Start Beat, Τελεία, Note Event Start, Κενό, Παύλα, Κενό, Location End Measure, Τελεία, Location End Beat, Τελεία, Note Event End, Semicolon, Structural Element, Ανοίγει Παρένθεση, Index, Κόμμα, Answer, Κόμμα, Reference, Κλείνει Παρένθεση (Κυρκιλής, 2020).

Επομένως η γραμμογράφηση του στοιχείου “*Lick 1*” του Παραδείγματος 1, θα αποτυπωθεί με τη μορφή:

1.1.1 - 2.4.2; L(1, 0, 0)

και υποδηλώνει πως το στοιχείο ξεκινά από το πρώτο γεγονός του πρώτου παλμού του πρώτου μέτρου και ολοκληρώνεται στο δεύτερο συμβάν του τέταρτου παλμού του δεύτερου μέτρου.

Τα αρχικά “*S*”, “*L*” και “*P*” των λέξεων “*Segment*”, “*Lick*” και “*Phrase*” ορίζουν τον χαρακτήρα του δομικού στοιχείου, ενώ ο πρώτος αριθμός της παρένθεσης τον αύξοντα αριθμό του γεγονότος, ο δεύτερος εάν πρόκειται για αναφορά προηγούμενου συμβάντος και ο τρίτος αν πρόκειται για απάντηση.

### 1.4.2 Mannerisms, Quotes

Επιπλέον, επιλεγμένα δομικά στοιχεία μπορούν να χαρακτηριστούν ως “*Mannerisms*”. Χωρίς να περιλαμβάνουν απαραίτητα “*Απάντηση*” ή “*Αναφορά*”, τα υλικά αυτά ανήκουν στο λεξιλόγιο των αυτοσχεδιαστών, φέρουν την υπογραφή τους και προσδιορίζουν το στυλιστικό τους ύφος. Συμβολίζονται με το σημείο “*\**”. Τέλος, η παραπομπή σε ένα πασίγνωστο και αναγνωρίσιμο δομικό χαρακτηριστικό άλλου κομματιού ή καλλιτέχνη χαρακτηρίζεται ως “*Quote*” και συμβολίζεται με τα σημεία “*\*\**”. Όπως έχει αναφερθεί εκτενώς, οι μουσικοί της Τζαζ συνήθως κάνουν αναφορές στις μελωδίες άλλων αυτοσχεδιασμών ή συνθέσεων, επιτυγχάνοντας τη διατήρηση των στοιχείων της γλώσσας και τη σύνδεση των σόλο τους με

την παράδοση. Η γραμμογράφηση του “Lick 9” της σύνθεσης “Minor League” του Grant Green που χαρακτηρίζεται ως “Mannerism”, θα αποτυπωθεί ως :

27.4.1 - 29.1.1; L(9, 0, 0) \*

Παράδειγμα 3: “Η γραμμογράφηση του στοιχείου “Lick 9” ως “Mannerism”

### 1.4.3 Πίνακες εισαγωγής

Η εισαγωγή όλων των δεδομένων θα διαμορφώσει τους παρακάτω πίνακες εισαγωγής της βάσης (Κυρκιλής, 2020).

- Improvisations
- Impro\_Analysis
- Impro\_Harmony
- Impro\_Genres
- Artists
- Musical\_Instruments
- Genres
- Structural Elements
- Relation Types
- Key Signatures
- Chords
- Chord Quality
- Extensions



Ο πίνακας “*Impro\_Analysis*” είναι αυτός που θα απασχολήσει την παρούσα εργασία, καθώς η λειτουργία του υποστηρίζει τα προς ανάλυση δεδομένα. Βασικοί είναι επίσης ο πίνακας “*Improvisations*” ο οποίος είναι και η κύρια πηγή μεταδεδομένων και ο “*Impro\_Harmony*” ο οποίος περιλαμβάνει στοιχεία της αρμονικής πληροφορίας. Οι υπόλοιποι πίνακες έχουν δευτερεύουσα σημασία, καθώς περιέχουν δεδομένα που σχετίζονται με τους καλλιτέχνες, τα μουσικά όργανα, αλλά και πληροφορίες αμιγώς μουσικού περιεχομένου όπως το όνομα και τον τύπο των κλιμάκων και των συγχορδιών, τις ποιότητές τους καθώς και τις προεκτάσεις τους. (Κυρκιλής, 2020)

Επομένως τα στοιχεία του Παραδείγματος 3, θα εισαχθούν ως εξής στον πίνακα “*Impro\_Analysis*”.

Row_Key	Location Start Measure	Location Start Beat	Note Event Start	Location End Measure	Location End Beat	Note Event End	Structural Element	Index	Relation	Relation Type	Mannerism	Quote
1		27	4	1	29	1	1Lick		1		Yes	No

Πίνακας 1: “Βασικός Πίνακας εισαγωγής στοιχείων ανάλυσης: “*Impro\_Analysis*”

Αναλυτικά, η στήλη “*Row Key*” αφορά την αύξουσα αρίθμηση της εγγραφής στη βάση δεδομένων. Οι στήλες “*Location Start Measure*” και “*Location End Measure*” αφορούν το μέτρο που ξεκινά και αντίστοιχα αυτό που τελειώνει το δομικό στοιχείο που περιγράφεται. Με τον ίδιο τρόπο οι στήλες “*Location Start Beat*” και “*Location End Beat*” αφορούν τον παλμό του μέτρου εκκίνησης και τέλους. Οι στήλες “*Note Event Start*” και “*Note Event End*” περιγράφουν τη θέση του συμβάντος-νότας στον παλμό του μέτρου που αναφέρουν. Στις περιπτώσεις όπου η νότα εκκίνησης συμπίπτει με την αρχή του παλμού που περιγράφει, η τιμή είναι πάντοτε 1, ενώ στις περιπτώσεις όπου δεν συμπίπτει, η τιμή είναι μεγαλύτερη του 1 (Κυρκιλής 2020). Η στήλη “*Structural Element*” περιγράφει το είδος του δομικού στοιχείου. Η στήλη “*Index*” αφορά τον αύξοντα αριθμό του συμβάντος, ή αν αυτό αναφέρεται σε προηγούμενο γεγονός. Εάν υπάρχει αναφορά, τότε αυτή δηλώνεται στη στήλη “*Relation*”, ενώ η στήλη “*Relation Type*” περιγράφει τον τύπο της αναφοράς και δέχεται δύο τιμές, “*Answer*” ή “*Response*”. Τέλος, οι στήλες “*Mannerism*” και “*Quote*” προσδιορίζουν το είδος της αναφοράς περιέχοντας τιμές “1” ή “0”, ενώ η στήλη “*Improvisation*” χρησιμοποιείται ως βασικό πεδίο αναζήτησης και ταξινόμησης οποιασδήποτε προβολής ή εξαγωγής απαιτηθεί.

#### 1.4.4 Η διεπαφή της βάσης

Το περιβάλλον της βάσης θα μπορέσει να προσφέρει στον χρήστη τους καταχωρημένους αυτοσχεδιασμούς στην ολότητά τους, αλλά και κάθε δομικό συστατικό “*Segment*”, “*Lick*” ή “*Phrase*” ξεχωριστά. Επίσης θα συμπεριλαμβάνει το ηχητικό απόσπασμα με τη μορφή αρχείου “*Audio*” από την ηχογράφηση στην οποία αναφέρεται, καθώς και τη συμβολική αναπαράσταση της μουσικής πληροφορίας με τη μορφή αρχείου MIDI. Έτσι ο χρήστης θα έχει άμεση επαφή με την μουσική πληροφορία και το αρμονικό περιεχόμενο μέσω της παρτιτούρας, καθώς και την ανάλυση των μελωδικών γραμμών και όλα τα πλεονεκτήματα που απορρέουν από αυτή. Θα μπορεί μέσω της αυθεντικής ηχογράφησης να εντοπίσει τα ιδιαίτερα στυλιστικά στοιχεία που θα αναδείξουν τις εκφραστικές ιδιαιτερότητες, αλλά και να μεταφορτώσει την MIDI πληροφορία μέσω του σχετικού αρχείου.

Για την αναπαράσταση ενός πιθανού περιβάλλοντος της βάσης, θα χρησιμοποιηθεί το δομικό στοιχείο “*Lick 3*” των μέτρων 6 με 7 της σύνθεσης “*Anthropology*” του Jimmy Raney, που εμπεριέχεται στους αυτοσχεδιασμούς που θα αναλυθούν στη συνέχεια. Κάθε δομικό στοιχείο του αυτοσχεδιασμού θα εμφανίζεται με την εικόνα της παρτιτούρας αποθηκευμένο σε αρχείο φωτογραφίας. Η παρτιτούρα θα περιλαμβάνει τη μελωδική γραμμή με τη μουσική σημειογραφία, την ανάλυση και τη διαδοχή των συγχορδίων. Στο παρακάτω παράδειγμά θα χρησιμοποιηθεί το αρχείου τύπου \*.PNG. Έτσι το “*Lick 3*” θα αναπαρασταθεί ως εξής:

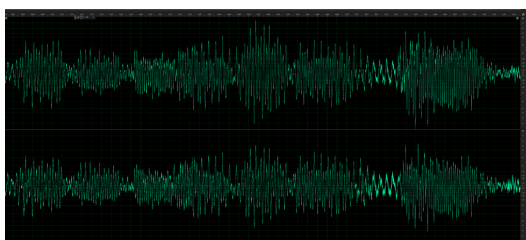
- [Lick3Score.PNG](#)

The image shows a musical score for a 'Lick' in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The notation includes a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The melody starts on measure 6 with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, an eighth note Eb, and a quarter note G. The chord progression above the staff is Ebmaj7, Ebm7, Bbmaj7, and G7. A red line under the melody is labeled 'L3' and 'Bb Minor Pentatonic'.

Παράδειγμα 4: Εμφάνιση δομικού στοιχείου “*Lick3*” με τη μουσική ανάλυση στη διεπαφή της βάσης

Παράλληλα θα εμφανίζεται και η επιλογή της ηχητικής αναπαραγωγής του συγκεκριμένου δομικού στοιχείου, μέσω αντίστοιχου ενσωματωμένου λογισμικού. Ενδεικτικά θα αναφερθεί ο τύπος αρχείου \*.WAV:

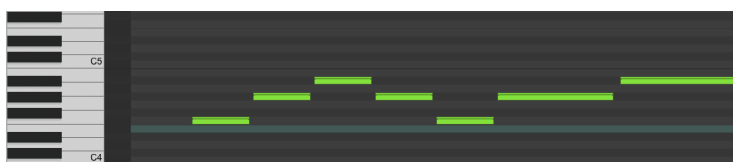
- Lick3.WAV



Παράδειγμα 5: Εμφάνιση ηχητικού αποσπάσματος δομικού στοιχείου “Lick3”, με επιλογή αναπαραγωγής

Αντίστοιχα, θα υπάρχει και το αρχείο MIDI, το οποίο αρχικά θα είναι άμεσα προσβάσιμο για πιθανή αναπαραγωγή με μια επίσης ενσωματωμένη εφαρμογή, στο παράδειγμά μας:

- Lick3.MID



Παράδειγμα 6: Εμφάνιση MIDI πληροφορίας δομικού στοιχείου “Lick3”, με επιλογή αναπαραγωγής

Τέλος, θα υπάρχει η δυνατότητα ηχητικής αναπαραγωγής και ανάκτηση της MIDI πληροφορίας για το σύνολο του αυτοσχεδιασμού.

Η προοπτική μεταφόρτωσης της MIDI πληροφορίας θα επιτρέπει στον χρήστη να αξιοποιήσει όλες τις δυνατότητες του πρωτοκόλλου. Για παράδειγμα, θα μπορεί να εξάγει, να επεξεργαστεί και να συγκρίνει εξειδικευμένο θεματικό υλικό που αφορά στη μελωδική ή αρμονική πληροφορία από αυτοσχεδιασμούς διαφορετικών χρονικών περιόδων.

Επιπλέον, η όποια κωδικοποίηση των μελωδικών γραμμών με βάση τον αριθμό MIDI της κάθε νότας, θα επιτρέψει σε μια μελλοντική έκδοση να περιλαμβάνει σύστημα αναζήτησης μονοφωνικών μελωδιών. Για την κωδικοποίηση μελωδικών γραμμών θα γίνει χρήση του παραπάνω παραδείγματος “Lick 3”.

Αρχικά στους ήδη υπάρχοντες πίνακες της βάσης, θα προστεθεί ένας καινούργιος με το όνομα:

- MIDI Encoding

Structural Element	Index	Midi Note Start	Midi Steps
Lick	3	65	3,2,-2,-3,3,2
Segment	1	73	1,1,1
Segment	2	82	3,-3,-2

Πίνακας 2: Πίνακας κωδικοποίησης μελωδικών γραμμών “MIDI Info”

Η πρώτη στήλη “*Structural Element*”, θα εμφανίζει το είδος του δομικού στοιχείου. Η δεύτερη στήλη “*Index*” θα περιέχει τον μοναδικό αύξοντα αριθμό του στοιχείου στον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό. Η τρίτη στήλη “*Midi Note Start*” θα περιέχει τον αριθμό της πρώτης MIDI νότας του δομικού στοιχείου, στην περίπτωση του παραδείγματος τη νότα F=65. Όλες οι υπόλοιπες νότες της μελωδικής γραμμής θα εμφανιστούν με τη μορφή βημάτων στην τελευταία στήλη “*Midi Steps*” έχοντας θετικό ή αρνητικό πρόσημο. Το πρόσημο προφανώς δηλώνει την ανιούσα ή κατιούσα κίνηση της μελωδίας. Για παράδειγμα ο αριθμός 3, δηλώνει την ανιούσα κίνηση της μελωδίας, από την MIDI νότα F=65 στην MIDI νότα Ab=68. Οι θετικοί αριθμοί και ο αριθμός μηδέν<sup>15</sup> θα εισάγονται χωρίς πρόσημο, ενώ οι αρνητικοί με το πρόσημο “*πλην*”. Ο παραπάνω Πίνακας 2 εμφανίζει επιπλέον τα στοιχεία των δομικών στοιχείων “*Segment 1*” και “*Segment 2*” της ίδιας σύνθεσης. Με την κατασκευή ενός μελλοντικού αλγόριθμου, θα επιτραπεί στον χρήστη η αναζήτηση με βάση το κριτήριο ομοιότητας των διαστηματικών σχέσεων των μελωδικών γραμμών, γεγονός που θα αναβαθμίσει τις σπουδαίες δυνατότητες της βάσης στην εξαγωγή χρήσιμου εκπαιδευτικού υλικού.

Είναι προφανές πως όσο μεγαλύτερος είναι ο όγκος των δεδομένων της βάσης, τόσο σημαντικότερη θα είναι και η συμβολή της στην κατανόηση των κανόνων που διέπουν το συντακτικό της γλώσσας. Τα γραμμογραφημένα συστατικά των αυτοσχεδιασμών θα σχηματίσουν μια δεξαμενή μελωδικών γραμμών με “*Segments*”, “*Licks*” και “*Phrases*”, βοηθώντας τον μουσικό όχι μόνο στο να δημιουργήσει το δικό του λεξιλόγιο, αλλά να κατανοήσει και να αναλύσει τη χρήση τους στο αρμονικό περιεχόμενο με το βέλτιστο δυνατό τρόπο. Σε ευρύ πλαίσιο, η βάση δεδομένων παρουσιάζει επιστημονικό ενδιαφέρον καθώς προσεγγίζει τα πεδία της μουσικής παιδαγωγικής, της στατιστικής μουσικολογίας και άπτεται θεμάτων που διερευνά ζητήματα εξόρυξης της μουσικής πληροφορίας. Μπορεί να προσφέρει στον ερευνητή όλα τα οφέλη του

<sup>15</sup> Ο αριθμός μηδέν μας δείχνει πως δεν υπάρχει ανιούσα ή κατιούσα κίνηση και ότι το επόμενο βήμα χαρακτηρίζει την ίδια ακριβώς MIDI νότα.

συγκερασμού της χρήσης των ψηφιοποιημένων βιβλιοθηκών και των βάσεων δεδομένων, με αυτά των ακαδημαϊκών ή των εμπορικών παιδαγωγικών μεθόδων. Τέλος, μελλοντικά το έργο θα μπορέσει να έχει πιθανές εφαρμογές στην εκμάθηση των κανόνων που διέπουν τη χρήση των δομικών στοιχείων, σε συστήματα Τεχνητής Νοημοσύνης και μηχανικής μάθησης (Machine Learning), αναβαθμίζοντας την παιδαγωγική προσέγγιση και τη διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### 2.1 Θεωρητικό πλαίσιο αναλύσεων

Για τον μέσο ακροατή, ο Τζαζ αυτοσχεδιασμός μπορεί συχνά να φαίνεται ότι αποτελείται από τυχαίες επιλογές νοτών πάνω από διαδοχές συγχορδιών. Όταν όμως αναλύεται με μια σχετικά βαθύτερη κατανόηση, αυτή η φαινομενική τυχειότητα αρχίζει να διαμορφώνεται σε καθορισμένες και μερικές φορές ακόμη και προβλέψιμες επιλογές νοτών. Στην πραγματικότητα, οι καλλιτέχνες εφαρμόζουν κανόνες και δομές που διέπουν την επιλογή των νοτών τους. Παρακάτω αναλύονται κάποιοι από τους βασικούς κανόνες και έννοιες που είναι απαραίτητοι για την κατανόηση αυτού του έργου. Οι ανεπαίσθητες διαφοροποιήσεις από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη, είναι αυτές που τελικά καταδεικνύουν το στυλ και τη δημιουργικότητα των μουσικών και αντανακλούν τη μουσική τους σκέψη. Επιλεγμένες έννοιες της ορολογίας και της ανάλυσης της μουσικής της δυτικής τέχνης, όπως τα τονικά στοιχεία της αρμονίας και του ρυθμού χρησιμοποιούνται ως σημεία αναφοράς σε αυτήν την έρευνα.

#### 2.1.1 Προσεγγίσεις νοτών

Η ένταση και η απελευθέρωση (tension and release) είναι ένας φιλοσοφικός όρος που χρησιμοποιείται στη μουσική και συνήθως περιγράφει το αίσθημα ενθουσιασμού, άγχους, αναμονής και πιθανώς διαταραχής που μεταβαίνει σε ένα αίσθημα ηρεμίας, γαλήνης και αρμονίας. Όταν οι μελωδικές γραμμές περιέχουν τις δομικές νότες κατασκευής των συγχορδιών (Chord tones), τότε συμβάλλουν σε μια αίσθηση ασφάλειας και αρμονίας. Το ηχητικό αποτέλεσμα σκιαγραφεί την αρμονία και προβάλλει στον ακροατή την αρμονική κίνηση (Λαδόπουλος, 2007).

Οι νότες προσέγγισης δεν ανήκουν στην δεδομένη αρμονία, προσθέτουν ένταση και ενισχύουν την αίσθηση προσδοκίας όταν προβάλλονται πάνω από αυτή. Οι προσεγγίσεις εμφανίζονται κάτω ή πάνω από τις βασικές νότες των συγχορδιών σε οποιαδήποτε μετρική θέση, στη θέση ή την άρση οποιουδήποτε παλμού. Όταν αυτές λύνονται, συνήθως βηματικά, προσδίδουν την ακουστική απελευθέρωση της έντασης. Επιπλέον, μπορούν να είναι νότες της κλίμακας που υποστηρίζει τη δεδομένη αρμονία ή χρωματικές νότες που δεν ανήκουν απαραίτητα στην κλίμακα

ή την συγχορδία. Οι προσεγγίσεις προσφέρουν επίσης απεριόριστες δυνατότητες στις μελωδικές κατασκευές. Ο βαθμός ευελιξίας είναι μεγάλος δεδομένου ότι υπάρχουν ελάχιστοι περιορισμοί στον αυτοσχεδιασμό.

Στην προσπάθεια ανάλυσης των προσεγγίσεων των αυτοσχεδιασμών που θα παρουσιαστούν, θα ισχύσουν οι εξής συμβολισμοί: (Bergonzi, Vol.6, 1992)

Συμβολισμός	Ονομασία	Επεξήγηση
c.b	Chromatic Below	Προσέγγιση νότας από ημιτόνιο κάτω, χωρίς απαραίτητα να ανήκει στην κλίμακα ή την συγχορδία.
s.a	Scale Above	Προσέγγιση νότας από νότα της κλίμακας επάνω.
c.a	Chromatic Above	Προσέγγιση νότας από ημιτόνιο επάνω χωρίς απαραίτητα να ανήκει στην κλίμακα ή την συγχορδία.
s.b	Scale Below	Προσέγγιση νότας από νότα της κλίμακας κάτω.

Πίνακας 3: Συμβολισμοί Ανάλυσης Προσεγγίσεων

Στις αναλύσεις που θα ακολουθήσουν δεν έχουν συμπεριληφθεί οι βηματικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται γραμμικά σε μία κλίμακα.

Ένα τέτοιο παράδειγμα παρουσιάζεται στο μέτρο 50 του αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι “*You’d Be So Nice To Come Home To*”.



Η προσέγγιση αυτή πραγματοποιείται μέσω “*Scale Above*” [s.a]<sup>16</sup> στην 7η, 5η και 3η βαθμίδα της συγχορδίας D7, [D, C], [Bb, A] και [G, F#]. Σε αυτές τις περιπτώσεις δεν υπάρχει η σκέψη να αναδειχθεί μέσω μηχανισμών προσέγγισης το φαινόμενο της “*Έντασης και Απελευθέρωσης*” (Robert, 2007), αλλά κυριαρχεί ένα σειραϊκό ηχητικό αποτέλεσμα μέσω της χρήσης της κλίμακας.

<sup>16</sup> Στο εξής όλες οι προσεγγίσεις θα παρουσιάζονται με τα αρχικά γράμματα των λέξεων του κάθε τύπου.

### 2.1.2 *Upper Structures* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών.

Αρχικά ο όρος “*Upper Structure*” συναντάται στην πιανιστική πρακτική όταν τρίφωνες ή τετράφωνες συγχορδίες παίζονται στο δεξί χέρι του πιανίστα και έχουν διαφορετική Τονική από τη συγχορδία του αριστερού χεριού (Miller, Vol 1, 1996). Προφανώς ο προβαλλόμενος αυτός ήχος δεν μπορεί να αλλάξει σε ολικό βαθμό τη λειτουργία και τον χαρακτήρα της αρχικής συγχορδίας (Coker, 1970). Το ηχητικό αποτέλεσμα είναι συνήθως μια διευρυμένη αρμονική δομή που πολλές φορές αναφέρεται στην βιβλιογραφία ως “*Πολυσυγχορδία*” (Rawlins, Bahha, 2005).

Οι “*τριάδες*” και οι “*τετράδες*”, όπως αλλιώς συναντώνται, χρησιμοποιούνται σε κάθετη μορφή ή εμπλέκονται περίτεχνα σε γραμμικά μοτίβα. Το αποτέλεσμα είναι η ανάδειξη συγκεκριμένων προεκτάσεων της αρμονίας και η ενίσχυση των ηχητικών επιλογών και κατά συνέπεια του λεξιλογίου του αυτοσχεδιαστή (Liebman, 1991).

### 2.1.3 Ιδανικές κινήσεις “*Voice Leading*” και λύσεις των φωνών μεταξύ των συγχορδιών

Ο Hal Galper (2005) χαρακτηρίζει τον όρο “*Voice Leading*” ως:

“...Οι διάφοροι τρόποι με τους οποίους οι δομικές νότες μιας συγχορδίας μπορούν να κινηθούν ομαλά στις δομικές νότες της επόμενης...”

Μελετώντας την αποτελεσματικότητα του αυτοσχεδιασμού, το ερώτημα που εγείρεται είναι εάν η αρμονική δομή πρέπει να αντικατοπτρίζεται και στη μελωδία. Προσεκτικές ακροάσεις των αυτοσχεδιασμών των κορυφαίων μουσικών της Τζαζ μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι η δημιουργία μελωδικών γραμμών στη μεγάλη της πλειοψηφία βασίζεται στην προσεκτική τοποθέτηση νοτών με βάση το αρμονικό περιεχόμενο και το πως αυτό εξελίσσεται (Λαδόπουλος, 2007). Ο μαθητής και ο αναλυτής οφείλουν να εξετάσουν τη σύνδεση της μελωδικής γραμμής με την αρμονική εξέλιξη. Επομένως, ο ορισμός του “*Voice Leading*” θα μπορούσε να περιγραφεί ως η γραμμική κίνηση μεμονωμένων μελωδικών γραμμών αλλά και η



μεταξύ τους αλληλεπίδρασή με σκοπό τη δημιουργία αρμονιών (Levine, 1995), εφ' όσον η προβολή της αρμονικής εξέλιξης από τη μελωδία είναι προαπαιτούμενο για την αποτελεσματικότητα του αυτοσχεδιασμού.

Στην παρούσα εργασία θα εξεταστεί μία από τις χαρακτηριστικές κινήσεις “*Voice Leading*”, που με βάση τις βιβλιογραφικές αναφορές περιλαμβάνει την κατιούσα βηματική κίνηση της 7ης βαθμίδας κάθε συγχορδίας προς την 3η βαθμίδα της επόμενης (Jaffe, 2012). Επιπλέον, δεν θα αναφερθούν αναλυτικά οι βασικές χρήσεις των κλιμάκων και οι τρόποι με τους οποίους αυτές εξαρτώνται αλλά και υποστηρίζουν τις συγχορδίες. Αυτές οι σχέσεις αναφέρονται σε σημαντικά συγγράμματα θεωρίας όπως αυτά των Levine (1989) και Dyas (January/February 1996) και θεωρούνται προφανείς για την παρούσα έρευνα. Για παράδειγμα αποδεκτή σχέση στη σύγχρονη βιβλιογραφία θεωρείται η χρήση της κλίμακας *Dorian* σε μια συγχορδία ποιότητας “*Minor 7*” (Rawlins, Bahha, 2005). Επίσης δεν θα αναλυθούν οι ποιότητες των συγχορδιών, ο τρόπος κατασκευής τους και οι πτώσεις όπως δημιουργούνται στο ιδίωμα της Τζαζ.

## 2.2 Σύντομα βιογραφικά στοιχεία καλλιτεχνών

Η έλευση της *Bebop* σήμανε την έναρξη της επανάστασης στην τέχνη της Τζαζ. Πέρα από τις καινοτομίες που συνέβησαν στα δομικά στοιχεία της μουσικής, η νέα γλώσσα επέφερε αλλαγές στο σχήμα και το μέγεθος των μπαντών. Ταυτόχρονα, τα μέχρι πρότινος όργανα συνοδείας όπως η κιθάρα αναβαθμίστηκαν σολιστικά (Gridley, 2011). Μια νέα γενιά παικτών μελέτησαν τη νέα γλώσσα της από τους πρωτοπόρους, έπαιξαν αρχικά ως υποστηρικτικοί μουσικοί και αργότερα ως ηγέτες<sup>17</sup> στις νέες μπάντες που διαμορφώθηκαν.

Οι παρακάτω καλλιτέχνες θεωρούνται σημαντικοί όχι μόνο γιατί έφεραν την ηλεκτρική κιθάρα στο επίκεντρο με το τεράστιο ταλέντο τους, αλλά και γιατί επηρέασαν μέσω της μοναδικής τους φωνής, της συνθετικής τους δράσης και την προσωπικότητά τους όλες τις γενιές κιθαριστών μέχρι και σήμερα (Zellon, 2015).

---

<sup>17</sup> “*Sidemen*” και “*Leaders*”

### 2.2.1 Tal Farlow

Ο Talmage Holt Farlow γεννήθηκε στο Greensboro, το 1921. Υπήρξε αυτοδίδακτος κιθαρίστας, ενώ παράλληλα ασχολήθηκε με το μαντολίνο. Ανέπτυξε ένα ξεχωριστό κιθαριστικό στυλ, χρησιμοποιώντας τις τέσσερις πρώτες χορδές για την απόδοση της μελωδίας και των συγχορδιών, ενώ τις δύο επάνω για συνοδεία την οποία έπαιζε με τον αντίχειρά του. Μεγάλες επιρροές υπήρξαν ο Bix Beiderbecke (1903-1931), ο Louis Armstrong (1901- 1971) και ο Eddie Lang (1902-1933) αλλά σημαντικότερη από όλες ήταν ο ηλεκτρικός ήχος του Charlie Christian (1916- 1942) στη μπάντα του Benny Goodman (1909-1986).

Ονομάστηκε "χταπόδι", για τον τρόπο με τον οποίο τα χέρια του απλώνονταν πάνω από την ταστιέρα (Crawford, 2002) Κορυφαία στιγμή στην καριέρα του υπήρξε το 1949 όταν σχημάτισε το τρίο με τον Red Norvo (1908- 1999) και τον Charles Mingus (1922-1979). Το 1953 ήταν μέλος των *Gramercy Five* με επικεφαλής τον Artie Shaw (1910- 2004) και δύο χρόνια αργότερα ο ίδιος ως ηγέτης στο νέο του τρίο με τους Vinnie Burke (1921-2001) και Eddie Costa (1930-1962) στη Νέα Υόρκη (Zellon, 2015).

### 2.2.2 Joe Pass

Ο Joseph Anthony Jacobi Passalacqua θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους κιθαρίστες της Τζαζ του 20ου αιώνα. Δημιούργησε καινοτομίες στη τζαζ κιθάρα μέσα από τη δημιουργία του ύφους “*Chord Melody*”, με το ισχυρό του θεωρητικό υπόβαθρο στις διαδοχές και τις αναστροφές της συγχορδιών, καθώς και τη χρήση του “*Walking Bass*” κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Ο Pass ήταν στενός συνεργάτης με τον πιανίστα Oscar Peterson (1925-2007) και την τραγουδίστρια Ella Fitzgerald (1917-1996). Ηχογράφησε μια σειρά άλμπουμ κατά τη δεκαετία του 1960 για την “*Pacific Jazz Records*” συμπεριλαμβανομένου του “*For Django*” και “*Simplicity*”. Παράλληλα εμφανιζόταν σε τηλεοπτικές παραγωγές και ηχογραφήσεις στο Λος Άντζελες. Επίσης έπαιξε σε ηχογραφήσεις της *Pacific Jazz*, ενώ περιόδευσε με τον George Shearing (1919-2011) το 1965 (Grossman, 2001). Το 1974, κυκλοφόρησε το άλμπουμ “*The Trio*” με τον Oscar Peterson και τον Niels Henning Ørsted Pedersen (1946-2005), ενώ συνολικά ηχογράφησε έξι άλμπουμ μαζί με την Ella Fitzgerald.

### 2.2.3 Jimmy Raney

Γεννημένος στο Louisville του Κεντάκι στις 20 Αυγούστου 1927, ο Jimmy Raney ξεκίνησε να παίζει κιθάρα σε ηλικία 10 ετών, ενώ μόλις σε ηλικία 13 ετών συμμετείχε στην πρώτη του συναυλία παίζοντας *Bluegrass* και Ποπ μουσική. Αρχισε την μελέτη της Τζαζ μιμούμενος τις ηχογραφήσεις του Charlie Christian, ενώ αρκετά χρόνια αργότερα βρέθηκε στο Χάρλεμ γνωρίζοντας τον Charlie Parker, τον Dizzy Gillespie και Art Tatum (1909- 1956). Στα τέλη της δεκαετίας του 1940, ο Raney εντάχθηκε στην Big Band του Woody Herman (1913-1987). Ωστόσο, ήταν η δουλειά του με τον σαξοφωνίστα Stan Getz (1927-1991) στις αρχές της δεκαετίας του 1950 αυτή που τον καθιέρωσε. Παράλληλα, καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 έπαιξε σε μια σειρά από στούντιο ηχογραφήσεις, σε μουσικές παραγωγές επενδύσεων κινηματογραφικών ταινιών και σε μπάντες του Broadway (Streeter, 2016).

Τα μέσα της δεκαετίας του 1960 τον βρήκαν πίσω στο Louisville στο οποίο παρέμεινε αδρανής λόγω προβλημάτων αλκοολισμού. Ο Raney εμφανίστηκε ξανά στα μέσα της δεκαετίας του 1970 και μέχρι το 1990 κυκλοφόρησε μια σειρά από εξαιρετικές ηχογραφήσεις, μεταξύ των οποίων ντουέτα με τον γιο του Doug Raney (1956- 2016). Τα τελευταία 30 χρόνια της ζωής του ο Raney υπέφερε από τη νόσο *Ménière*, μια διαταραχή του εσωτερικού αυτιού που επηρεάζει την ισορροπία και την ακοή.

### 2.2.4 Grant Green

Γεννημένος στο St. Louis στις 6 Ιουνίου 1935, ο Grant Green πήρε τα πρώτα μαθήματα κιθάρας σε μικρή ηλικία από τον πατέρα του και ξεκίνησε να παίζει επαγγελματικά από την ηλικία των 13 ετών σε ορχήστρες Gospel. Όπως και οι περισσότεροι κιθαρίστες της γενιάς του, ο Green επηρεάστηκε από τον ήχο του Charlie Christian. Στις επιρροές του όμως συγκαταλέγονται αρκετοί σαξοφωνίστες και ιδιαίτερα ο Charlie Parker (Green, 2002). Το ντεμπούτο του στη Τζαζ έγινε όταν προσλήφθηκε από τον Άλτο σαξοφωνίστα Lou Donaldson (1926). Το αποτέλεσμα αυτής της συνεργασίας ήταν η γνωριμία του με τον παραγωγό Alfred Lion (1908-1987), μια σχέση που θα είχε ως αποτέλεσμα την ηχογράφιση 29 άλμπουμ ως ηγέτη μπάντας για την εταιρεία “*Blue Note*” μεταξύ του 1960 και του 1972. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Green ηχογράφησε

ως υποστηρικτικός καλλιτέχνης<sup>18</sup> για σημαντικούς μουσικούς της εταιρείας όπως τους σαξοφωνίστες Hank Mobley (1930-1986) και Stanley Turrentine (1934-2000).

### 2.2.5 Pat Martino

Γεννημένος στη Νότια Φιλαδέλφεια, ο Martino άρχισε να παίζει επαγγελματικά από το 1961 σε ηλικία 15 ετών. Καθ' όλη την πρώιμη καριέρα του εργάστηκε με τους σαξοφωνιστές Willis Jackson (1932-1987) και Eric Kloss (1949), καθώς και διάφορους οργανίστες, συμπεριλαμβανομένων των Jack McDuff (1926-2001) και Jimmy Smith (1925-2005). Ο Martino έκανε το ντεμπούτο του ως ηγέτης μπάντας το 1967 με το άλμπουμ "*El Hombre*" στην εταιρεία "*Prestige Records*" (Martino, Milkowski, 2011). Το 1980 ο Martino υποβλήθηκε σε επέμβαση για αφαίρεση όγκου από τον εγκέφαλο που είχε ως αποτέλεσμα την απώλεια της μνήμης και των μουσικών ικανοτήτων του. Με τη βοήθεια και την ενθάρρυνση της οικογένειας και των φίλων σε συνδυασμό με τις παλιές ηχογραφήσεις του, μπόρεσε να ανακτήσει τις παικτικές του ικανότητες κάνοντας μια πλήρη ανάκαμψη. Επανήλθε στη δισκογραφία το 1987 με το άλμπουμ "*The Return*".

### 2.2.6 Billy Bauer

Ο William Henry Bauer γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη το 1915. Έπαιζε γιουκαλίλι και μπάντζο ως παιδί πριν αφιερωθεί στην κιθάρα. Το 1944 υπήρξε μέλος της μπάντας του Woody Herman, ενώ το 1946 συνεργάστηκε με τον Benny Goodman και τον Jack Teagarden (1905-1964). Το ίδιο έτος συνεργάζεται με τον Lennie Tristano (1919-1978) διαμορφώνοντας ένα ξεχωριστό στυλ, το οποίο και καθιερώνει στην επόμενη συνεργασία με τον Lee Konitz (1927-2020). Ο διάλογος των δύο μουσικών διέσχισε διάφορα στυλ από αυτό της *Bebop*, μέχρι την *Cool Jazz* και την *Avant-Garde*. Οι ηχογραφήσεις τους έχουν περιγραφεί ως "*μερικές από τις πιο όμορφες ηχογραφήσεις ντουέτου στην Τζαζ*" (Beck, 2014). Ο Bauer δίδαξε στο "*Conservatory of Modern Music*" της Νέας Υόρκης και στο "*Billy Bauer Guitar School*", ενώ δημοσίευσε εκπαιδευτικά

---

<sup>18</sup> Sideman

βιβλία για τη μελέτη της μουσικής και την κιθάρα. Ηχογράφησε μόλις ένα άλμπουμ ως αρχηγός μπάντας το 1956 με τίτλο “*Plectrist*”.

## 2.3 Αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών

### 2.3.1 Jimmy Raney - *Have You Met Miss Jones*

Η σύνθεση “*Have you met miss Jones*”, παρουσιάστηκε στη μουσική κωμωδία “*I’d Rather Be Right*” το 1937. Η μουσική γράφτηκε από τον Richard Rodgers (1902-1979) και οι στίχοι από τον Lorenz Hart (1895- 1943). Η σύνθεση ακολουθεί την κλασική φόρμα A-A-B-A, ενώ η κύρια τονικότητα είναι αυτή της Φα Μείζονας. Η γέφυρα του τραγουδιού, που χαρακτηρίζεται από εναλλαγή τονικοτήτων οι οποίες έχουν απόσταση μιας τρίτης μεγάλης μεταξύ τους, έχουν χρησιμοποιηθεί αργότερα από τον John Coltrane στην ανάπτυξη της περίφημης σειράς συγχορδιών “*Coltrane Changes*”.

Ο αυτοσχεδιασμός του Jimmy Raney είναι άλλο ένα παράδειγμα ισορροπημένης εκτέλεσης που περιλαμβάνει τεχνικές κάθετης και οριζόντιας προσέγγισης της αρμονίας. Αρχικά παρατηρούνται ιδανικές λύσεις μέσω *Voice Leading* στις συνδέσεις των συγχορδιών. Με αυτόν τον τρόπο ο αυτοσχεδιαστής χτίζει μια ισχυρή βάση αρμονικής κίνησης. Στη συνέχεια, αν και συναντώνται τεχνικές περίτεχνων χρωματικών προσεγγίσεων και παραδείγματα μη λειτουργικής αρμονίας, οι μελωδικές γραμμές και οι φράσεις ανταποκρίνονται στην πλειοψηφία στις δομικές νότες των συγχορδιών.

Ακόμα και το δεύτερο μέρος κάθε κύκλου που περιέχει την περίφημη διαδοχή συγχορδιών γνωστή και ως “*Coltrane Changes*”, ο αυτοσχεδιαστής ισορροπεί μεταξύ της γραμμικής, μέτρα 20 με 21, και της κάθετης προσέγγισης, μέτρα 24 με 26. Σε γενικό πλαίσιο, ο εκτελεστής ακολουθεί πιστά την αρμονική κίνηση, δεν ρισκάρει ως προς το αρμονικό κομμάτι, με εξαίρεση τις όποιες αντικαταστάσεις και προηγήσεις συγχορδιών. Δεν δημιουργεί μοτίβα που ξεπερνούν τα όρια των μέτρων, αλλά όπου κάνει χρήση αυτής της εξυπηρετεί περισσότερο τον Μπλουζ ήχο<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Ένα τέτοιο παράδειγμα συναντάται στα μέτρα 35 με 36.

Ο ρυθμός της μελωδίας μεταβάλλεται με γρήγορο βήμα σε σχέση με την αρμονία. Δεν παρουσιάζονται διαφοροποιήσεις μεταξύ των χρονικών αξιών που επιλέγονται, κυριαρχούν τα όγδοα και περιστασιακά οι αξίες τετάρτων, ενώ δεν υπάρχει χρήση τεχνικής *Double Time*. Κατά τόπους διακρίνονται ρυθμικά μοτίβα με σκοπό τη δημιουργία έντασης και μετατόπισης των χρονικών παλμών όπως αυτά των μέτρων 24 με 26. Επιπροσθέτως, ο εκτελεστής επιλέγει να χρησιμοποιεί μεγάλα διαστήματα αναπνοών μεταξύ των μελωδικών γραμμών, για να προσίδει μεγαλύτερο αίσθημα προσμονής στον ακροατή.

Δεν κυριαρχούν οι μεγάλες σε έκταση φράσεις αλλά οι μικρότερες ιδέες που κατά μέσο όρο ολοκληρώνονται σε δύο μέτρα. Το παίξιμο δεν χαρακτηρίζεται από προκατασκευασμένες ιδέες. Όπου υπάρχει θεματική ανάπτυξη αυτή πραγματοποιείται με την επανάληψη συγκεκριμένων συστατικών, όπως για παράδειγμα τη χρήση διαστημάτων στα μέτρα 24 με 26 και τις προσεγγίσεις των μέτρων 43 με 44 που επαναλαμβάνονται στα μέτρα 59 με 60.

Για την κατασκευή μελωδικών γραμμών ο εκτελεστής χρησιμοποιεί ποικιλία διαστημάτων, με τα πιο συνηθισμένα να είναι αυτά των 2ας και 3ης.

Το μελωδικό περίγραμμα των μουσικών φράσεων έχει μέτριο προς μεγάλο εύρος, ενώ ο εκτελεστής χρησιμοποιεί σχεδόν όλη την έκταση του οργάνου.

Χρήσεις *Upper Structure* τριάδων και τετράδων εφαρμόζονται σε όλες τις ποιότητες των συγχορδιών. Η συνηθέστερη προέκταση είναι αυτή της 9ης βαθμίδας, ενώ δεν λείπουν και οι προεκτάσεις της 11ης και 13ης. Δεν υπάρχουν εκτεταμένες χρήσεις αλλοιωμένων προεκτάσεων στον *Dominant* ήχο. Τέλος στη σύνθεση υπάρχουν στοιχεία Μπλουζ ύφους αλλά δεν γίνεται εκτενής χρήση πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων.

### 2.3.1.1 Προσεγγίσεις νοτών

Στο μέτρο 2 πραγματοποιείται διπλή χρωματική προσέγγιση στην νότα C [Db, B, C].



C.b προσέγγιση πραγματοποιείται στο μέτρο 14 στην νότα D [Db, D].



### 2.3.1.2 *Upper Structures* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Ο αυτοσχεδιαστής, μέσω προφανών χρήσεων *Upper Structure*, αναδεικνύει τις βασικές βαθμίδες και τις προεκτάσεις των συγχορδιών στα μέτρα **8**, **9**, **28**, **32**, **52** και **63**.

Πέρα από τις προφανείς αυτές χρήσεις διακρίνονται επίσης:

Στο μέτρο **8** γίνεται χρήση της τετράδας *Gbmaj7* πάνω από τη συγχορδία *Ab7*. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **R**, **3**, **5**, **7** [*Gb*, *Bb*, *Db*, *F*].

Στο μέτρο **13** γίνεται χρήση της τετράδας *Dmin7* πάνω από τη συγχορδία *Gm7*. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **11**, **5**, **b7**, **9** [*C*, *D*, *F*, *A*].

### 2.3.1.3 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών μεταξύ των συγχορδιών

Ιδανικές λύσεις παρατηρούνται:

Στα μέτρα **2** με **3** η *b7* της *C7* λύνεται στην *3η* της *Fmaj7* [*Bb*, *A*].

Η ίδια λύση παρουσιάζεται και στα μέτρα **10** με **11**.

Στα μέτρα **18** με **19** η *b7* της *F7* λύνεται στην *3η* της *Bbmaj7* [*Eb*, *D*].

### 2.3.1.4 Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Στοιχεία που βοηθούν στην θεματική ανάπτυξη παρουσιάζονται:

Στα μέτρα 24 με 26 υπογραμμίζονται οι πτώσεις και το αρμονικό περιεχόμενο με ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο. Ο αυτοσχεδιαστής επωφελείται από την γεωμετρία του οργάνου και την παράλληλη κίνηση του αριστερού χεριού.

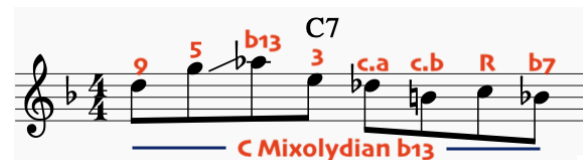


Στα μέτρα 43 με 44 ενισχύεται η θεματικότητα μέσω των χρωματικών προσεγγίσεων στις δομικές νότες των συγχορδιών Fmaj7 και F#o7. Η συγχορδία F#o7 λειτουργεί ως αντικατάσταση της συγχορδίας D7.



### 2.3.1.5 Χρήση κλιμάκων

Ο εκτελεστής εισάγει τον αυτοσχεδιασμό στο μέτρο 2 κάνοντας χρήση της κλίμακας C *Mixolydian b13* και χρήση χρωματικών προσεγγίσεων, πάνω από την συγχορδία C7.



Ομοίως η κλίμακα Db *Mixolydian b13* χρησιμοποιείται στο μέτρο 56 πάνω από την συγχορδία Db9.

Στο μέτρο 15 γίνεται χρήση της κλίμακας F *Major Pentatonic* πάνω από τη συγχορδία Am7.





### 2.3.1.6 Λοιπές τεχνικές

Στα μέτρα 35 με 37 ο εκτελεστής επιμένει στην επανάληψη συγκεκριμένων νοτών και σχηματίζει τη μελωδία E, E, Eb, D με παράλληλη χρήση της νότας C ως *Pivot*.

Musical notation showing a melodic line in 4/4 time. The notes are E, E, Eb, D, with a C note acting as a pivot. Chords Fmaj7, F#o7, and Gm7 are indicated above the staff. The pivot note C is circled in red and labeled "Pivot".

Στα μέτρα 4 με 5 η νότα C της F#o7 λύνεται στην νότα b3 της Gm7. Η συγχορδία F#o7 λειτουργεί ως αντικατάσταση της 5ης βαθμίδας της Gm7, D7 (Jaffe, 2012).

Θεωρείται πιθανή η χρήση της κλίμακας D *Phrygian Dominant*.

Musical notation showing a chord progression from F#o7 to Gm7. The notes are F#, C, E, G, Bb, D, F. The notes C, Bb, and D are labeled as b9, R, and b7 respectively. The note F is labeled as b3. The text "Αντικατάσταση D7" is written below the staff.

Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης "Have You Met Miss Jones" εμφανίζεται στη σελίδα 148 του παραρτήματος.

### 2.3.2 Billy Bauer - *You'd Be So Nice To Come Home To*

Η σύνθεση “*You'd Be So Nice To Come Home To*” πρωτακούστηκε στο κινηματογραφικό φιλμ “*Something To Shout About*” που κυκλοφόρησε το 1943. Η κεντρική τονικότητα είναι η Λα Ελάσσονα, αλλά η συγκεκριμένη εκτέλεση έχει ηχογραφηθεί ένα τόνο κάτω στη Σολ Ελάσσονα. Στην φόρμα τριάντα δύο μέτρων A-B-A-C, στην οποία κάθε μέρος έχει διάρκεια οκτώ μέτρα, η αρμονία χαρακτηρίζεται από πτώσεις σε δευτερεύοντα τονικά κέντρα ενώ κυριαρχεί ο ήχος της Τονικής και της Δεσπόζουσας βαθμίδας.

Στον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό διακρίνεται ισορροπία μεταξύ των τεχνικών της κάθετης και οριζόντιας προσέγγισης των συγχορδιών όπως θέσπισαν οι Coleman Hawkins (1904-1969) και Lester Young (1909-1959) (*The Musical Quarterly*, 1991). Η επαναληπτικότητα συγκεκριμένων ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων συμβάλλουν στη θεματική ανάπτυξη, ενώ δεν παρουσιάζεται έντονος χρωματισμός. Οι προσεγγίσεις, όπου εμφανίζονται, αναδεικνύουν τις κύριες βαθμίδες των συγχορδιών χωρίς να είναι εξεζητημένες. Ο αυτοσχεδιαστής μπορεί να χαρακτηριστεί ως ασφαλής, καθώς οι μελωδικές του γραμμές παραμένουν ως επί το πλείστον πιστές στην αρμονία χωρίς ιδιαίτερο ρίσκο. Στις αρχές των μελωδικών γραμμών στη συντριπτική πλειοψηφία συναντώνται οι δομικές νότες των συγχορδιών, ενώ δεν υπάρχει χρήση αλλοιωμένων προεκτάσεων με εξαίρεση αυτές των βαθμίδων #9 και b9 στις *Dominant* συγχορδίες. Την ασφάλεια στο παίξιμο χαρακτηρίζει επίσης το γεγονός ότι δεν υπάρχουν ρίσκα για μεταφορά των φράσεων πάνω από το όριο των μέτρων<sup>20</sup>.

Ο ρυθμός της μελωδίας<sup>21</sup> μεταβάλλεται με γρήγορο βήμα σε σχέση με την αρμονία. Δεν παρουσιάζονται διαφοροποιήσεις μεταξύ των χρονικών αξιών που επιλέγονται, ενώ κυριαρχούν τα όγδοα και περιστασιακά οι αξίες τετάρτων, προφανώς λόγω περιορισμών που επιβάλλει το γρήγορο τέμπο. Δεν υπάρχει χρήση τεχνικής *Double Time* και δεν διακρίνονται ρυθμικά μοτίβα που σκοπεύουν στη δημιουργία έντασης ή μετατόπιση των χρονικών παλμών. Δεν κυριαρχούν οι μεγάλες σε έκταση φράσεις αλλά οι μικρότερες ιδέες που κατά μέσο όρο ολοκληρώνονται σε τρία μέτρα, χωρίς όμως το παίξιμο να χαρακτηρίζεται από προσχεδιασμένες ιδέες. Επιπλέον, η μεγαλύτερη αναπνοή μεταξύ των μελωδιών κρατάει έξι παλμούς.

---

<sup>20</sup> Phrasing Over The Barline.

<sup>21</sup> Melodic Rhythm.

Σε ότι αφορά τη χρήση διαστημάτων, παρατηρούμε τη χρήση μικρών διαστημάτων στην κατασκευή των μελωδικών γραμμών, με μόλις μία φορά να υπάρχει μελωδικό άλμα πάνω από μία οκτάβα. Το μελωδικό περίγραμμα των μουσικών φράσεων έχει χαμηλό εύρος. Η πιο δημοφιλής χρήση *Upper Structure* τριάδων, είναι αυτή που γίνεται στις *Dominant* συγχορδίες χωρίς να διακρίνονται εξεζητημένες προβολές αλλοιωμένων προεκτάσεων. Η συνηθέστερη προέκταση είναι αυτή της 9ης βαθμίδας, ενώ σποραδικά συναντάται η χρήση των προεκτάσεων 11ης και 13ης.

Τέλος το ύφος του αυτοσχεδιασμού δεν μπορεί να χαρακτηριστεί Μπλουζ καθώς δεν υπάρχει εκτενής χρήση πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων.

### 2.3.2.1 Προσεγγίσεις νοτών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με τη χρήση μιας ιδιαίτερης προσέγγισης στο μέτρο 2 στην νότα D.

Η προσέγγιση πραγματοποιείται με s.a, c.b αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν την c.b. [Eb, C, C#, D].



Ο ίδιος κανόνας ισχύει στα μέτρα 18, 29 με 30 και 36.

Ένας συνδυασμός τριπλής προσέγγισης συναντάται στα μέτρα 4 και 5, με χρήση c.b, s.a και c.b [F#, A, F#, G].



### 2.3.2.2 Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Στα μέτρα 3 με 5 αναπτύσσεται θεματικά το αρχικό διάστημα 4ης [G, D] και μέσω διπλής προσέγγισης οδηγείται στην Gm7:



Στο *Sequence* των μέτρων 7 με 9 δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στη ρυθμική επανάληψη, παρά στην επανάληψη ενός μελωδικού μοτίβου:

Musical notation for measures 7-9. Measure 7: Fm7 chord, melodic motif (G4, A4, Bb4, C5). Measure 8: Bb7 chord, melodic motif (G4, A4, Bb4, C5). Measure 9: Ebmaj7 chord, melodic motif (G4, A4, Bb4, C5).

### 2.3.2.3 *Upper Structures* τριφώνων και τετράφωνων συγχορδιών

Στο μέτρο 8 γίνεται χρήση της τετράδας Fm7 πάνω από τη συγχορδία Bb7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 5, b7, 9, 11 [F, Ab, C, Eb].

Musical notation for measure 8. Chord: Bb7. Upper structure: Fm7 (F, Ab, C, Eb). Fingering: 11, 9, b7, 5.

Στο μέτρο 56 γίνεται χρήση της τριάδας Ab πάνω από τη συγχορδία Bb7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες b7, 9, 11 [Ab, C, Eb].

Musical notation for measure 56. Chord: Bb7. Upper structure: Ab (Ab, C, Eb). Fingering: b7, 9, 11.

### 2.3.2.4 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών

Στα μέτρα 20 με 21 η b7 της συγχορδίας D7 λύνεται στην b3 της Gm6 [C, Bb].

Musical notation for measures 20-21. Measure 20: D7 chord. Measure 21: Gm6 chord. Resolution of b7 of D7 to b3 of Gm6. Fingering: b7, b3.

Στα μέτρα 31 με 32 η b7 της συγχορδίας C7 λύνεται στην *Blue Note* της F7 [Bb, Ab]. Στη συνέχεια η F7 εγκαθιδρύεται μέσω της εμφάνισης της 3ης βαθμίδας [A].

Musical notation for measures 31-32. Measure 31: C7 chord. Measure 32: F7 chord. Resolution of b7 of C7 to b3 of F7. Fingering: b7, b3, 3.

### 2.3.2.5 Χρήση κλιμάκων

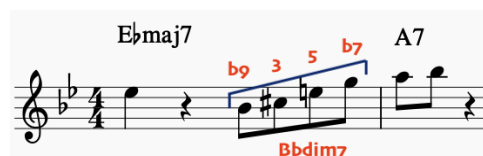
Στο μέτρο 2 ο εκτελεστής μέσω της τεχνικής *Pickup*, εισάγει τον αυτοσχεδιασμό κάνοντας χρήση της κλίμακας *D Dominant Bebop* με την προσθήκη της 7ης βαθμίδας μέσω χρωματικής κίνησης.



Εναλλακτικά στη βιβλιογραφία η παραπάνω κλίμακα συναντάται και ως *D Phrygian Dominant Bebop* (Bergonzi, 1992).

### 2.3.2.6 Λοιπές τεχνικές

Στο μέτρο 26 γίνεται χρήση της *Bdim7* τετράδας πάνω από την *Ebmaj7*.



Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί την τετράδα αυτή ως προήγηση της επόμενης συγχορδίας *A7* υπογραμμίζοντας την. Αναδεικνύει τις βαθμίδες **b9, 3, 5, b7** [Bb, C#, E, G].

Στο μέτρο 17 γίνεται προήγηση της κλίμακας *D Mixolydian b13* πάνω από τη συγχορδία *Am7b5*.



Ομοίως στο μέτρο 49 ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί την *D Phrygian Dominant Bebop* στη συγχορδία *Am7b5* ως προήγηση για το μέτρο που ακολουθεί



Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης “*You’d Be So Nice To Come Home To*” εμφανίζεται στη σελίδα 156 του παραρτήματος.

### 2.3.3 Billy Bauer - *The Way You Look Tonight*

Το κομμάτι “*The Way You Look Tonight*” γράφτηκε από τον Jerome Kern, σε στίχους του Dorothy Fields. Ερμηνεύτηκε από τον Fred Astaire στην επιτυχημένη ταινία “*Swing Time*” του 1936 και έκτοτε καθιερώθηκε στο ρεπερτόριο των μουσικών της Τζαζ. Η σύνθεση ακολουθεί την κλασική φόρμα A-A-B-A, ωστόσο το τελευταίο μέρος A περιλαμβάνει 4 επιπλέον μέτρα. Συνεπώς κάθε μέρος διαρκεί 16 μέτρα εκτός από το τελευταίο A που είναι 20 μέτρα. Η Φα Μείζονα είναι η τονικότητα στην οποία παίζεται συνήθως.

Ο δεύτερος αυτοσχεδιασμός του Billy Bauer παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες αλλά και σημαντικές διαφορές με τον προηγούμενο. Και εδώ ο αυτοσχεδιαστής ισορροπεί μεταξύ των τεχνικών της κάθετης και οριζόντιας προσέγγισης της αρμονίας. Στα πρώτα 32 μέτρα, δεν επιλέγει να αναδείξει την αρμονία και την σύνδεση των συγχορδιών μέσω ιδανικών λύσεων *Voice Leading*. Αντίθετα, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στη γραμμική προσέγγιση της μελωδίας μέσω της χρήσης μικρών μελωδικών μοτίβων, ομαδοποιημένων σε τετράδες, με τη μορφή κλίμακας ή *Arpeggio*.

Η εξέλιξη της σύνθεσης αλλάζει στα επόμενα 32 μέτρα. Εδώ παρατηρείται θεματική ανάπτυξη που χτίζεται μέσω της επαναληπτικότητας και της παραλλαγής συγκεκριμένων φράσεων, ενώ υπάρχουν αναφορές στην κύρια μελωδία της σύνθεσης, μέσω μίμησης των ρυθμικών και των μελωδικών της στοιχείων. Η αισθητική προσέγγιση αλλάζει τόσο που δίνει την εντύπωση πως ο εκτελεστής θέλει να πετύχει μια νέα σύνθεση σε πραγματικό χρόνο. Υπάρχουν σημεία όπως τα μέτρα 45 και 55 όπου η μελωδικές γραμμές θα μπορούσαν να είναι η “*Head*” μελωδία ενός νέου έργου. Δεν συναντάται έντονος χρωματισμός, και οι προσεγγίσεις όπου παρουσιάζονται αναδεικνύουν τις κύριες βαθμίδες των συγχορδιών, χωρίς να είναι εξεζητημένες.

Υπάρχουν σημεία όπου ο αυτοσχεδιαστής ρισκάρει, δεν ακολουθεί απαραίτητα την κάθετη αρμονία και δημιουργεί μελωδικές γραμμές που μεταφέρονται πάνω από τα μέτρα και πριν ή μετά από τους ρυθμικούς παλμούς. Στις αρχές των μελωδικών γραμμών δεν συναντώνται πάντα οι δομικές νότες των συγχορδιών αλλά σύντομες προσεγγίσεις που οδηγούν σε αυτές. Ο ρυθμός της μελωδίας μεταβάλλεται με γρήγορο βήμα στο πρώτο μέρος του αυτοσχεδιασμού, με τις αξίες των ογδών να δεσπόζουν, ενώ διαφοροποιείται σημαντικά λίγο αργότερα με την εμφάνιση και την εγκαθίδρυση των αξιών τετάρτων.

Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζονται μεγαλύτερες διαφοροποιήσεις μεταξύ των χρονικών αξιών που επιλέγονται. Επικρατούν οι αξίες μισών και οι μεγαλύτερες αναπνοές μεταξύ των

νοτών. Καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης δεν υπάρχει χρήση τεχνικής *Double Time*, ενώ δεν διακρίνονται ρυθμικά μοτίβα με σκοπό τη δημιουργία έντασης ή μετατόπιση των χρονικών παλμών. Επιπλέον, συναντώνται αρκετές αναπνοές μεταξύ των φράσεων, ακόμα και στο πρώτο μέρος του αυτοσχεδιασμού με την μεγαλύτερη παύση να κρατάει πέντε παλμούς. Και εδώ οι μεγάλες σε έκταση φράσεις δεν είναι ο κανόνας αλλά παρατηρούνται μικρότερες ιδέες που κατά μέσο όρο ολοκληρώνονται σε τρία μέτρα. Το παίξιμο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί από *Cliche* ιδέες.

Σε ότι αφορά τη χρήση διαστημάτων οι μελωδικές γραμμές βρίσκονται κοντά, συνήθως δεν ξεπερνούν το διάστημα 3ης, ενώ σπάνια χρησιμοποιούνται άλματα για την κατασκευή μελωδίας όπως αυτά στα μέτρα 37, 50, 52 και 60. Το μελωδικό περίγραμμα των φράσεων ως εκ τούτου έχει μικρό εύρος, όμως ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί μεγαλύτερο εύρος του οργάνου για την επινόηση των μελωδικών του γραμμών.

Χρήσεις *Upper Structure* τριάδων και τετράδων πραγματοποιείται σε όλες τις ποιότητες των συγχορδιών. Η συνηθέστερη προέκταση είναι αυτή της 9ης βαθμίδας, χωρίς να λείπουν και αυτές της 11ης και 13ης σε μικρότερο βαθμό.

Τέλος, και εδώ το ύφος της σύνθεσης δεν μπορεί να χαρακτηριστεί αμιγώς Μπλουζ καθώς δεν υπάρχει εκτεταμένη χρήση πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων.

### 2.3.3.1 Προσεγγίσεις Νοτών

Στο μέτρο 2 πραγματοποιείται διπλή χρωματική προσέγγιση στην νότα E [F, Eb, E]

Στα μέτρα 2 με 3 πραγματοποιείται διπλή προσέγγιση στην νότα F μέσω c.b και s.a, [E, G, F].



### 2.3.3.2 *Upper Structures* Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.

Προφανείς χρήσεις *Superimposed* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών γίνονται στα μέτρα 1, 2, 4, 20, 26, 29, 36, 40 και 51. Στα μέτρα αυτά, ο αυτοσχεδιαστής προβάλλει τις νότες





### 2.3.3.4 Χρήση Κλιμάκων

Στο μέτρο **3** οι χρωματικές προσεγγίσεις [D, Db, C] και [C, Db, D] υπονοούν τη χρήση της κλίμακας *F Major Bebop* (Levine, 1995).



Στο μέτρο **15** πραγματοποιείται χρήση της χρωματικής κλίμακας [E, F, Gb, G] στη συγχορδία Fmaj7.

Η κλίμακα καταλήγει στην 9η βαθμίδα από την οποία χτίζεται η τριάδα Gm και αναδεικνύονται οι βαθμίδες **9, 11, 13** [G, Bb, D].



### 2.3.3.5 Λοιπές τεχνικές

Στα μέτρα **36** με **37** η b7 της συγχορδίας Aο7, λύνεται στην b3 της Bbm7 μέσω χρωματικής κίνησης [Eb, D, Db].

Η συγχορδία Aο7 μπορεί να θεωρηθεί αντικατάσταση της 5ης βαθμίδας της Bbm7, F7.



Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης “*The Way You Look Tonight*” εμφανίζεται στη σελίδα 165 του παραρτήματος.

### 2.3.4 Tal Farlow - *Like Someone In Love*

Η σύνθεση “*Like Someone In Love*” παρουσιάστηκε στην ταινία “*Belle of the Yukon*”. Ο Jimmy Van Heusen (1913- 1990) συνέθεσε το τραγούδι το 1944 σε στίχους του Johnny Burke (1908- 1964). Έχουν υπάρξει πολλές παραλλαγές της αρμονίας από μουσικούς της Τζαζ από τότε που γράφτηκε η πρωτότυπη μουσική. Επιπλέον, η σύνθεση έχει ηχογραφηθεί και εκτελεστεί σε πολλά διαφορετικές τονικότητες, αλλά αυτή που φαίνεται να είναι η πιο δημοφιλής είναι αυτή της Μι Ύφεση Μείζονας.

Στην προσπάθεια ανάλυσης του δεύτερου αυτοσχεδιασμού του Tal Farlow, διακρίνονται αρκετά στοιχεία ισορροπίας μεταξύ των τεχνικών της κάθετης και οριζόντιας προσέγγισης της αρμονίας. Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί αρκετά εργαλεία για να δώσει ποικιλία στη σύνθεσή του. Αυτά φαίνονται να είναι η αποκλειστική χρήση τριάδων στα μέτρα 22 με 24 και η γραμμική προσέγγιση μέσω επαναληπτικότητας συγκεκριμένων ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων στα μέτρα 8 με 11. Στις αρχές των μελωδικών γραμμών δεν συναντώνται πάντα οι δομικές νότες των συγχορδιών, αλλά γίνονται περίτεχνες χρήσεις προσεγγίσεων. Ο εκτελεστής δεν επιλέγει να αναδείξει την αρμονία και την σύνδεση των συγχορδιών μέσω ιδανικών λύσεων *Voice Leading*. Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο έντονος χρωματικός χαρακτήρας, ενώ υπάρχουν ρίσκα για μεταφορά των φράσεων πάνω από το όριο των μέτρων.

Ο ρυθμός της μελωδίας μεταβάλλεται με γρήγορο βήμα σε σχέση με την αρμονία, κυριαρχούν οι αξίες ογδόων και περιστασιακά οι αξίες τετάρτων, ενώ δε λείπουν φαινόμενα πύκνωσης όπως αυτά των μέτρων 25 με 26 ή αραιώσης που συναντώνται στα μέτρα 31 με 32. Δεν υπάρχει χρήση τεχνικής *Double Time*, ενώ σποραδικά διακρίνονται ρυθμικά μοτίβα με σκοπό τη δημιουργία έντασης ή μετατόπιση των χρονικών παλμών όπως στα μέτρα 3 με 6 και 55 με 58. Επιπλέον, συναντώνται αρκετές αναπνοές μεταξύ των φράσεων, με την μεγαλύτερη αναπνοή να κρατάει πέντε παλμούς.

Κυριαρχούν οι μικρές σε έκταση φράσεις που κατά μέσο όρο ολοκληρώνονται σε τρία μέτρα, χωρίς όμως να λείπουν και μεγάλες φράσεις των επτά μέτρων. Το παίξιμο δεν δίνει την εντύπωση πως χαρακτηρίζεται από *Cliche* ιδέες.

Για την κατασκευή μελωδικών γραμμών ο εκτελεστής χρησιμοποιεί πληθώρα διαστημάτων, με τα πιο συνηθισμένα να είναι αυτά των 2ας και 3ης. Άλματα της μελωδίας συναντώνται στα μέτρα 16, 18, 37 και στην θεματική ανάπτυξη των μέτρων 55 με 58. Το μελωδικό

περίγραμμα των μουσικών φράσεων έχει μέτριο προς μεγάλο εύρος, ενώ ο εκτελεστής χρησιμοποιεί σχεδόν όλη την έκταση του οργάνου.

Η πιο δημοφιλής χρήση *Upper Structure* τριάδων, είναι αυτή που εφαρμόζεται στις *Dominant* συγχορδίες. Η συνηθέστερη προέκταση είναι αυτή της 9ης βαθμίδας, ενώ γίνεται χρήση των προεκτάσεων της 11ης και 13ης. Δεν υπάρχει εκτενής χρήση αλλοιωμένων προεκτάσεων, πλην αυτών των b9 και #9 στις *Dominant* συγχορδίες που είναι κύριο χαρακτηριστικό όλων των αυτοσχεδιασμών.

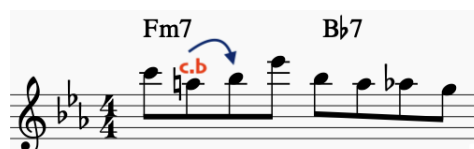
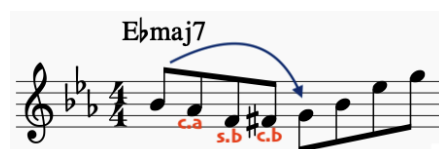
Τέλος, στη σύνθεση εντοπίζονται στοιχεία Μπλουζ ύφους αλλά δεν υπάρχει χρήση πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων σε μεγάλη κλίμακα.

### 2.3.4.1 Προσεγγίσεις νοτών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με τη χρήση μιας ιδιαίτερης προσέγγισης στο μέτρο 1 στην νότα G.

Η προσέγγιση πραγματοποιείται με c.a και c.b αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν την c.b [Ab, F, F#, G].

Στο μέτρο 2 γίνεται προσέγγιση μέσω c.b στη νότα Bb. Ο αυτοσχεδιαστής θεωρεί πως όλο το μέτρο ανήκει στη συγχορδία Bb7 [A, Bb].



### 2.3.4.2 Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Προφανής χρήση του μοτίβου [G, F, Eb, G] παρουσιάζεται στα μέτρα 3 με 5 ενώ ακολουθεί η ανάπτυξη του στο μέτρο 6:



Στα μέτρα **22** με **24** ο αυτοσχεδιαστής επιλέγει τη χρήση διατονικών και μη τριάδων της κλίμακας Eb πάνω από τη διαδοχή των συγχορδίων [C7, Fm7, Bb7] υπό μορφή συγκεκριμένης ακολουθίας:

### 2.3.4.3 Upper Structures τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδίων

Ο αυτοσχεδιαστής αποφασίζει, μέσω προφανών χρήσεων *Upper Structure*, να αναδείξει τις βασικές βαθμίδες και τις προεκτάσεις των συγχορδίων στα μέτρα **6, 8, 11, 12, 23, 24, 39, 40, 41 45, 49, 54**.

Στο μέτρο **6** γίνεται χρήση της τριάδας Bbm πάνω από τη συγχορδία Ebmaj7.

Ο εκτελεστής χρησιμοποιεί την τριάδα αυτή ως προήγηση της επόμενης συγχορδίας C7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **b7, 11, b9** [Bb, F, Dd].

Στο μέτρο **25** πραγματοποιείται χρήση της τριάδας Gdim πάνω από την συγχορδία Ebmaj7.

Η τριάδα αυτή χρησιμοποιείται επίσης ως προήγηση για την συγχορδία Eb7 του μέτρου **25** και υπογραμμίζει τις βαθμίδες **3, 5, b7** [G, Bb, Db].

### 2.3.4.4 Χρήση κλιμάκων

Ο εκτελεστής εισάγει τον αυτοσχεδιασμό μέσω της τεχνικής *Pick Up* κάνοντας χρήση χρωματικών προσεγγίσεων.

Ειδικότερα στο μέτρο **2** το οποίο θεωρεί πως ανήκει στη συγχορδία Bb7, γίνεται χρήση της κλίμακας Bb7 *Dominant Bebop*.

Στο μέτρο **6** πραγματοποιείται χρήση της κλίμακας *C Phrygian Dominant*, την οποία εφαρμόζει καθ' όλη τη διάρκεια του μέτρου.

### 2.3.4.5 Λοιπές τεχνικές

Στα μέτρα **31** με **32** παρατηρείται η λύση της  $b7$  βαθμίδας της συγχορδίας  $C7$  στην  $b3$  βαθμίδα της συγχορδίας  $Fm7$  [ $Bb$ ,  $Ab$ ] μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης *c.b.*

Η παραπάνω αισθητική προσέγγιση δεν αποτελεί κανόνα για τον εκτελεστή στον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό.

Στα μέτρα **60** με **61** οι κορυφές από τα τρία διαδοχικά μελωδικά μοτίβα σχηματίζουν τη μελωδία [G, F, E, Eb, D, B, C]:

Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης “*Like Someone In Love*” εμφανίζεται στη σελίδα 206 του παραρτήματος.

### 2.3.5 Grant Green - *Falling In Love With Love*

Το τραγούδι “*Falling In Love With Love*” των Richard Rodgers και Lorenz Hart γράφτηκε το 1938 για την εκπομπή του Μπρόντγουεϊ «*The Boys From Syracuse*». Αν και ο αρχικός του ρυθμός ήταν 3/4 καθιερώθηκε από τους Τζαζ ερμηνευτές σε ρυθμό 4/4. Επιπλέον, διακρίνεται η κλασική φόρμα τριάντα δύο μέτρων A-B-A-C.

Κυρίαρχα στοιχεία του δεύτερου αυτοσχεδιασμού του Grant Green είναι ο λυρισμός και το συντηρητικό παίξιμο. Τα δύο αυτά χαρακτηριστικά απορρέουν από τη διατονική προσέγγιση που περιέχει εκτενή χρήση κλιμάκων (Jaffe, 2012), αλλά και τη σκιαγράφηση της αρμονίας μέσω του κάθετου αυτοσχεδιασμού. Οι μελωδικές γραμμές καθώς κινούνται σε ανιούσα και κατιούσα φορά αναδεικνύουν και υπογραμμίζουν τις βαθμίδες των συγχορδιών. Οι συμβατικές μελωδίες *Bebop*, όπου συναντώνται συμπληρώνουν μέσω της αντίθεσης την υφή του αυτοσχεδιασμού. Επιπλέον, οι όποιες προσεγγίσεις αναδεικνύουν τις δομικές βαθμίδες των συγχορδιών, χωρίς να είναι εξεζητημένες, ενώ και η θεματική ανάπτυξη πραγματοποιείται κυρίως με την επανάληψη της παραπάνω γραμμικής προσέγγισης.

Ο εκτελεστής ακολουθεί την αρμονία χωρίς να ρισκάρει. Στις αρχές των μελωδικών γραμμών στη συντριπτική πλειοψηφία συναντώνται οι δομικές νότες των συγχορδιών. Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύεται έντονα η αρμονική κίνηση (Galper, 2005). Δεν παρουσιάζεται χρήση αλλοιωμένων προεκτάσεων με εξαίρεση αυτές των βαθμίδων #9 και b9 στις *Dominant* συγχορδίες. Ακόμα, δεν υπάρχουν ρίσκο για μεταφορά των φράσεων πάνω από το όριο των μέτρων και δημιουργία έντασης και πύκνωσης των χρονικών αξιών, με εξαίρεση την μελωδική γραμμή των μέτρων 70 με 71.

Ο ρυθμός της μελωδίας μεταβάλλεται με γρήγορο βήμα σε σχέση με την αρμονία. Δεν παρουσιάζονται διαφοροποιήσεις μεταξύ των χρονικών αξιών που επιλέγονται, κυριαρχούν τα όγδοα και περιστασιακά οι αξίες τετάρτων ενώ δεν υπάρχει χρήση τεχνικής *Double Time*. Ο εκτελεστής καλλιεργεί το φαινόμενο της προσμονής στον ακροατή με τη χρήση μεγάλων αναπνοών μεταξύ των μελωδικών γραμμών αλλά και μικρότερων διαστημάτων παύσεων μεταξύ των ίδιων των φράσεων.

Δεν κυριαρχούν οι μεγάλες σε έκταση φράσεις αλλά οι μικρότερες ιδέες που κατά μέσο όρο ολοκληρώνονται σε δύο μέτρα, χωρίς το παίξιμο να χαρακτηρίζεται εξ’ ολοκλήρου από

προμελετημένες ιδέες. Για την κατασκευή των μελωδικών γραμμών ο εκτελεστής χρησιμοποιεί ποικιλία διαστημάτων, με τα πιο συνηθισμένα να είναι αυτά των 2ας και 3ης.

Το μελωδικό περίγραμμα των μουσικών φράσεων έχει μέτριο προς χαμηλό εύρος. Χρήσεις *Upper Structure* τριάδων και τετράδων εφαρμόζονται σε όλες τις ποιότητες των συγχορδιών. Η συνηθέστερη προέκταση είναι αυτή της 9ης βαθμίδας, χωρίς να διακρίνεται κάποιο ιδιαίτερο ρίσκο και σε αυτόν τον τομέα. Τέλος, το ύφος του αυτοσχεδιασμού δεν μπορεί να χαρακτηριστεί Μπλουζ καθώς δεν υπάρχει χρήση πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων.

### 2.3.5.1 Προσεγγίσεις Νοτών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με προσέγγιση μέσω c.a στο μέτρο 1 στην νότα A [Bb, A].

Τριπλή προσέγγιση μέσω c.b, s.a και c.b πραγματοποιείται στο μέτρο 15 στην νότα E [D#, F#, D#, E].

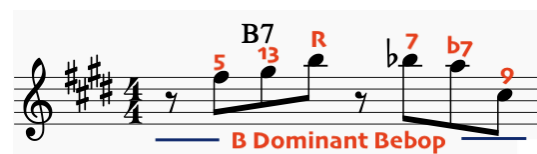
### 2.3.5.2 *Upper Structures* τριφώνων και τετράφωνων συγχορδιών

Στο μέτρο 8 γίνεται χρήση της τριάδας C#m πάνω από τη συγχορδία B7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 9, 11, 13 [C#, E, G#].

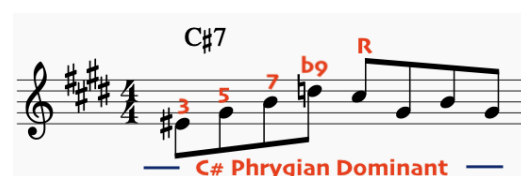
Στο μέτρο 14 γίνεται χρήση της τριάδας B πάνω από τη συγχορδία G#7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 5, b7, #9 [D#, F#, B].

### 2.3.5.3 Χρήση κλιμάκων

Ο εκτελεστής εισάγει τον αυτοσχεδιασμό στο μέτρο 1 κάνοντας χρήση της κλίμακας *B Dominant Bebop*.



Στο μέτρο 4 γίνεται χρήση της κλίμακας *C# Phrygian Dominant*.



### 2.3.5.4 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών μεταξύ των συγχορδιών

Στα μέτρα 2 με 3, η *b7* της *B7* λύνεται στην 3 της *Emaj7* [*A*, *G#*].



Η ίδια λύση παρατηρείται και στα μέτρα 18 με 19.

Στα μέτρα 4 με 5 η *b7* της *C#7* προσεγγίζει μέσω *c.b* τη λύση της στην 3η βαθμίδα της συγχορδία *F#m7* [*B*, *G#*, *A*].



### 2.3.5.5 Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Στο μέτρο 76 ο αυτοσχεδιαστής εισάγει το θεματικό υλικό των αξιών των δεκάτων έκτων.



Στα μέτρα 79 με 82 χρησιμοποιείται το υλικό αυτό στις δύο νέες φράσεις που δημιουργούνται:



### 2.3.5.6 Λοιπές τεχνικές

Ο Green προσεγγίζει μεγάλο μέρος του αυτοσχεδιασμού γραμμικά (Jaffe, 2012), χρησιμοποιώντας έξι ή ακόμα και επτά νότες στη σειρά από την τρέχουσα σκάλα για την κατασκευή των μελωδιών. Οι κλίμακες κινούνται σε ανιούσα και κατιούσα φορά αναδεικνύοντας περίτεχνα τις βαθμίδες των συγχορδιών.

Παραδείγματα γραμμικής προσέγγισης με επτά νότες στη σειρά συναντώνται στα μέτρα 2 με 3:

Η ίδια αισθητική προσέγγιση ακολουθείται στα μέτρα 8 με 9, 55 με 56 και 67 με 69.

Κατασκευή μελωδικής γραμμής έξι νοτών στη σειρά, διακρίνεται στα μέτρα 11 με 12,

Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης “*Falling In Love With Love*” εμφανίζεται στη σελίδα 213 του παραρτήματος.

### 2.3.6 Joe Pass - *SonnyMoon For Two*

Η σύνθεση “*SonnyMoon For Two*” είναι μια δωδεκάμετρη φόρμα Μπλουζ σε ΣιΎφεση Μείζονα γραμμένη από τον σαξοφωνίστα Sonny Rollins. Αρχικά ηχογραφήθηκε το 1957 και περιλαμβάνεται στο άλμπουμ “*The Freelance Years*”. Το θέμα της αρχικής μελωδίας περιλαμβάνει μια πολύ απλή ιδέα που βασίζεται στην κλίμακα ΣιΎφεση Πεντατονική μινόρε.

Η Μπλουζ φόρμα (Dobbins, 1984) επιτρέπει στον αυτοσχεδιαστή να χρησιμοποιήσει χαρακτηριστικά εργαλεία λειτουργικής αλλά και μη λειτουργικής αρμονίας στις μελωδίες που θα κατασκευάσει (Jaffe, 2012). Τα τελευταία περιλαμβάνουν τις πεντατονικές, *Minor* και *Major Blues* κλίμακες αλλά και τον συνδυασμό αυτών.

Η παρούσα σύνθεση δεν αποτελεί εξαίρεση αφού η χρήση και η μίξη όλων των παραπάνω κλιμάκων, προβάλλουν την θεματική ανάπτυξη και βοηθούν στο σχηματισμό ενός συμπαγούς ήχου. Με άλλα λόγια στη συγκεκριμένη σύνθεση δεν συναντάται επαναληπτικότητα συγκεκριμένων φράσεων ή μοτίβων που συμβάλλουν στη θεματική ανάπτυξη, αλλά αυτή δημιουργείται από τον ίδιο τον Μπλουζ ήχο. Ανάμεσα στα υπόλοιπα στοιχεία που ξεχωρίζουν, είναι ο έντονος χρωματισμός, η έμφαση στη γραμμική κατασκευή φράσεων αλλά και οι Μπλουζ αναφορές ακόμα σε παραδείγματα λειτουργικής αρμονίας.

Ο αυτοσχεδιαστής προσεγγίζει τα πρώτα επτά μέτρα κάθε δωδεκάμετρου κύκλου με πεντατονικές και Μπλουζ κλίμακες (Greenblatt, 2004). Στις πτώσεις που δημιουργούνται στο όγδοο και ένατο μέτρο κάθε κύκλου [A7, Dm7], χρησιμοποιεί ξανά λειτουργική αρμονία ενώ στη συνέχεια επιλέγει να επιστρέψει στο αρχικό Μπλουζ ύφος. Τα παραπάνω συμβαίνουν για τους πρώτους τρεις δωδεκάμετρους κύκλους, ενώ ο τέταρτος και τελευταίος αφιερώνεται εξ’ ολοκλήρου στον Μπλουζ ήχο.

Οι μελωδικές γραμμές κυλούν αβίαστα ενώ πολλές προδουλεμένες φράσεις, σήμα κατατεθέν του εκτελεστή, κάνουν την εμφάνισή τους. Το σόλο ενσωματώνει ένα είδος διαλόγου, στον οποίο οι μελωδίες αλληλεπιδρούν μεταξύ τους θυμίζοντας το ύφος που παγίωσαν οι φωνητικοί καλλιτέχνες στα πρώιμα χρόνια του είδους. Αυτό πραγματοποιείται κυρίως με την παρουσία αναπνοών που κάνουν την εμφανισή τους σε κομβικά σημεία στη διάρκεια κάθε δωδεκάμετρου κύκλου.

Ο εκτελεστής χρησιμοποιεί την τεχνική παιξίματος με οκτάβες όπου θέλει να προσδώσει μεγάλη έμφαση στη μελωδία, ενώ δημιουργεί μελωδικές γραμμές που μεταφέρονται πάνω από τα

όρια των μέτρων. Οι προσεγγίσεις όπου παρουσιάζονται αναδεικνύουν τις δομικές βαθμίδες των συγχορδιών, χωρίς να είναι υπερβολικά διανθισμένες.

Ο ρυθμός της μελωδίας μεταβάλλεται με γρήγορο βήμα με τις αξίες των ογδόων να δεσπόζουν. Το μελωδικό περίγραμμα των φράσεων έχει μικρό εύρος χωρίς να λείπουν και οι εξαιρέσεις όπως αυτές των μέτρων 22 με 23 και 28 με 29. Πραγματοποιείται χρήση μεγάλων σε έκταση φράσεων που ολοκληρώνονται συνήθως σε έξι με επτά μέτρα ενώ εμβόλιμα συναντώνται μικρότερες μελωδικές γραμμές. Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί σχετικά μικρό εύρος του οργάνου για την επινόηση των μελωδικών γραμμών, ενώ δε γίνεται χρήση της τεχνικής *Double Time*.

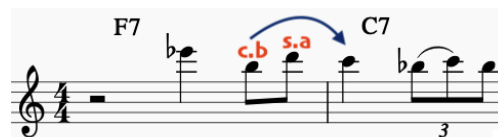
### 2.3.6.1 Προσεγγίσεις Νοτών

Στο μέτρο 4 γίνεται προσέγγιση από την *Blue note* της *C Major Pentatonic* κλίμακας στην νότα E μέσω c.b [D#, E].



Ομοίως, υπάρχουν αναφορές στην *Blue note* καθ' όλη την εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού, είτε μέσω c.a είτε με c.b, στα μέτρα 19, 28, 34 και 44.

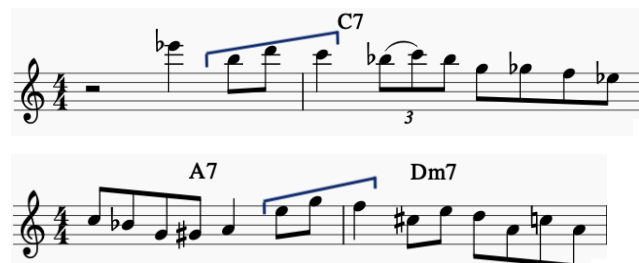
Προσέγγιση μέσω c.b και s.a πραγματοποιείται στα μέτρα 6 με 7 στην νότα C [B, D, C].



### 2.3.6.2 Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Ρυθμικά μοτίβα όπως αυτό που εισάγεται στα μέτρα 6 με 7,

επαναλαμβάνονται στα μέτρα 8 με 9,



στα μέτρα 22 με 23,



και τέλος στα μέτρα 34 με 35.



### 2.3.6.3 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών

Ιδανικές λύσεις παρατηρούνται:

Στα μέτρα 8 με 9 η b7 της A7 λύνεται στην b3 της Dm7 [G, F].



Στα μέτρα 9 με 10 η b7 της Dm7 λύνεται στην 3 της G μέσω μιας εμβόλιμης προσέγγισης με κίνηση s.b [C, A, B].



### 2.3.6.4 Χρήση κλιμάκων

Στο μέτρο 5, εισάγεται η νότα Eb. Ο αυτοσχεδιαστής την εντάσσει στην κλίμακα C Minor Pentatonic.



Στο μέτρο 7 εξελίσσει το ύφος με τη χρήση της κλίμακας C Minor Blues.



### 2.3.6.5 Λοιπές τεχνικές

Ο αυτοσχεδιαστής δεν χρησιμοποιεί τρίφωνες και τετράφωνες *Upper Structure* συγχορδίες. Όπου συναντώνται τριάδες και τετράδες [μέτρα 22, 33 και 35], αυτές απλώς αναδεικνύουν τις βαθμίδες της δεδομένης αρμονίας.

Εξαίρεση αποτελεί στο μέτρο 36 η χρήση της τετράδας  $A\flat m6$  πάνω από την συγχορδία  $G7$ , αναδεικνύοντας τις βαθμίδες **b7, b13, 3, b9** [F, E $\flat$ , C $\flat$ , A $\flat$ ].

Στα μέτρα 11 με 12 χρησιμοποιείται ως *Pivot* η νότα C, ταυτόχρονα με την κατιούσα χρωματική κίνηση που συνδυάζει τις *Major* και *Minor Blues* κλίμακες.



Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης “*SonnyMoon For Two*” εμφανίζεται στη σελίδα 193 του παραρτήματος.

### 2.3.7 Jimmy Raney - *Anthropology*

Η σύνθεση "*Anthropology*" γράφτηκε από τον Charlie Parker. Πρόκειται για μία από τις πιο αναγνωρίσιμες μελωδίες της *Bebop* βασισμένη στις αλλαγές συγχορδιών της σύνθεσης του George Gershwin (1898- 1937) "*I Got Rhythm*". Αργότερα το σύνολο αλλαγών των συγκεκριμένων συγχορδιών επικράτησε ως μια από τις πιο αγαπημένες αυτοσχεδιαστικές φόρμες μεταξύ των μουσικών και ονομάστηκε "*Rhythm Changes*". Κι εδώ διακρίνεται η κλασική φόρμα τριάντα δύο μέτρων A-B-A-A, ενώ η κεντρική τονικότητα είναι η Σι Ύφεση Μείζονα.

Ο αυτοσχεδιασμός πάνω από έναν αρμονικό ρυθμό που περιλαμβάνει δύο συγχορδίες ανά μέτρο, παρουσιάζει ιδιαίτερη πρόκληση για κάθε αυτοσχεδιαστή καθώς κάθε συγχορδία μπορεί να αντιπροσωπευθεί από τέσσερις νότες ογδόων. Παρατηρούνται τρία βασικά αυτοσχεδιαστικά εργαλεία, η γραμμική κατασκευή μελωδιών, η αναφορά προετοιμασμένων μελωδικών *Bebop* γραμμών και ο Μπλουζ ήχος.

Στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης ο εκτελεστής κατασκευάζει μελωδίες που είναι μεστές ως προς την αρμονική προβολή και εφευρετικές ως προς την ρυθμική αγωγή. Αν και διακρίνεται έντονος χρωματισμός, που πραγματοποιείται με χρήση περίτεχνων προσεγγίσεων, ο Raney καταφέρνει και αναδεικνύει τις τονικές και τις δομικές νότες των συγχορδιών. Τα άλματα στις μελωδικές γραμμές δεν είναι συχνά, ενώ ακολουθούνται αναπνοές μεταξύ των φράσεων οι οποίες δεν περιορίζονται στην αρχή και στο τέλος των μέτρων αλλά εκτείνονται πέρα από αυτά.

Υπάρχουν επίσης στιγμές που ο αυτοσχεδιαστής επιλέγει να μετακινείται ελεύθερα μέσα στη φορμά χωρίς να υπακούει απαραίτητα στην αρμονία που υποδεικνύουν τα μέτρα. Συνήθως υπάρχει κίνηση μπροστά και πίσω από αυτά. Ακουστικά, οι μελωδικές γραμμές μετατοπίζουν το αρμονικό περιεχόμενο μέσω προήγησης, πριν από την άφιξη της επόμενης συγχορδίας<sup>22</sup> ή λιγότερο συχνά, μέσω καθυστέρησης, μετά την άφιξη.

Σε μεγάλα μέρη της σύνθεσης<sup>23</sup> γίνεται χρήση πεντατονικών και Μπλούζ κλιμάκων. Στο δεύτερο μέρος κάθε κύκλου ο εκτελεστής επιλέγει να αναδείξει τις *Dominant* συγχορδίες που εμφανίζονται αποκλειστικά με *Bebop* μελωδίες. Οι μελωδικές γραμμές αυτές περιέχουν *Cliche*

<sup>22</sup> Στην ανάλυση θα χρησιμοποιηθεί ο όρος "*Συγχορδία*" για να προσδιορίσει τον ήχο. Για παράδειγμα αναφέροντας τον όρο "*Συγχορδία F7*" εννοείται ο *Dominant* ήχος της συγχορδίας F7, πάνω από τον οποίο ο αυτοσχεδιαστής μπορεί να λάβει πολλές πιθανές μελωδικές αποφάσεις.

<sup>23</sup> Όπως στα μέτρα 1 με 9 και 132 με 139.



Προσέγγιση μέσω c.a παρατηρούνται στο μέτρο 13 στην νότα Ab [A, Ab].



### 2.3.7.2 Upper Structures τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Στο μέτρο 13 γίνεται χρήση της τριάδας Cm πάνω από τη συγχορδία Bb7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 9, 11, 13 [C, Eb, G].



Στα μέτρα 17 με 18 γίνεται χρήση της τετράδας Am7 πάνω από τη συγχορδία D7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 5, b7, 9, 11 [A, C, E, G].



### 2.3.7.3 Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με τη χρωματική κίνηση που αναδεικνύει μέσω προσεγγίσεων τις Blue νότες από κλίμακες Bb Minor Pentatonic και Bb Major Pentatonic (Greenblatt, 2004). Στη συνέχεια εγκαθιδρύεται ο Μπλουζ ήχος με τη χρήση της κλίμακας Bb Minor Pentatonic μέχρι το μέτρο 7. Η χρήση της χρωματικής κίνησης στο μέτρο 9 υπενθυμίζει την αρχική φράση του μέτρου 1 καθώς ξεκινάει το δεύτερο οκτάμετρο του αυτοσχεδιασμού:



### 2.3.7.4 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών

Ιδανικές κινήσεις *Voice Leading* παρατηρούνται:

Στα μέτρα 20 με 21 η  $b7$  της συγχορδίας  $G7$  λύνεται στην 3η της  $C7$  [F, E].

Στα μέτρα 75 με 76 η  $b7$  της συγχορδίας  $G7$  λύνεται στην  $b3$  της  $Cm7$  [F, Eb].



### 2.3.7.5 Χρήση κλιμάκων

Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα και στο κεφάλαιο της “Θεματικής Ανάπτυξης” ο αυτοσχεδιασμός ξεκινάει με χρήση των κλιμάκων  $Bb$  Major και *Minor Pentatonic* καθώς και συνδυασμό αυτών των δύο.

Στο μέτρο 22 γίνεται χρήση της κλίμακας *D Half Whole Diminished*.



Η κλίμακα *G Half Whole Diminished* εφαρμόζεται και στα μέτρα 51 και 52.



### 2.3.7.6 Λοιπές τεχνικές

Στο μέτρο 43 υπάρχει προήγηση της συγχορδίας  $Cm7$ , η οποία εμφανίζεται στο πρώτο μέρος του επόμενου μέτρου.



Στα μέτρα **104** με **107** παρουσιάζεται το επαναληπτικό μελωδικό μοτίβο πέντε νοτών [F, G, Ab, Bb G] που ανήκει στην κλίμακα *G Phrygian* ♭6 (Miller Vol.1, 1996) Ο εκτελεστής χρησιμοποιεί προσωρινά τις βαθμίδες [R, 9, b3, 11] που λειτουργούν στην συγχορδία Cm7 του μέτρου **106**, ενώ αργότερα επιστρέφει στον αρχικό ήχο της κλίμακας *G Phrygian* ♭6.

Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης “*Anthropology*” εμφανίζεται στη σελίδα 222 του παραρτήματος.

### 2.3.8 Pat Martino - *The Days Of Wine And Roses*

Η σύνθεση “*The Days Of Wine And Roses*” γράφτηκε από τον Αμερικανό συνθέτη ταινιών και δημοφιλών τραγουδιών Henry Mancini (1924-1994) για την ομώνυμη ταινία του 1962. Ο τραγουδιστής Billy Eckstine (1914- 1993) έκανε την πρώτη δημοφιλή ηχογράφιση και έκτοτε πολλοί μουσικοί της Τζαζ ερμήνευσαν και ηχογράφησαν το τραγούδι, καθιερώνοντάς το στο κλασικό Τζαζ ρεπερτόριο. Η φόρμα ακολουθεί την κλασική δομή A-B-A-C μέτρων, στην οποία κάθε τμήμα αποτελείται από οκτώ μέτρα. Η κεντρική τονικότητα είναι η Φα Μείζονα.

Ο αυτοσχεδιασμός του Pat Martino, αναδεικνύει έναν εκτελεστή ο οποίος δεν φοβάται να ρισκάρει και διακατέχεται από έντονη τάση για πειραματισμό. Στην σύνθεση φράσεων και μελωδιών κυριαρχεί η γραμμική προσέγγιση, χωρίς όμως να λείπουν και οι κάθετες αναφορές στην αρμονία. Το *Voice Leading* και οι ιδανικές λύσεις δεν προτιμούνται, αντιθέτως δίνεται έμφαση στην κατασκευή μικρών μελωδικών μοτίβων, ομαδοποιημένων σε τετράδες, με τη μορφή κλίμακας, *Arpeggio* ή μοντέλων προσεγγίσεων. Η θεματική ανάπτυξη εδραιώνεται όχι μέσω της επανάληψης ορισμένων *Cliche* φράσεων, αλλά μέσω της επανεμφάνισης των μεμονωμένων κυτταρικών τετράδων της κάθε φράσης προσεκτικά βαλμένων σε διαφορετική σειρά. Με άλλα λόγια, πραγματοποιείται η επαναδιατύπωση πολλών προετοιμασμένων τετράδων σε πραγματικό χρόνο. Το αποτέλεσμα είναι ένα ηχητικό *Collage* που μπορεί και εφαρμόζεται πάνω από διαφορετικές αρμονικές ποιότητες. Οι μελωδικές γραμμές είναι ευμετάβλητες, εκκεντρικές και ως εκ τούτου μη προβλέψιμες. Είναι προφανές ότι ο αυτοσχεδιαστής χρειάζεται περισσότερη πληροφορία δεδομένου ότι δεσπόζει το παίξιμο *Double Time* στο μεγαλύτερο μέρος της σύνθεσης, κάτι που επιτρέπει και το μέτριο τέμπο (Crook, 1991).

Ο αυτοσχεδιασμός ηχογραφήθηκε το 1977, αρκετά χρόνια μετά την έκρηξη της εποχής της *Bebop*, όμως η γλώσσα δεν έχει χάσει την ταυτότητά της. Υπάρχουν τεχνικές που εμπλουτίζουν το λεξιλόγιο, όπως οι πολύπλοκες προσεγγίσεις και η χρήση περισσότερων αλλοιωμένων προεκτάσεων, αλλά είναι φανερό πως ο εκτελεστής ενσωματώνει στο λεξιλόγιο του μια δουλεμένη και αποκρυσταλλωμένη προσέγγιση της *Bebop* γλώσσας που παρουσίασαν ο Charlie Parker και ο Dizzy Gillespie.

Αν και υπάρχει έντονο χρωματικό στοιχείο που πραγματοποιείται με τη χρήση περίτεχνων προσεγγίσεων, οι μελωδικές γραμμές και οι φράσεις ανταποκρίνονται στην πλειοψηφία στις

δομικές νότες των συγχορδιών. Επιπλέον, διακρίνεται έντονη χρήση αλλοιωμένων προεκτάσεων των βαθμίδων #9, b9, #11, b13 πάνω στον *Dominant* ήχο.

Ο ρυθμός της μελωδίας μεταβάλλεται με γρήγορο βήμα σε σχέση με το αρμονικό περιεχόμενο, όμως παρουσιάζονται διαφοροποιήσεις μεταξύ των χρονικών αξιών που επιλέγονται. Γενικότερα ο Martino δείχνει ότι έχει την ικανότητα να μπορεί να χρησιμοποιήσει την πύκνωση και την αραιώση των νοτών με μεγάλη ευκολία ανα πάσα στιγμή.

Με αυτόν τον τρόπο αναδεικνύονται οι αξίες των ογδόων, τα τρίηχα ογδόων και των τέταρτων, όπου παρεμβάλλονται ανάμεσα σε αυτές των δεκάτων έκτων. Αυτή η τεχνική μπορεί να αλλάξει τη ροή του αυτοσχεδιασμού με έντονες και ρυθμικά ενεργές μελωδίες δίνοντας στοιχεία έντασης και απελευθέρωσης (Galper, 2005). Αντιθέτως δεν παρουσιάζονται μεγάλες αναπνοές και έντονη χρήση παύσεων.

Επιπλέον, παρατηρούνται δείγματα εφαρμογής λειτουργικής και μη λειτουργικής αρμονίας, με χρήση πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων, που συνδυάζονται με συγκεκριμένες ρυθμικές αξίες όπως αυτές των τρίηχων ογδόων. Σε μεγάλο μέρος του αυτοσχεδιασμού συναντάται η δημιουργία μελωδικών γραμμών, οι οποίες μεταφέρονται πάνω από όρια των μέτρων, αλλά και μοτίβων που συμβάλλουν στη μετατόπιση των χρονικών παλμών. Δεν κυριαρχούν οι μεγάλες σε έκταση φράσεις αλλά οι ιδέες που κατά μέσο όρο ολοκληρώνονται σε δύο μέτρα, ωστόσο το ηχητικό αποτέλεσμα περιλαμβάνει μεγάλη ποσότητα πληροφορίας.

Ο παρών αυτοσχεδιασμός του Martino αντιπροσωπεύει την πιο δημιουργική περίοδο του εκτελεστή, η οποία συμπίπτει με το τέλος της πρώτης περιόδου της καριέρας του, καθώς τρία χρόνια αργότερα υποβλήθηκε σε χειρουργείο για αφαίρεση όγκου από τον εγκέφαλο που τον οδήγησε σε ολική αμνησία (Galarza, 2013).

### 2.3.8.1 Προσεγγίσεις Νοτών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με προσέγγιση μέσω c.a στα μέτρα 2 με 3 στη νότα C [Db, C].

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 4/4. The first measure is labeled 'C7' and contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes F4, E4, D4, and a quarter rest. The second measure is labeled 'Fmaj7' and contains a melodic line starting with a quarter note C4, followed by eighth notes B3, A3, G3, and a quarter rest. A red 'c.a.' marking is placed below the C4 note in the second measure, indicating a chromatic approach to the note C.

Διπλή προσέγγιση διακρίνεται στο μέτρο 18 στη νότα Db μέσω s.a και c.b [Eb, C, Db].



### 2.3.8.2 Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών

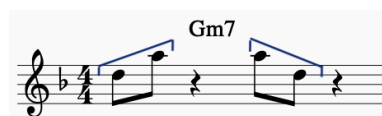
Από το μέτρο 3, ο αυτοσχεδιαστής εισάγει το διάστημα 5ης το οποίο επανεμφανίζεται με κατιούσα φορά στο μέτρο 5.



Στη συνέχεια, στο μέτρο 7 το θεματικό υλικό παραλλάσσεται ρυθμικά,



ενώ υπάρχουν αναφορές κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, όπως αυτές του μέτρου 23.



### 2.3.8.3 Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών

Προφανείς χρήσεις *Superimposed* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών γίνονται στα μέτρα 19, 44 και 59. Χωρίς να είναι ο κανόνας ή ο πυρήνας του αυτοσχεδιασμού, προβάλλονται οι τυπικές προεκτάσεις είτε μέσω των τετράφωνων *Arpeggios* είτε μέσω των τρίφωνων και τετράφωνων σχετικών συγχορδιών τους.

Στο μέτρο 49 γίνεται χρήση της τρίφωνης Am πάνω από την Gm7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 13, 11, 9, [E, C, A].



### 2.3.8.4 Χρήση Κλιμάκων

Ο Martino εισάγει τον αυτοσχεδιασμό του όχι με πτώση που προέρχεται από την 5η βαθμίδα [ πτώση της C7 στην Fmaj7] αλλά με πλάγια πτώση της συγχορδίας Bbm7 στη συγχορδία Fmaj7. Οι μελωδικές γραμμές κατασκευάζονται με τη χρήση της κλίμακας Bb Dorian. Αν οι νότες και οι προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται στην Bbm7 Dorian προβληθούν στη συγχορδία C7 θα σχηματίσουν την κλίμακα C Phrygian με φόρμα κατασκευής **R, b9, #9, 11, 5, b13, b7**.

The image shows a musical staff in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb and Eb). The piece starts with a Bbm7 chord. A melodic line is written in Bb Dorian mode. The notes are: Bb, C, D, Eb, F, G, Ab, Bb. The line moves from Bb to C, then to Eb, then to F, then to Ab, then to Bb. The final note is Bb, which resolves to the Fmaj7 chord. The notation includes fingerings: 9, 5, 11, 13. Chord symbols include Bbm7, Fmaj7, and C Phrygian. Extensions like b9, #9, 11, 5, b13, b7 are indicated.

### 2.3.8.5 Λοιπές τεχνικές

Οι μελωδικές γραμμές των δεκάτων έκτων κατασκευάζονται από τετράδες ομαδοποιημένων μοτίβων που συναντώνται είτε σε γραμμική μορφή, είτε σε μορφή *Arpeggio*, ή συνδυασμούς των δύο. Τα ίδια επαναλαμβανόμενα τετραδικά μοτίβα μπορούν να συναντηθούν σε διαφορετικές ποιότητες συγχορδιών και αρμονικού περιεχομένου (Bergonzi Vol.6 1992).

Ενδεικτικά, διακρίνονται έξι διαφορετικά μοτίβα στη φράση των μέτρων 1 με 2 πάνω από τη συγχορδία Bbm7:

The image shows a musical staff in 4/4 time with a Bbm7 chord. Six different motifs are shown, numbered 1 through 6. Each motif is an arpeggiated pattern of notes. Motif 1: Bb, C, D, Eb. Motif 2: C, D, Eb, F. Motif 3: D, Eb, F, G. Motif 4: Eb, F, G, Ab. Motif 5: F, G, Ab, Bb. Motif 6: G, Ab, Bb, C.

Τρία μοτίβα από αυτά επαναλαμβάνονται στη φράση των μέτρων 14 με 15 πάνω όμως από διαφορετική αρμονία, στις συγχορδίες C7 και Em7b5.

The image shows a musical staff in 4/4 time. The first two motifs are in a C7 chord, and the third is in an Em7b5 chord. Motif 1: C, D, Eb, F. Motif 2: D, Eb, F, G. Motif 3: Eb, F, G, Ab.

Τέλος, ορισμένες γνώριμες τετράδες από τις ήδη υπάρχουσες αναγνωρίζονται και στα μέτρα **39** με **40** πάνω από την συγχορδία Gm7.



Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης “*The Days Of Wine And Roses*” εμφανίζεται στη σελίδα 173 του παραρτήματος.

### 2.3.9 Grant Green - *Minor League*

Η σύνθεση “*Minor League*” ακολουθεί την κλασική δωδεκάμετρη φόρμα των *Minor Blues* και είναι γνωστή για το αρχικό θέμα που βασίζεται σε χρήση “*Quartal*” αρμονίας που αναδείχθηκε τη δεκαετία του 1960. Ηχογραφήθηκε το 1964 σε μια από τις πιο σπουδαίες δουλειές του καλλιτέχνη στην εταιρεία “*Blue Note*”, με τίτλο “*Solid*”.

Όπως και στο ιδίωμα των *Major Blues*, έτσι και στις *Minor Blues* φόρμες (Dobbins, 1984) ο αυτοσχεδιαστής δύναται να κάνει χρήση εργαλείων λειτουργικής αλλά και μη λειτουργικής αρμονίας, συμπεριλαμβανομένων των κλιμάκων *Minor Blues* και *Minor Pentatonic* αλλά και τον συνδυασμό αυτών. Το παρόν κομμάτι δεν αποτελεί εξαίρεση καθώς η χρήση και η μίξη όλων των παραπάνω ήχων βοηθούν στην θεματική ανάπτυξη και σε ένα ενιαίο ηχητικό αποτέλεσμα. Αυτό πραγματοποιείται συνήθως με την εμφάνιση προετοιμασμένων μελωδιών, την ανάπτυξή τους, αλλά και με εκτενείς επαναλήψεις μικρότερων μελωδικών μοτίβων.

Ο αυτοσχεδιαστής εφαρμόζει πεντατονικές και *Blues* κλίμακες στον πρώτο δωδεκάμετρο κύκλο. Στους υπόλοιπους κύκλους η επιλογή των μελωδικών γραμμών χαρακτηρίζεται από τη χρήση *Minor Pentatonic* και *Minor Blues* κλιμάκων, καθώς και την υπογράμμιση του αρμονικού περιεχομένου στις πτώσεις που δημιουργούνται στα τέσσερα τελευταία μέτρα κάθε φόρμας.

Ο εκτελεστής δίνει έμφαση στη γραμμική κατασκευή φράσεων ενώ δεν επιλέγει να αναδείξει έντονα χρωματικά στοιχεία. Επιβάλλει τον Μπλουζ ήχο σε όλη τη διάρκεια της σύνθεσης, χρησιμοποιώντας είτε μικρά κλασικά μοτίβα, είτε αναγνωρίσιμες μελωδικές γραμμές, οι οποίες στο σύνολό τους είναι σαφώς προετοιμασμένες. Οι μελωδικές γραμμές κυλούν αβίαστα, ενώ μεταξύ τους περιλαμβάνουν αρκετές αναπνοές όπως ακριβώς θα λειτουργούσε ένας φωνητικός αυτοσχεδιασμός,

Ένας άλλος τρόπος θεματικής ανάπτυξης είναι η χρήση σύντομων επαναλαμβανόμενων μελωδικών μοτίβων, ομαδοποιημένων σε τετράδες, υπό τη μορφή κλίμακας. Τέτοια παραδείγματα συναντώνται στα μέτρα 15 με 23 και 54 με 60. Το ακουστικό αποτέλεσμα αυξάνει την ενέργεια και την ένταση, διαφοροποιεί τον ρυθμικό παλμό και δημιουργεί μελωδικές γραμμές που μεταφέρονται πάνω από τα όρια των μέτρων.

Ξεχωριστή προσέγγιση στον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό αποτελεί η αναφορά σε παρενθετική αρμονία που υπονοείται από τις μελωδικές γραμμές. Αυτές συνήθως δεν αναφέρονται στη φόρμα της σύνθεσης. Ο Grant Green χρησιμοποιεί το συγκεκριμένο εργαλείο



για να δημιουργήσει πτώση από την πρώτη στην τέταρτη βαθμίδα στο τέταρτο μέτρο κάθε δωδεκάμετρου κύκλου σε όλη τη διάρκεια της σύνθεσης.

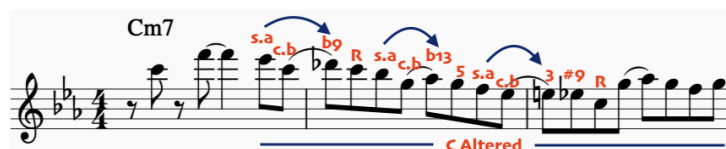
Ο ρυθμός της μελωδίας μεταβάλλεται με γρήγορο βήμα, με τις αξίες των ογδών να κυριαρχούν, ενώ δε λείπουν τα μέρη όπου οι αξίες πυκνώνουν με σκοπό τη δημιουργία έντασης ή μετατόπισης των χρονικών παλμών.<sup>25</sup> Καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης δεν υπάρχει χρήση τεχνικής *Double Time*, ενώ οι μελωδικές γραμμές κατά μέσο όρο ολοκληρώνονται σε δύο μέτρα.

Σε ότι αφορά τη χρήση διαστημάτων οι μελωδικές γραμμές βρίσκονται κοντά, συνήθως δεν ξεπερνούν το διάστημα 3ης, ενώ σπάνια χρησιμοποιούνται άλματα για την κατασκευή μελωδίας όπως αυτά στα μέτρα 23, 33, 66 με 67 και 72. Το μελωδικό περίγραμμα των φράσεων έχει χαμηλό εύρος και ο εκτελεστής χρησιμοποιεί μέτριο εύρος του οργάνου για την δημιουργία των μελωδικών γραμμών.

### 2.3.9.1 Προσεγγίσεις νοτών

Στα μέτρα 14 με 16 παρατηρείται διπλή προσέγγιση στην νότα Db μέσω s.a και c.b η οποία αποδεικνύεται κομβική στην πτώση που υπονοεί ο αυτοσχεδιαστής. Χωρίς να εμφανίζεται στην αρμονία, υπονοείται η κλίμακα *C Altered*.

Το ίδιο μοτίβο, s.a και c.b εμφανίζεται παρακάτω στις νότες Ab και E. Συνεπώς με αυτή την τεχνική ο αυτοσχεδιαστής προσεγγίζει τις βαθμίδες **b9**, **b13** και **3** της C7 [Db, Ab, E].



Ομοίως στο μέτρο 18 υπονοείται πτώση προς την συγχορδία Cm7, σκιαγραφώντας την συγχορδία G7.

Οι βαθμίδες παραπέμπουν στην κλίμακα *G Phrygian Dominant*, ενώ χρησιμοποιείται προσέγγιση στην νότα Eb μέσω c.a [E, Eb].

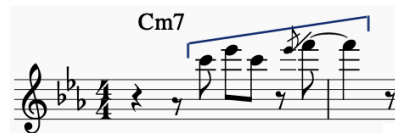


<sup>25</sup> Όπως γίνεται με τη χρήση των αξιών των τρήχων ογδών στα μέτρα 55 με 60.

### 2.3.9.2 Sequences και θεματική ανάπτυξη

Ο αυτοσχεδιαστής προσεγγίζει τον πρώτο δωδεκάμετρο κύκλο με πεντατονικές και *Blues* κλίμακες, εισάγοντας φράσεις αλλά και μικρά χαρακτηριστικά μοτίβα.

Ειδικότερα, το μελωδικό μοτίβο των μέτρων 2 με 3,



επαναλαμβάνεται στα μέτρα 12 με 13,



όπως και το ιδιαίτερο, με το χαρακτηριστικό γλίστρημα στην 5η βαθμίδα της *C Minor Blues*, μοτίβο των μέτρων 4 με 5.



### 2.3.9.3 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών

Στις περιπτώσει που ο αυτοσχεδιαστής επιλέγει να κάνει χρήση λειτουργικής αρμονίας παρατηρούνται οι εξής κινήσεις *Voice Leading*:

Στα μέτρα 52 με 53 η νότα Bb λύνεται στην b3 της συγχορδίας Fm7 [Bb, Ab].

Η νότα Bb ανήκει στην συγχορδία Cm7, όμως όπως υποδηλώνει η μελωδική κίνηση του μέτρου 52 υπονοείται ο *Dominant* ήχος της συγχορδίας C, δημιουργώντας έτσι πτώση προς της συγχορδία Fm7 (Rawlins, Bahha, 2005).



### 2.3.9.4 *Upper Structures* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Ο αυτοσχεδιαστής επιλέγει να μην προβάλλει τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες πάνω από τη φόρμα *Minor Blues*, ακόμα και όταν χρησιμοποιεί λειτουργική αρμονία. Εξάιρεση αποτελεί η χρήση προφανών *Arpeggio* των συγχορδιών στα μέτρα **28**, **52** και **70**.

Ιδιαίτερο χαρακτήρα προσδίδει η χρήση της τριάδας G στο μέτρο **66**.

Η τριάδα αυτή λειτουργεί ως πτώση για την συγχορδία που ακολουθεί [Cm7] χωρίς όμως να υποστηρίζεται από την αρμονία.

Ο ήχος που υπονοείται είναι προφανώς αυτός της συγχορδίας G. [D, B, G].

### 2.3.9.5 Χρήση κλιμάκων

Στο μέτρο **3** υπονοείται η συγχορδία C7. Μέσω των διάφωνων διαστημάτων δημιουργεί μεγαλύτερη ένταση και λειτουργεί ως πτώση για την συγχορδία Fm7 που ακολουθεί στο μέτρο **5**.

Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί νότες που παραπέμπουν στην κλίμακα *C Half Whole Diminished* και στη συνέχεια εισάγει την *C Minor Blues*.

Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης “*Minor League*” εμφανίζεται στη σελίδα 200 του παραρτήματος.

### 2.3.10 Tal Farlow - *St Thomas*

Η σύνθεση "*St. Thomas*" συγκαταλέγεται μεταξύ των πιο αναγνωρίσιμων οργανικών συνθέσεων του ρεπερτορίου του Αμερικανού θρύλου του σαξόφωνου Sonny Rollins (1930- ). Παρόλο που ο Rollins θεωρείται συνθέτης του, η μελωδία βασίζεται στο παραδοσιακό λαϊκό τραγούδι των νήσων Μπαχάμες "*Spronger Money*" και κυκλοφόρησε στο άλμπουμ του 1956 "*Saxophone Colossus*".

Κύριο χαρακτηριστικό του παρόντα αυτοσχεδιασμού αποτελεί η ανάπτυξη και η εξέλιξη μιας συμπαγούς κεντρικής ιδέας. Τα στοιχεία του παιξίματος που υπερισχύουν είναι ο έντονος χρωματισμός, η επανάληψη συγκεκριμένων νοτών κυρίως μέσω ρυθμικών παραλλαγών και η συνεχής αλλαγή κατευθύνσεων της μελωδίας.

Ο Farlow χρησιμοποιεί ως δομικό στοιχείο του αυτοσχεδιασμού την νότα Eb, την *Blue Note* της C Major Blues κλίμακας, χωρίζει τον αυτοσχεδιασμό σε τμήματα τα οποία έχουν σημείο αναφοράς τη χρωματική κίνηση γύρω από αυτήν και αποφασίζει να πυκνώσει ή να αραιώσει τις ρυθμικές αξίες. Ομοίως πράττει με την νότα Ab, χαρακτηριστική της C Major Bebop κλίμακας, την οποία χειρίζεται μέσω χρωματικών κινήσεων για να δώσει θεματική συνέχεια στον αυτοσχεδιασμό (Bergonzi Vol.3, 1992) Οι μελωδικές γραμμές κυλούν αβίαστα υπογραμμίζοντας την αρμονία αλλά παράλληλα διατηρούν τον Μπλουζ χαρακτήρα. Το αποτέλεσμα θυμίζει την αυτοσχεδιαστική τακτική που ακολουθούν οι τραγουδιστές της Τζαζ.

Κινήσεις ιδανικών λύσεων *Voice Leading* παρατηρούνται στα πρώτα μέτρα του αυτοσχεδιασμού σχεδόν σε όλες τις πτώσεις. Με αυτό τον τρόπο ο εκτελεστής χτίζει μια ισχυρή βάση αρμονικής κίνησης στο αυτί του ακροατή. Αργότερα έχει την ικανότητα να απομακρύνεται και να επιστρέφει σε αυτή, δίνοντας περισσότερο βάρος στη θεματική ανάπτυξη και την πυκνωση των ρυθμικών στοιχείων. Αυτό το επιτυγχάνει κυρίως μέσω της επαναληπτικότητας *Cliche* φράσεων και μοτίβων.

Οι προσεγγίσεις, όπου παρουσιάζονται, αναδεικνύουν τις κύριες βαθμίδες των συγχορδιών χωρίς να έχουν πολύπλοκο χαρακτήρα. Υπάρχουν σημεία που ο αυτοσχεδιαστής ρισκάρει, άλλα που ακολουθεί πιστά την κάθετη αρμονία και άλλα που δημιουργεί μελωδικές γραμμές που μεταφέρονται πάνω από το όριο των μέτρων. Ο ρυθμός της μελωδίας μεταβάλλεται με γρήγορο βήμα με τις αξίες των ογδών να κυριαρχούν, ενώ το μελωδικό περίγραμμα των φράσεων είναι

ευμετάβλητο<sup>26</sup> χωρίς να υπάρχει χρήση της τεχνικής *Double Time*. Πραγματοποιείται χρήση μεγάλων σε έκταση φράσεων χωρίς αυτό να είναι ο κανόνας. Συνήθως συναντώνται μικρότερες μελωδικές γραμμές που κατά μέσο όρο ολοκληρώνονται σε δύο μέτρα, ενώ περιλαμβάνονται αρκετές αναπνοές μεταξύ τους, όπως ακριβώς θα έπραττε ένας τραγουδιστής. Η μεγαλύτερη αναπνοή κρατάει πέντε παλμούς. Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί μεγάλο εύρος του οργάνου για την επινόηση των μελωδικών του γραμμών καθώς και πληθώρα μελωδικών διαστημάτων στην κατασκευή των φράσεων.

Χρήσεις *Upper Structure* τριάδων και τετράδων εφαρμόζονται σε όλες τις ποιότητες των συγχορδιών χωρίς να διακρίνονται κάποιες εξεζητημένες τεχνικές. Ακόμα, εμφανίζονται παραδείγματα όπου οι προβολές δεν χρησιμοποιούνται για να αναδείξουν τις βαθμίδες της αρμονίας, αλλά για βοηθήσουν στη διατονική εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού.

Το ύφος της σύνθεσης χαρακτηρίζεται από τον Μπλουζ ήχο, την ύπαρξη των *Blue Notes* και τη χρήση των πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων.

### 2.3.10.1 Προσεγγίσεις νοτών.

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με προσέγγιση μέσω c.a στα μέτρα 3 με 4 στη νότα F [Gb, F].



C.b προσέγγιση διακρίνεται στο μέτρο 7 στη νότα E [D#, E].



### 2.3.10.2 *Upper Structures* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Πέρα από τις προφανείς χρήσεις προβολής τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών στα μέτρα 8, 13, 24, 32, 35, 36, 37, 42, 44, 46, 76 και 77, ιδιαίτερες περιπτώσεις συναντώνται:

<sup>26</sup> Για παράδειγμα στα μέτρα 14 με 16 παρατηρείται μικρή μεταβολή του μελωδικού περιγράμματος. Αντιθέτως, στα μέτρα 40 με 42 η μελωδία καλύπτει ένα εύρος 2 οκτάβων.

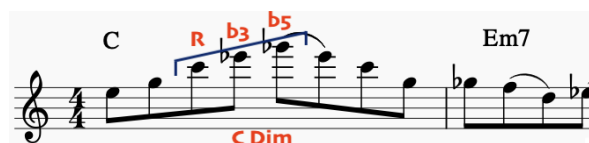
Στο μέτρο 7 γίνεται χρήση της τρίφωνης συγχορδίας C πάνω από την συγχορδία A7.

Ωστόσο ο αυτοσχεδιαστής δεν χρησιμοποιεί αυτή την προβολή για να αναδείξει τις συγκεκριμένες βαθμίδες 5, #9, b7 αλλά παραμένει πιστός στην ανάπτυξη της μελωδίας και τη διατονική εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού.



Στο μέτρο 22 γίνεται χρήση της C Diminished τριάδας στη συγχορδία C.

Η τριάδα αυτή λειτουργεί ως πτώση για την συγχορδία που ακολουθεί [Em] χωρίς όμως να υποστηρίζεται από την αρμονία. Ο ήχος που υπονοείται είναι αυτός της B7.



### 2.3.10.3 Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Παραδείγματα θεματικής ανάπτυξης συναντώνται:

Στο μέτρο 4 διακρίνεται η πρώτη εμφάνιση της Blue note [D#, E].



Στο μέτρο 7 γίνεται επανέκθεση αλλά πάνω από διαφορετικό αρμονικό περιεχόμενο.



### 2.3.10.4 Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών μεταξύ των συγχορδιών

Ιδανικές λύσεις παρατηρούνται στα πρώτα μέτρα του αυτοσχεδιασμού σχεδόν σε όλες τις πτώσεις που δημιουργούνται. Με αυτό τον τρόπο ο αυτοσχεδιαστής χτίζει μια ισχυρή βάση αρμονικής κίνησης στο αυτί του ακροατή. Αργότερα απομακρύνεται δίνοντας περισσότερο βάρος στη θεματική ανάπτυξη και την πυκνώση των ρυθμικών στοιχείων.

Στα μέτρα 3 με 4 η b7 της A7 λύνεται στην b3 της Dm7 μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης c.a [G, Gb, F].

Η ίδια μελωδική κίνηση παρατηρείται στα μέτρα 55 με 56.

Στα μέτρα 5 με 6 η b7 της G7 λύνεται στην 3 της C [F, E].

### 2.3.10.5 Χρήση κλιμάκων

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με συγκεκριμένη ηχητική ταυτότητα. Στα μέτρα 1 με 7 αναδεικνύεται ο ήχος της κλίμακας *C Major Pentatonic*, με τις όποιες εμβόλιμες χρωματικές προσεγγίσεις. Εξαίρεση αποτελεί η νότα F στο μέτρο 4 η οποία αναδεικνύει την αρμονία με το να υπογραμμίζει την 3η βαθμίδα της συγχορδίας Dm7.

Κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, συναντάται ο ήχος της *C Major Pentatonic* στα μέτρα 35 με 37 πάνω από διαφορετικό αρμονικό περιεχόμενο.

### 2.3.10.6 Λοιπές τεχνικές

Στο μέτρο 51 γίνεται χρήση μιας δημοφιλούς κιθαριστικής τεχνικής, αυτής των *Double Stops*. Η κιθαριστική σχολή, με κύριο εκφραστή τον Johnny Smith (1922-2013) επηρεάστηκε από το καινοτόμο στυλ (Marshall, 2000) που επινόησε και εισήγαγε στο παίξιμο του ο πιανίστας Milt Buckner (1915–2077) (Gridley, 2011). Η γεωμετρία του οργάνου βοηθάει στην παράλληλη μετατόπιση και τον σχηματισμό διαστημάτων 3ης, 4ης αλλά και το συνδυασμό αυτών, για τη μεταφορά του στυλ στην κιθάρα.

Χαρακτηριστικό χρώμα προσδίδουν η χρήση της κλίμακας *C Major Pentatonic* στην πρώτη φωνή, μαζί με την ταυτόχρονη εμφάνιση της *Blue Note* στη δεύτερη φωνή.

Em7 R A7 6 5 Dm7 G7  
C Major Pentatonic

Η ίδια τεχνική εφαρμόζεται στα τρία τελευταία μέτρα του αυτοσχεδιασμού, **80** με **82**. Ιδιαίτερα ξεχωριστή χροιά προσδίδουν η μίξη των κλιμάκων *C Major* και *Minor Pentatonic* με την σποραδική ύπαρξη της *Blue Note*, καθώς και η κατάληξη στη *Quartal* δομής συγχορδία C6.

C 3 5 R G7 11 C 9 C6  
C Major Pentatonic  
C Minor Pentatonic  
Blue Note

Η πλήρης ανάλυση της σύνθεσης “*St Thomas*” εμφανίζεται στη σελίδα 182 του παραρτήματος.



## 2.4 Συμπεράσματα που προκύπτουν από τις αναλύσεις

Πριν γίνει αναφορά σε ορισμένα αντικειμενικά χαρακτηριστικά που προκύπτουν από τις παραπάνω αναλύσεις, θα αριθμηθούν κοινά γνωρίσματα των αυτοσχεδιασμών που φανερώνουν στοιχεία στυλιστικής συνέχειας και κάποιο βαθμό μίμησης. Ξεκινώντας με τις τυπικές ομοιότητες του λεξιλογίου, αυτές εντοπίζονται κυρίως στη χρήση πανομοιότυπου μελωδικού και ρυθμικού υλικού πάνω από ταυτόσημες λειτουργίες συγχορδιών και αρμονικές δομές. Χαρακτηριστική είναι η αφοσίωση των μουσικών στην περίτεχνη δόμηση των αυτοσχεδίων μελωδικών γραμμών, χωρίς να τους στερείται η ικανότητα της επικοινωνίας και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των άλλων μελών της ορχήστρας. Οι εκτελεστές διατηρούν την όποια αυτοσχεδιαστική ισορροπία, επινοώντας τολμηρές ρυθμικές και μελωδικές προτάσεις, δίχως να καταστρέφουν το ύφασμα της εκάστοτε σύνθεσης, ενώ υποστηρίζουν κομψά τον θεμελιώδη μηχανισμό της έντασης και της απελευθέρωσης της τονικής μουσικής. Όλα τα παραπάνω πραγματοποιούνται προσεγγίζοντας τον ήχο του οργάνου άλλοτε με εσωστρέφεια και άλλοτε με επιθετική ποιότητα, χωρίς να γίνεται έκπτωση στην ομοιόμορφη εκφορά της άρθρωσης, την ευφυή ρυθμική τοποθέτηση των νοτών, την αίσθηση της ροής και του ρυθμικού στοιχείου του “*Swing*”. Με όλα τα παραπάνω είναι προφανές πως οι καλλιτέχνες εξέλιξαν τις σολιστικές δυνατότητες του οργάνου, ξεπερνώντας τις συμβατικές τεχνικές της κιθάρας όπως αυτή παρουσιαζόταν στις περασμένες δεκαετίες<sup>27</sup>.

Ανεξάρτητα από την ταχύτητα της κάθε σύνθεσης, οι αυτοσχεδιασμοί στη συντριπτική τους πλειοψηφία περιλαμβάνουν ταχύ αρμονικό ρυθμό που εφαρμόζεται πάνω σε γρήγορες αλλαγές της αρμονίας<sup>28</sup>, ενώ κυριαρχούν τα όγδοα και περιστασιακά οι αξίες τετάρτων. Στην αρμονική κίνηση συναντώνται τυποποιημένες διαδοχές συγχορδιών όπως αυτές των πτώσεων II - V - I, προόδους αρμονικών σειρών τύπου “*Turnaround*” καθώς και μετατροπίες σε δευτερεύουσες τονικότητες. Οι ταχύτητες των συνθέσεων χαρακτηρίζονται στην πλειονότητά τους από μέτρια γρήγορες έως και γρήγορες. Ενδεικτικά η πιο γρήγορη ταχύτητα σημειώνεται στη σύνθεση “*Anthropology*” στους 265 χτύπους ανά λεπτό, ενώ η πιο αργή στο “*The Days Of Wine And Roses*” με 128 χτύπους ανά λεπτό.

<sup>27</sup> Ο ρόλος της κιθάρας μέχρι και την εποχή του *Swing* περιοριζόταν στη ρυθμική συνοδεία.

<sup>28</sup> Ο μέσος όρος αλλαγής των συγχορδιών είναι περίπου δύο ανά μέτρο.

Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά στην κατασκευή των μελωδικών γραμμών είναι η προσπάθεια περιγραφής της αρμονίας. Αυτό πραγματοποιείται μέσω της ανάδειξης των δομικών νοτών των συγχορδιών, συχνά στα δυνατά μέρη των μέτρων και υλοποιείται μέσα από την τήρηση των τεχνικών της κάθετης ή της οριζόντιας προσέγγισης, αλλού σε μεγάλο και αλλού σε μικρό βαθμό. Βάσει των αναλύσεων, ο Raney με το “*Have You Met Miss Jones*” παρουσιάζει την πιο ισορροπημένη πρόταση στη διαδικασία περιγραφή της αρμονίας. Υπάρχουν στιγμές όπου ο μουσικός επιλέγει νότες που περιγράφουν με ακρίβεια την αρμονία, ενώ άλλες στις οποίες γίνεται χρήση μη λειτουργικής αρμονίας κυρίως με τη χρήση πεντατονικών κλιμάκων. Τόσο στο “*SonnyMoon For Two*” του Pass όσο και στο “*Minor League*” του Green διακρίνονται ελάχιστες αναφορές στην σκιαγράφιση της αρμονίας, ενώ το “*Falling In Love With Love*” περιλαμβάνει τα περισσότερα παραδείγματα κάθετου αυτοσχεδιασμού. Στο “*The Way You Look Tonight*” ο Bauer καλλιεργεί δύο αντιδιαμετρικές εικόνες, αυτής της γραμμικής προσέγγισης στο πρώτο μέρος, και την σύνθεση μέσω της επαναληπτικότητας και μοτιβικής παραλλαγής στο δεύτερο.

Κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ των εκτελεστών είναι ότι επιλέγουν να αναδείξουν τις συνδέσεις των συγχορδιών μέσω των ιδανικών λύσεων *Voice Leading*. Το σόλο του Farlow στο “*St. Thomas*” περιλαμβάνει τις περισσότερες αναφορές αυτής της προσέγγισης. Αντιθέτως, τόσο ο Bauer στο “*The Way You Look Tonight*” όσο και ο Martino, δείχνουν να μην την υποστηρίζουν. Επιπλέον, στις αρχές των μελωδικών γραμμών διακρίνονται οι δομικές νότες των συγχορδιών, συνήθως τοποθετημένες στα ισχυρά μέρη του μέτρου. Όσα περισσότερα από τα παραπάνω χαρακτηριστικά ενσωματώνει ο κάθε αυτοσχεδιαστής, τόσο πιο ασφαλές μπορεί να χαρακτηριστεί το παίξιμο του. Παράδειγμα ασφαλούς παίκτη αποτελεί ο Bauer με το σόλο στο “*You’d Be So Nice To Come Home To*”, καθώς ενσωματώνει τα περισσότερα από τα παραπάνω στοιχεία στην ερμηνεία του. Όπου αυτό δεν είναι εφικτό, χρησιμοποιούνται ανιούσες ή κατιούσες χρωματικές και διατονικές προσεγγίσεις. Οι περισσότερες προσεγγίσεις περιλαμβάνονται στον αυτοσχεδιασμό του Farlow στο “*St. Thomas*”, ενώ οι πιο εξεζητημένες αναδεικνύονται από τον Pat Martino. Σε ότι αφορά την υπογράμμιση της αρμονίας ο Raney στο “*Anthropology*” δείχνει περισσότερα στοιχεία ελευθερίας και σε μεγάλο κομμάτι της σύνθεσης δεν προσκολλάται στη μουσική φόρμα, καθώς προβάλλει στοιχεία κίνησης μπροστά και πίσω από αυτήν.

Ένα μεγάλο μέρος των αυτοσχεδιαστών χρησιμοποιεί σαν μορφή έκφρασης τον Μπλουζ ήχο. Οι εκτελεστές, όπου αυτό είναι δυνατόν, δεν επιλέγουν να περιγράψουν την αρμονική κίνηση, αλλά τμηματικά χρησιμοποιούν πεντατονικές και Μπλουζ κλίμακες επιτυγχάνοντας έναν

αυτόνομο, συμπαγή ήχο με μελωδική ανεξαρτησία. Στα “*SonnyMoon For Two*” και “*Minor League*”, όπως υποδηλώνουν και οι ιδιαίτερες δωδεκάμετρες φόρμες *Blues* και *Minor Blues*, επικρατεί ο Μπλουζ ήχος, ενώ στις υπόλοιπες συνθέσεις ξεχωρίζει στο “*St. Thomas*” του Farlow. Η σύνθεση με τα λιγότερα Μπλουζ στοιχεία είναι το “*Falling In Love With Love*”.

Ακόμα, κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ των αυτοσχεδιασμών αποτελεί το φαινόμενο της θεματικής ανάπτυξης. Αυτή επιτυγχάνεται με την επανέκθεση συγκεκριμένων ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων παραλλασόμενη με διάφορες τεχνικές μεγέθυνσης, σμίκρυνσης και μίμησης (Miller, 1997). Αποτελεσματικότερος σε αυτόν τον τομέα αποδεικνύεται ο Farlow στο “*St. Thomas*”, με την σταδιακή γιγάντωση ενός μικρού μοτίβου που περιλαμβάνει την *Blue Note* της κλίμακας. Ιδιαίτερο αποδεικνύεται και το αποτέλεσμα της σπουδής του Pat Martino, με την κατασκευή και επαναδιατύπωση μικρών μελωδικών μοτίβων ομαδοποιημένων σε τετράδες.

Οι περιορισμοί που επιβάλλει το γρήγορο τέμπο στις περισσότερες συνθέσεις δεν επιτρέπει τη χρήση της τεχνικής *Double Time*, με εξαίρεση το “*Days Of Wine And Roses*”. Όλοι οι αυτοσχεδιαστές αναδुकνείουν την τεχνική του “*Καλέσματος και Απάντησης*”, χρησιμοποιώντας τμήματα αναπνοών με τη μορφή παύσεων μεταξύ των μελωδικών γραμμών, όπως ακριβώς θα έπραττε ένας τραγουδιστής. Χαρακτηριστικότερη είναι η προσέγγιση του Farlow στο “*St. Thomas*”. Ο Green στο “*Falling In Love With Love*” κάνει χρήση των μεγαλύτερων σε διάρκεια αναπνοών προσφέροντας αξιοσημείωτο χώρο και ελευθερία στην υπόλοιπη ορχήστρα. Αντιθέτως, οι πιο πυκνές μελωδίες εμφανίζονται στον αυτοσχεδιασμό του Martino, στο δεύτερο μέρος του “*Anthropology*” του Raney και στο “*Minor League*” του Green.

Οι αυτοσχεδιασμοί περιλαμβάνουν επίσης τη χρήση ρυθμικών μοτίβων πύκνωσης και αραιώσης των χρονικών αξιών με σκοπό τη δημιουργία έντασης και λύσης<sup>29</sup> (Galper 2005), χαρακτηριστικό που κυριαρχεί στον αυτοσχεδιασμό του Martino. Στοιχεία μετατόπισης των χρονικών παλμών, διακρίνονται στο σόλο του Pass, στο “*Minor League*” του Green και στο “*Like Someone In Love*” του Farlow. Το παίξιμο του Raney στο “*Anthropology*” περιέχει το μεγαλύτερο ρίσκο καθώς ο παίκτης τοποθετεί αλληπάλληλες φράσεις πάνω από τα όρια των μέτρων. Ο Bauer αντιθέτως με το “*You’d Be So Nice To Come Home To*” προτιμά ένα πιο συντηρητικό παίξιμο, καθώς οι μελωδικές γραμμές αρχίζουν και τελειώνουν στα όρια που επιβάλλουν οι διαστολές. Δομικά, δεν κυριαρχούν οι μεγάλες σε έκταση φράσεις αλλά οι μικρότερες ιδέες που κατά μέσο

<sup>29</sup> Όχι με την προσέγγιση της αρμονικής έντασης των διάφωνων διαστημάτων που λύνονται σε εύχη, αλλά με τη χρήση μικρών αξιών έντονης δραστηριότητας που οδηγούνται σε μεγάλες στατικές αξίες

όρο ολοκληρώνονται σε δύο με τρία μέτρα. Ο Raney στο “*Anthropology*”, παρουσιάζει τις μεγαλύτερες μουσικές προτάσεις. Σε κυτταρικό επίπεδο οι μελωδικές γραμμές κατασκευάζονται χρησιμοποιώντας σε μεγάλο ποσοστό τα διαστήματα 2ας και 3ης. Μόλις μία φορά πραγματοποιείται μελωδικό άλμα άνω της οκτάβας στο “*You’d Be So Nice To Come Home To*”, χωρίς όμως να χαρακτηρίζει την όλη αισθητική προσέγγιση. Προσχεδιασμένες ιδέες και φράσεις κυριαρχούν στους αυτοσχεδιασμούς του Pass, στο “*Minor League*”, στο “*Anthropology*” και στο “*St. Thomas*”.

Το μελωδικό περίγραμμα των μουσικών φράσεων όλων των αυτοσχεδιασμών περιορίζεται σε χαμηλό διαστηματικό εύρος. Οι μεγαλύτερες στιγμιαίες απόκλισεις παρουσιάζονται στο παίξιμο του Martino και του Farlow στο “*St. Thomas*”. Ο ίδιος παίκτης χρησιμοποιεί και τη μεγαλύτερη έκταση του οργάνου για την κατασκευή των μελωδικών γραμμών στο “*Like Someone In Love*”. Αντίθετα, η μικρότερη έκταση συναντάται στο παίξιμο του Bauer στο “*The Way You Look Tonight*”.

Χρήσεις *Upper Structure* τριάδων και τετράδων παρατηρούνται σε όλες τις συνθέσεις και εφαρμόζονται σε όλες τις ποιότητες των συγχορδιών. Η πιο δημοφιλής χρήση είναι αυτή στις *Dominant* συγχορδίες<sup>30</sup>, στις οποίες υπερισχύουν οι αλλοιωμένες προεκτάσεις της 9ης βαθμίδας (των βαθμίδων #9 και b9). Ο Farlow στο “*St. Thomas*” παραθέτει παραδείγματα στα οποία οι προβολές των τριάδων δεν χρησιμοποιούνται για να αναδείξουν συγκεκριμένες βαθμίδες της τρέχουσας αρμονίας, αλλά για να βοηθήσουν διατονικά την εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού.

Η συνηθέστερη προέκταση στις υπόλοιπες ποιότητες συγχορδιών είναι αυτή της 9ης βαθμίδας. Το παίξιμο του Martino διακρίνεται από την εντονότερη χρήση αλλοιωμένων προεκτάσεων των βαθμίδων #9, b9, #11, b13 πάνω στον *Dominant* ήχο. Ειδικότερα, ο αυτοσχεδιασμός του Martino αναδεικνύει με σεβασμό τα στοιχεία της παράδοσης, αλλά χρησιμοποιεί επιπλέον μια εφευρετική αρμονική γλώσσα που κάνει χρήση των εκτεταμένων προσεγγίσεων, των χρωματισμών και του *Modal* λεξιλογίου, τρία από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το στυλ του. Από την άλλη, ο αυτοσχεδιασμός του Farlow στο “*St. Thomas*”, αν και μεταγενέστερος χρονικά, δείχνει μεγαλύτερη αφοσίωση στη πρώιμη μορφή της γλώσσας, καθώς διατηρεί σε μεγάλο βαθμό όλα τα ποιοτικά χαρακτηριστικά που συναντώνται στις ηχογραφήσεις του Billy Bauer το 1955.

---

<sup>30</sup> Προφανώς λόγω των πολυάριθμων επιλογών προεκτάσεων

Συνοψίζοντας, είναι φανερό πως δεν εντοπίζονται ριζοσπαστικές αλλαγές στο αυτοσχεδιαστικό λεξιλόγιο. Η γλώσσα έχει διατηρηθεί σε μεγάλο βαθμό ίδια όπως μαρτυρά και η επιθυμία των παικτών μέσω των παραπάνω αναλύσεων. Όλα τα τεχνικά στοιχεία που παρουσιάστηκαν, όπως η θεματική ανάπτυξη ιδεών, οι τεχνικές προσέγγισης, οι λύσεις των φωνών και οι προετοιμασμένες φράσεις, εξακολουθούν και διατηρούν σε μεγάλο βαθμό κάποιες κλασικές δομές, συνδέοντας τον αυτοσχεδιασμό με την παράδοση. Τελος, δεν υπάρχουν προσπάθειες παραλλαγής της υφής και του ηχοχρώματος του οργάνου, αφού όλοι οι παίκτες παραμένουν πιστοί στην ποιότητα του εξηλεκτρισμένου ήχου χωρίς να παρεκκλίνουν από τις κατευθυντήριες γραμμές των καλλιτεχνών που τον θέσπισαν.

Οι παίκτες που μελετήθηκαν μπορεί να μην αναφερθούν από τους μουσικολόγους του μέλλοντος ως οι καινοτόμοι μουσικοί που διαμόρφωσαν τη γλώσσα της σύγχρονης Τζαζ. Όμως είναι φανερό πως η σκόπιμη και σε κάποιο βαθμό αναπόφευκτη υιοθέτηση των στοιχείων των αρχιτεκτόνων του στυλ Charlie Parker, Dizzy Gillespie και Thelonious Monk, τους επηρέασε, τους βοήθησε να αναπτύξουν το δικό τους μοναδικό προσωπικό στυλ και να διατηρήσουν αναλλοίωτη την ιδιαίτερη γλώσσα του είδους.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### 3.1 Προοπτικές αξιοποίησης της βάσης δεδομένων

Στην προσπάθεια αξιοποίησης, επεξεργασίας και χρήσης του όγκου πληροφοριών της βάσης από μελλοντικούς αλγόριθμους ή τρίτες εφαρμογές, θα παρατεθεί ενδεικτικό παράδειγμα στατιστικής ανάλυσης βασισμένο σε μέρος των έως τώρα καταχωρημένων στοιχείων των αναλύσεων των αυτοσχεδιασμών. Σε γενικότερο πλαίσιο τα δεδομένα της βάσης θα χρησιμεύσουν μελλοντικά στην εξαγωγή πολύτιμων ποσοτικών και ποιοτικών συμπερασμάτων για τον ερευνητή και τον σπουδαστή.

Παρατηρώντας τις αναλύσεις των αυτοσχεδιασμών των προηγούμενων κεφαλαίων καθώς και των παραδειγμάτων των εγγραφών που έχουν προστεθεί μέσω της γραμμογράφησης των αναλύσεων, διαπιστώνεται ότι όλοι οι καλλιτέχνες επαναχρησιμοποιούν μικρά μελωδικά μοτίβα εντάσσοντάς τα σε μεγαλύτερους σχηματισμούς. Αυτό σημαίνει ότι οι παίκτες δύνανται να επανεκθέτουν στα στοιχεία *Licks* και *Phrases*, τα μικρότερα δομικά στοιχεία *Segments* που έχουν χρησιμοποιηθεί νωρίτερα, είτε αυτούσια, είτε με παραλλαγές αυτών, ομαδοποιημένα σε τετράδες, με μορφές κλίμακας, *Arpeggios* ή μοτίβων προσεγγίσεων. Επιπλέον, παρατηρείται ότι οι καλλιτέχνες κάνουν sporadικές αναφορές σε δομικά στοιχεία που ανήκουν στο αγαπημένο τους λεξιλόγιο. Τα υλικά αυτά αναφέρονται στους γραμμογραφημένους αυτοσχεδιασμούς ως “*Mannerisms*”, φέρουν την υπογραφή τους, ενώ η συχνή τους χρήση προσδιορίζει σε μεγάλο βαθμό το συνολικό χαρακτήρα και τη μοναδικότητα των καλλιτεχνών. Τέλος, όλοι οι αυτοσχεδιαστές χρησιμοποιούν περιστασιακά διαδοχές δύο ξεχωριστών μουσικών φράσεων, όπου η δεύτερη φράση ακούγεται ως άμεσο σχόλιο ή ως απάντηση της πρώτης. Η λειτουργία αυτή αντιστοιχεί στο πρότυπο κλήσης και απόκρισης της ανθρώπινης επικοινωνίας και εντοπίζεται ως βασικό στοιχείο του μουσικού αυτού ιδιώματος, ενώ στη γραμμογράφηση των αυτοσχεδιασμών παρουσιάζεται με τον όρο “*Answer*”.

Πρωταρχικός στόχος της μελέτης αυτής είναι να παρουσιαστεί ο ρυθμός επανάληψης των *Segments* στα μεγαλύτερα δομικά στοιχεία, το κατά πόσο χρησιμοποιούνται αυτές οι κυτταρικές δομές στο χτίσιμο της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας και σε τι ποσοστό. Το δεύτερο σκέλος θα προσπαθήσει να αποκαλύψει σε τι βαθμό οι παίκτες επανεμφανίζουν το προσχεδιασμένο σήμα κατατεθέν μουσικό υλικό στους αυτοσχεδιασμούς τους, πως επενδύουν μέσω του φαινομένου της

ερωταπόκρισης στην αύξηση και τη διατήρηση της θεματικότητας και με ποιο τρόπο όλες οι παραπάνω διαδικασίες μπορούν να χαρακτηρίσουν την στυλιστική τους προσέγγιση. Όλα τα δεδομένα που θα προκύψουν από τους σχετικούς πίνακες εγγραφής, θα απεικονιστούν σε γραφήματα ώστε να μπορέσουν να διεξαχθούν τα όποια συμπεράσματα.

Με βάση τα παραπάνω θα ήταν δόκιμο να επιλεγούν δύο αντιπροσωπευτικοί αυτοσχεδιασμοί από διαφορετικές χρονικές περιόδους όπως αυτοί του Raney στο “*Have You Met Miss Jones*” του 1955 και του Martino στο “*The Days Of Wine And Roses*” του 1977. Σε ότι αφορά την πρώτη επιλογή ο Raney αντιπροσωπεύει την ώριμη περίοδο της *Bebop*, όπου το στυλιστικό ύφος και ο χαρακτήρας της γλώσσας είχαν αποκρυσταλλωθεί σε μεγάλο βαθμό από τους καλλιτέχνες. Επιπλέον, η γλώσσα ενσωμάτωσε στοιχεία που υιοθετήθηκαν από τις νέες σχολές όπως αυτή της *Cool Jazz* και οδήγησαν τελικά στην ανάπτυξη της *Hard-Bop* (Gioia, 1999). Αντίθετα η προσέγγιση του Martino προέρχεται από διαφορετική δεκαετία όπου η χρήση της αυτοσχεδιαστικής του γλώσσας, όπως και των συγχρόνων του, χαρακτηρίζεται από την προσθήκη έντονων χρωματισμών και *Modal* στοιχείων, επαναπροσδιορίζοντας σε μεγάλο βαθμό το λεξιλόγιο.

### 3.1.1 Η καταγραφή των δομικών στοιχείων Segments στους επιλεγμένους αυτοσχεδιασμούς των Jimmy Raney και Pat Martino

Στον Πίνακα 4 διακρίνουμε στον κάθετο άξονα το σύνολο των δομικών στοιχείων “Segments” του αυτοσχεδιασμού του Raney στο “Have You Met Miss Jones”, ενώ στον οριζόντιο το σύνολο των μεγαλύτερων δομικών στοιχείων “Licks” και “Phrases”, καθώς και τα σύνολα εμφάνισης των “Segments” σε αυτά. Οι αριθμητικές τιμές έχουν προκύψει από την παρτιτούρα των μεταγραφών με κατηγοριοποίηση των δομικών στοιχείων (διαδικασία Mapping, σελίδα 258 του παραρτήματος), ενώ αναπαριστούν σε ποιο “Lick” ή “Phrase” κάνουν την εμφάνισή τους τα στοιχεία “Segments” και πόσες φορές.

	L1	L2	L3	L4	L5	L6	L7	L8	L9	L10	L11	L12	L13	L14	L15	L16	L17	L18	L19	L20	L21	L22	L23	L24	P1	P2	Σύνολο εμφάνισης Segments σε Licks	Σύνολο εμφάνισης Segments σε Phrases	Σύνολο εμφάνισης Segments σε Licks και Phrases
S1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S3	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	4
S4	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S6	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
S7	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S8	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S9	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
S10	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S11	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S12	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S13	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
S14	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S15	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S17	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	1	4
S18	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2
S19	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	3
S20	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S21	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
S22	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S23	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	2
S24	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	2
S25	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2
S26	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2	2
S27	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2	2

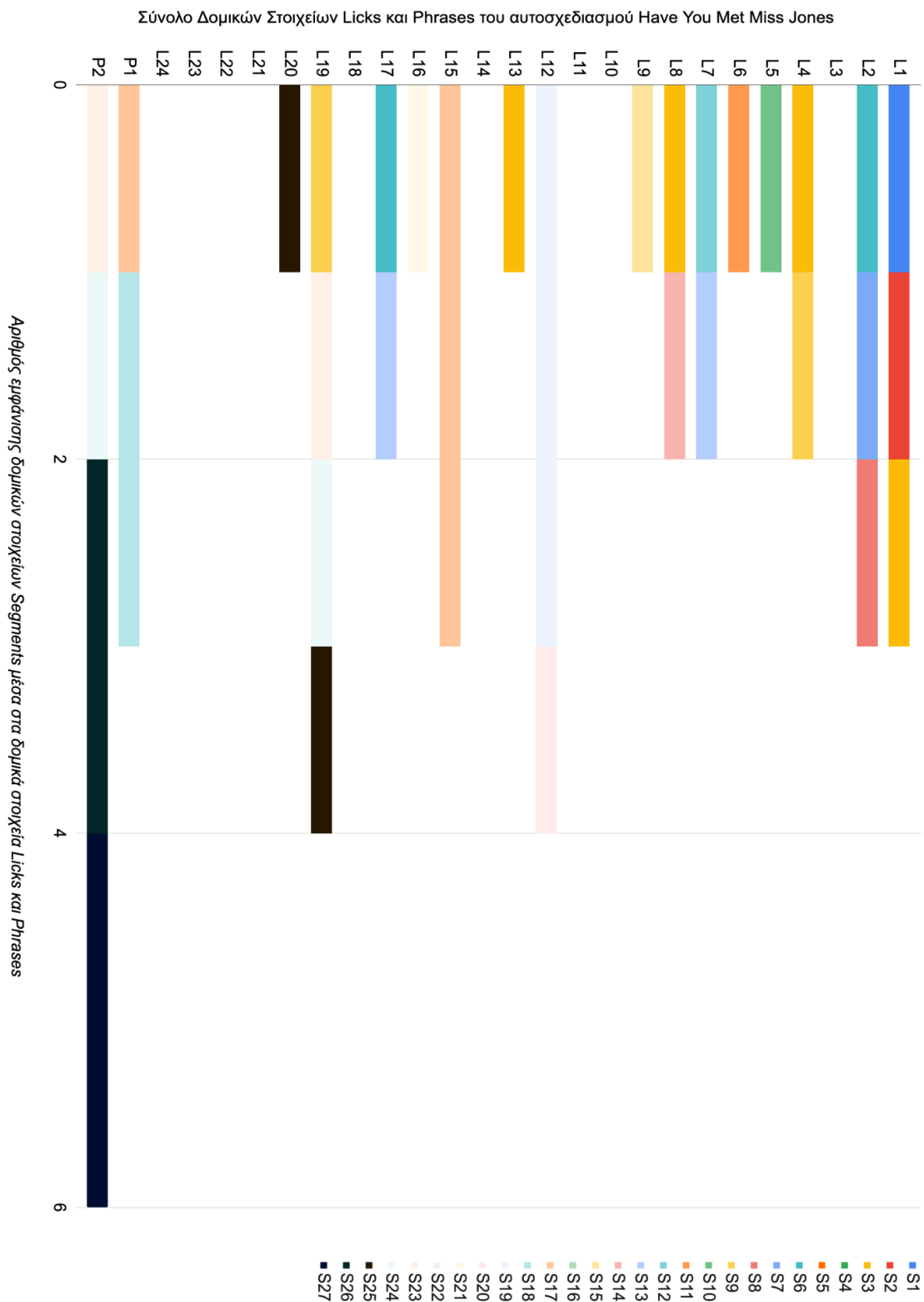
Πίνακας 4: Οι εμφανίσεις των δομικών στοιχείων Segments στα στοιχεία Licks και Phrases στον αυτοσχεδιασμό “Have You Met Miss Jones”



Στο *Γράφημα 1* διακρίνονται στον κάθετο άξονα τα μεγάλα δομικά στοιχεία “*Licks*” και “*Phrases*” του ίδιου αυτοσχεδιασμού, ενώ στον οριζόντιο σε χρωματικές διαβαθμίσεις το πλήθος των “*Segment*” που περιέχει το καθένα όπως προκύπτουν από τις εγγραφές του *Πίνακα 4*. Όλα τα “*Segments*” έχουν μια μοναδική χρωματική ταυτότητα και προβάλλονται στη δεξιά στήλη του γραφήματος. Για παράδειγμα το δομικό στοιχείο “*Lick 1*” με ονομασία L1, περιέχει τα δομικά στοιχεία “*Segment 1*”, 2 και 3, τα οποία απεικονίζονται με τους χρωματικούς τόνους βαθύ μπλε, κόκκινο και πορτοκαλί αντίστοιχα. Τα “*Segment 1*” και 2, όπως προκύπτει και από το ρυθμό εμφάνισης των χρωμάτων, παρουσιάζουν μηδενική επανάληψη στα υπόλοιπα δομικά στοιχεία “*Licks*” και “*Phrases*,” κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Αντίθετα το “*Segment 3*” επαναλαμβάνεται στα “*Licks 4*”, 8 και 13 όπως πιστοποιεί η ύπαρξη του χρωματικού του τόνου. Επιπλέον, στα “*Licks 3*”, 10, 11, 14, 18, 21, 22, 23 και 24, η απουσία χρωματικών τόνων υποδηλώνει την έλλειψη επαναχρησιμοποίησης κάποιου δομικού στοιχείου “*Segment*”.

Γίνεται άμεσα κατανοητό πως ο Raney σε αυτή την αυτοσχεδιαστική προσπάθεια δεν συνηθίζει να εμφανίζει ήδη υπάρχον υλικό στα καινούργια δομικά στοιχεία “*Licks*” ή “*Phrases*”. Το παίξιμο του διακατέχεται συνεχώς από καινοτόμες ιδέες καθώς σε σχεδόν κάθε νέο “*Lick*” ή “*Phrase*” παρουσιάζει και μια νεωτεριστική μικροδομική πρόταση. Συγκεκριμένα, δεκαοκτώ από τα είκοσι έξι δομικά στοιχεία “*Licks*” (*Lick 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 23* και 24), ποσοστό σχεδόν κοντά στο 70%, δεν περιέχουν καμία αναφορά σε προϋπάρχον υλικό, ενώ λειτουργούν ως προτάσεις εισαγωγής νέων “*Segments*” στην αυτοσχεδιαστική διαδικασία. Τα “*Segments*” που επαναλαμβάνονται περισσότερες φορές στη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού είναι το “*Segment 3*” στα δομικά στοιχεία “*Lick 4*”, “*Lick 8*” και “*Lick 13*” και το “*Segment 17*” στο “*Lick 15*” και “*Phrase 1*”.

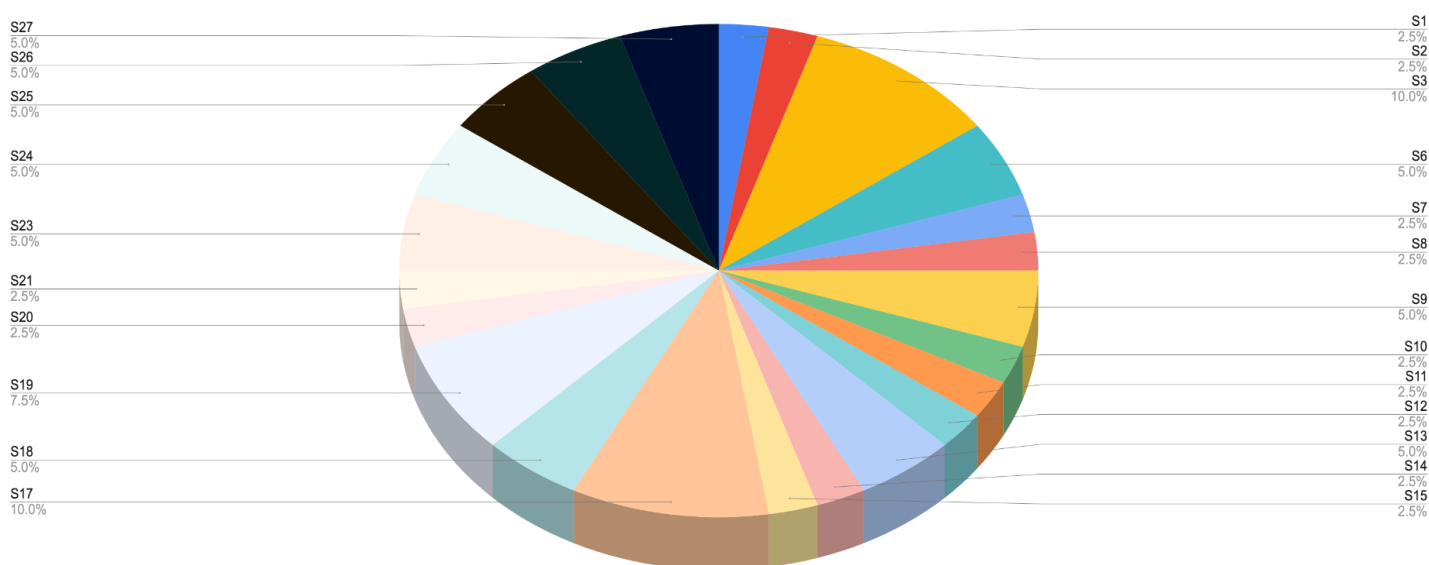
Έχοντας θεσπίσει ένα στυλιστικό ύφος όπου η χρήση των μικρών δομικών στοιχείων φαντάζει μοναδική και καινοτόμα, ο Raney έχει επιλέξει να παρουσιάσει κατ’ εξαίρεση μεγάλα δομικά στοιχεία “*Licks*” και “*Phrases*” τα οποία συμπεριλαμβάνουν τη χρήση επαναλαμβανόμενων “*Segments*”. Η προσέγγιση αυτή συναντάται σε χαμηλό ποσοστό, σχεδόν 11,5% στο “*Lick 12*” (επανάληψη του *Segment 19*, 3 φορές), στο “*Lick 15*” (επανάληψη του “*Segment 18*”, 3 φορές) και στο “*Phrase 2*” (επανάληψη των *Segment 26* και *27* από 2 φορές). Τέτοια παραδείγματα εξυπηρετούν σκοπούς μοτιβικής ανάπτυξης κάνοντας χρήση όλων των μηχανισμών παραλλαγής και ανάπτυξης του αρχικού θεματικού υλικού.



Γράφημα 1: Η εμφάνιση των Segments στα μεγαλύτερα δομικά στοιχεία του αυτοσχεδιασμού "Have You Met Miss Jones"

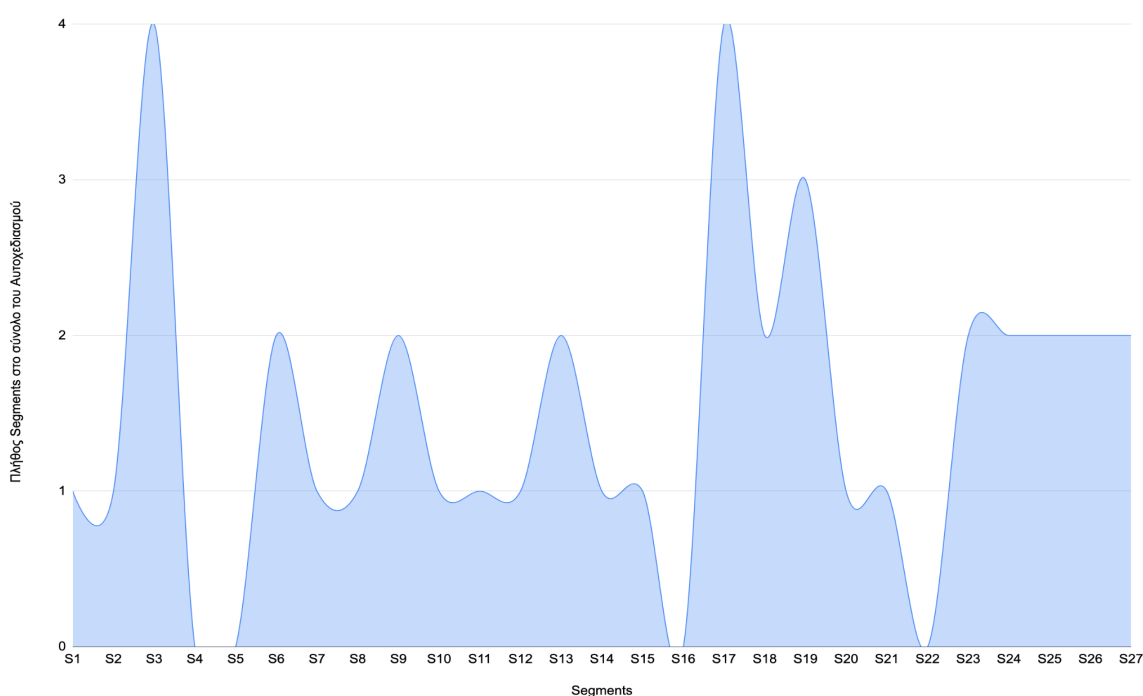
Στο *Γράφημα 2* εμφανίζεται η ποσοστιαία κατανομή των στοιχείων “*Segment*” στο σύνολο του αυτοσχεδιασμού όπως προκύπτει από τις εγγραφές του *Πίνακα 4*. Κάθε χρωματικός τόνος του γραφήματος αντιστοιχεί και σε ένα μοναδικό στοιχείο “*Segment*” στο οποίο αναγράφεται και η ποσοστιαία εμφάνιση στη συνολική αυτοσχεδιαστική προσπάθεια. Η ύπαρξη υψηλών ποσοστών, όπου υπάρχει, μαρτυρά τη συχνή επανεμφάνιση τους. Αντιθέτως τα χαμηλά ποσοστά καταδεικνύουν πως ο καλλιτέχνης προτιμά να μην επαναλαμβάνει δομικά στοιχεία που έχουν χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στον αυτοσχεδιασμό.

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι αμφότερα τα στοιχεία “*Segment 3*” και “*Segment 17*” είναι οι πιο δημοφιλείς επιλογές του αυτοσχεδιαστή με ποσοστό 10%. Επιπλέον, επικρατεί το ποσοστό των στοιχείων “*Segment 1*”, 2, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 20 και 21 τα οποία εμφανίζονται σε τιμή 2,5% γεγονός που πιστοποιεί τα ευρήματα του *Γραφήματος 1*, δηλαδή την μοναδική χρήση τους στον αυτοσχεδιασμό. Επιπροσθέτως, τα “*Segment 6*”, 9, 13, 18, 23, 24, 25, 26 και 27 με ποσοστό 5% κάνουν την εμφάνισή τους μόλις δύο φορές στο σύνολο της αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας.



*Γράφημα 2: Το ποσοστό της χρήσης των στοιχείων Segments στο σύνολο του αυτοσχεδιασμού “Have You Met Miss Jones”*

Στο *Γράφημα 3* απεικονίζεται το άθροισμα κάθε δομικού στοιχείου “*Segment*” στο σύνολο της αυτοσχεδιαστικής δοκιμασίας. Για παράδειγμα τα “*Segment 1*” και 2 εμφανίζονται για μια και μοναδική φορά επί του συνόλου, ενώ τα “*Segment 3*” και 17 χρησιμοποιούνται, όπως πιστοποιούν και οι εγγραφές του *Πίνακα 4*, τέσσερις φορές. Η ύπαρξη χαμηλών τιμών εμφάνισης (1 και 2) στα είκοσι δομικά στοιχεία “*Segment 1*”, 2, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, ποσοστό 74%, καταδεικνύει πως ο καλλιτέχνης προτιμά να μην επαναλαμβάνει μελωδικές ιδέες που έχουν χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στον αυτοσχεδιασμό και ενισχύει το συμπέρασμα πως προτιμά να πειραματιστεί με συνεχή εισαγωγή νέου υλικού. Σε γενικό πλαίσιο, τα στοιχεία που προκύπτουν από την εισαγωγή των δεδομένων στους πίνακες και τα γραφήματα, φανερώνουν τη διάθεση των παικτών τη δεδομένη χρονική στιγμή και βοηθούν στην εν μέρη αποκωδικοποίηση της χρήσης της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα “*Segment 4*”, 5, 16 και 22 καθώς έχουν αυτόνομη λειτουργία και δεν έχουν επαναχρησιμοποιηθεί σε κανένα “*Lick*” ή “*Phrase*”. Όπως μαρτυρά και η παρτιτούρα των μεταγραφών με κατηγοριοποίηση των δομικών στοιχείων στη σελίδα 258 του παραρτήματος, τα παραπάνω στοιχεία “*Segment*” έχουν παρουσιαστεί ως μοναδικά δομικά στοιχεία στα μέτρα 3, 4, 24 και 48 αντίστοιχα.



*Γράφημα 3: Το άθροισμα των στοιχείων Segments στο σύνολο του αυτοσχεδιασμού “Have You Met Miss Jones”*

Μια αντίστοιχη δημιουργία πινάκων και γραφημάτων θα πραγματοποιηθεί και για τον αυτοσχεδιασμό του Martino στο “*The Days Of Wine And Roses*”, με σκοπό τη διεξαγωγή συμπερασμάτων για το ύφος και τη στυλιστική προσέγγιση των δύο καλλιτεχνών.

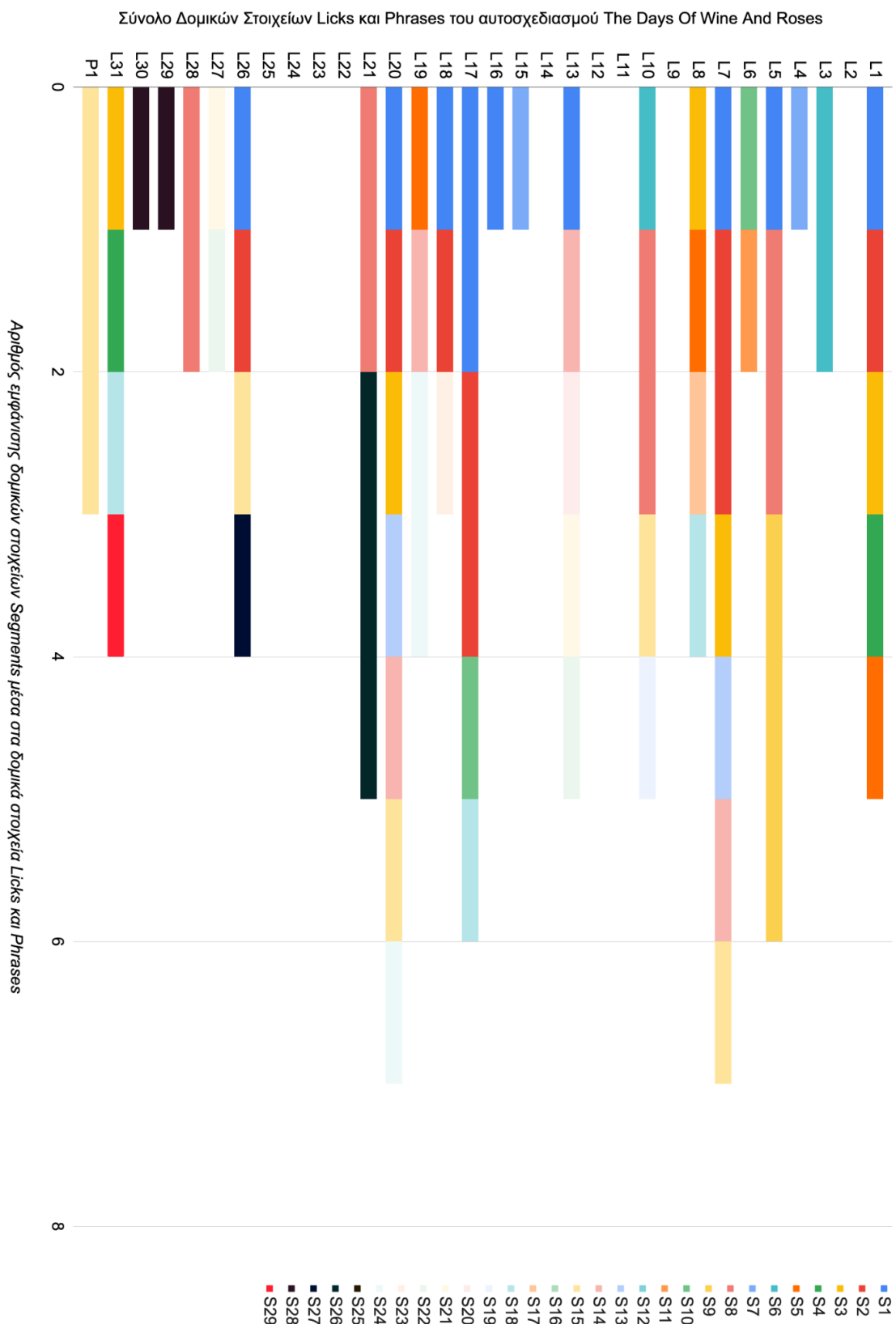
Στον Πίνακα 5 διακρίνονται στον κάθετο άξονα το σύνολο των δομικών στοιχείων “*Segments*” του αυτοσχεδιασμού ενώ στον οριζόντιο το σύνολο των μεγαλύτερων δομικών στοιχείων “*Licks*” και “*Phrases*” καθώς και τα σύνολα εμφάνισης των “*Segments*” σε αυτά. Οι αριθμητικές τιμές κι εδώ αναπαριστούν σε ποιο “*Lick*” ή “*Phrase*” κάνουν την εμφάνισή τους τα στοιχεία “*Segments*” και πόσες φορές.

	L1	L2	L3	L4	L5	L6	L7	L8	L9	L10	L11	L12	L13	L14	L15	L16	L17	L18	L19	L20	L21	L22	L23	L24	L25	L26	L27	L28	L29	L30	L31	P1	Σύνολο εμφάνισης Segments σε Licks και Phrases	Σύνολο εμφάνισης Segments σε Licks	Σύνολο εμφάνισης Segments σε Phrases
S1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	2	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	10	10	0
S2	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	8	8	0
S3	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	5	5	0
S4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2	2	0
S5	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0
S6	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0
S7	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0
S8	0	0	0	0	2	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	8	8	0
S9	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0
S10	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0
S11	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
S12	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S13	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0
S14	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	4	0
S15	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	3	7	4	3	
S16	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S17	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
S18	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	3	3	0
S19	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
S20	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
S21	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	2	0	
S22	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	2	0	
S23	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0
S24	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0
S25	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
S26	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	3	0
S27	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	
S28	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	2	2	0
S29	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	

Πίνακας 5: Οι εμφανίσεις των δομικών στοιχείων Segments στα στοιχεία Licks και Phrases στον αυτοσχεδιασμό “*The Days Of Wine And Roses*”

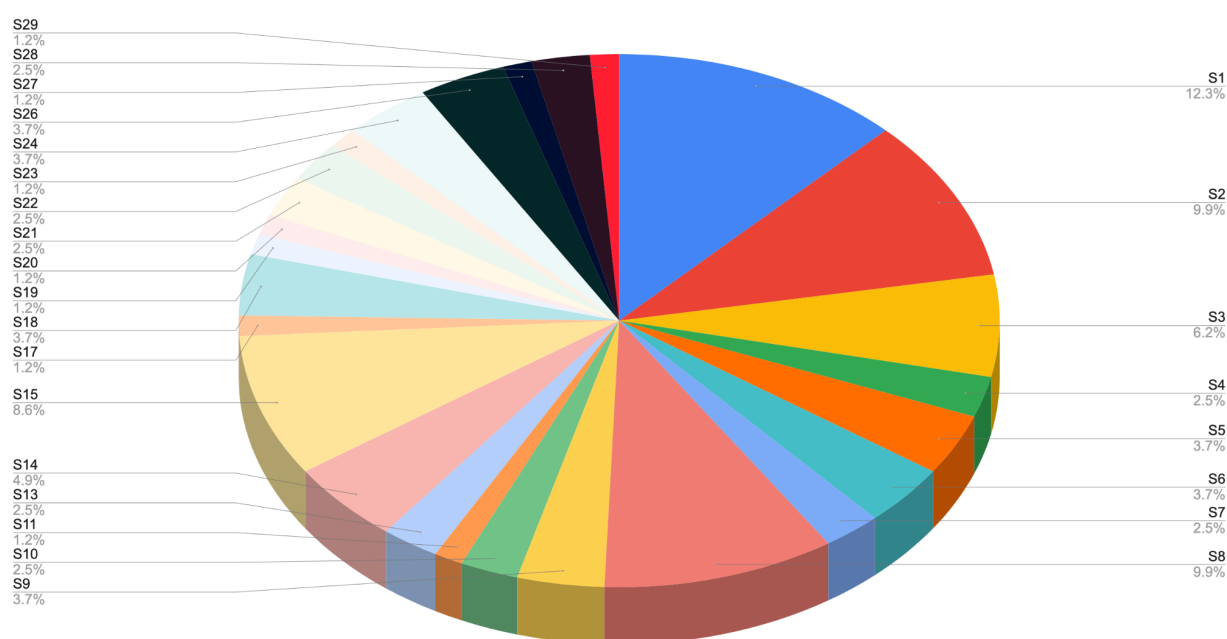
Στο *Γράφημα 4* διακρίνονται στον κάθετο άξονα τα μεγάλα δομικά στοιχεία “*Licks*” και “*Phrases*” του ίδιου αυτοσχεδιασμού, ενώ στον οριζόντιο σε χρωματικές διαβαθμίσεις το πλήθος των “*Segment*” που περιέχει το καθένα όπως προκύπτουν από τις εγγραφές του *Πίνακα 5*.

Σε αντίθεση με τον Raney, ο Martino επανεκθέτει και αναδιοργανώνει ιδέες που έχουν παρουσιάσει νωρίτερα από τον ίδιο στη διάρκεια της αυτοσχεδιαστικής του προσπάθειας. Τα στοιχεία “*Licks 3*”, 5, 7, 8, 10, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28, 30, 31 και το στοιχείο “*Phrase 1*”, περιέχουν αναφορές σε μικρότερες δομές “*Segments*”, ποσοστό που ξεπερνάει το 56%. Ενισχύοντας τα παραπάνω ευρήματα, παρατηρείται ότι μόνο επτά στοιχεία “*Segments*” (11, 17, 19, 20, 23, 27 και 29) έχουν χρησιμοποιηθεί μόνο μια φορά, ποσοστό λίγο πάνω από το 20%, ενώ τα “*Segments*” 12, 16 και 25, ποσοστό λίγο πάνω από 10%, έχουν αυτόνομη παρουσία και δεν επαναλαμβάνονται σε κανένα δομικό στοιχείο. Επιπλέον, τα “*Lick 2*”, 9, 11, 12, 14, 22, 23, 24 και 25, με ποσοστό 28% δεν περιέχουν καμία αναφορά σε “*Segment*” που έχει εμφανιστεί νωρίτερα. Όπως και στον αυτοσχεδιασμό του Raney έτσι κι εδώ, όπου υπάρχουν επαναλαμβανόμενα “*Segments*” σε μεγάλα δομικά στοιχεία “*Licks*” και “*Phrases*”, αυτά συνήθως εξυπηρετούν σκοπούς θεματικής ανάπτυξης μέσω παραλλαγών του αρχικού θεματικού υλικού. Τέτοια παραδείγματα συναντώνται στο “*Lick 5*” (3 φορές το “*Segment 9*”), στο “*Lick 21*” (3 φορές το “*Segment 26*”) και στο “*Phrase 1*” (3 φορές το “*Segment 15*”).



Γράφημα 4: Η εμφάνιση των Segments στα μεγαλύτερα δομικά στοιχεία του αυτοσχεδισμού “The Days Of Wine And Roses”

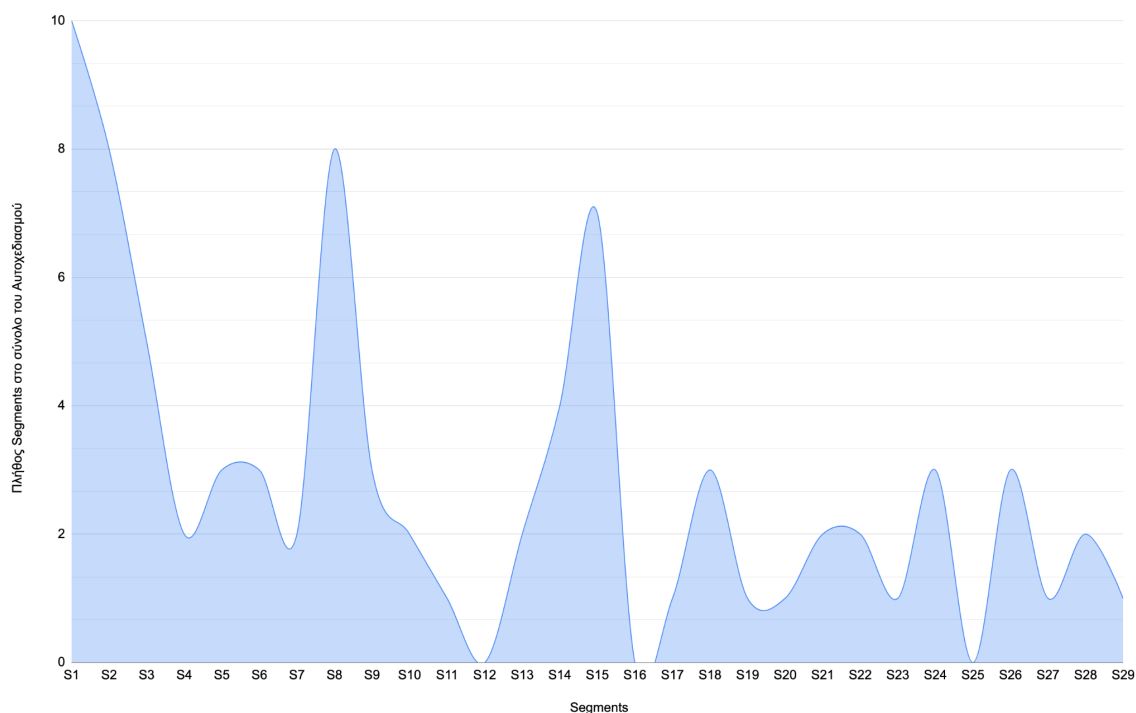
Στο *Γράφημα 5* εμφανίζεται η ποσοστιαία κατανομή των στοιχείων “*Segments*” στο σύνολο του δεύτερου αυτοσχεδιασμού. Κι εδώ η κάθε χρωματική ταυτότητα αντιστοιχεί σε ένα μοναδικό στοιχείο “*Segment*” στο οποίο αναγράφεται και η ποσοστιαία εμφάνιση στη συνολική αυτοσχεδιαστική προσπάθεια. Τα στοιχεία “*Segment 1*”, 2 και 8 είναι αυτά με τις περισσότερες εμφανίσεις στα μεγάλα δομικά στοιχεία “*Licks*” και “*Phrases*” με ποσοστά 12,3%, 9,9%, και 9,9% αντίστοιχα. Επιπλέον, τα έξι στοιχεία “*Segment 1*”, 2, 3, 8, 14 και 15, ποσοστό που αντιστοιχεί σε 21% επί του συνόλου του αυτοσχεδιασμού, παρουσιάζονται με ποσοστό επανεμφάνισης 13,3%, 9,6%, 6%, 9,6%, 4,8% και 8,4% αντίστοιχα, ενισχύοντας το συμπέρασμα πως ο παίκτης επαναφέρει και αναδιοργανώνει στο λεξιλόγιό του μεγάλο μέρος από ήδη χρησιμοποιημένο υλικό. Ακόμα, επτά δομικά στοιχεία “*Segment 11*”, 17, 19, 20, 23, 27 και 29) έχουν ποσοστό μόλις 1,2%, δικαιολογώντας τη χρήση τους ως νεωτεριστικές και καινοτόμες ιδέες. Σε αντίθεση με τον πρώτο αυτοσχεδιασμό οι ποσοστιαίες τιμές διαφοροποιούνται λόγω της ύπαρξης μεγαλύτερου πλήθους δομικών στοιχείων (52 μοναδικά δομικά στοιχεία για τον Raney και 60 για τον Martino).



*Γράφημα 5: Το ποσοστό της χρήσης των στοιχείων Segments στο σύνολο του αυτοσχεδιασμού “The Days Of Wine And Roses”*



Τέλος, στο *Γράφημα 6* αναγράφεται το άθροισμα κάθε δομικού στοιχείου “*Segment*” στο σύνολο της αυτοσχεδιαστική προσπάθειας. Τα “*Segment 12*”, 16 και 25 δεν έχουν επαναχρησιμοποιηθεί σε κανένα στοιχείο “*Lick*” ή “*Phrase*” καθώς έχουν παρουσιαστεί ως αυτόνομα και μοναδικά δομικά στοιχεία στα μέτρα 12, 15 και 38 αντίστοιχα. Επιπλέον, σε αντίθεση με το *Γράφημα 3* και τον αυτοσχεδιασμό του Raney, συναντάται μεγαλύτερος αριθμός “*Segment*” με τιμή άνω των 2 επαναλήψεων, επομένως και μεγαλύτερος ρυθμός επανεμφάνισης στη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Συγκεκριμένα τα δομικά στοιχεία “*Segment 1*”, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 14, 15, 18, 24, 26 και 28, με ποσοστό 45% επί του συνόλου, εμφανίζουν πάνω από τρεις επαναλήψεις το καθένα. Τα παραπάνω στοιχεία διαφοροποιούν την προσπάθεια του Martino από αυτή του Raney μιας και ο πρώτος φαίνεται να κάνει χρήση και επανεμφάνιση συγκεκριμένων στοιχείων της γλώσσας που αφενός ενισχύουν τη συνέχεια και τη θεματικότητα του αυτοσχεδιασμού και αφετέρου προσφέρουν στον ακροατή έναν αναγνωρίσιμο και οικείο λεξιλόγιο.



*Γράφημα 6: Το άθροισμα των στοιχείων Segments στο σύνολο του αυτοσχεδιασμού “The Days Of Wine And Roses”*

### 3.1.2 Οι λειτουργίες των στοιχείων *Answers* και *Mannerisms* στους επιλεγμένους αυτοσχεδιασμούς των Jimmy Raney και Pat Martino

Τα δεδομένα όλων των δομικών στοιχείων του αυτοσχεδιασμού του Raney στο “*Have You Met Miss Jones*” διαμορφώνουν τον κύριο πίνακα εισαγωγής “*Impro\_Analysis*”, όπως παρουσιάστηκε στο κεφάλαιο 1.4.3, Πίνακα 6. Οι αριθμητικές τιμές έχουν προκύψει από την παρτιτούρα των μεταγραφών με κατηγοριοποίηση των δομικών στοιχείων της σελίδας 258 του παραρτήματος.

Επομένως, ο Πίνακας 6 περιέχει όλα τα δεδομένα της γραμμογράφησης της σύνθεσης και απεικονίζει για κάθε δομικό στοιχείο πληροφορίες που σχετίζονται με το είδος του, τον προσανατολισμό του, καθώς και στοιχεία σχετικά με τη λειτουργία του, ως προς το αν είναι αναφορά (*Reference*) σε δομικό στοιχείο που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί ή απόκριση σε μια μελωδική φράση που μόλις έχει αναπτυχθεί (*Answer*).

Συνήθως τα δομικά στοιχεία “*Segments*” είναι αυτά που ευθύνονται για τη δημιουργία μεγαλύτερων δομικών ενοτήτων και σε αυτά εμφανίζονται στη συντριπτική τους πλειοψηφία οι όποιοι ρόλοι αναφοράς και απάντησης. Οι ίδιες λειτουργίες ενδεχομένως να μπορούν να εμφανιστούν σε μικρά σε έκταση στοιχεία “*Licks*”, ενώ σε μεγαλύτερες δομές όπως στα μεγάλα “*Licks*” και σε “*Phrases*”, οι μηχανισμοί ακριβής απάντησης και αναφοράς είναι πολύ σπάνιοι. Επομένως όπως προκύπτει από τις αναλύσεις του Κεφαλαίου 2, τα μεγαλύτερα δομικά στοιχεία “*Licks*” και “*Phrases*” είναι δύσκολο λόγω μεγέθους να επαναληφθούν αυτούσια κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Παρατηρείται όμως πως οι δομές αυτές διατηρούν τη θεματική και μοτιβική τους ταυτότητα, καθώς συμπεριλαμβάνουν μικρά επαναλαμβανόμενα δομικά στοιχεία που αναπτύσσουν και χρησιμοποιούν όλους τους μηχανισμούς παραλλαγής του αρχικού θεματικού υλικού.

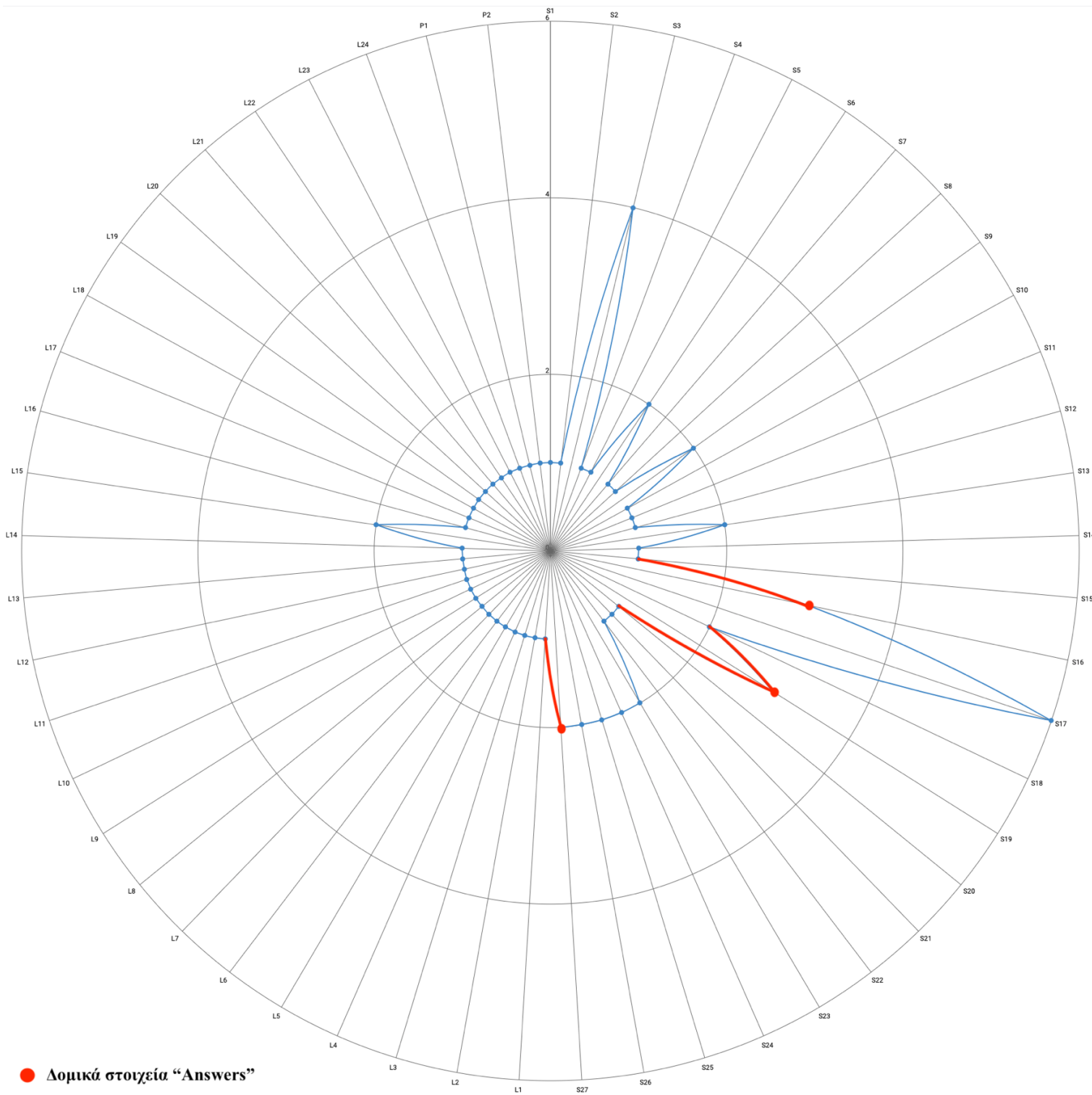
Row_Key	Location Start Measure	Location Start Beat	Note Event Start	Location End Measure	Location End Beat	Note Event End	Structural Element	Index	Relation	Relation Type	Mannerism	Quote
1	1	2	2	3	2	2 L		1			No	No
2	1	2	2	2	1	1 S		1			No	No
3	2	3	1	2	4	2 S		2			No	No
4	3	1	1	3	2	2 S		3			No	No
5	3	4	2	4	1	2 S		4			No	No
6	4	3	2	5	1	2 S		5			No	No
7	6	1	2	9	3	2 L		2			No	No
8	6	4	2	8	4	2 L		3			No	No
9	6	4	2	8	2	2 S		6			No	No
10	7	3	1	8	4	2 S		7			No	No
11	8	2	1	9	3	2 S		8			No	No
12	10	1	2	11	2	2 L		4			No	No
13	10	1	2	10	3	1 S		9			No	No
14	11	1	1	11	2	2 S		3	1 Reference		No	No
15	12	1	2	13	3	1 L		5			No	No
16	13	1	2	13	3	1 S		10			No	No
17	14	2	2	15	3	2 L		6			No	No
18	15	1	1	15	2	2 S		11			No	No
19	16	2	2	19	3	1 L		7			No	No
20	18	2	2	18	4	2 S		12			No	No
21	19	1	1	19	3	2 S		13			Yes	No
22	20	2	2	21	2	2 L		8			No	No
23	20	3	1	20	4	2 S		14			No	No
24	21	1	1	21	2	2 S		3	2 Reference		No	No
25	22	1	2	23	3	2 L		9			No	No
26	23	1	1	23	3	1 S		15			No	No
27	24	1	2	24	3	1 S		16			No	No
28	25	1	2	25	4	1 S		16	1 Answer		No	No
29	26	1	2	26	3	1 S		16	2 Answer		No	No
30	27	1	2	33	1	1 P		1			No	No
31	27	1	2	28	4	2 L		10			No	No
32	27	3	1	27	4	2 S		17			No	No
33	28	3	1	28	4	2 S		18			No	No
34	31	1	1	31	2	2 S		18	1 Reference		No	No
35	31	4	2	33	1	1 L		11			No	No
36	34	3	2	37	4	2 L		12			No	No
37	35	3	1	35	4	1 S		19			No	No
38	35	4	2	36	1	2 S		19	1 Answer		No	No
39	36	2	1	36	3	1 S		19	2 Answer		No	No
40	36	3	1	36	4	2 S		20			No	No
41	38	1	1	39	4	2 L		13			No	No
42	39	1	1	39	2	2 S		3	3 Reference		No	No
43	40	1	2	41	4	2 L		14			No	No
44	42	3	2	44	1	2 L		15			Yes	No
45	42	4	1	43	1	2 S		17	1 Reference		No	No
46	43	2	1	43	3	2 S		17	2 Reference		No	No
47	43	4	1	44	1	2 S		17	3 Reference		No	No
48	44	3	1	46	4	2 L		16			No	No
49	44	3	1	44	4	2 S		21			No	No
50	48	2	2	49	1	1 S		22			No	No
51	49	2	2	51	3	2 L		17			No	No
52	49	2	2	49	4	2 S		6	1 Reference		No	No
53	49	4	1	51	1	2 L		18			No	No
54	51	1	1	51	3	2 S		13	1 Reference		Yes	No
55	52	2	2	53	3	2 L		19			No	No
56	52	2	2	52	3	2 S		9	1 Reference		No	No
57	52	4	1	53	1	2 S		23			No	No
58	53	1	1	53	2	2 S		24			No	No
59	53	1	2	53	3	2 S		25			No	No
60	54	4	2	57	2	2 L		20			No	No
61	55	2	2	55	4	2 S		25	1 Reference		No	No
62	56	2	2	57	1	2 L		21			No	No
63	58	3	2	60	2	1 L		15	1 Reference		Yes	No
64	58	4	1	59	1	2 S		17	4 Reference		No	No
65	59	2	1	59	3	2 S		17	5 Reference		No	No
66	60	3	2	67	4	2 P		2			No	No
67	60	3	2	61	4	2 L		22			No	No
68	62	3	1	62	4	2 S		26			No	No
69	62	4	2	63	4	2 L		23			No	No
70	64	1	1	64	2	2 S		26	1 Reference		No	No
71	64	3	1	64	4	2 S		23	1 Reference		No	No
72	64	4	2	67	4	2 L		24			No	No
73	65	1	1	65	2	1 S		27			No	No
74	65	2	2	63	3	2 S		27	1 Answer		No	No
75	66	1	1	66	2	2 S		24	1 Reference		No	No

Πίνακας 6. Ο πίνακας δεδομένων *Impro\_Analysis* με τα γραμμογραφημένα στοιχεία του αυτοσχεδιασμού “Have You Met Miss Jones”

Στο *Γράφημα 7*, κάθε ακτίνα του κύκλου αντιπροσωπεύει και ένα μοναδικό δομικό στοιχείο, το οποίο διακρίνεται στο σημείο τομής της ίδιας ακτίνας με την εξωτερική περιφέρεια. Η αρίθμηση των δομικών στοιχείων, ξεκινά από τον άξονα “y” του πρώτου τεταρτημορίου, αρχίζοντας από το “*Segment 1*” και ολοκληρώνεται δεξιόστροφα περιλαμβάνοντας με σειρά προτεραιότητας αρχικά τα στοιχεία “*Segments*” και μετέπειτα τα “*Licks*” και “*Phrases*”. Οι τιμές που εμφανίζονται στον άξονα αυτόν δηλώνουν το πλήθος της εμφάνισης των δομικών στοιχείων στο σύνολο του αυτοσχεδιασμού και ισχύουν για όλα τα δομικά στοιχεία μέσω της διάταξης ομόκεντρων κύκλων. Τέλος, οι κουκίδες δείχνουν τα σημεία τομής των δομικών στοιχείων με τις αναγράφουσες τιμές και υποδηλώνουν το πλήθος εμφάνισης των στοιχείων στον αυτοσχεδιασμό. Για παράδειγμα τα στοιχεία “*Segment 1*” και 2 εμφανίζονται μια φορά στη σύνθεση καθώς η κουκίδα αμφοτέρων τέμνει την τιμή “1” του κάθετου άξονα, ενώ το “*Lick 15*”, ακολουθώντας το ίδιο λογικό βήμα, επαναλαμβάνεται δύο φορές.

Στην προσπάθεια ανάλυσης των πιθανών φαινομένων απάντησης στον αυτοσχεδιασμό του Raney, παρατηρούνται τριάντα εννέα δομικά στοιχεία με μία και μοναδική εμφάνιση, ποσοστό που αντιστοιχεί σε 73%. Επιπλέον, με βάση τη γραμμογράφηση της αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας στη σελίδα 286 του παραρτήματος, διακρίνονται επτά δομικά στοιχεία, με ποσοστό 13%, τα οποία εμφανίζονται δύο φορές αλλά κανένα από αυτά δεν αποτελεί απάντηση. Τα δύο αυτά ποσοστά επαληθεύουν τα ευρήματα του *Γραφήματος 3*, δηλαδή φανερώνουν πως ο παίκτης αρέσκεται στο να μην επαναλαμβάνει μελωδικές ιδέες που έχουν χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στον αυτοσχεδιασμό και ισχυροποιούν το συμπέρασμα πως προτιμά να εισάγει συνεχώς νέο υλικό. Τα στοιχεία που λειτουργούν ως απαντήσεις ή άμεσα σχόλια σε προηγούμενες δομές, με βάση τον γραμμογραφημένο αυτοσχεδιασμό, περιορίζονται μόλις σε τρία. Τα στοιχεία αυτά, “*Segment 16*”, 19 και 27, με ποσοστό μόλις 4%, εμφανίζονται με διαφορετική χρωματική ταυτότητα (κόκκινο χρώμα) στο *Γράφημα 7*. Επιπλέον, τα δομικά στοιχεία “*Segment 3*” και “*Segment 17*”, με ρυθμό επανάληψης τέσσερις και έξι φορές αντίστοιχα, επαναλαμβάνονται στον αυτοσχεδιασμό, όμως δε λειτουργούν σαν απάντηση.

Μέσω των πληροφοριών που αντλούνται από το *Γράφημα 7*, είναι προφανές πως η αυτοσχεδιαστική προσπάθεια του Raney στερείται λειτουργιών απάντησης συγκεκριμένων δομικών στοιχείων.

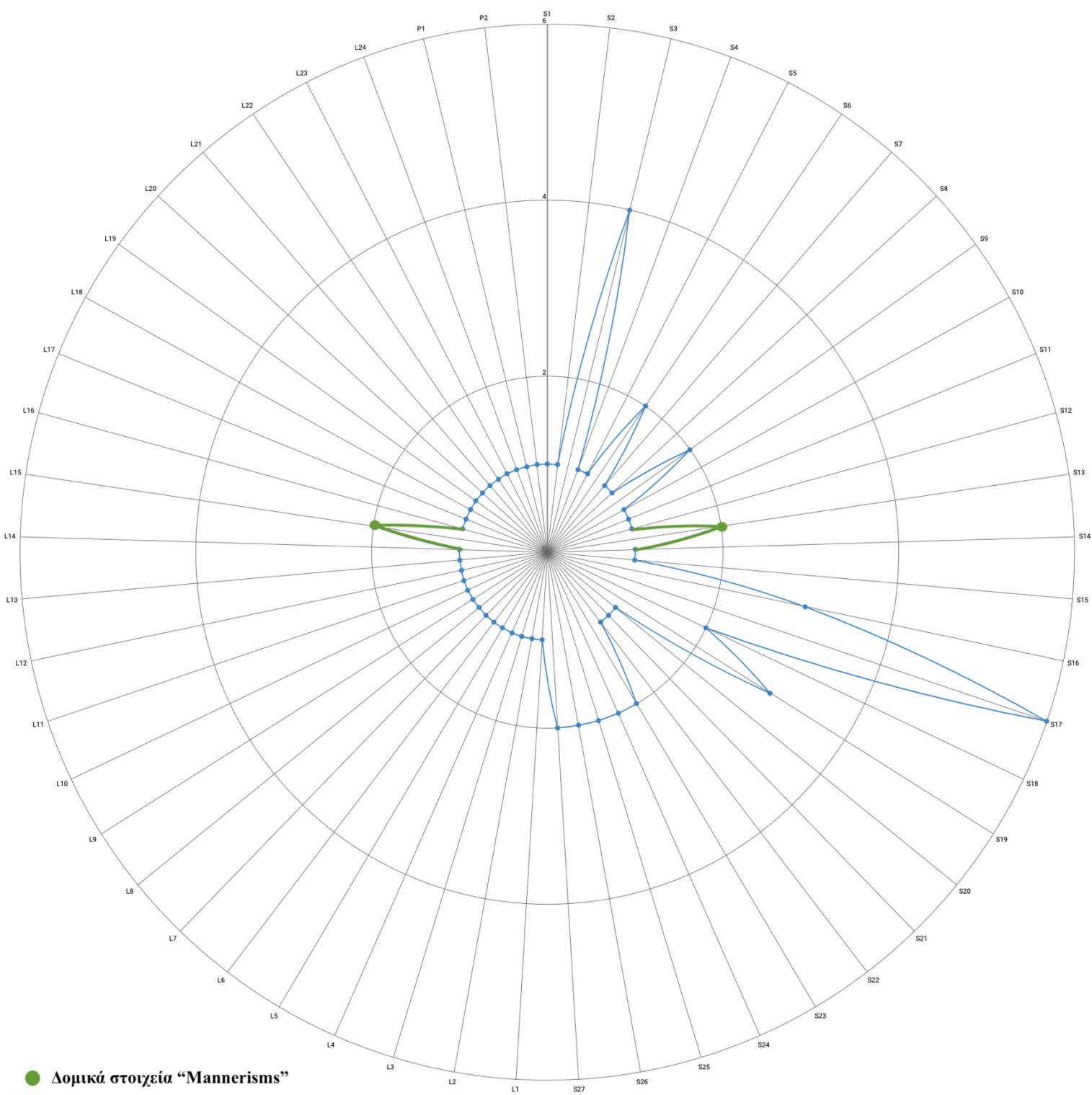


Γράφημα 7: Η εμφάνιση των στοιχείων "Answers" στον αυτοσχεδιασμό "Have You Met Miss Jones"

Το *Γράφημα 8* παρουσιάζει την εμφάνιση των στοιχείων “*Mannerisms*” στον αυτοσχεδιασμό του Raney χρησιμοποιώντας την ίδια ερμηνεία του *Γραφήματος 7*. Κι εδώ οι τιμές του άξονα “y” του πρώτου τεταρτημορίου αντιστοιχούν στο πλήθος της εμφάνισης όλων των δομικών στοιχείων στο σύνολο του αυτοσχεδιασμού.

Η παρουσία των δομικών στοιχείων του γραφήματος, καθώς και η γραμμογράφηση της αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας της σελίδας 286 του παραρτήματος, αδιαμφισβήτητα οδηγούν στο συμπέρασμα πως ο αυτοσχεδιασμός χαρακτηρίζεται από την συνεχή εισαγωγή μοναδικών ιδεών. Αυτή η προσέγγιση έχει ως αποτέλεσμα την επαναχρησιμοποίηση μικρού αριθμού μελωδικών φράσεων, από τις οποίες ένα μικρό ποσοστό λειτουργεί ως στοιχείο αυτοαναφοράς. Αυτό συνήθως καταδεικνύεται από την επανάληψή του μέσα σε συγκεκριμένες αρμονικές σειρές ή δεδομένη αρμονία.

Συγκεκριμένα, τα στοιχεία που εμφανίζονται με ρυθμό επανάληψης που υπερβαίνει τη μία φορά είναι τα “*Segment 3*”, 6, 8, 13, 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 27 και “*Lick 15*”, με συνολικό ποσοστό 27%. Από αυτά μόνο δύο δομές μπορούν να χαρακτηριστούν ως “*Mannerisms*”. Τα στοιχεία αυτά, “*Segment 13*” και “*Lick 15*”, με ποσοστό μόλις 4%, έχουν επαναλαμβανόμενη χρήση πάνω από συγκεκριμένο αρμονικό περιεχόμενο και εν μέρη προσδιορίζουν το προαναφερθέν στυλιστικό ύφος, ενώ εμφανίζονται με διαφορετικό χρωματικό τόνο (πράσινο χρώμα) στο *Γράφημα 8*.



Γράφημα 8: Η εμφάνιση των στοιχείων "Mannerisms" στον αυτοσχεδιασμό "Have You Met Miss Jones"

Ο Πίνακας 7 περιέχει όλα τα δεδομένα της γραμμογράφησης του αυτοσχεδιασμού του Martino στο “*The Days Of Wine And Roses*”. Κι εδώ οι αριθμητικές τιμές έχουν προκύψει από την παρτιτούρα των μεταγραφών με κατηγοριοποίηση των δομικών στοιχείων της σελίδας 291 του παραρτήματος. Για κάθε στοιχείο παρουσιάζονται ταυτόσημες λειτουργίες με αυτές του Πίνακα 6, όπως η απεικόνιση πληροφοριών που έχουν σχέση με το είδος, τον προσανατολισμό, αλλά και με τη λειτουργία του στον αυτοσχεδιασμό.



Row_Key	Location	Start Measure	Location Start Beat	Note	Event Start	Location End Measure	Location End Beat	Note	Event End	Structural Element	Index	Relation	Relation Type	Mannerism	Quote
1	2	1	2	1	1	2	3	2	L	1				No	
2	1	1	2	1	1	1	2	2	S	1				No	
3	1	1	3	1	1	1	3	2	S	1				No	
4	1	1	4	1	1	2	2	2	L	2				No	
5	1	1	4	1	1	1	2	2	S	3				No	
6	2	2	2	1	2	2	2	2	S	4				No	
7	2	2	3	1	2	2	3	2	S	5				No	
8	2	2	4	2	3	3	4	2	L	3				No	
9	3	1	1	1	3	1	1	2	S	6				No	
10	3	1	4	1	3	4	4	2	S	6	1	Answer		No	
11	4	3	2	2	5	4	4	2	L	4				No	
12	4	3	2	1	14	4	4	2	S	7				No	
13	6	2	1	2	9	2	2	2	L	5				No	
14	6	2	1	1	6	2	2	2	S	1	1	Reference		No	
15	7	3	1	1	7	3	2	2	S	8				No	
16	7	4	1	1	7	4	2	2	S	8	1	Answer		No	
17	8	3	1	1	8	2	2	2	S	9				No	
18	8	3	1	1	8	4	2	2	S	9	1	Answer		No	
19	9	1	1	2	9	2	2	2	S	9	2	Answer		No	
20	9	3	2	1	11	3	3	2	L	6				No	
21	10	4	1	1	10	4	2	2	S	10				No	
22	11	1	1	1	11	3	2	2	S	11				No	
23	12	2	2	2	11	3	1	S	12					No	
24	13	1	2	1	14	4	2	L	4					No	
25	13	2	1	2	13	2	2	2	S	2	1	Reference		No	
26	13	3	1	1	13	4	1	S	13					No	
27	13	3	1	1	13	3	2	S	14					No	
28	14	1	1	1	14	3	2	L	2	1	Reference			No	
29	14	1	1	1	14	1	2	S	3	1	Reference			No	
30	14	2	1	1	14	2	2	S	15					No	
31	14	3	1	1	14	3	2	S	1	2	Reference			No	
32	14	4	1	1	14	4	2	S	2	2	Reference			No	
33	15	1	1	1	15	2	2	S	16					No	
34	15	1	1	1	15	1	2	S	3	2	Reference			No	
35	15	4	1	1	20	1	2	L	8					No	
36	17	2	1	1	17	3	2	S	17					No	
37	18	3	1	1	18	3	2	S	18					No	
38	18	4	1	1	18	4	2	S	3	3	Reference			No	
39	19	1	1	1	20	1	2	L	9					No	
40	19	4	1	1	19	4	2	S	5	1	Reference			No	
41	20	3	1	1	23	3	2	L	10					No	
42	20	3	1	1	21	3	2	L	11					No	
43	20	3	1	1	20	4	2	S	15					No	
44	21	4	2	2	22	4	2	L	12	1	Reference			No	
45	22	2	1	1	22	2	2	S	8	1	Reference			No	
46	22	4	1	1	22	3	2	S	8	2	Reference			No	
47	23	1	1	1	23	3	2	S	19					No	
48	23	1	1	1	23	1	2	S	6	1	Reference			No	
49	24	2	1	1	25	4	2	L	13					No	
50	24	2	1	1	24	3	1	S	20					No	
51	24	2	1	1	24	2	2	S	1	3	Reference			No	
52	24	4	1	1	24	2	2	S	14	1	Reference			No	
53	25	1	1	1	25	4	2	L	14					No	
54	25	1	1	1	25	1	2	S	21					No	
55	25	2	1	1	25	2	2	S	22					No	
56	26	3	1	1	27	1	2	L	15					No	
57	26	4	2	2	27	1	2	S	7	1	Reference			No	
58	27	3	1	1	29	1	2	L	16					No	
59	27	3	1	1	27	4	2	S	1	4	Reference			No	
60	29	2	1	1	33	1	2	L	17					No	
61	29	2	1	1	29	2	2	S	1	5	Reference			No	
62	29	3	1	1	29	3	2	S	2	3	Reference			No	
63	30	2	1	1	30	2	2	S	10	1	Reference			No	
64	30	4	1	1	30	4	2	S	1	6	Reference			No	
65	31	1	1	1	30	1	2	S	2	4	Reference			No	
66	31	4	1	1	31	4	2	S	18	1	Reference			No	
67	33	3	2	2	35	4	2	L	18					No	
68	34	4	1	1	34	4	2	S	23					No	
69	35	1	1	1	35	1	2	S	1	7	Reference			No	
70	35	2	1	1	35	2	2	S	2	5	Reference			No	
71	36	2	1	1	36	3	1	L	19					No	
72	36	3	1	1	36	3	2	S	5	2	Reference			No	
73	36	4	1	1	36	4	2	S	14	2	Reference			No	
74	37	1	1	1	37	2	1	S	24					No	
75	37	2	1	1	37	3	1	S	24	1	Answer			No	
76	38	1	1	1	38	2	1	S	25					No	
77	38	1	1	1	38	1	2	S	1	8	Reference			No	
78	38	3	1	1	38	4	1	S	24	2	Answer			No	
79	39	1	1	1	41	2	2	L	20					No	
80	39	1	1	1	39	1	2	S	24	3	Answer			No	
81	39	2	1	1	39	2	2	S	1	9	Reference			No	
82	39	3	1	1	39	3	2	S	2	6	Reference			No	
83	39	4	1	1	40	1	1	S	13	1	Reference			No	
84	39	4	1	1	39	4	2	S	14	3	Reference			No	
85	40	2	1	1	40	2	2	S	3	4	Reference			No	
86	40	3	1	1	40	3	2	S	15	2	Reference			No	
87	41	4	1	1	45	4	2	L	21					No	
88	43	3	1	1	44	2	2	L	22					No	
89	43	3	1	1	43	3	2	S	8	3	Reference			No	
90	43	4	1	1	43	4	2	S	8	4	Reference			No	
91	44	1	1	1	44	2	2	S	26					No	
92	44	3	1	1	44	4	1	S	26	1	Answer			No	
93	45	3	1	1	45	4	2	S	26	2	Answer			No	
94	46	1	2	2	47	2	2	L	23					No	
95	47	4	1	1	48	3	2	L	24					No	
96	49	1	1	1	52	4	2	P	1					No	
97	49	4	1	1	49	4	2	S	15	3	Reference			No	
98	51	1	1	1	51	1	2	S	15	4	Reference			No	
99	51	3	1	1	51	3	2	S	15	5	Reference			No	
100	52	1	1	1	53	4	2	L	25					No	
101	54	2	1	1	56	2	1	L	26					No	
102	54	2	1	1	54	2	2	S	1	10	Reference			No	
103	54	3	1	1	54	3	2	S	2	7	Reference			No	
104	55	3	1	1	55	3	1	S	15	6	Reference			No	
105	55	4	1	1	56	1	1	S	27					No	
106	56	3	2	2	59	2	2	L	27					No	
107	58	2	1	1	58	2	2	S	21	1	Reference			No	
108	58	3	1	1	58	3	2	S	22	1	Reference			No	
109	59	3	2	2	60	3	2	L	28					No	
110	60	1	1	1	60	1	2	S	8	5	Reference			No	
111	60	2	1	1	60	2	2	S	8	6	Reference			No	
112	60	3	1	1	60	4	2	S	28					No	
113	60	4	1	1	62	3	2	L	29					No	
114	61	1	1	1	61	2	2	S	28	1	Answer			No	
115	63	1	1	1	63	4	2	L	30					No	
116	63	3	1	1	63	4	2	S	28	1	Reference			No	
117	64	2	2	2	67	1	2	L	31					No	
118	64	2	2	2	64	4	2	S	29					No	
119	65	3	1	1	65	3	2	S	18	2	Reference			No	
120	66	3	1	1	66	3	2	S	4					No	
121	66	4	1	1	66	4	2	S	3	5	Reference			No	

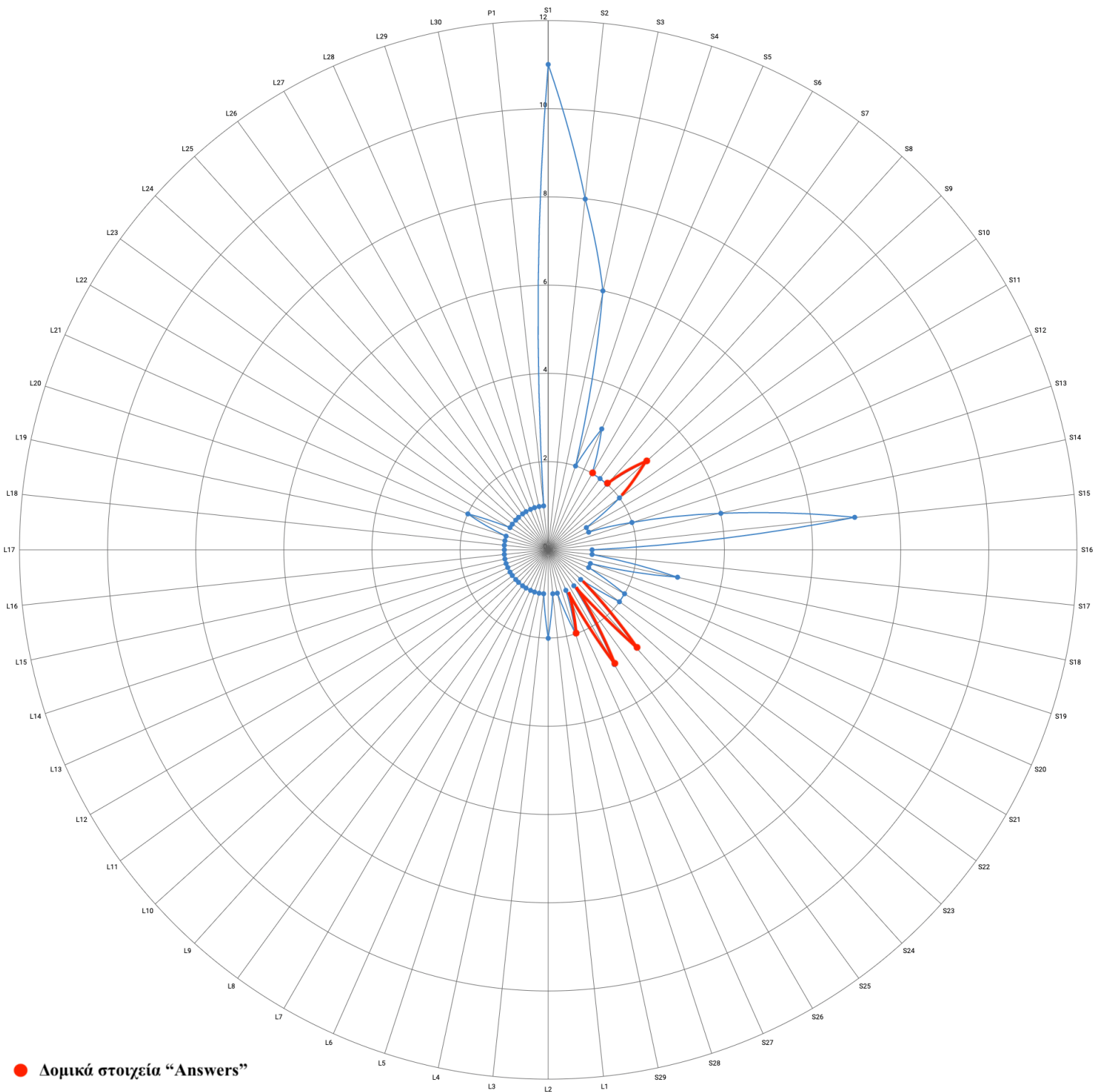
Πίνακας 7. Ο πίνακας δεδομένων *Impro\_Analysis* με τα γραμμογραφημένα στοιχεία του αυτοσχεδιασμού “*The Days Of Wine And Roses*”

Το *Γράφημα 9* περιλαμβάνει την εμφάνιση των στοιχείων “*Answers*” στον αυτοσχεδιασμό του Martino, “*The Days Of Wine And Roses*”. Όλες οι εγγραφές προκύπτουν από τον σχετικό πίνακα δεδομένων 7, ενώ για την ερμηνεία των ευρημάτων ισχύει η ίδια διαδικασία που ακολουθείται στα *Γράφηματα 7* και *8*.

Στην προσπάθεια ανάλυσης των πιθανών φαινομένων απάντησης, παρατηρείται πως μεγάλο μέρος του αυτοσχεδιασμού βασίζεται στην επανάληψη δομικών στοιχείων. Ειδικότερα, παρατηρούνται είκοσι ένα δομικά στοιχεία, τα “*Segment 1*”, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 18, 21, 22, 24, 26, 28, *Lick 2* και 21, που εμφανίζονται με ρυθμό επανάληψης που υπερβαίνει τις δύο φορές και ποσοστό που αντιστοιχεί στο 35% του συνόλου του αυτοσχεδιασμού. Με τις πληροφορίες που αντλούνται από τη γραμμογράφηση της αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας στη σελίδα 291 του παραρτήματος, τα στοιχεία που λειτουργούν ως απαντήσεις ή άμεσα σχόλια σε προηγούμενες δομές διακρίνονται σε έξι. Τα στοιχεία αυτά, “*Segment 6*”, 8, 9, 24, 26 και 28, με ποσοστό 10%, εμφανίζονται με διαφορετική χρωματική διαβάθμιση (κόκκινο χρώμα) στο *Γράφημα 9*.

Τα δύο παραπάνω ευρήματα επαληθεύουν το συμπέρασμα ότι η αυτοσχεδιαστική προσπάθεια του Martino χρησιμοποιεί σε μεγαλύτερο βαθμό το φαινόμενο της απάντησης συγκεκριμένων δομών, σε σχέση με αυτή του Raney. Ο Martino μετά από δύο δεκαετίες διατήρησε στο λεξιλόγιό του συγκεκριμένους αυτοσχεδιαστικούς μηχανισμούς που του επέτρεψαν να ανασύρει και να αναδιοργανώσει με περίτεχνο τρόπο υλικό από τη δεξάμενη της γλώσσας στους αυτοσχεδιασμούς του.

Μέσω των πληροφοριών που αντλούνται από τα έως τώρα *Γραφήματα 7, 8 και 9*, είναι προφανές πως και οι δύο παίκτες επαναλαμβάνουν τις μελωδικές ιδέες που έχουν χρησιμοποιηθεί νωρίτερα στον αυτοσχεδιασμό ενδυναμώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη θεματικότητα και τη μοτιβική ανάπτυξη της σύνθεσης άλλος σε μικρότερο και άλλος σε μεγαλύτερο βαθμό. Τόσο ο Martino όσο και ο Raney δεν βασίζονται ολοκληρωτικά τους αυτοσχεδιασμούς τους σε αλληπάλληλες απαντήσεις, όμως η κοινή προσέγγιση των χρήσεων συγκεκριμένων δομικών στοιχείων και η ανάγκη για ύπαρξη μηχανισμών όπως αυτών της απάντησης, δείχνει τη διατήρηση των στοιχείων της γλώσσας σε δύο φαινομενικά εντελώς διαφορετικές περιόδους.



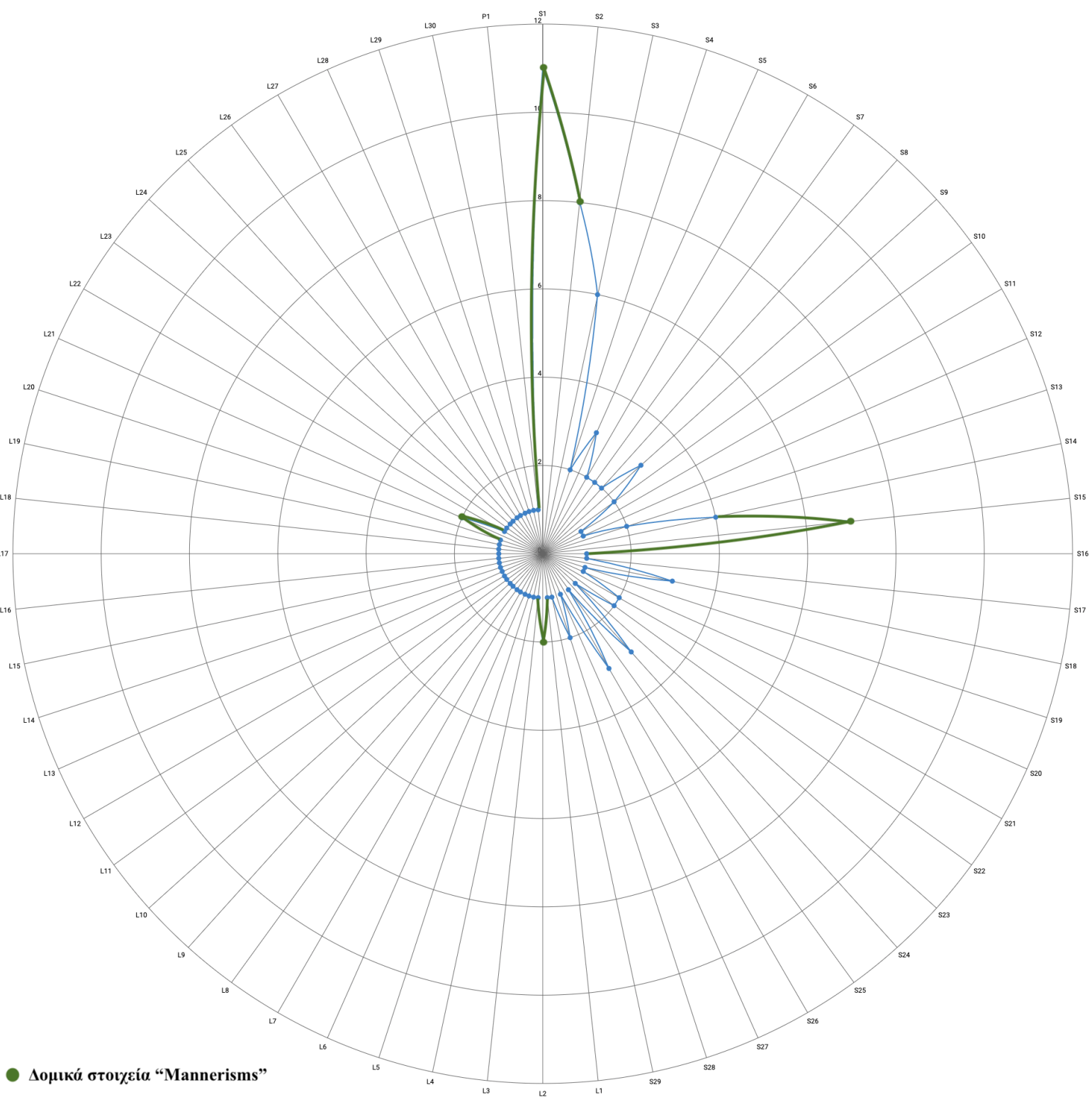
Γράφημα 9: Η εμφάνιση των στοιχείων "Answers" στον αυτοσχεδίασμό "The Days Of Wine And Roses"

Το *Γράφημα 10* παρουσιάζει την εμφάνιση των στοιχείων “*Mannerisms*” στον αυτοσχεδιασμό του Martino. Όλες οι εγγραφές προκύπτουν από τον *Πίνακα 7*, ενώ για την ερμηνεία των ευρημάτων ισχύει η ίδια διαδικασία που ακολουθείται στα *Γραφήματα 7, 8 και 9*.

Η παρουσία των δομικών στοιχείων του γραφήματος, καθώς και η γραμμογράφηση της αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας στη σελίδα 291 του παραρτήματος, οδηγούν στο συμπέρασμα πως μεγάλο μέρος του αυτοσχεδιασμού χαρακτηρίζεται από εισαγωγή και αναδιοργάνωση μελωδικών στοιχείων που έχουν χρησιμοποιηθεί νωρίτερα. Ένα μεγάλο ποσοστό από αυτά μπορεί να θεωρηθεί πως έχει τη λειτουργία στοιχείου αυτοαναφοράς, όπως καταδεικνύεται από την επανάληψή του μέσα σε συγκεκριμένο αρμονικό περιεχόμενο. Ειδικότερα, όπως προκύπτει από το *Γράφημα 10*, παρατηρούνται είκοσι ένα δομικά στοιχεία, τα “*Segment 1*”, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 15, 18, 21, 22, 24, 26, 28, *Lick 2* και 21, με ποσοστό 35% επί του συνόλου, που εμφανίζονται με συχνότητα τουλάχιστον δύο φορές και πάνω. Από αυτά, πέντε στοιχεία, τα “*Segment 1*”, 2, 15 και τα “*Lick 2*” και 21 με ποσοστό 8,3%, αποτελούν χαρακτηριστικές μελωδικές γραμμές αυτοαναφοράς. Τα στοιχεία αυτά, εμφανίζονται με διαφορετικό χρωματικό τόνο (πράσινο χρώμα) στο *Γράφημα 10*.

Σε αντίθεση με τον Raney, ο Martino παρουσιάζει μια πιο πολύπλοκη προσέγγιση στην παρουσία των στοιχείων “*Mannerisms*”. Κάνοντας χρήση των συγκεκριμένων δομών που παρατέθηκαν πάνω από διαφορετικές αρμονικές ποιότητες, επαναπροσδιορίζει τον ήχο και τη χρήση της κάθε μελωδικής γραμμής. Παράλληλα προσφέρει τον ίδιο οικείο ήχο στον ακροατή αντλώντας τα βασικά στοιχεία της γλώσσας και της παράδοσης.

Ο ίδιος ο καλλιτέχνης πιστοποιεί τα παραπάνω ευρήματα καθώς στη μέθοδο του “*Linear Expressions*” (Martino, 1989), αναφέρει πως χρησιμοποιεί συγκεκριμένα δομικά στοιχεία τα οποία εφαρμόζει σε όλες τις πιθανές αρμονικές κινήσεις της σύνθεσης, με σκοπό να καταφέρνει με τα ίδια υλικά να διαμορφώνει διαφορετικές ηχητικές κατασκευές.



Γράφημα 10: Η εμφάνιση των στοιχείων “Mannerisms” στον αντισχεδιασμό “The Days Of Wine And Roses”

### 3.1.3 Επίλογος της στατιστικής μελέτης.

Σε γενικό πλαίσιο, οι διαδικασίες εισαγωγής, επεξεργασίας και ανάλυσης των δεδομένων της γραμμογράφησης στους πίνακες της βάσης, επιδιώκουν να προσεγγίσουν και να αναδείξουν τους στόχους, το στυλιστικό ύφος και τις προθέσεις των παικτών. Επιπλέον, τα γραφήματα διαφορετικών μορφών που προκύπτουν από τους πίνακες, ευελπιστούν να απεικονίσουν στοιχεία τα οποία θα βοηθήσουν στην εν μέρη αποκωδικοποίηση της χρήσης του λεξιλογίου και της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας.

Ειδικότερα, στην προηγούμενη ενότητα η στατιστική ανάλυση των δύο αυτοσχεδιασμών επιχείρησε να εξάγει χρήσιμα συμπεράσματα για την εμφάνιση, τη χρήση και τη λειτουργία των δομικών στοιχείων στη διάρκεια της αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας. Μεγάλο μέρος της αρχιτεκτονικής των αυτοσχεδιασμών βασίζεται στην επανάληψη των μικρότερων δομικών στοιχείων “*Segments*” και στη διαφοροποίησή τους, μέσω των μηχανισμών της μεγέθυνσης της σμίκρυνσης και της παραλλαγής του θεματικού τους υλικού. Η επανάληψη αυτών των δομών σε μεγαλύτερα δομικά στοιχεία μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο μελέτης και εξαγωγής συμπερασμάτων για τον χαρακτηρισμό της αισθητικής προσέγγισης των δύο καλλιτεχνών. Επιπλέον, τόσο οι μικρές όσο και οι μεγάλες δομές δύνανται να λειτουργούν ως αναφορές σε υλικό που ανήκει στο αγαπημένο, σήμα κατατεθέν, λεξιλόγιο κάθε παίκτη. Το πλήθος και ο χαρακτήρας των επαναλήψεων συγκεκριμένων στοιχείων, αφενός χαρακτηρίζει το προσωπικό λεξιλόγιο κάθε αυτοσχεδιαστή και αφετέρου συνδέει τον αυτοσχεδιασμό με την παράδοση και τη γλώσσα προγενέστερων καλλιτεχνών.

Συγκεκριμένα, τα αποτελέσματα της μελέτης φανερώνουν πως το παίξιμο του Raney χαρακτηρίζεται από τη συνεχή παρουσία καινοτόμων ιδεών και δομικών στοιχείων. Σχεδόν κάθε νέα μεγάλη δομή “*Lick*” ή “*Phrase*” περιέχει και μια νεοσύστατη μουσική πρόταση, καθώς ο παίκτης δεν αρέσκεται στο να επαναλάβει, να αναδημιουργήσει ή να παραλλάξει ήδη υπάρχον υλικό. Με αυτόν τον τρόπο εισάγει πολλαπλούς αυτοσχεδιαστικούς μηχανισμούς σε μεγάλα δομικά στοιχεία και ενότητες, που δεν περιέχουν απαραίτητα προαναφερθείσες κυτταρικές αναφορές. Παίρνοντας υψηλό παικτικό ρίσκο, καταφέρνει να δημιουργήσει μια ομοιογενή και αρμονική εικόνα, εισάγοντας συνεχώς υλικό που έχει τη βάση του στο συντακτικό και τη γλώσσα της παράδοσης. Ακόμα, επιλέγει να χρησιμοποιήσει κατ’ εξαίρεση μεγάλα δομικά στοιχεία τα οποία συμπεριλαμβάνουν τη χρήση επαναλαμβανόμενων “*Segments*”. Τέτοια παραδείγματα

προάγουν τη μοτιβική ανάπτυξη τόσο των συγκεκριμένων δομικών στοιχείων όσο και του συνόλου της σύνθεσης, κάνοντας χρήση όλων των μηχανισμών παραλλαγής και ανάπτυξης του αρχικού θεματικού υλικού. Επιπλέον, δε λείπουν τα μεγάλα δομικά στοιχεία που δεν περιέχουν καμία αναφορά σε προϋπάρχοντα “*Segment*”, είτε λόγω επιλογής του αυτοσχεδιαστή, είτε γιατί συγκεκριμένα στοιχεία “*Segments*” έχουν αυτόνομη λειτουργία στο σύνολο της αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ενός αναγνωρίσιμου και οικείου λεξιλογίου που θεμελιώνεται χωρίς τη χρήση εκτεταμένων λειτουργιών απάντησης ή αυτοαναφοράς.

Σε αντίθεση με τον Raney, ο Martino επανεκθέτει και αναδιοργανώνει ιδέες που έχουν παρουσιαστεί νωρίτερα στη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, σε ποσοστό που ανταποκρίνεται σε περισσότερα από τα μισά δομικά στοιχεία. Ένα μεγάλο μέρος από αυτές τις επαναλήψεις παρουσιάζει λειτουργίες απάντησης και αυτοαναφοράς, όπως καταδεικνύεται από την παρουσία τους μέσα σε συγκεκριμένο αρμονικό περιεχόμενο. Τα παραπάνω ευρήματα προφανώς διαφοροποιούν την αισθητική προσέγγιση των καλλιτεχνών καθώς και οι δύο προσφέρουν στον ακροατή ένα σαφές και αναγνωρίσιμο λεξιλόγιο, ενισχύοντας τη συνέχεια και τη θεματικότητα των συνθέσεων, αλλά μόνο ο δεύτερος πραγματοποιεί χρήση και επανεμφάνιση συγκεκριμένων λειτουργιών. Συγκεκριμένα, ο Martino μετά από δύο δεκαετίες διατήρησε στο λεξιλόγιό του συγκεκριμένους αυτοσχεδιαστικούς μηχανισμούς που του επέτρεψαν να ανασύρει και να αναδιοργανώνει με περίτεχνο τρόπο υλικό από τη δεξαμενή της γλώσσας, πιθανώς επηρεασμένος από την ανάπτυξη νέων στυλιστικών ρευμάτων όπως αυτού της “*Modal Jazz*”.

Σε αντίθεση με τον Raney, σε ότι αφορά στη λειτουργία των στοιχείων αυτοαναφοράς, ο Martino παρουσιάζει μια διαφορετική προσέγγιση. Επαναλαμβάνει συγκεκριμένα δομικά στοιχεία πάνω από διαφορετικές αρμονικές ποιότητες κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, επαναπροσδιορίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη σχέση της εκάστοτε μελωδικής γραμμής με τη δεδομένη αρμονία. Έτσι συνδέει τα στοιχεία της γλώσσας και της παράδοσης με τον αυτοσχεδιασμό του, προσφέροντας τον ίδιο γνώριμο και οικείο ήχο στον ακροατή χωρίς να αλλοιώνει την ταυτότητα του αρχικού του υλικού. Όπως και ο Raney, έτσι και ο Martino δημιουργεί μεγάλα δομικά στοιχεία τα οποία συμπεριλαμβάνουν τη χρήση επαναλαμβανόμενων “*Segments*”, ενδυναμώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη θεματικότητα και τη μοτιβική ανάπτυξη της σύνθεσης. Τέλος, και σε αυτή την προσπάθεια υπάρχουν μικρά δομικά στοιχεία που έχουν αυτόνομη λειτουργία στο πλαίσιο του αυτοσχεδιασμού και δεν επαναλαμβάνονται σε μεγαλύτερες δομές.

Συμπερασματικά, πέρα από τις αισθητές ομοιότητες στο λεξιλόγιο, στο συντακτικό και στις βασικές δομές των αυτοσχεδιαστικών εργαλείων που αναλύθηκαν στα περασμένα κεφάλαια, οι δύο καλλιτέχνες αναπτύσσουν τις δημιουργίες τους επενδύοντας σε παρόμοιους μηχανισμούς επανάληψης και αυτοαναφοράς. Ταυτόχρονα η όποια προσπάθεια στατιστικής μελέτης των δεδομένων των πινάκων της γραμμογράφησης και των γραφημάτων αναδεικνύει τα στοιχεία της προσωπικότητας κάθε παίκτη όπως αυτά αποτυπώνονται. Από τη μία Raney έχει θεσπίσει ένα αριστοτεχνικό ύφος όπου η χρήση των μικρών δομικών στοιχείων φαντάζει μοναδική και καινοτόμα. Ρισκάρει για τη δημιουργία μιας ομοιογενούς σύνθεσης με τη χρήση διαφορετικών μηχανισμών σχεδόν σε κάθε νέα αυτοσχεδιαστική ιδέα, ενώ παράλληλα διατηρεί τη συνέχεια και την ομοιομορφία της γλώσσας χωρίς την αυστηρή χρήση των τεχνικών της αυτοαναφοράς και των επαναλήψεων συγκεκριμένων θεματικών δομών. Από την άλλη ο Martino παίρνει το παικτικό ρίσκο της επαναφοράς και της αναδιοργάνωσης όμοιου υλικού πάνω από διαφορετικές αρμονικές δομές. Έτσι παρουσιάζει μια σύνθεση που περιλαμβάνει στο μεγαλύτερο μέρος της, την περίτεχνη κατασκευή νέων μεγάλων δομών που προέρχονται από τη συρραφή ήδη χρησιμοποιημένου υλικού αλλά με διαφορετικό εκ του αποτελέσματος ηχητικό αποτύπωμα. Επιπλέον, το στυλιστικό ύφος τόσο του Raney όσο και του Martino δε βασίζεται ολοκληρωτικά σε αλληπάλληλες επαναλήψεις μεγάλων δομικών στοιχείων και σε αυστηρούς μηχανισμούς επαναλαμβανόμενων αντιγράφων ακριβείας. Η κοινή προσέγγιση των χρήσεων συγκεκριμένων δομικών στοιχείων και η ανάγκη για ύπαρξη μηχανισμών όπως αυτών της απάντησης, δείχνει τη διατήρηση των στοιχείων της γλώσσας σε δύο φαινομενικά εντελώς διαφορετικές περιόδους και δεκαετίες.

Τέλος, οι παραπάνω αναλύσεις δε μπορούν παρά να θεωρηθούν δύο δειγματοληπτικές προσπάθειες ώστε να περιγραφεί όχι η συνολική αισθητική προσέγγιση των καλλιτεχνών που εξετάζονται, αλλά ένα στιγμιότυπο των αυτοσχεδιαστικών τους εγχειρημάτων. Ακόμη και έτσι, οι ερευνητές, οι μαθητές, ή οι σπουδαστές μπορούν να καρπωθούν τα οφέλη από τη χρήση των πληροφοριών που θα προσφέρει το υπολογιστικό σύστημα της βάσης δεδομένων ώστε να εξάγουν χρήσιμα συμπεράσματα ως προς τη δομή και τη συνέχεια της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας συγκεκριμένων καλλιτεχνών, ρευμάτων ή εποχών. Ο εμπλουτισμός της βάσης δεδομένων με μεγαλύτερο όγκο πληροφοριών καθώς και η στατιστική μελέτη και ανάλυση περισσότερων καταγεγραμμένων αυτοσχεδιασμών θα βοηθήσει ώστε να υπάρξουν ασφαλέστερα συμπεράσματα σχετικά με την αποκωδικοποίηση της ταυτότητας αυτής της μοναδικής και πολύπλοκης μορφής τέχνης.



### 3.2 Κατασκευή μουσικών παραδειγμάτων σε μορφή αυτοσχεδιασμού

Στόχος της παρούσας ενότητας είναι η ανάδειξη και η εφαρμογή των πιο σημαντικών αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών με τη μορφή μουσικών παραδειγμάτων, όπως αυτά αναλύθηκαν και παρουσιάστηκαν στο κεφάλαιο της ανάλυσης των αυτοσχεδιασμών. Αυτή η προσπάθεια στοχεύει στο να απομονώσει και να καταδείξει τη χρήση των μηχανισμών αυτών με τον τρόπο που χρησιμοποιούνται σε έναν αυτοσχεδιασμό, ενώ παράλληλα να βοηθήσει στην όποια κατανόηση των δομικών στοιχείων του συντακτικού της γλώσσας της *Bebop*.

Η διαδικασία περιλαμβάνει το σχεδιασμό και την ανάπτυξη δύο ολοκληρωμένων αυτοσχεδιαστικών στρατηγικών, οι οποίες αφενός θα αναδεικνύουν τα δομικά στοιχεία της γλώσσας όπως τα μοτίβα και τις προετοιμασμένες φράσεις και αφετέρου τους μηχανισμούς όπως τη χρήση προσεγγίσεων, μοτιβική ανάλυση και ιδανικών λύσεων. Η ενσωμάτωση των παραπάνω στοιχείων σε μια εξομοίωση αυτοσχεδιαστικού περιβάλλοντος θα εφαρμοστεί με τη μορφή συρραφής στις γνωστές συνθέσεις του ρεπερτορίου της Τζαζ “*Sonny Moon For Two*” και “*Have You Met Miss Jones*”.

Η κάθε πρόταση θα απεικονίζεται με τη μορφή παρτιτούρας η οποία θα περιλαμβάνει την αρμονική πληροφορία, τις μελωδικές γραμμές καθώς και τις επεξηγήσεις που θα καταδεικνύουν τον κάθε μηχανισμό. Οι συμβολισμοί της τρέχουσας αρμονίας θα εμφανίζονται πάνω από τις μελωδικές γραμμές προσδιορίζοντας έτσι τη σχέση των επιλεγμένων νοτών με το αρμονικό περιεχόμενο. Τα βασικά δομικά στοιχεία δημιουργίας των μελωδικών γραμμών θα οργανωθούν σε ιδέες και προτάσεις, ενώ απαραίτητη προϋπόθεση για τη χρήση τους θα είναι η χρήση του σωστού συντακτικού. Το συνοδευτικό κείμενο κάθε παραδείγματος θα προσπαθήσει να περιγράψει και να αναλύσει τις θεωρητικές δομές πάνω στις οποίες στηρίζεται η ανάλυση, χρησιμοποιώντας τη διεθνή ορολογία και σημειογραφία. Επιπλέον, σκοπεύει να αναδείξει τον μικροδομικό και μακροδομικό χαρακτήρα των μηχανισμών, δηλαδή την αυτοτελή τους ύπαρξη αλλά και την μεταξύ τους εξάρτηση και αλληλεπίδραση στο πλαίσιο μιας αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας, ενώ φιλοδοξεί να παρέχει το ερέθισμα για την κατανόηση των όποιων πιθανών εργαλείων κατασκευής των μηχανισμών.

Για την επιλογή του ρεπερτορίου, έχουν ληφθεί υπόψη η σπουδαιότητα της φόρμας των συνθέσεων, η δημοτικότητα που έχουν στο ρεπερτόριο της Τζαζ, καθώς και δευτερεύοντα

στοιχεία όπως αυτά που περιλαμβάνουν τις αρμονικές συνδέσεις της σύνθεσης, την ταχύτητα, τις πτώσεις και τις διαδοχές δημοφιλών συγχορδιών.

Οι προσπάθειες που ακολουθούν βασίζονται στις αυτοσχεδιαστικές στρατηγικές που αναλύθηκαν στα προηγούμενα κεφάλαια. Ως εκ τούτου περιλαμβάνουν ομοιότητες στο λεξιλόγιο και τη χρήση των μελωδικών και ρυθμικών στοιχείων που εφαρμόζονται σε συγκεκριμένες λειτουργίες συγχορδιών και αρμονικές δομές. Σκοπός τους είναι η ανάδειξη των αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών και η δημιουργία υλικού που βασίζεται σε αυτούς αλλά και στο όποιο θεωρητικό πλαίσιο έχει αναλυθεί. Ο συνδυασμός των παραπάνω θα προσπαθήσει να παρουσιάσει μια πλήρη μουσική δημιουργία η οποία θα εναρμονίζεται με το συντακτικό και το λεξιλόγιο της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας.

Όταν η περιγραφή της αρμονικής κίνησης είναι το ζητούμενο, οι δομικές νότες των συγχορδιών διακρίνονται στις αρχές των μελωδικών γραμμών, συνήθως τοποθετημένες στα ισχυρά μέρη των μέτρων. Όπου αυτό δεν είναι εφικτό, χρησιμοποιούνται ανιούσες ή κατιούσες χρωματικές και διατονικές προσεγγίσεις. Επιπλέον αυτοσχεδιαστικά εργαλεία αποτελούν οι συνδέσεις των συγχορδιών μέσω των ιδανικών λύσεων “*Voice Leading*” και η περιστασιακή χρήση μη λειτουργικής αρμονίας κυρίως μέσω της χρήσης πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων. Η τελευταία αισθητική προσέγγιση, ενώ δε χρησιμοποιείται συνήθως για να περιγράψει την αρμονική κίνηση, επιτυγχάνει έναν αυτόνομο και συμπαγή ήχο με μελωδική ανεξαρτησία.

Όλα τα παραπάνω επιλέγονται ώστε να υποστηρίξουν τον θεμελιώδη μηχανισμό της έντασης και της απελευθέρωσης της τονικής μουσικής. Ανεξαρτήτως της ταχύτητας της κάθε σύνθεσης, οι αυτοσχεδιαστικές προσπάθειες περιλαμβάνουν ταχύ αρμονικό ρυθμό και η εφαρμογή τους πραγματοποιείται πάνω από γρήγορες αλλαγές της αρμονίας. Κυριαρχούν οι αξίες των ογδών και περιστασιακά αυτές των τετάρτων. Κοινό χαρακτηριστικό μεταξύ των παρακάτω προσπαθειών αποτελεί το φαινόμενο της θεματική ανάπτυξης. Αυτή επιτυγχάνεται με την επανέκθεση συγκεκριμένων ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων συχνά παραλλασόμενη με διάφορες τεχνικές μεγέθυνσης, σμίκρυνσης και μίμησης. Ιδιαίτερο αποδεικνύεται και το αποτέλεσμα της κατασκευής και της επαναδιατύπωσης μικρών μελωδικών μοτίβων ομαδοποιημένων σε τετράδες. Οι προσπάθειες επίσης αναδύκνειουν την τεχνική του “*Καλέσματος και Απάντησης*”, χρησιμοποιώντας τμήματα αναπνοών με τη μορφή παύσεων μεταξύ των μελωδικών γραμμών, όπως ακριβώς πραγματοποιείται σε φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς. Περιλαμβάνουν ακόμα τη χρήση ρυθμικών μοτίβων πύκνωσης και αραιώσης των χρονικών αξιών

καθώς και την εφαρμογή στοιχείων μετατόπισης των χρονικών παλμών με σκοπό τη δημιουργία επιμέρους έντασης και λύσης.

Δομικά, οι μελωδικές γραμμές κατασκευάζονται χρησιμοποιώντας σε μεγάλο ποσοστό τα διαστήματα 2ας και 3ης. Δεν κυριαρχούν οι μεγάλες σε έκταση φράσεις αλλά οι μικρότερες ιδέες που κατά μέσο όρο ολοκληρώνονται σε δύο με τρία μέτρα. Χρήσεις “*Upper Structure*” τριάδων και τετράδων εφαρμόζονται σε όλες τις ποιότητες των συγχορδιών, ενώ υπάρχουν σημεία στα οποία οι προβολές των τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών δεν χρησιμοποιούνται για να αναδείξουν συγκεκριμένες βαθμίδες της τρέχουσας αρμονίας, αλλά για να υπενθυμίζουν την κεντρική τονικότητα και να βοηθήσουν διατονικά την εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού.

Όλα τα τεχνικά στοιχεία που θα παρουσιαστούν, όπως η θεματική ανάπτυξη ιδεών, οι χρωματικές και διατονικές προσεγγίσεις, οι λύσεις των φωνών και οι προσχεδιασμένες ιδέες και φράσεις, διατηρούν σε μεγάλο βαθμό κάποιες κλασικές δομές, συνδέοντας τον αυτοσχεδιασμό με τις ρίζες της παράδοσης και της φωνητικής Τζαζ.

### 3.2.1 Προβολή αυτοσχεδιαστικών τεχνικών στη σύνθεση “*Have You Met Miss Jones*”

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με την τεχνική “*Pickup*” και τη χρήση της κλίμακας *C Half Whole Diminished*. Λόγω των αλλοιωμένων προεκτάσεων θα προσδώσει μεγαλύτερη ένταση και συνεπώς απελευθέρωση όταν λυθεί στη συγχορδία *Fmaj7* στην αρχή του επόμενου αυτοσχεδιαστικού κύκλου. Χρήση αυτής της τεχνικής έχει παρατηρηθεί στους αυτοσχεδιασμούς του Bauer στο “*You’d Be So Nice To Come Home To*” και του Farlow στο “*Like Someone In Love*”. Στα μέτρα 3 με 5, εντοπίζονται ιδανικές λύσεις μέσω της τεχνικής “*Voice Leading*” στις συνδέσεις των συγχορδιών. Με αυτό τον τρόπο χτίζεται μια ισχυρή βάση αρμονικής κίνησης περιγράφοντας την αρμονία στον ακροατή. Το παραπάνω συναντάται στον Raney στο “*Have You Met Miss Jones*”. Στα μέτρα 5 με 6 δε λείπει η αναφορά στην παράδοση με μια μελωδική γραμμή που παραπέμπει στην λεξιλόγιο των πνευστών. Στα μέτρα 7 με 9 γίνεται χρήση της τεχνικής των χρωματικών προσεγγίσεων. Αφού αρχικά έχει εγκαθιδρυθεί η αρμονική κίνηση, στη συνέχεια χρησιμοποιούνται προσεγγίσεις που αναδεικνύουν με ένα διαφορετικό τρόπο τις δομικές νότες των συγχορδιών. Χρήση αυτής της τεχνικής συναντάται από τον Farlow στο “*St. Thomas*”. Παράλληλα στο μέτρο 7 πραγματοποιείται ένα κλασικό ρυθμικό σχήμα *Bebop* που περιλαμβάνει παύση ογδού, νότα ογδού και τρίηχο ογδών. Χρήση αυτού του μοτίβου μπορεί να παρατηρηθεί

σε όλους τους αυτοσχεδιασμούς ενώ είναι ένας απλός τρόπος ώστε να ενσωματωθούν στοιχεία της γλώσσας στον αυτοσχεδιασμό. Το ίδιο ρυθμικό σχήμα επαναλαμβάνεται στο μέτρο 10, ενώ στο ίδιο μέτρο γίνεται χρήση της πρώτης “*Upper Structure*” τριάδας τονίζοντας της πρώτες προεκτάσεις σε συγχορδία *Dominant* ποιότητας. Στα μέτρα 11 με 12 εφαρμόζεται παρενθετικά και για πρώτη φορά χρήση μη λειτουργικής αρμονίας μέσω της κλίμακας *F Major Pentatonic* τονίζοντας την κεντρική τονικότητα της σύνθεσης. Το παραπάνω συναντάται κατά κόρον στον Farlow και στο “*St. Thomas*”. Η χρήση των *Sequences* των μέτρων 13 με 14 και 15 με 16 ενισχύει τη θεματικότητα και ταυτόχρονα παρουσιάζει το φαινόμενο του “*Καλέσματος και Απάντησης*”. Χρήση πανομοιότυπης εκφοράς συναντάται στον αυτοσχεδιασμό του Bauer στο “*The Way You Look Tonight*”. Στα μέτρα 17 με 18 ενισχύεται ο χαρακτήρας της ρυθμικής αγωγής “*Swing*”, με την τοποθέτηση των νοτών στο ασθενές μέρος των μέτρων, ενώ παράλληλα χρησιμοποιείται η τεχνική της “*Pivot Note*” όπως και στο σόλο του Raney στο “*Have You Met Miss Jones*”.

Το δεύτερο μέρος κάθε κύκλου περιέχει την περίφημη διαδοχή συγχορδιών γνωστή και ως “*Coltrane Changes*”. Οι φράσεις που χρησιμοποιούνται προσπαθούν να ισοροπήσουν μεταξύ των τεχνικών της κάθετης και της οριζόντιας προσέγγισης της αρμονίας, σε μεγάλο ή μικρό βαθμό. Στα μέτρα 20 με 22 διακρίνεται η τεχνική της δημιουργίας φράσεων πάνω από τα όρια των μέτρων. Αποσκοπεί στη δημιουργία μιας ήπιας πολυρυθμικής αγωγής μέσα από τη δημιουργία διαφορετικών παράλληλων ρυθμικών στρωμάτων. Η τεχνική αυτή εφαρμόζεται από τον Martino στο “*The Days Of Wine And Roses*” προσθέτοντας ιδιαίτερο ρυθμικό ενδιαφέρον. Στη συνέχεια, στα μέτρα 23 με 25 οι μελωδικές γραμμές και οι φράσεις ανταποκρίνονται στην πλειοψηφία τους στις δομικές νότες των συγχορδιών αν και περιστασιακά συναντώνται τεχνικές χρωματικών προσεγγίσεων. Τα μέτρα 27 με 29 περιέχουν σε μορφή παραλλαγής την κύρια μελωδία, συνδέοντας την μέχρι τώρα αυτοσχεδιαστική προσπάθεια με την ίδια τη σύνθεση. Η ίδια τεχνική συναντάται στον αυτοσχεδιασμό του Bauer στο “*The Way You Look Tonight*”. Τέλος, τα τελευταία τέσσερα μέτρα του πρώτου κύκλου, 31 με 34 περιλαμβάνουν λιγότερη πληροφορία σε ότι αφορά τις αρμονικές συνδέσεις των συγχορδιών, ενώ περιλαμβάνουν χρήση μη λειτουργικής αρμονίας με την κλίμακα *F Major Pentatonic*. Ταυτόχρονα προστίθεται και η εκτενής χρήση προσεγγίσεων με μορφή γλιστρημάτων από την νότα G# στη νότα A. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται από τον Farlow στο “*Like Someone In Love*” και υπενθυμίζει στον ακροατή την κεντρική τονικότητα.

Τα πρώτα οκτώ μέτρα του δεύτερου κύκλου περιέχουν περισσότερη πληροφορία. Περιλαμβάνουν επαναλαμβανόμενα όγδοα που ανεβάζουν την ακουστική ενέργεια, διαφοροποιώντας τον δεύτερο κύκλο από τον πρώτο. Αυτό πραγματοποιείται αρχικά στα μέτρα 35 με 38 με τη χρήση προετοιμασμένων τετράδων οι οποίες περιγράφουν τις αρμονικές συνδέσεις, ενώ απαντάται στα μέτρα 39 με 41. Η τεχνική αυτή εφαρμόζεται από τον Martino στο “*The Days Of Wine And Roses*”. Στα μέτρα 43 με 44 γίνεται αναφορά στη μελωδική γραμμή του Charlie Parker, υπενθυμίζοντας τη σπουδαιότητα των συνδέσεων του θεματικού υλικού με την παράδοση. Στα μέτρα 45 με 46 γίνεται χρήση μικρών αφαιρετικών μοτίβων, με νότες τοποθετημένες στα ασθενή μέρη του μέτρου. Καθώς αναδεικνύουν τον χαρακτήρα της ρυθμικής αγωγής “*Swing*” λειτουργούν εκτονωτικά για τον ακροατή μειώνοντας τη μελωδική πληροφορία σε σχέση με τα συνεχόμενα όγδοα του προηγούμενου οκτάμετρου. Στα μέτρα 47 με 48 παρατηρείται χρήση “*Cliche*” θεματικού υλικού που παραπέμπει στη παράδοση, ενώ η αρμονική κίνηση των μέτρων 49 με 50 που οδηγεί σε δευτερεύουσα τονικότητα και στο δεύτερο μέρος του δεύτερου κύκλου χαρακτηρίζεται από εκτενή χρήση “*Upper Structure*” τριάδων.

Το δεύτερο μέρος του κύκλου δεν διαφοροποιείται σε σχέση με το πρώτο. Κι εδώ συναντώνται μελωδικές γραμμές που ισορροπούν μεταξύ της κάθετης και της οριζόντιας προσέγγισης της αρμονίας στα μέτρα 51 με 57. Χαρακτηριστικές είναι οι χρήσεις χρωματικών προσεγγίσεων και κλιμάκων όπως πραγματοποιούνται στα μέτρα 54 και 55 αντίστοιχα. Οι τεχνικές αυτές εφαρμόζονται σε μεγάλο βαθμό από τον Raney στο “*Anthropology*”. Επίσης στα μέτρα 59 με 62 συναντάται η μελωδική γραμμή που συνοψίζει την αισθητική του δεύτερου κύκλου, ενσωματώνοντας την πληροφορία των συνεχόμενων ογδών μαζί με την τεχνοτροπία μιας διπλής μελωδικής γραμμής. Η ίδια τεχνική συναντάται στον αυτοσχεδιασμό του Bauer στο “*The Way You Look Tonight*”. Ακόμα η φράση των μέτρων 63 με 65 περιγράφει την αρμονική σύνδεση του *Turnaround* της σύνθεσης “*Ladybird*” και ολοκληρώνει το τελευταίο οκτάμετρο της αυτοσχεδιαστικής προσπάθειας. Χρήση αυτής της τεχνικής έχει παρατηρηθεί στον αυτοσχεδιασμό του Grant Green στο “*Falling In Love With Love*”.

Τέλος χαρακτηριστικές είναι οι αναπνοές που παρατηρούνται σε όλη τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού στα μέτρα 6, 16, 33, 51 και 57. Δημιουργούν προσμονή στον ακροατή και παράλληλα καλλιεργούν τις προϋποθέσεις για ένα είδος διαλόγου όπου τα όργανα αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους, προσφέροντας αξιοσημείωτο χώρο και ελευθερία στην υπόλοιπη ορχήστρα.

# Have You Met Miss Jones

Richard Rodgers-Lorenz Hart

Προβολή Αυτοσχεδιαστικών Τεχνικών

Swing feel  
♩ = 160

Χρήση κλίμακας C Dominant Bebop

Χρήση κλίμακας C Half Whole Diminished

Εισαγωγή Αυτοσχεδιασμού μέσω τεχνικής "Pick Up"

**A**

Περιγραφή της Αρμονίας  
Υπογράμμιση της 3ης βαθμίδας των συγχορδίων

Cliche Bebop φράση

Αναπνοή

Χρήση τεχνικών προσεγγίσεων

Cliche Bebop ρυθμικό σχήμα

Χρήση μη λειτουργικής αρμονίας μέσω  
κλίμακας F Major Pentatonic

Χρήση Sequence

Απάντηση Sequence μέτρων 13-14

Αναπνοή

Υπενθύμιση ρυθμικού σχήματος μέτρου 10

Cliche Bebop μελωδικό σχήμα

Phrasing over the Barline

Περιγραφή της αρμονικής κίνησης

Χρήση Upper Structure

27 **Fmaj7** **F#o7** **Γm7** **C7**

Παράλλαξη μέσω χρήσης προσεγγίσεων

Reference της αρχικής μελωδίας (Head) Χρήση χρωματικής κλίμακας

31 **Am7** **Dm7** **Gm7** **C7** **Fmaj7** **D7** **Gm7** **C7**

Χρήση μη λειτουργικής αρμονίας μέσω κλίμακας F Major Pentatonic Αναπνοή  
Εκτενής χρήση ποικιλιμάτων

**B**

35 **Fmaj7** **F#o7** **Gm7** **C7**

Πύκνωση πληροφορίας, μελωδικές γραμμές μέσω χρήσης τετράδων  
δημιουργία φαινομένου Call and Response

39 **Am7** **A♭7** **Gm7** **C7**

Δημιουργία μελωδικής γραμμής μέσω χρήσης τετράδων, Απάντηση των μέτρων 35-38

43 **Fma7** **F#o7** **Gm7** **C7**

Quote από Charlie Parker Ενίσχυση του ρυθμού Swing μέσω τοποθέτησης νοτών στις άρσεις

47 **Am7** **D7** **Cm7** **F7**

Χρήση Cliche Bebop θεματικού υλικού Εκτεταμένη χρήση Upper-Structure τριάδων

51 **B♭maj7** **A♭m7** **D♭9** **G♭maj7** **Em7** **A7**

Αναπνοή Περιγραφή της αρμονικής κίνησης, ανάδειξη χαρακτηριστικών βαθμίδων των συγχορδιών Χρήση Upper structure τριάδας

55 **Dmaj7** **A♭m7** **D♭9** **G♭maj7** **Gm7** **C7**

Χρήση κλίμακας D Major Bebop Περιγραφή της αρμονικής κίνησης υπενθύμιση των μέτρων 23-24

59

Fmaj7 F#o7 Gm7 C7

Δημιουργία μελωδικής γραμμής μέσω χρήσης τετράδων, οι κορυφές στις αρχές των μέτρων σχηματίζουν κατερχόμενη μελωδική κίνηση

63

Am7 Dm7 G7 Fmaj7 D7 Gm7 C7

Quote της αρμονικής σύνδεσης του Turnaround της σύνθεσης "Ladybird"



### 3.2.2 Προβολή αυτοσχεδιαστικών τεχνικών στη σύνθεση “*SonnyMoon For Two*”

Στη αρχή του αυτοσχεδιασμού και συγκεκριμένα στα μέτρα 1-7 γίνεται χρήση των κλιμάκων *C Major Pentatonic* και *C Minor Pentatonic*. Η μίξη τους και η εφαρμογή μη λειτουργικής αρμονίας συνδέει τις μελωδικές γραμμές με την παράδοση ενισχύοντας τον Μπλούζ ήχο. Στο μέτρο 9, όπως και σε όλες τις πτώσεις που δημιουργούνται στο όγδοο και ένατο μέτρο κάθε κύκλου χρησιμοποιείται λειτουργική αρμονία ενώ στη συνέχεια αναδεικνύεται ξανά το αρχικό Μπλουζ ύφος. Τα παραπάνω συμβαίνουν για όλους τους δωδεκάμετρους κύκλους, ενώ ο πέμπτος και τελευταίος αφιερώνεται εξ' ολοκλήρου στον Μπλουζ ήχο. Χρήση πανομοιότυπης φιλοσοφίας συναντάται στον αυτοσχεδιασμό του Pass στο “*SonnyMoon For Two*”.

Επιπλέον, η όποια επιμονή στην χρήση πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων αλλά και επαναλαμβανόμενων φράσεων και μοτίβων όπως αυτό των μέτρων 18, 19, 36 και 37 συμβάλλουν στη θεματική ανάπτυξη και τον χαρακτήρα του Μπλουζ ήχου. Στο μέτρο 10 γίνεται χρήση της τεχνικής της χρωματικής προσέγγισης η οποία θα οδηγήσει στην εφαρμογή της πρώτης *Upper Structure* τριάδας τονίζοντας της αλλοιωμένες προεκτάσεις της συγχορδίας *G Dominant*. Η ίδια τεχνική συναντάται στον αυτοσχεδιασμό του Martino στο “*The Days Of Wine And Roses*”. Η χρήση λειτουργικής αρμονίας και οι αλλοιώσεις των μέτρων 10 με 11 προσθέτουν ένα διαφορετικό χαρακτήρα στη σύνθεση σε σχέση με τον Μπλουζ ήχο των πρώτων μέτρων. Στο μέτρο 12 παρουσιάζεται για πρώτη φορά ένα *Chiche* μελωδικό σχήμα που αναμιγνύει ξανά τις κλίμακες *C Major Pentatonic* και *C Minor Pentatonic* ολοκληρώνοντας τον πρώτο κύκλο. Τέτοια στοιχεία μπορούν να παρατηρηθούν στον αυτοσχεδιασμό του Green στο “*Minor League*”, ενώ είναι ένας απλός τρόπος ώστε να ενσωματωθούν στοιχεία της γλώσσας και της παράδοσης στη σύνθεση.

Ο δεύτερος κύκλος ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τα παραπάνω βήματα σε ότι αφορά τη χρήση λειτουργικής και μη λειτουργικής αρμονίας. Στα μέτρα 14 με 18 παρουσιάζεται το φαινόμενο του “*Καλέσματος και Απάντησης*” ενώ παράλληλα στο μέτρο 16 πραγματοποιείται το κλασικό *Bebop* ρυθμικό σχήμα που περιλαμβάνει παύση ογδού, νότα ογδού και τρίχρο ογδών, ενσωματώνοντας επιπλέον στοιχεία της γλώσσας. Στο επόμενο μέτρο απαντάται το ρυθμικό αυτό σχήμα, ενώ το μέτρο 18 υπενθυμίζει τις ρυθμικές και διαστηματικές σχέσεις των νοτών του μέτρου 15 συμβάλλοντας στην ανάπτυξη και τη θεματικότητα. Ο Pass χρησιμοποιεί στο “*SonnyMoon For Two*” την τεχνική αυτή με το αποτέλεσμα να θυμίζει φωνητικό αυτοσχεδιασμό.

Στα μέτρα 21 και 22 επανέρχεται η χρήση λειτουργικής αρμονίας με τη εφαρμογή της κλίμακας *A Mixolydian b13* και *D Harmonic Minor* αντίστοιχα. Ο Martino στο “*The Days Of Wine And Roses*” κάνει χρήση των παραπάνω κλιμάκων προσθέτοντας ιδιαίτερο αρμονικό ενδιαφέρον στον αυτοσχεδιασμό του. Στο μέτρο 23 γίνεται αναφορά στη μελωδική γραμμή του Joe Pass στον αυτοσχεδιασμό “*SonnyMoon For Two*” με την οποία αναδεικνύονται οι δομικές βαθμίδες της συγχορδίας *G Dominant*, ενώ στο μέτρο 24 περιγράφεται η μελωδική κίνηση της *Blue Note* με τη χρήση *Pivot* νότας.

Ο τρίτος δωδεκάμετρος κύκλος ξεκινάει στο μέτρο 26 με τη χρήση του “*Καλέσματος και Απάντησης*” ενώ παράλληλα προστίθενται νεωτεριστικά στοιχεία μέσω της τεχνικής “*Double Stop*” σε συνδυασμό με μη λειτουργική αρμονία. Νέα στοιχεία εισάγονται επίσης στο μέτρο 28 με τη χρήση της *Blue Note* σε χρωματική κλίμακα. Η ίδια κλίμακα επαναλαμβάνεται στο μέτρο 29. Επιπλέον, στο ίδιο μέτρο περιγράφεται η αρμονική κίνηση διακόπτοντας προσωρινά το καθεστώς του Μπλουζ ήχου. Στο μέτρο 31 γίνεται αναφορά στα μελωδικά διαστήματα των μέτρων 14 με 15 και 19 βοηθώντας στη θεματική ανάπτυξη. Στα μέτρα 33 με 35 γίνεται χρήση *Cliche Bebop* φράση που περιγράφει την αρμονία με εκτενή χρήση χρωματικών προσεγγίσεων και *Upper Structure* τριάδων. Στα μέτρα 36 με 37 υπάρχει αναφορά του θεματικού υλικού των μέτρων 18 με 19. Μια αντίστοιχη χρήση επαναφοράς πανομοιότυπων μελωδικών γραμμών στη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού συναντάται και στον Bauer στο “*The Way You Look Tonight*”.

Η θεματικότητα της σύνθεσης ενισχύεται ακόμα περισσότερο με την αναφορά των μέτρων 38 με 39 στη μελωδική γραμμή των μέτρων 26 με 27. Προετοιμασμένη *Cliche* φράση, σήμα κατατεθέν του λεξιλογίου, κάνει την εμφάνισή της στα μέτρα 40 με 43. Επιπλέον, η παύση του μέτρου 43 ενισχύει ένα είδος διαλόγου, στον οποίο η προηγούμενη φράση αλληλοεπιδρά με τη μελωδική γραμμή του μέτρου 44. Χρήση αυτής της τεχνικής σε μεγάλη έκταση συναντάται στον Green στο “*Falling in Love With Love*”. Στα μέτρα 46 με 47 γίνεται εμβόλιμη χρήση μη λειτουργικής αρμονίας με την εφαρμογή των κλιμάκων *D Harmonic Minor* και του 5ου τρόπου της *Harmonic Major* στις συγχορδίες *D Minor 7* και *G Dominant* αντίστοιχα. Ο τέταρτος δωδεκάμετρος κύκλος κλείνει στα μέτρα 48 με 49 με την υπενθύμιση της τεχνικής “*Double Stop*” των μέτρων 26 και 27.

Ο επόμενος και τελευταίος κύκλος ξεκινάει στα μέτρα 50 με 52 με την αντιγραφή του θεματικού υλικού των μέτρων 48 και 49 και την ανάπτυξή του. Η τεχνική “*Double Stop*” παρατηρείται στον αυτοσχεδιασμό του Farlow στο “*Like Someone In Love*”. Η πεντατονική και

η *C Minor Blues* κλίμακα των μέτρων 53 και 54 αντίστοιχα αναδεικνύουν το Μπλουζ χαρακτήρα της σύνθεσης ενώ οδηγούν στη φράση των μέτρων 55 με 57. Στα μέτρα αυτά παρατηρείται αύξηση της ενέργειας μέσω της επανάληψης μικρών *Segments* τα οποία περιλαμβάνουν την εκτενή χρήση της *Blue Note*. Επιπλέον, διακρίνεται το φαινόμενο της μεταφοράς των μελωδικών γραμμών πάνω από τα όρια των μέτρων. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται σε μεγάλο βαθμό από τον Green στο "*Minor League*". Στα μέτρα 58 επιστρέφει η χρήση μη λειτουργικής αρμονίας με την εφαρμογή της κλίμακας *C Pentatonic Major*, ενώ στο μέτρο 59 παρατηρείται το φαινόμενο της υπογράμμισης διαφορετικής αρμονικής κίνησης σε σχέση με αυτή που αναγράφεται. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιείται από τον Raney στο "*Anthropology*". Επιπλέον, στο ίδιο μέτρο υπάρχει επανάληψη της *Blue Note* για τελευταία φορά στον αυτοσχεδιασμό. Στα δύο τελευταία μέτρα 60 και 61, γίνεται χρήση *Cliche* μελωδικών γραμμών που υποδηλώνουν το τέλος του Μπλουζ ήχου και της σύνθεσης.

Και σε αυτόν τον αυτοσχεδιασμό οι αναπνοές που παρατηρούνται στα μέτρα 8, 13, 25, 45 και 49 έχουν την ίδια λειτουργία με αυτή ενός φωνητικού αυτοσχεδιασμού. Πέρα από τα οφέλη που προσφέρουν στη δομή του αυτοσχεδιασμού λειτουργούν και ως σημεία αναφοράς εκκίνησης και ολοκλήρωσης των δωδεκάμετρων κύκλων.

# SonnyMoon For Two

Sonny Rollins

Προβολή Αυτοσχεδιαστικών Τεχνικών

Swing feel  
♩ = 160

**A**

Εφαρμογή μη λειτουργικής αρμονίας με χρήση και μίξη των κλιμάκων C Minor και C Major Pentatonic  
Προβολή του Blues ήχου

Εφαρμογή λειτουργικής αρμονίας  
Χρήση κλίμακας A Phrygian Dominant

Χρήση χρωματικής προσέγγισης  
Χρήση Upper structure τετράδας  
Cliche Blues μελωδικό σχήμα  
Μίξη Minor και Major ήχου

**B**

Χρήση φαινομένου "Καλέσματος και απάντησης"  
Κάλεσμα  
Απάντηση  
Reference ρυθμικών στοιχων μέτρου 16

Απάντηση  
Reference μελωδικών διαστημάτων μέτρου 15  
Cliche Blues μελωδικό σχήμα  
Reference των ρυθμικών σχημάτων των μέτρων 16 και 17  
Χρήση κλίμακας A Mixolydian b13

Χρήση κλίμακας D Harmonic Minor  
Quote από Joe Pass

**C**

Χρήση φαινομένου "Καλέσματος και απάντησης"  
Κάλεσμα  
Χρήση τεχνικής Double-Stop  
Cliche Blues σχήμα  
Μίξη Minor και Major ήχου  
Απάντηση  
Περιγραφή της αρμονίας  
Χρήση χρωματικής κλίμακας

30 F7 C7 A7

Χρήση κλίμακας C Major Pentatonic

Reference μελωδικών διαστημάτων των μέτρων 15-18 και 19

Cliche Bebop Φράση σύνδεσης συγχορδιών Turnaround

34 Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7

μέσω χρήσης χρωματικών προσεγγίσεων και περιγραφής της αρμονικής κίνησης

Reference της μελωδικής γραμμής των μέτρων 18-19

38 C7 F7 C7 Gm7 C7

Reference των μέτρων 26-27 Μίξη Minor και Major ήχου

Cliche Bebop Φράση σύνδεσης συγχορδιών της 1ης και 1ης βαθμίδας με εκτενή χρήση χρωματικών προσεγγίσεων

42 F7 C7 A7

Μίξη Minor και Major ήχου

46 Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7

Χρήση κλίμακας D Harmonic Minor

Χρήση κλίμακας D Harmonic Minor

Περιγραφή Αρμονικής κίνησης

Χρήση τεχνικής Double Stop Μίξη Minor και Major ήχου

50 E C7 F7 C7 Gm7 C7

Αντιγραφή του θεματικού υλικού των μέτρων 48-49 και ανάπτυξή του

Χρήση κλιμάκων C Minor Pentatonic

54 F7 C7 A7

και C Minor Blues

Phrasing Over the Barline

Αύξηση της ενέργειας μέσω επαναληπτικότητας

Εκτενής χρήση της Blue Note

58 Dm7 G7 C7 A7 Dm7 G7

Επανάληψη της Blue Note

Χρήση Pivot νότας

Εφαρμογή μη λειτουργικής αρμονίας με χρήση της κλίμακας C Major Pentatonic

Υπονοείται η αρμονική κίνηση πλάγιας πτώσης I-IV-I

Cliche φράση που υποδηλώνει το τέλος ενός Blues αυτοσχεδιασμού

## Επίλογος

Η παρούσα εργασία προσπάθησε να καταδείξει πολλές από τις αφηρημένες πτυχές των αυτοσχεδιαστικών μηχανισμών που καλλιεργεί ένας Τζαζ μουσικός. Επιχείρησε επίσης να προσεγγίσει και να εμβαθύνει στον τρόπο σκέψης του αυτοσχεδιαστή, αναλύοντας τα πλάνα και τους στόχους των διαδικασιών με τις οποίες μετασχηματίζει το μουσικό υλικό και δημιουργεί τους μηχανισμούς αυτούς. Όταν η παραπάνω προσπάθεια συνδυάζεται με τα νέα τεχνολογικά μέσα, τα αποτελέσματα επιτρέπουν τη λήψη απάντησης σε πολλά από τα ζητήματα που περιβάλλουν την κατανόηση, την πρακτική εφαρμογή και την διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού.

Σε παιδαγωγικό επίπεδο, η παροχή φιλτραρισμένων πληροφοριών στους μαθητές κάθε επιπέδου, τους δίνει τη δυνατότητα να τοποθετήσουν τις αυτοσχεδιαστικές αρετές των καλλιτεχνών κάτω από το μικροσκόπιο, προκειμένου να βελτιώσουν τις δικές τους προσεγγίσεις στον αυτοσχεδιασμό. Οι μηχανισμοί της μελέτης, της ανάλυσης και της σύγκρισης των επιλεγμένων αυτοσχεδιασμών μεταλαμπαδεύουν στους σημερινούς μουσικούς τις βάσεις και την κληρονομιά του λεξιλογίου, συνδέοντας τη σύγχρονη αυτοσχεδιαστική γλώσσα με την παράδοση. Ακόμα, η σύζευξη με την τεχνολογία θα επιτρέψει την κατανόηση της σχέσης μεταξύ του σύγχρονου αυτοσχεδιασμού και της παραγωγικής και καινοτόμας τέχνης του παρελθόντος, που συνεχίζει να πλαισιώνει μεγάλο μέρος της έρευνας για την αισθητική της σύγχρονης Τζαζ.

Ένας προφανής περιορισμός αυτής της εργασίας, είναι η ύπαρξη ελάχιστων αυτοσχεδιαστικών πηγών. Οι μουσικές πληροφορίες που παρατέθηκαν και αναλύθηκαν, προφανώς δεν είναι παρά ένα μικρό αποτύπωμα μπροστά στον διηνεκή όγκο των ηχογραφήσεων. Ταυτόχρονα, από όσα στοιχεία παρουσιάστηκαν, άλλα είναι μετρήσιμα σε απόλυτο ή προσεγγιστικό βαθμό, ενώ άλλα όχι<sup>31</sup>. Ο μελλοντικός εμπλουτισμός της βάσης δεδομένων με υλικό διαφορετικών χρονικών περιόδων και στυλ θα σημάνει και την εξαγωγή ασφαλέστερων συμπερασμάτων για την πιο σαφή προσέγγιση της αυτοσχεδιαστικής γλώσσας.

---

<sup>31</sup> Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν τα αμιγώς μουσικά στοιχεία που περιλαμβάνουν το τονικό ύψος, τον ρυθμό και τα μέτρα, ενώ χαρακτηριστικό της δεύτερης αποτελούν οι αισθητικές ιδιαιτερότητες της εκτέλεσης και η απόλυτη κατανόηση της ρυθμικής αγωγής.

## Βιβλιογραφία

- Ανδρεοπούλου Α. (2020). *Ανάκτηση Μουσικής Πληροφορίας (MIR) για τον Αυτοσχεδιασμό, Ενότητα 2*. Athens Kapodistrian University Lecture Notes.
- [Αντώνης Λαδόπουλος \(2007\). 20/03/2021, “Σύντομη εισαγωγή στον μουσικό αυτοσχεδιασμό”, Ανακτήθηκε από: \[www.muse.gr/muse-e-journal/Antonis\\\_Ladopoulos\\\_on\\\_Improvisation\\\_GR.pdf\]\(http://www.muse.gr/muse-e-journal/Antonis\_Ladopoulos\_on\_Improvisation\_GR.pdf\)](#)
- Κυρκιλής Χ. (2020). *Σχεδιασμός και Προοπτικές Αξιοποίησης Βάσης Δεδομένων Καταγραφής Jazz Mapping*, Athens Kapodistrian University.
- Ταμπακάς Β. (2017), “Εισαγωγή στις βάσεις δεδομένων”, Gotsis Εκδόσεις
- Abeßer J. Cano E. Frieler K. Pfleiderer M. (2014). “*DYNAMICS IN JAZZ IMPROVISATION - SCORE INFORMED ESTIMATION AND CONTEXTUAL ANALYSIS OF TONE INTENSITIES IN TRUMPET AND SAXOPHONE SOLOS*” Germany Jazzomat Research Project, Liszt School of Music, Weimar, Germany Proceedings of the 9th Conference on Interdisciplinary Musicology – CIM14. Berlin, Germany.
- Aebersold, J. (1985). *Jimmy Raney Solos*. Jamey Aebersold Jazz Inc. Alfred Music
- Azzara, C. D. (1999) *An Aural Approach to Improvisation: Music educators can teach improvisation even if they have not had extensive exposure to it themselves. Here are some basic strategies*, Music Educators Journal, 86(3), pp. 21–25. doi: 10.2307/3399555.
- Bair, J.A. (2003). *Cyclic Patterns in John Coltrane's Melodic Vocabulary as Influenced by Nicolas Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns: An Analysis of Selected Improvisations*.

- Baker D. (1980). *The Jazz Style of Miles Davis: A Musical and Historical Perspective* Lebanon, IN: Studio 224.
- Baker D. (1983) *Jazz Improvisation: A Comprehensive Method of Study for all Players, 2nd ed.* Bloomington, Indiana: Frangipani Press.
- Baker D. (1987). *How To Play Bebop. Vol 2 Learning The Bebop Language*, Van Nuys CA: Alfred Publishing Co.
- Beck S. P., (2014). *Billy Bauer: A Life In The Bebop Guitar Business*, Newark, The State University of New Jersey.
- Bergonzi J. (1992). *Inside Improvisation. Vol. 6 Developing A Jazz Language* Alfred Music.
- Bergonzi, J. (1992). *Jazz Line Vol 3.* Mainz a Rhein: Advance Music.
- Bergonzi, J., (1992). *Melodic Rhythms. Vol 4.* Mainz a Rhein: Advance Music.
- Berliner, P. (2010). *Thinking in Jazz.* Chicago: University of Chicago Press. σελ.3
- Broadbent, P., (2003). *Charlie Christian, Solo Flight - The Seminal Electric Guitarist. Blaydon on Tyne.* Ashley Mark Co.
- Chang J.K., (2005). *Charlie Parker: The Analytical Study of Twenty-Two Performance Versions of Now's The Time Vol.1*, Emporia State University.
- Christiansen, C. (2015). *Essential Jazz Lines*, Mel Bay Publications.
- Coker J. (1970). *Patterns For Jazz.* Van Nuys, Calif, Alfred Music.
- Coker J. (1980). *The Complete Method For Improvisation.* Van Nuys, CA: Alfred Music.
- Corp, H., (2019). *Jazz Guitar Omnibook: For C Instruments Transcribed Exactly from Artist Recorded Solos.*



- Crawford J. A. (2002) *Jazz Guitar: The History, The Players*. University of Tennessee.
- Crook H. (1991). *How To Improvise*. Rottenburg (Tübingen): Advance Music Products.
- Deguernel K., Vincent E., Assayag G., (2016), "*Using Multidimensional Sequences for Improvisation in the OMax Paradigm*", Proceedings of the 13th Sound and Music Computing Conference
- Dig That Lick-Analysing large scale data for melodic patterns in jazz performances,  
Ανακτήθηκε από:[http://dig-that-lick.eecs.qmul.ac.uk/Dig%20That%20Lick\\_About.html](http://dig-that-lick.eecs.qmul.ac.uk/Dig%20That%20Lick_About.html)
- Dobbins B. (1984). *The Contemporary Pianist Vol.1*, Charles Colin Corp.
- Dobbins B. (1986). *Jazz Arranging And Composing*. Rottenburg a/N: Advance Music.
- Dyas, B. (January/February 1996). Nomenclature, Chord Symbol Usage In Jazz, *Jazz Player*, σελ.73-80.
- Freedy, D. (2003). *Brecker's Blues: transcription and theoretical analysis of six selected improvised blues solos by jazz saxophonist Michael Brecker*. The Ohio State University.
- Galarza M, Isaac C, Porcar OP, Mayes A, Broks P, Montaldi D, Denby C, Simeone F. (2013) *Jazz, Guitar and Neurosurgery: The Pat Martino Case Report, World Neurosurgery*.
- Galper H. (2005). *Forward Motion*. Sher Music.
- Geraci A. R. (2008) *The Emergence of Bebop: Charlie Parker and His Historical Recordings 1944-1948*, Master of Arts in Liberal Studies. Skidmore College.
- Gioia, T. (1999). *The History Of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- Gitler I. (1985). *Swing To Bop*. New York: Oxford University Press.
- Green, S. (2002). *Grant Green*. San Francisco, CA: Backbeat Books.

- Greenblatt D. (2004). *The Blues Scale, Essential Tools For Jazz Improvisation*, Sher Music.
- Gridley M. (2011). *Jazz Styles*. Pearson College Div.
- Grossman S. (2001), *The Legends Of Jazz Guitar*, Mel Bay Publications.
- Haerle, D. (1980). *The Jazz Language*. Miami Studio 224.
- Hermann, Richard. "Charlie Parker's Solo to "Ornithology": Facets of Counterpoint, Analysis, and Pedagogy." *Perspectives of New Music* 42, no. 2 (2004): 222-62.
- Höger F., Frieler K., Pfeleiderer M., (2019) "Dig That Lick: Exploring Melodic Patterns In Jazz Improvisation", Queen Mary University Of London
- Horowitz D. Scott, A. (1995). "Representing Musical Knowledge in a Jazz Improvisation System."
- J. F., Book Reviews, *The Musical Quarterly*, Volume 75, Issue 3, Fall 1991, 413–417.
- Jaffe A. (2012). *Jazz Harmony*. Mainz a Rhein: Advance Music.
- Jago T. (2015). *The Role of the Jazz Guitarist in Adapting to the Jazz Trio, the Jazz Quartet, and the Jazz Quintet*, University of Miami.
- Kaiser. S. (2013). *Art Of Jazz Guitar*, Masters Theses, Eastern Illinois University.
- Levine M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music CO.
- Liebman, D. (1991). *A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody*. Alfred Music.
- Lincoln C. J. (1978). *The Making Of Jazz*. London: Papermac.
- Marshall W. (2000). *Best Of Jazz Guitar*. Hal Leonard.
- Martino P. (1989). "Linear Expressions" Hal Leonard.
- Martino P. (2011). *Here and now!* Rowman Littlefield Publications.

- Meier S. R., (2014). *Edward Sonny Stitt: Original Voice or Jazz Imitator*, The University Of Alabama.
- Mermikides, M. (2008). *Sacred Geometry: An analysis of Pat Martino's guitar improvisations on Welcome To A Prayer*. The Royal Musical Association Conference.
- Miller R. (1996) *Modal Jazz Composition & Harmony Vol.1*. Advance Music.
- Miller R. (1997) *Modal Jazz Composition and Harmony, Vol. 2*. Advance Music.
- Mooney D.M., (2015). *Joe Pass's "Catch Me!", "Joy Spring", and "For Django": Transcription and analysis*, New York University.
- Morrison M.J. (2018). *An Analysis Of Sonny Stitt's Music And Relationship To Charlie Parker*. New York University.
- My Music Masterclass (2015) *George Coleman, Jazz Saxophone Legend Video Vol. 1*
- Norgaard M. (2014). "How jazz musicians improvise: The central role of auditory and motor patterns" Georgia State University Music Faculty Publications.
- O' Mara, P. (2018). *A Chordal Concept For Jazz Guitar*. Alfred Publication.
- Owens T. (1974). *Charlie Parker: Techniques of Improvisation*. University of California
- Pass, J., (1977). *The Joe Pass Guitar Method*. Winona: Hal Leonard Corporation.
- Perkiömäki J., (2002). *Searching for Freedom in Improvisation: Observations on the Music of Lennie Tristano and Ornette Coleman*, Sibelius Academy.
- Petrucelli J., (2013). *Motivic and Harmonic Analysis of Warne Marsh: The Unissued Copenhagen Studio Recordings*, The State University of New Jersey.
- Pfeiderer M. (2017). *Inside the Jazzomat*. Schott Music GmbH & Com. KG, Mainz.

- Prato D. E. (2017). *Developing Unification in the teaching and learning of Jazz and Classical Guitar*. Salford University.
- Rawlins, R. Bahha N. (2005). *“The Encyclopedia Of Jazz Theory For All Musicians*. Milwaukee, WI: Hal Leonard.
- Richardson E. R., (2006). *Structural Elegance And Harmonic Disparity In Selected Solos By Jazz Trumpeters Freddie Hubbard and Woodie Shaw*.
- Robert K. (2007). *How to Improvise Jazz Melodies*. Harvey Mudd College.
- Salisbury, A. (2018). *The Rhythmic, Harmonic And Phrasing Language Of Lennie Tristano: Analysis And Strategies For Incorporation In Modern Jazz Improvisation*. Edith Cowan University.
- Sánchez G., (2016). *Symmetry In The Music Of Thelonious Monk And Steve Coleman*. William Paterson University, New Jersey.
- Sherlock M.J. (2017). *Improvising for Solo Jazz Guitar A Whole-instrument Approach to Integrating Single-line and Polyphonic Concepts*, University of Tasmania.
- Shneidman J., (2000). *1001 Jazz Licks: A Complete Jazz Vocabulary for the Improvising Musician*, Cherry Lane Music.
- Solis G. (2008). *Monk's Music*. Berkeley: University of California Press.
- Solstad S.H., (2015). *Strategies In Jazz Guitar Improvisation, NMH-PublikasJoner*, Norwegian Academy of Music.
- Streeter Z. (2016). *Jimmy Raney Thesis, Blurring The Barlines*, New Jersey.
- Sugg A. N., (2001). *Tracking The Trane: Comparing Selected Improvisations Of John Coltrane, Jerry Bergonzi and David Liebman*, Adelaide University.

- Vaartstra, B., (2015). *500 Jazz Licks*. Hal Leonard Publishing Company.
- Vassilakis D. (2018). “*Jazz improvisational structural elements and mappings*”, Athens Kapodistrian University Lecture Notes.
- Vassilakis D. (2019). “*Jazz Mapping*” *An Analytical And Computational Approach To Jazz Improvisation*. Smc Malaga 2019 Proceedings.
- Wright M. J., (2016). *Tal Farlow and the American Popular Songbook: An Exploration of Tal Farlow's Music, as Exemplary of the Place of Jazz Improvisation, Within the Established Discipline of Taking Popular Tunes as the Basis for Improvised Performance*, Newcastle University.
- Zellon R. (2015). *20th Century Jazz Guitar*. Createspace Independent Publishing Platform.

## Παράρτημα αναλύσεων των αυτοσχεδιασμών

### Jimmy Raney - *Have You Met Miss Jones*

#### 1. Προσεγγίσεις νοτών

Στο μέτρο **2** πραγματοποιείται διπλή χρωματική προσέγγιση στην νότα C [Db, B, C].



Η ίδια προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο **44** στην νότα F# [G, F, F#], στα μέτρα **59** με **60** στην νότα A [Bb, Ab, A] και στο μέτρο **65** στην νότα A [Bb, Ab, A].

C.b προσέγγιση πραγματοποιείται στο μέτρο **14** στην νότα D [Db, D].



Η ίδια προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο **15** στην νότα A [Ab, A], στα μέτρα **27** με **28** στην νότα F# [F, F#], στο μέτρο **29** στην νότα D [Db, D], στο μέτρο **43** στις νότες C [B, C] και F [E, F], στο μέτρο **46** στην νότα F# [F, F#], στα μέτρα **54** με **55** στην νότα A [Ab, A], στο μέτρο **55** στην νότα F# [F, F#] και στο μέτρο **59** στην νότα C [B, C],

Διπλή προσέγγιση μέσω c.b και s.a πραγματοποιείται στο μέτρο **17** στην νότα Eb [D, F, Eb].



Η ίδια προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο **31** στην νότα D [C#, E, D] και στα μέτρα **66** με **67** στην νότα C [B, D, C].

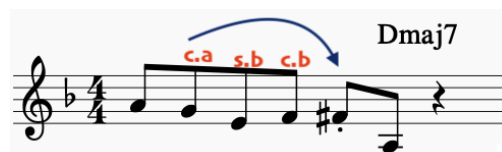
C.a προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο **20** στην νότα Db [D, Db].



Ομοίως, η ίδια προσέγγιση διακρίνεται στο μέτρο **43** στην νότα A [Bb, A] και στο μέτρο **48** στην νότα D [Eb, D].

Χρήση μιας ιδιαίτερης προσέγγισης συναντάται στο μέτρο **23** στην νότα F#.

Η προσέγγιση πραγματοποιείται με s.a, c.b αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν την c.b. [G, E, F, F#].



Ο ίδιος κανόνας ισχύει για την προσέγγιση του μέτρου 29 στην νότα E [F, D, Eb, E].

## 2. *Upper Structures* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Ο αυτοσχεδιαστής, μέσω προφανών χρήσεων *Upper Structure*, αναδεικνύει τις βασικές βαθμίδες και τις προεκτάσεις των συγχορδιών στα μέτρα 8, 9, 28, 32, 52 και 63.

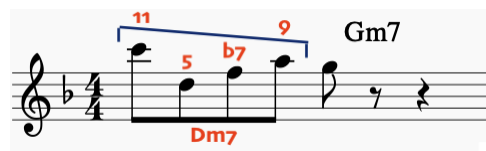
Πέρα από τις προφανείς αυτές χρήσεις διακρίνονται επίσης:

Στο μέτρο 8 γίνεται χρήση της τετράδας Gbmaj7 πάνω από τη συγχορδία Ab7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες R, 3, 5, 7 [Gb, Bb, Db, F].



Η ίδια αισθητική προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο 10 με την τετράδα της Bbmaj7 να παίζεται πάνω από την συγχορδία C7.

Στο μέτρο 13 γίνεται χρήση της τετράδας Dmin7 πάνω από τη συγχορδία Gm7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 11, 5, b7, 9 [C, D, F, A].



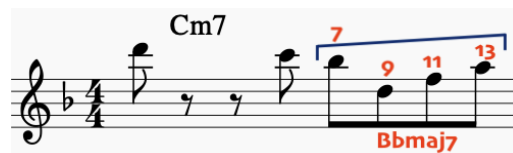
Στο μέτρο 45 γίνεται χρήση της τριάδας F πάνω από τη συγχορδία Gm7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 11, 9, b7 [C, A, F].



Στο μέτρο 46 γίνεται χρήση της τριάδας F#dim πάνω από τη συγχορδία C7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες #11, 13, R [F#, A, C].



Στο μέτρο 49 γίνεται χρήση της τετράδας Bbmaj7 πάνω από τη συγχορδία Cm7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 7, 9, 11, 13 [Bb, D, F, A].

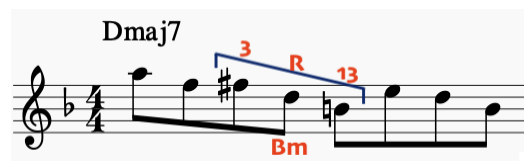


Στα μέτρα 52 με 53 γίνεται χρήση της τετράδας Ebm7 πάνω από τη συγχορδία Gbmaj7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 5, 3, R, 13 [Db, B, Gb, Eb].

Στη συνέχεια χρησιμοποιείται η τριάδα Gbsus2 υπογραμμίζοντας τις βαθμίδες 9, R, 5 [Ab, G, Db].



Στο μέτρο 55 γίνεται χρήση της τριάδας Bm πάνω από τη συγχορδία Dmaj7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 3, R, 13 [F#, D, B].



Στο μέτρο 64 γίνεται χρήση της τριάδας F πάνω από τη συγχορδία C7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες R, 13, 11 [C, A, F].



### 3. Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών μεταξύ των συγχορδιών

Στα μέτρα 2 με 3 η b7 της C7 λύνεται στην 3η της Fmaj7 [Bb, A].



Η ίδια λύση παρουσιάζεται και στα μέτρα 10 με 11



Στα μέτρα **18** με **19** η  $b7$  της  $F7$  λύνεται στην 3η της  $Bmaj7$  [ $Eb$ ,  $D$ ].



Η ίδια λύση παρουσιάζεται και στα μέτρα **50** με **51**.

Στο μέτρο **52** η  $b7$  της  $Abm7$  λύνεται στην 3η της  $Db7$  [ $Gb$ ,  $F$ ].

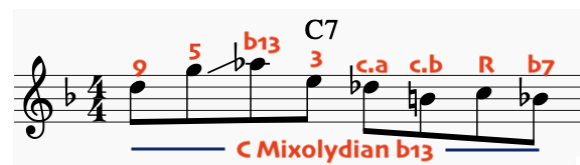


Στο μέτρο **64** η  $b7$  της  $G7$  λύνεται στην 3η της  $C7$  [ $F$ ,  $E$ ].



#### 4. Χρήση κλιμάκων

Ο εκτελεστής εισάγει τον αυτοσχεδιασμό στο μέτρο **2** κάνοντας χρήση της κλίμακας  $C$  *Mixolydian*  $b13$  και χρήση χρωματικών προσεγγίσεων, πάνω από την συγχορδία  $C7$ .



Ομοίως η κλίμακα  $Db$  *Mixolydian*  $b13$  χρησιμοποιείται στο μέτρο **56** πάνω από την συγχορδία  $Db9$ .

Στο μέτρο **15** γίνεται χρήση της κλίμακας  $F$  *Major Pentatonic* πάνω από τη συγχορδία  $Am7$ .



Η ίδια κλίμακα χρησιμοποιείται επίσης στο μέτρο **35** πάνω από την συγχορδία  $Fmaj7$ .

Στο μέτρο **18** γίνεται χρήση της κλίμακας  $F$  *Mixolydian*  $b9$ .



Στο μέτρο **31** γίνεται χρήση της κλίμακας *D Melodic Minor* στις συγχορδίες Am7 και Dm7.

Στο μέτρο **40** γίνεται χρήση της κλίμακας *Ab Major Pentatonic* στην συγχορδία Ab7.

Η κλίμακα *Gb Major Pentatonic* χρησιμοποιείται επίσης στο μέτρο **53** πάνω από την συγχορδία Gbmaj7.

Στο μέτρο **50** γίνεται χρήση της κλίμακας *F Phrygian Dominant*.

Στο μέτρο **55** γίνεται χρήση της κλίμακας *D Major Blues* στην συγχορδία Dmaj7.

Στο μέτρο **66** γίνεται χρήση της κλίμακας *C Altered*.

## 5. Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Στοιχεία που βοηθούν στην θεματική ανάπτυξη παρουσιάζονται:

Στα μέτρα **24** με **26** υπογραμμίζονται οι πτώσεις και το αρμονικό περιεχόμενο με ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο. Ο αυτοσχεδιαστής επωφελείται από την γεωμετρία του οργάνου και την παράλληλη κίνηση του αριστερού χεριού.

Στα μέτρα 43 με 44 ενισχύεται η θεματικότητα μέσω των χρωματικών προσεγγίσεων στις δομικές νότες των συγχορδιών Fmaj7 και F#o7. Η συγχορδία F#o7 λειτουργεί ως αντικατάσταση της συγχορδίας D7.

Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί ξανά χρωματική κίνηση όπως αυτή του μέτρου 46 για να αναδείξει στο ισχυρό μέρος την #11 βαθμίδα της συγχορδίας C7,

αλλά και στα μέτρα 48 με 49 για να αναδείξει την 9η βαθμίδα της συγχορδίας Cm7.

Επανάληψη των ίδιων προσεγγίσεων στην αρμονική κίνηση των συγχορδιών Fmaj7 και F#o7 παρατηρείται στα μέτρα 59 με 60.

Τέλος, χρωματική κίνηση με την ίδια αισθητική προσέγγιση συναντάται στο μέτρο 65 στις συγχορδίες Fmaj7 και D7.

## 6. Λοιπές τεχνικές

Στα μέτρα 35 με 37 ο εκτελεστής επιμένει στην επανάληψη συγκεκριμένων νοτών και σχηματίζει τη μελωδία E, E, Eb, D με παράλληλη χρήση της νότας C ως *Pivot*.

Στα μέτρα 4 με 5 η νότα C της F#o7 λύνεται στην νότα b3 της Gm7. Η συγχορδία F#o7 λειτουργεί ως αντικατάσταση της 5ης βαθμίδας της Gm7, D7 (Jaffe, 2012).

Θεωρείται πιθανή η χρήση της κλίμακας D *Phrygian Dominant*.

Ομοίως, η ίδια προσέγγιση στη συγχορδία F#o7, χρησιμοποιείται στο μέτρο 36, στο μέτρο 44 και στο μέτρο 60.

Στα μέτρα 12 με 13 γίνεται χρήση της κλίμακας D *Altered* στην συγχορδία F#o7.

Στο μέτρο 16 γίνεται χρήση της τριάδας Ab πάνω από τη συγχορδία Dm7.

Η συγχορδία Ab δε χρησιμοποιείται για να υπογραμμίσει συγκεκριμένες βαθμίδες της αρμονίας αλλά λειτουργεί σαν Τρίτονη αντικατάσταση της συγχορδίας Dm7 (Levine, 1989).

Στο μέτρο 27 παρατηρείται προήγηση της συγχορδίας C7 που εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο. Οι προσεγγίσεις αναδεικνύουν τις δομικές νότες τις C7.

Στα μέτρα 52 με 53 ο αυτοσχεδιαστής χτίζει τη μελωδική γραμμή με προβολή διατονικών συγχορδιών της κλίμακας Gbmaj7.

Στα μέτρα 62 με 64 γίνεται προήγηση της αρμονίας. Ο ήχος των συγχορδιών G7 και C7 μετατοπίζεται στα μέτρα 63 και 64 αντίστοιχα, όπως φαίνεται από τις μελωδικές γραμμές. Στο

μέτρο **62** υπονοείται η συγχορδία D7 η οποία θα οδηγηθεί με ιδανική λύση στη συγχορδία G7 του επόμενου μέτρου.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The notation is as follows:

- Measure 61:** Labeled C7. The notes are G4 (3), A4 (5), Bb4 (b7), Bb4 (b9), C5 (R), Bb4 (b7). Below the staff, the text "Υπονοεί D7" is written in red.
- Measure 62:** Labeled Am7. The notes are G4 (3), A4 (5), Bb4 (b7), B4 (#9), C5 (R), Bb4 (b13). Below the staff, the text "G7" is written in red.
- Measure 63:** Labeled Dm7. The notes are D4 (b9), E4 (R), F4 (b13), G4 (c.b), A4 (s.a), B4 (5), C5 (11). A blue arrow points from the G4 in this measure to the G4 in the following measure.
- Measure 64:** Labeled G7. The notes are G4 (3), A4 (R), B4 (13), C5 (11).
- Measure 65:** Labeled C7. The notes are C4 (3), D4 (R), E4 (13), F4 (11).

## Billy Bauer - *You'd Be So Nice To Come Home To*

### 1. Προσεγγίσεις νοτών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με τη χρήση μιας ιδιαίτερης προσέγγισης στο μέτρο 2 στην νότα D.

Η προσέγγιση πραγματοποιείται με s.a, c.b αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν την c.b. [Eb, C, C#, D].



Ο ίδιος κανόνας ισχύει στα μέτρα 18, 29 με 30 και 36.

Ένας συνδυασμός τριπλής προσέγγισης συναντάται στα μέτρα 4 και 5, με χρήση c.b, s.a και c.b [F#, A, F#, G].

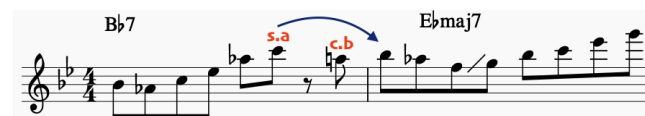


Μια διαφορετική προσέγγιση ισχύει στο μέτρο 13.

Η νότα D πριν ανέβει διάστημα οκτάβας δημιουργεί ένα παιχνίδι μέσω s.a και c.b και της ιδιαίτερης ρυθμικής αγωγής που σχηματίζεται με το τρίγχο ογδών [D, Eb, E, C#, D].



Διπλή προσέγγιση μέσω s.a και c.b πραγματοποιείται και στα μέτρα 56 με 57 [C, A, Bb].



Ο ίδιος κανόνας χρησιμοποιείται επίσης στο μέτρο 61 στην προσέγγιση της 3ης βαθμίδας του D7 [G, F, F#].

C.b προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο 15, [A, Bb].



Ο ίδιος κανόνας χρησιμοποιείται και στα μέτρα 24 με 25 στην νότα A [A, Bb] και στο μέτρο 40 στην νότα A [A, Bb].

Στα μέτρα **49** και **50** συναντώνται δύο διαδοχικές προσεγγίσεις μέσω c.b στις νότες Eb [D, Eb] και D [C#, D].

Σ.α προσέγγιση συναντάται στο μέτρο **51** [C, Bb].

Ο ίδιος κανόνας χρησιμοποιείται και στο μέτρο **59** στην νότα E [F, E] με χρωματική κίνηση που ξεκινάει από την νότα G και στο μέτρο **53** στις νότες G [A,G] και Bb [C,Bb].

Προσέγγιση της 3ης βαθμίδας της συγχορδίας Gm6 πραγματοποιείται ως εξής στα μέτρα **20** με **21** [C, Bb, A, C, Bb].

Διπλή προσέγγιση μέσω c.b και s.a πραγματοποιείται στα μέτρα **21** με **22** στην νότα Bb [A, C, Bb].

Αντιθέτως, προσέγγιση μέσω s.a και s.b πραγματοποιείται στην 3η βαθμίδα της Ebmaj7 στο μέτρο **57** [Ab, F, G].

Στο μέτρο **48** συναντώνται δύο διαδοχικές προσεγγίσεις μέσω c.a στην 7η και στην Τονική βαθμίδα της A7 [Ab, G] και [Bb, A].

## 2. Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Στα μέτρα **3** με **5** αναπτύσσεται θεματικά το αρχικό διάστημα 4ης [G, D] και μέσω διπλής προσέγγισης οδηγείται στην Gm7:

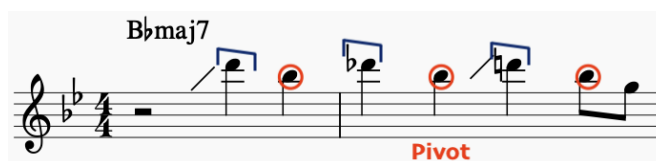
Στο *Sequence* των μέτρων 7 με 9 δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στη ρυθμική επανάληψη, παρά στην επανάληψη ενός μελωδικού μοτίβου:



Στα μέτρα 9 με 12 υπάρχει επανάληψη του διαστήματος [F-Eb] αλλά το θέμα αναπτύσσεται μέσω πύκνωσης των χρονικών αξιών. Παράλληλα ενισχύει τη θεματική ανάπτυξη των μέτρων 3 έως 5 μέσω της χρήσης των τετάρτων στην αρχή της φράσης.



Η θεματική ανάπτυξη των μέτρων 65 και 66 χρησιμοποιεί ως *Pivot* νότα την Bb, ενώ με την ταυτόχρονη κατιούσα χρωματική κίνηση αναδεικνύει τη *Blue Note*, Db. Παράλληλα υπενθυμίζει στον ακροατή την αρχή του αυτοσχεδιασμού που συναντάται στα μέτρα 3 με 5.



### 3. Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών μεταξύ των συγχορδιών

Ιδανικές λύσεις παρατηρούνται:

Στα μέτρα 2 με 3 η b7 της C7 λύνεται στην 3η της Fmaj7 [Bb, A].



Η ίδια λύση παρουσιάζεται και στα μέτρα 10 με 11

Στα μέτρα 18 με 19 η b7 της F7 λύνεται στην 3η της Bbmaj7 [Eb, D].





Η ίδια λύση παρουσιάζεται και στα μέτρα 50 με 51.

Στο μέτρο 52 η b7 της Abm7 λύνεται στην 3η της Db7 [Gb, F].

Στο μέτρο 64 η b7 της G7 λύνεται στην 3η της C7 [F, E].

#### 4. Χρήση κλιμάκων

Ο εκτελεστής εισάγει τον αυτοσχεδιασμό στο μέτρο 2 κάνοντας χρήση της κλίμακας C *Mixolydian b13* και χρήση χρωματικών προσεγγίσεων, πάνω από την συγχορδία C7.

Ομοίως η κλίμακα Db *Mixolydian b13* χρησιμοποιείται στο μέτρο 56 πάνω από την συγχορδία Db9.

Στο μέτρο 15 γίνεται χρήση της κλίμακας F *Major Pentatonic* πάνω από τη συγχορδία Am7.

Η ίδια κλίμακα χρησιμοποιείται επίσης στο μέτρο 35 πάνω από την συγχορδία Fmaj7.

Στο μέτρο 18 γίνεται χρήση της κλίμακας F *Mixolydian b9*.

Στο μέτρο 31 γίνεται χρήση της κλίμακας D *Melodic Minor* στις συγχορδίες Am7 και Dm7.

Στο μέτρο 40 γίνεται χρήση της κλίμακας *Ab Major Pentatonic* στην συγχορδία *Ab7*.

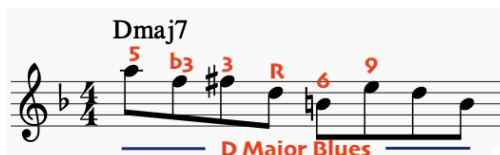


Η κλίμακα *Gb Major Pentatonic* χρησιμοποιείται επίσης στο μέτρο 53 πάνω από την συγχορδία *Gbmaj7*.

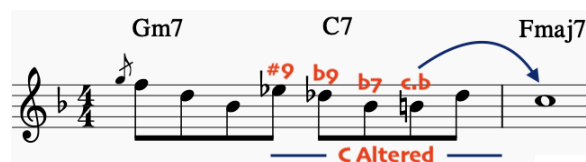
Στο μέτρο 50 γίνεται χρήση της κλίμακας *F Phrygian Dominant*.



Στο μέτρο 55 γίνεται χρήση της κλίμακας *D Major Blues* στην συγχορδία *Dmaj7*.



Στο μέτρο 66 γίνεται χρήση της κλίμακας *C Altered*.



## 5. Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Στοιχεία που βοηθούν στην θεματική ανάπτυξη παρουσιάζονται:

Στα μέτρα 24 με 26 υπογραμμίζονται οι πτώσεις και το αρμονικό περιεχόμενο με ένα επαναλαμβανόμενο ρυθμικό μοτίβο. Ο αυτοσχεδιαστής επωφελείται από την γεωμετρία του οργάνου και την παράλληλη κίνηση του αριστερού χεριού.



Στα μέτρα 43 με 44 ενισχύεται η θεματικότητα μέσω των χρωματικών προσεγγίσεων στις δομικές νότες των συγχορδίων *Fmaj7* και *F#o7*. Η συγχορδία *F#o7* λειτουργεί ως αντικατάσταση της συγχορδίας *D7*.



Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί ξανά χρωματική κίνηση όπως αυτή του μέτρου 46 για να αναδείξει στο ισχυρό μέρος την #11 βαθμίδα της συγχορδίας C7,

αλλά και στα μέτρα 48 με 49 για να αναδείξει την 9η βαθμίδα της συγχορδίας Cm7.



Επανάληψη των ίδιων προσεγγίσεων στην αρμονική κίνηση των συγχορδιών Fmaj7 και F#o7 παρατηρείται στα μέτρα 59 με 60.



Τέλος, χρωματική κίνηση με την ίδια αισθητική προσέγγιση συναντάται στο μέτρο 65 στις συγχορδίες Fmaj7 και D7.



## 6. Λοιπές τεχνικές

Στα μέτρα 35 με 37 ο εκτελεστής επιμένει στην επανάληψη συγκεκριμένων νοτών και σχηματίζει τη μελωδία E, E, Eb, D με παράλληλη χρήση της νότας C ως *Pivot*.



Στα μέτρα 4 με 5 η νότα C της F#o7 λύνεται στην νότα b3 της Gm7. Η συγχορδία F#o7 λειτουργεί ως αντικατάσταση της 5ης βαθμίδας της Gm7, D7 (Jaffe, 2012).

Θεωρείται πιθανή η χρήση της κλίμακας D *Phrygian Dominant*.



Ομοίως, η ίδια προσέγγιση στη συγχορδία F#o7, χρησιμοποιείται στο μέτρο 36, στο μέτρο 44 και στο μέτρο 60.

Στα μέτρα 12 με 13 γίνεται χρήση της κλίμακας D Altered στην συγχορδία F#o7.

Musical notation for measures 12-13. The key signature is one flat (Bb). The scale is D Altered (F#o7). The notes are: F# (c), G (b), A (b13), B (b7), C# (#9), D (b9), E (R), F# (Gm7). A blue line underlines the notes from G (b) to F# (Gm7), labeled "Αντικατάσταση D7".

Στο μέτρο 16 γίνεται χρήση της τριάδας Ab πάνω από τη συγχορδία Dm7.

Η συγχορδία Ab δε χρησιμοποιείται για να υπογραμμίσει συγκεκριμένες βαθμίδες της αρμονίας αλλά λειτουργεί σαν Τρίτονη αντικατάσταση της συγχορδίας Dm7 (Levine, 1989).

Musical notation for measure 16. The key signature is one flat (Bb). The chord is Dm7. The notes are: D (b), E (b), F# (Ab). A blue line underlines the notes from E (b) to F# (Ab), labeled "Αντικατάσταση Ab".

Στο μέτρο 27 παρατηρείται προήγηση της συγχορδίας C7 που εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο. Οι προσεγγίσεις αναδεικνύουν τις δομικές νότες τις C7.

Musical notation for measure 27. The key signature is one flat (Bb). The chord is C7. The notes are: C (b7), D (s.a), E (s.b), F# (c.b), G (3), A (c.b), B (9), C (11), D (13), E (5), F# (#11), G# (9). A blue line underlines the notes from C (b7) to G (3), labeled "C7".

Στα μέτρα 52 με 53 ο αυτοσχεδιαστής χτίζει τη μελωδική γραμμή με προβολή διατονικών συγχορδιών της κλίμακας Gbmaj7.

Musical notation for measures 52-53. The key signature is two flats (Bb, Eb). The scale is Gbmaj7. The notes are: G (Abm7), A (Abm7), Bb (Db9), C (Eb7), D (Gbmaj7), Eb (Eb7), F (Db). A blue line underlines the notes from A (Abm7) to F (Db), labeled "Gbmaj7".

Στα μέτρα 62 με 64 γίνεται προήγηση της αρμονίας. Ο ήχος των συγχορδιών G7 και C7 μετατοπίζεται στα μέτρα 63 και 64 αντίστοιχα, όπως φαίνεται από τις μελωδικές γραμμές. Στο μέτρο 62 υπονοείται η συγχορδία D7 η οποία θα οδηγηθεί με ιδανική λύση στη συγχορδία G7 του επόμενου μέτρου.

Musical notation for measures 62-64. The key signature is one flat (Bb). The chords are C7, Am7, Dm7, G7, and C7. The notes are: C (3), D (5), Eb (b7), F (b9), G (R), Ab (b7), Bb (3), C (5), D (b7), Eb (#9), F (b9), G (R), Ab (b13), Bb (c.b), C (s.a), D (5), Eb (11), F (3), G (R), Ab (13), Bb (11). A blue line underlines the notes from C (3) to G (5), labeled "Υπονοεί D7".

## Billy Bauer - *The Way You Look Tonight*

### 1. Προσεγγίσεις Νοτών

Στο μέτρο **2** πραγματοποιείται διπλή χρωματική προσέγγιση στην νότα E [F, Eb, E]

Στα μέτρα **2** με **3** πραγματοποιείται διπλή προσέγγιση στην νότα F μέσω c.b και s.a, [E, G, F].

Μια ιδιαίτερη προσέγγιση συναντάται στα μέτρα **18** με s.b, c.a και s.b.

Ο ίδιος κανόνας παρατηρείται στο μέτρο **26**. Και στις δύο περιπτώσεις ο αυτοσχεδιαστής υπογραμμίζει την 3η βαθμίδα της συγχορδίας C7 [D, F, D, E].

Διπλή χρωματική προσέγγιση συναντάται και στο μέτρο **28** με c.a και c.b στην νότα D. [Eb, Db, D].

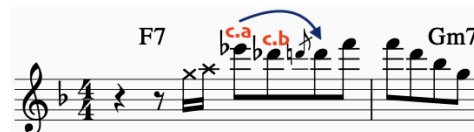
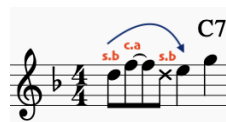
Ο αυτοσχεδιαστής προηγεί και υπογραμμίζει την 5η βαθμίδα της συγχορδίας Gm7 η οποία εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο.

Στα μέτρα **7** με **8** παρατηρείται προσέγγιση στην νότα D μέσω c.a [Eb, D].

Ομοίως στα μέτρα **9** με **10** στη μουσική φράση που απαντάει την προηγούμενη [Db, C].

Ο ίδιος κανόνας συναντάται στα μέτρα **36** με **37** [D, Db] και **50** με **51** [F, E].

Χρωματική προσέγγιση μέσω c.b εμφανίζεται στα μέτρα **52** με **53** [Gb, G].



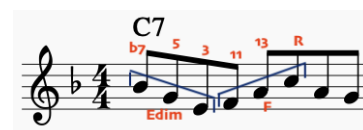
## 2. *Upper Structures* Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών.

Προφανείς χρήσεις *Superimposed* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών γίνονται στα μέτρα **1, 2, 4, 20, 26, 29, 36, 40** και **51**. Στα μέτρα αυτά, ο αυτοσχεδιαστής προβάλλει τις νότες των συγχορδιών και τις τυπικές προεκτάσεις είτε μέσω των τετράφωνων *Arpeggios* είτε μέσω των τρίφωνων και τετράφωνων σχετικών συγχορδιών τους.

Στο μέτρο **2** γίνεται χρήση της τετράφωνης Gm7 πάνω από την C7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **5, b7, 9, 11** [G, Bb, D, F].



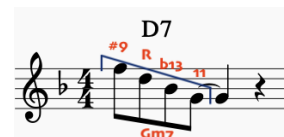
Στο μέτρο **14** οι δύο τρίφωνες συγχορδίες Edim και F παίζονται πάνω από τη συγχορδία C7 αναδεικνύοντας τις βαθμίδες **b7, 5, 3** και **11, 13, R** αντίστοιχα [Bb, G, E, F, A, C].



Στο μέτρο **15** χρησιμοποιείται η τριάδα της Gm πάνω από τη συγχορδία Fmaj7. Προβάλλονται οι βαθμίδες **9, 11, 13** [G, Bb, D].

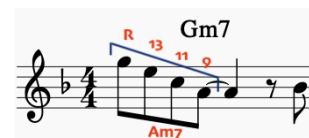


Στο μέτρο **16** γίνεται χρήση της τετράφωνης Gm7 πάνω από την συγχορδία D7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **#9, R, b13, 11** [F, D, Bb, G].



Μια πανομοιότυπη χρήση πάνω στην ίδια συγχορδία παρατηρείται στο μέτρο **32**.

Στο μέτρο **17** χρησιμοποιείται η τετράδα της Am7 πάνω από την συγχορδία Gm7, προβάλλοντας τις βαθμίδες **R, 13, 11, 9** [G, E, C, A].



Στο μέτρο **30** γίνεται χρήση της τριάδας Gdim πάνω από την συγχορδία C7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **5, b7, b9** [G, Bb, Db].

Στο μέτρο **37** χρησιμοποιείται η τετράδα της Fm7 πάνω από την συγχορδία Bbm7, προβάλλοντας τις βαθμίδες **5, b7, 9, 11** [F, Ab, C, Eb].

Στο μέτρο **50** γίνεται χρήση της τετράδας Bbmaj7 πάνω από την συγχορδία C7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **7, 9, 11, 13** [Bb, D, F, A].

### 3. Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών

Στα μέτρα **9** με **10** υπάρχει επανάληψη του θέματος των μέτρων **7** με **8**. Το θέμα αναπτύσσεται μέσω πύκνωσης των χρονικών αξιών (Liebman, 1991). Εδώ επίσης παρατηρείται ένα παράδειγμα μελωδικής γραμμής που μεταφέρεται πάνω από τα μέτρα, χαρακτηριστικό δείγμα της τεχνικής του οριζόντιου αυτοσχεδιασμού.

Το μοτίβο [F, D, Bb, G] του μέτρου **16** επαναλαμβάνεται στο επόμενο μέτρο ενισχύοντας την τεχνική της ερώτησης και απάντησης.

Στα μέτρα **35** με **38** ο αυτοσχεδιαστής επιμένει να χρησιμοποιεί νότες στην ψηλή περιοχή του οργάνου τις οποίες συνδυάζει με μελωδίες και τριάδες που χτίζονται σε χαμηλότερη έκταση. Το αποτέλεσμα είναι ένα προσωρινό εφέ του συνδυάζει δύο μελωδικές γραμμές. Οι νότες της κορυφής σχηματίζουν τη μελωδία [Eb, D, Db, - Eb, Db, Eb, Db, C]. Σε αντίθεση με την

προηγούμενη προσέγγιση, τα παρακάτω παραδείγματα, όπως υπαγορεύει η χρήση των τριάδων, παραπέμπει στην τεχνική του κάθετου αυτοσχεδιασμού.

Σε απάντηση της προηγούμενης τεχνικής, οι κορυφές της μουσικής φράσης των μέτρων 43 με 46 σχηματίζουν τη μελωδία [Eb, F, Db, C].

Η ίδια μελωδία συναντιέται στα μέτρα 47 με 48 ως απάντηση σε διαφορετική τονικότητα [Bb, C, Ab, G]

Στα μέτρα 51 με 52 ο αυτοσχεδιαστής παρουσιάζει τη μελωδία [E, F, C].

Στη συνέχεια την επαναλαμβάνει στο μέτρο 55 [E, F, C].

Στο μέτρο 56 την παραλλάσει [E, F, D].

Ενώ στα μέτρα 63 με 64 την αναπτύσσει ρυθμικά [C, D, Bb, C].

Τέλος, η μελωδία μεταφέρεται ένα διάστημα 4ης κάτω στα μέτρα 66 με 67 [G, A, F, G].



#### 4. Χρήση Κλιμάκων

Στο μέτρο **3** οι χρωματικές προσεγγίσεις [D, Db, C] και [C, Db, D] υπονοούν τη χρήση της κλίμακας *F Major Bebop* (Levine, 1995).



Στο μέτρο **15** πραγματοποιείται χρήση της χρωματικής κλίμακας [E, F, Gb, G] στη συγχορδία Fmaj7.

Η κλίμακα καταλήγει στην 9η βαθμίδα από την οποία χτίζεται η τριάδα Gm και αναδεικνύονται οι βαθμίδες **9, 11, 13** [G, Bb, D].



Στα μέτρα **10** με **12** γίνεται χρήση της κλίμακας *C Minor Pentatonic* πάνω από τις συγχορδίες Cm7 και F7.



Επίσης χρήση της κλίμακας *G Minor Pentatonic* εφαρμόζεται στα μέτρα **12** με **13**.



Στο μέτρο **40** γίνεται χρήση της κλίμακας *F Phrygian Dominant* λειτουργώντας ως αντικατάσταση της συγχορδίας Ao7.



Στο μέτρο **42** γίνεται χρήση της *Eb Bebop Lydian Dominant* κλίμακας πάνω από την συγχορδία Eb.



Στο μέτρο **50** γίνεται χρήση της κλίμακας *C7 Dominant Bebop* πάνω από την συγχορδία C7.



## 5. Λοιπές τεχνικές

Στα μέτρα **36** με **37** η  $b7$  της συγχορδίας  $Ao7$ , λύνεται στην  $b3$  της  $Bbm7$  μέσω χρωματικής κίνησης [Eb, D, Db].

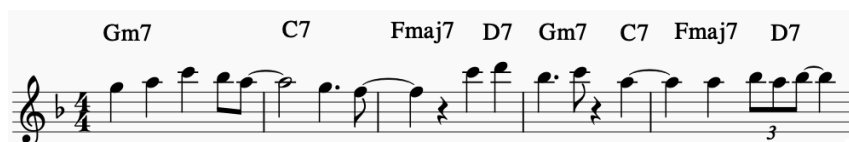
Η συγχορδία  $Ao7$  μπορεί να θεωρηθεί αντικατάσταση της 5ης βαθμίδας της  $Bbm7$ ,  $F7$ .



Η ίδια αισθητική προσέγγιση συναντάται επίσης στα μέτρα **40** και **44**.

Στο τέλος του αυτοσχεδιασμού υπάρχουν αναφορές στην κύρια μελωδία της σύνθεσης, μέσω μίμησης των ρυθμικών και των μελωδικών της στοιχείων. Η συγκεκριμένη τεχνική χρησιμοποιείται συνήθως από τους αυτοσχεδιαστές για να δηλώσουν στους συμπαίκτες τους το τέλος της μουσικής τους επινόησης (Crook, 1991).

Ένα τέτοιο παράδειγμα παρουσιάζεται στα μέτρα **61- 65** :



Βασικό δομικό στοιχείο του συγκεκριμένου αυτοσχεδιασμού είναι η χρήση μικρών μελωδικών μοτίβων, ομαδοποιημένων σε τετράδες, με τη μορφή κλίμακας ή *Arpeggio*.

Τέτοια επαναλαμβανόμενα μοτίβα συναντώνται με τη μορφή κλίμακας στο μέτρο **6**



Με μορφή *Arpeggio* στο μέτρο **14**,



Ενώ συνδυασμοί και των δύο εμφανίζονται σε μέτρα όπως το **70**.



Ενδεικτικές χρήσεις τετράδων στα μέτρα **21** με **22**.



Και στα μέτρα 32 με 33.



Οι παραπάνω τετράδες εφαρμόζονται σε διαφορετικής ποιότητας συγχορδίες.

## Pat Martino - *The Days Of Wine And Roses*

### 1. Προσεγγίσεις Νοτών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με προσέγγιση μέσω c.a στα μέτρα 2 με 3 στη νότα C [Db, C].



C.a προσεγγίσεις συναντώνται επίσης στο μέτρο 32 στη νότα G [Ab, G], στο μέτρο 57 στις νότες Db [D, Db] και Bb [B, Bb], στο μέτρο 62 στην νότα Ab [A, Ab] και στο μέτρο 66 στην νότα B [C, B].

Διπλή προσέγγιση διακρίνεται στο μέτρο 18 στη νότα Db μέσω s.a και c.b [Eb, C, Db].



Ο ίδιος τύπος προσέγγισης χρησιμοποιείται στο μέτρο 24 στη νότα G [A, F#, G], στο μέτρο 29 στη νότα B [C#, A#, B], στο μέτρο 31 στη νότα C [D, B, C], στο μέτρο 36 στη νότα Db [Eb, C, Db], στο μέτρο 49 στη νότα E [F, Eb, E], στο μέτρο 54 στη νότα A [B, G#, A], στο μέτρο 55 στη νότα Bb [C, A, Bb] και στο μέτρο 65 στη νότα Db [Eb, C, Db].

Διαφορετική διπλή προσέγγιση παρατηρείται στα μέτρα 6 με 7 μέσω c.a και s.b στη νότα D [Eb, C, D].



Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται στο μέτρο 50 στη νότα G [Ab, F, G] και στο μέτρο 57 στη νότα C [Db, Bb, C].

Δυο προσεγγίσεις με c.b συναντώνται στο μέτρο 9 στις νότες F [E, F] και C [B, C].



Η ίδια τεχνική παρουσιάζεται στα μέτρα 28 με 29 στην νότα F# [F, F#] στο μέτρο 35 στην νότα C [B, C] και στο μέτρο 29 στην νότα C# [C, C#].

Μια ιδιαίτερη προσέγγιση συναντάται στο μέτρο **13** στην 3η βαθμίδα της συγχορδίας Gm7, μέσω s.b, s.a, c.a και s.b [A, C, B, A Bb].

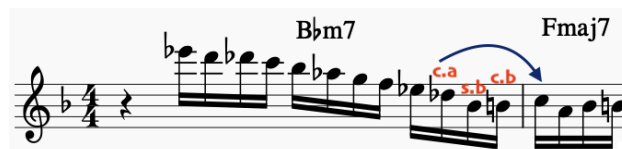


Η τεχνική αυτή συναντάται επίσης στα μέτρα **39** με **40**.

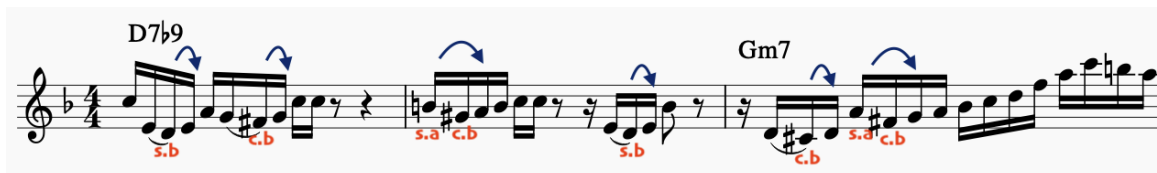
Στα μέτρα **24** με **25** παρατηρείται συνδυασμός προσεγγίσεων στην νότα Bb. S.b, s.a, c.a και c.b χρησιμοποιούνται ως προήγηση για την συγχορδία Bbm7 που ακολουθεί [Ab, C, B, A, Bb].



Η προσέγγιση των μέτρων **34** με **35** πραγματοποιείται με c.a, c.b αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν την c.b. [Db, Bb, B, C] στη νότα C.

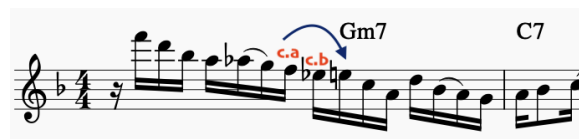


Επαναλαμβανόμενα μοτίβα προσεγγίσεων που αναπτύσσονται θεματικά παρατηρούνται στα μέτρα **37** με **39** στις νότες **E** [E, D, E], **G** [G, F#, G], **A** [B, G#, A], **E** [E, D, E] και **D** [D, C#, D]. Αναλυτικά:



Ομοίως στο μέτρο **41** στη νότα Ab [Ab, G, Ab].

Στα μέτρα **49** με **50** επιτυγχάνεται διπλή χρωματική προσέγγιση μέσω c.a και c.b στη νότα E [F, Eb, E] η οποία προηγεί την συγχορδία C7 του επόμενου μέτρου.



Ομοίως στο μέτρο 30 η διπλή χρωματική προσέγγιση πραγματοποιείται στη νότα E [F, Eb, E].

Τέλος, δύο χρωματικές προσεγγίσεις μέσω c.a παρατηρούνται στα μέτρα 61 με 62 στις νότες D [Eb, D] και Bb [B, Bb]. Και οι δύο προσεγγίσεις αφορούν τη συγχορδία Bb7 που ακολουθεί στο μέτρο 62.

## 2. Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών

Από το μέτρο 3, ο αυτοσχεδιαστής εισάγει το διάστημα 5ης το οποίο επανεμφανίζει με κατιούσα φορά στο μέτρο 5.

Στη συνέχεια, στο μέτρο 7 το θεματικό υλικό παραλλάσσεται ρυθμικά,

ενώ υπάρχουν αναφορές κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, όπως αυτές του μέτρου 23.

Στον αυτοσχεδιασμό περιλαμβάνονται *Sequences* όπως αυτές που εκτελούνται με περίτεχνη ρυθμική αγωγή στα μέτρα 8 με 9 και εκτείνονται πέρα από τα όρια των μέτρων.

Πεντατονικές και Μπλουζ κλίμακες παρατηρούνται όπου υπάρχει ανάπτυξη με χρονικές αξίες τρίγων ογδών. Η διαφοροποίηση των χρονικών αξιών, πέρα από ένα εργαλείο αύξησης της ενέργειας, (Bergonzi, 1992) συνδυάζεται με τις παραπάνω κλίμακες και προσδίδει ένα θεματικό χαρακτήρα στον αυτοσχεδιασμό. Τέτοια παραδείγματα συναντώνται:

Στο μέτρο 7:

Στο μέτρο 22:

Στο μέτρο 43:

Και στα μέτρα 59 με 60:

### 3. Upper Structures Τρίφωνων και Τετράφωνων συγχορδιών

Προφανείς χρήσεις *Superimposed* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών γίνονται στα μέτρα 19, 44 και 59. Χωρίς να είναι ο κανόνας ή ο πυρήνας του αυτοσχεδιασμού, προβάλλονται οι τυπικές προεκτάσεις είτε μέσω των τετράφωνων *Arpeggios* είτε μέσω των τρίφωνων και τετράφωνων σχετικών συγχορδιών τους.

Στο μέτρο 49 γίνεται χρήση της τρίφωνης Am πάνω από την Gm7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 13, 11, 9, [E, C, A].

Στο μέτρο 57 γίνεται χρήση της τετράφωνης Cm7 πάνω από την Bbm7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες R, 13, 11, 9, [Bb, G, Eb, C].

Στο μέτρο **25** γίνεται χρήση της τρίφωνης Eb πάνω από την Bbm7, αναδεικνύοντας τις βαθμίδες **R, 13, 11**, [Bb, G, Eb].



Στο μέτρο **58** γίνεται χρήση της τετράφωνης Dbmaj7 πάνω από την Eb7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **b7, 9, 11, 13**, [Db, F, Ab, C]. Παράλληλα η χρήση της

τριάδας Ab υπογραμμίζει τις βαθμίδες **13, R, 11** [C, Eb, Ab].



Πέρα από τις προφανείς χρήσεις προβολής τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών, ο αυτοσχεδιαστής αξιοποιεί θεματικό υλικό *Suspended* τριάδων και “*Quartal*” Αρμονίας (Dobbins, 1986).

Ειδικότερα στο μέτρο **25** γίνεται χρήση των διαστημάτων τετάρτης Bb, Eb, Ab πάνω από τη συγχορδία Bbm7 αναδεικνύοντας τις βαθμίδες **R, 11, b7**.

Στη συνέχεια προβάλλεται η *Suspended* τριάδα της Fsus4, [F, Bb, C] αναδεικνύοντας τις βαθμίδες **5, 9, R**.



Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται στο μέτρο **58** όπου γίνεται χρήση των διαστημάτων [Bb, Eb, Ab] στην Eb7 αναδεικνύοντας τις βαθμίδες **5, R, 11**.



#### 4. Χρήση Κλιμάκων

Ο Martino εισάγει τον αυτοσχεδιασμό του όχι με πτώση που προέρχεται από την 5η βαθμίδα [ πτώση της C7 στην Fmaj7] αλλά με πλάγια πτώση της συγχορδίας Bbm7 στη συγχορδία Fmaj7. Οι μελωδικές γραμμές κατασκευάζονται με τη χρήση της κλίμακας Bb Dorian. Αν οι νότες και οι προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται στην Bbm7 Dorian προβληθούν στη συγχορδία C7 θα σχηματίσουν την κλίμακα C Phrygian με φόρμα κατασκευής **R, b9, #9, 11, 5, b13, b7**.





Ο αυτοσχεδιαστής κινείται με την ίδια αισθητική προσέγγιση στο μέτρο 18 όπου εισάγει την κλίμακα C *Phrygian* στη συγχορδία C7,

καθώς και στα μέτρα 34 και 50

Στο μέτρο 6 παρατηρείται η ύπαρξη των βαθμίδων 13 και b9 [B και Eb] στη συγχορδία D7.

Οι βαθμίδες ανήκουν στην κλίμακα D *Mixolydian* b9 ή όπως αναφέρεται συνήθως στην βιβλιογραφία στον 5ο τρόπο της G *Harmonic Major* (Levine, 1989).

Χρήση της κλίμακας Eb *Mixolydian* b9 διακρίνεται επίσης στα μέτρα 41 με 42.

Στο μέτρο 10 υπονοείται ο ήχος της συγχορδίας E7 πάνω από την συγχορδία Eb7 πριν αυτή οδηγηθεί στην Am7.

Το αποτέλεσμα είναι μια ομαλή πτώση που πραγματοποιείται με τη χρήση των βαθμίδων b13, b9, R, b7 της συγχορδίας E7.

Στα μέτρα 16 με 17, η προβολή των νοτών που χρησιμοποιούνται πάνω από τις συγχορδίες Dm7 και Gm7, περιέχει ιδανικές κινήσεις των *Dominant* πτώσεων των συγχορδίων A7 και D7 αντίστοιχα:

Η ίδια προσέγγιση παρατηρείται και στο μέτρο 32 στη συγχορδία Gm7, όπου προβάλλονται οι βαθμίδες 3, b9, R, 5, b13, 7 της συγχορδίας D7.

Στο μέτρο 30 διακρίνεται η χρήση της Bb *Altered* κλίμακας η οποία περιέχει διπλή χρωματική προσέγγιση στην #11 βαθμίδα της κλίμακας [E].

Χρήση προφανών χρωματικών κινήσεων παρατηρείται στα μέτρα **31** και **32** στις νότες B, C, B, Bb, A και A, Bb, B, C αντίστοιχα.

Ομοίως, χρωματικές κινήσεις συναντώνται στα μέτρα **22** με **23**.

Πέρα από τις χρήσεις πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων που έχουν αναλυθεί στο κεφάλαιο της θεματικής ανάπτυξης,

στο μέτρο **35** γίνεται χρήση της κλίμακας *A Minor Pentatonic* πάνω από τη συγχορδία Fmaj7.

Στο μέτρο **47** παρατηρείται χρήση της κλίμακας *A Half Whole Diminished* (Haerle, 1980), η οποία εφαρμόζεται καθ' όλη τη διάρκεια του μέτρου πάνω από τις συγχορδίες Em7b5 και A7b9.

Στο μέτρο **52** διακρίνεται χρήση της κλίμακας Eb *Lydian Dominant*.

## 5. Λοιπές τεχνικές

Ιδανικές λύσεις παρατηρούνται:

Στα μέτρα **18** με **19** η b7 της C7 λύνεται στην 3 της F [Bb, A].

Στα μέτρα **66** με **67** η 11η Βαθμίδα λύνεται στην 3η της κλίμακας [Bb, A] μέσω της πλάγιας πτώσης της συγχορδίας Bbm7 στην Fmaj7.

Χαρακτηριστική χρωματική κίνηση με εμβόλιμη προσθήκη διαστημάτων 4ης πραγματοποιείται στα μέτρα 55 με 56 στις νότες A, Ab και G.



Στα μέτρα 16 με 17 η κατασκευή της μελωδικής γραμμής χρησιμοποιεί μεγάλα μελωδικά διαστήματα Οκτάβας [A, A] και 7ης [Bb, A].



Μεγάλα μελωδικά διαστήματα χρησιμοποιούνται επίσης στα μέτρα 24 [Bb, C], 37 [C, E], 40 [Bb, D], 43 [A, G], 47 [E, C], 53 [A, D] 55 [Bb, D] και 64 με 65 [Db, C].

Οι μελωδικές γραμμές των δεκάτων έκτων κατασκευάζονται από τετράδες ομαδοποιημένων μοτίβων που συναντώνται είτε σε γραμμική μορφή, είτε σε μορφή *Arpeggio*, ή συνδυασμούς των δύο. Τα ίδια επαναλαμβανόμενα τετραδικά μοτίβα μπορούν να συναντηθούν σε διαφορετικές ποιότητες συγχορδιών και αρμονικού περιεχομένου (Bergonzi Vol.6 1992).

Ενδεικτικά, διακρίνονται έξι διαφορετικά μοτίβα στη φράση των μέτρων 1 με 2 πάνω από τη συγχορδία Bbm7:



Τρία μοτίβα από αυτά επαναλαμβάνονται στη φράση των μέτρων 14 με 15 πάνω όμως από διαφορετική αρμονία, στις συγχορδίες C7 και Em7b5.



Τέλος, ορισμένες γνώριμες τετράδες από τις ήδη υπάρχουσες αναγνωρίζονται και στα μέτρα 39 με 40 πάνω από την συγχορδία Gm7.



Ο ίδιος ο εκτελεστής αναγράφει στη μέθοδο του “*Linear Expressions*”, ότι χρησιμοποιεί ως σημείο αναφοράς την κλίμακα *Dorian Minor Scale* για να μετατρέψει και να αντικαταστήσει με τους κανόνες της σύγχρονης αρμονίας όλες τις πιθανές αρμονικές κινήσεις με αυτές που έχει παγιώσει στη συγκεκριμένη κλίμακα (Riddle, 1989).

## Tal Farlow - *St Thomas*

### 1. Προσεγγίσεις νοτών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με προσέγγιση μέσω c.a στα μέτρα 3 με 4 στη νότα F [Gb, F].



C.a προσεγγίσεις παρατηρούνται επίσης στο μέτρο 11 στις νότες C# [D, C#] και A [Bb, A], στο μέτρο 10 στη νότα F [Gb, F], στο μέτρο 12 στις νότες F [Gb, F] και E [F, E], στο μέτρο 18 στη νότα G [Ab, G], στο μέτρο 21 στη νότα G [Ab, G], στο μέτρο 23 στη νότα F [Gb, F], στο μέτρο 28 στη νότα F [Gb, F], στο μέτρο 30 στη νότα F# [G, F#], στο μέτρο 39 στη νότα G [Ab, G], στο μέτρο 41 στη νότα F [Gb, F], στα μέτρα 49 με 50 στη νότα G [Ab, G], στα μέτρα 56 με 57 στη νότα F [Gb, F] και στην νότα G [Ab, G], στο μέτρο 60 στην νότα F [Gb, F] και στο μέτρο 78 στη νότα G [Ab, G].

C.b προσέγγιση διακρίνεται στο μέτρο 7 στη νότα E [D#, E].



Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη χρήση της νότας Eb<sup>32</sup> καθώς έχει το χαρακτήρα της *Blue Note* της *C Major Pentatonic* κλίμακας και προσδίδει θεματικά στον αυτοσχεδιασμό και στην εξέλιξή του. Ως εκ τούτου, η χρήση της σε τακτά χρονικά διαστήματα συμβάλλει στην επανεκθεση και την ανάπτυξη της αρχικής ιδέας. Οι προσεγγίσεις αυτές, εκτός των περιπτώσεων που θα αναλυθούν ξεχωριστά, πραγματοποιούνται συνήθως μέσω κινήσεων c.a και c.b. Τέτοιες περιπτώσεις συναντώνται στα μέτρα 8, 21, 14, 25, 32, 33, 34, 35, 39, 40, 41 με 42, 48, 49, 56, 64, 68, 73 και 76.

C.b προσεγγίσεις διακρίνονται επίσης στα μέτρα 14 με 15 στη νότα D [C#, D], στα μέτρα 23 με 24 στην νότα F [E, F] και στο μέτρο 30 στη νότα A [G#, A].

<sup>32</sup> Καθώς και στην εναρμόνιά αυτής D# όπως παρουσιάζεται στην πορεία του αυτοσχεδιασμού.

Στο μέτρο **13** υπάρχει διπλή προσέγγιση στη νότα G μέσω s.b και c.a [F, Ab, G] ενώ αμέσως μετά η F προσεγγίζεται με c.a [Gb, F].

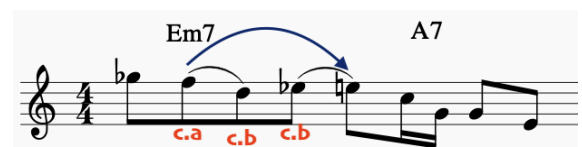


Διπλή χρωματική προσέγγιση διακρίνεται στο μέτρο **19** μέσω c.a και c.b στην νότα Bb [B, A, Bb], η οποία με τη σειρά της προσεγγίζει την επόμενη νότα B μέσω c.b [Bb, B].



Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται και στο μέτρο **42** στις νότες G, F, F#, G.

Μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση πραγματοποιείται στο μέτρο **23** στην νότα E μέσω c.a και δύο διαδοχικών c.b. [F, D, Eb, E].



Ομοίως η ίδια προσέγγιση συναντάται στο μέτρο **40**, στα μέτρα **44** με **45** στην νότα B [C, A, A#, B], στα μέτρα **58** με **59** στην νότα E και στα μέτρα **79** με **80** στην νότα E.

Στα μέτρα **21** με **22** ο αυτοσχεδιαστής αναδεικνύει τις νότες της συγχορδίας C [C, E, G] μέσω συνδυασμού προσεγγίσεων.



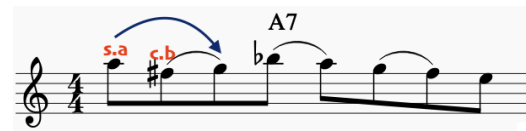
Η ίδια αισθητική προσέγγιση χρησιμοποιείται στα μέτρα **23**, **39** με **41**, **48** με **50**, **56** και **58**.

Στο μέτρο **24** η νότα D προσεγγίζεται μέσω c.a και s.b [Eb, C, D].



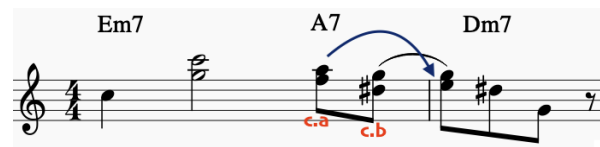
Η ίδια προσέγγιση συναντάται στο μέτρο **31**, στα μέτρα **62** με **63** στην νότα A [Bb, G, A].

Η τεχνική προσέγγισης μέσω s.a και c.b χρησιμοποιείται στο μέτρο **43** στην νότα G [A, F#, G].



Η ίδια προσέγγιση συναντάται στο μέτρο **46** στην νότα G [A, F#, G], στο μέτρο **54** στην νότα C [D, B, C] και στο μέτρο **79** στην νότα G [F#, A, G].

Διπλή χρωματική προσέγγιση μέσω c.a και c.b παρατηρείται στην νότα E στα μέτρα **51** με **52** στις χαμηλές φωνές των δίφωνων συγχορδιών.



Η ίδια προσέγγιση συναντάται στα μέτρα **52** με **53** στην νότα E [F, D#, E].

Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί ένα εκτενές μοτίβο προσεγγίσεων στα μέτρα **64** με **67** και το αναπτύσσει θεματικά κάνοντας χρήση όλων των παραπάνω τεχνικών



## 2. *Upper Structures* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Πέρα από τις προφανείς χρήσεις προβολής τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών στα μέτρα **8**, **13**, **24**, **32**, **35**, **36**, **37**, **42**, **44**, **46**, **76** και **77**, ιδιαίτερες περιπτώσεις συναντώνται:

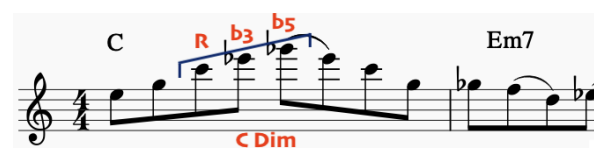
Στο μέτρο **7** γίνεται χρήση της τρίφωνης συγχορδίας C πάνω από την συγχορδία A7.

Ωστόσο ο αυτοσχεδιαστής δεν χρησιμοποιεί αυτή την προβολή για να αναδείξει τις συγκεκριμένες βαθμίδες **5**, **#9**, **b7** αλλά παραμένει πιστός στην ανάπτυξη της μελωδίας και τη διατονική εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού.



Στο μέτρο **22** γίνεται χρήση της C *Diminished* τριάδας στη συγχορδία C.

Η τριάδα αυτή λειτουργεί ως πτώση για την συγχορδία που ακολουθεί [Em] χωρίς όμως να υποστηρίζεται από την αρμονία. Ο ήχος που υπονοείται είναι αυτός της B7.



Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται στα μέτρα **41** και **58** όπου η ίδια τριάδα εφαρμόζεται για να υποδηλώσει πτώση πάνω από την σχετική συγχορδία της C, την Em (Rawlins, Bahha, 2005).

Στο μέτρο 27 χρησιμοποιείται η τριάδα *F Augmented* πάνω στη συγχορδία A7 (Coker, 1970). Προβάλλονται οι βαθμίδες **3, R, b13** [C#, A, F].

Στο μέτρο 40 γίνεται χρήση της τρίφωνης συγχορδίας Cm πάνω από την G7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **R, 11, b13** [G, C, Eb].

Στο μέτρο 42 γίνεται χρήση της τρίφωνης συγχορδίας Gm πάνω από την Bb7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **13, R, 3** [G, Bb, D].

Στο μέτρο 61 γίνεται χρήση δύο διαδοχικών τρίφωνων συγχορδιών, της Am και της Eb *Augmented* πάνω από την G7.

Προβάλλονται οι βαθμίδες **9, 11, 13** [A, C, E] και **b13, 3, R** [Eb, B, G] αντίστοιχα.

Στο μέτρο 67 γίνεται χρήση της τετράφωνης συγχορδίας Dm7 πάνω από την A7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **#9, R, b3, 11** [C, A, F, D].

Ταυτόχρονα ο αυτοσχεδιαστής προηγεί τον ήχο της συγχορδίας Dm7 του επόμενου μέτρου.

Στο μέτρο 78 γίνεται χρήση της τρίφωνης συγχορδίας F πάνω από την συγχορδία C7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **11, R, 13** [F, C, A].



### 3. Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Παραδείγματα θεματικής ανάπτυξης συναντώνται:

Στο μέτρο 4 διακρίνεται η πρώτη εμφάνιση της *Blue note* [D#, E].

Στο μέτρο 7 γίνεται επανέκθεση αλλά πάνω από διαφορετικό αρμονικό περιεχόμενο.

Στα μέτρα 8 με 9 επαναλαμβάνεται αλλά με κατερχόμενη φορά και λύση.

Στο μέτρο 14 εντάσσεται σε χρωματική κίνηση,

και τέλος, στα μέτρα 20 με 22 συναντάται στην ανάπτυξη μιας *Bebop* φράσης.

Ομοίως υπάρχουν αναφορές στην *Blue note* σε όλη την εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού στα μέτρα 23 με 25, 27, 31 με 32 με 35, 39 με 41, 48 με 49, 56 με 58, 61, 64 με 66, 68, 69, 73, και 76 με 79.

Σημείο αναφοράς είναι επίσης η νότα Ab που χαρακτηρίζει την *C Major Bebop* κλίμακα.

Στο μέτρο 18 εισάγεται ως ήχος σε χρωματική κίνηση,

Στο μέτρο 21 συναντάται με πιο πυκνές αξίες

Στο μέτρο 30 επαναλαμβάνεται αλλά με ανερχόμενη φορά

και στο μέτρο **39** γίνεται επανέκθεση αλλά σε διαφορετικό αρμονικό περιεχόμενο.



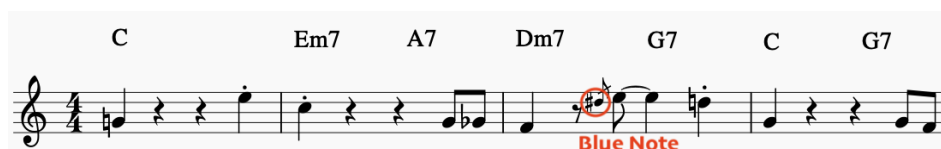
Επιπλέον, η θεματικότητα ενισχύεται με τη χρήση της νότας Ab, χαρακτηριστικής της κλίμακας *C Major Bebop*, στα μέτρα **46, 49, 56** και **78**.

Χαρακτηριστικές *Bebop* φράσεις όπως αυτή που εισάγεται στο μέτρο **22** επαναλαμβάνονται κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού προσδίδοντας ακόμα ένα στοιχείο θεματικού χαρακτήρα



Η ίδια φράση επαναλαμβάνεται στα μέτρα **40** με **41** και **57** με **58**.

Ο αυτοσχεδιασμός σε ρυθμικό επίπεδο εκφράζεται κυρίως μέσα από την εκτενή χρήση ογδών, όπως ορίζει το ιδίωμα της *Bebop*. Όπου δεν υπάρχει αυτός ο ρυθμικός προσανατολισμός, διακρίνεται ένα έξυπνο ρυθμικό παιχνίδι όπως αυτό στα στα μέτρα **2** με **5**.



Ομοίως στα μέτρα **33** με **36**:



Και στα μέτρα **65** με **67**:



Σε όλα τα παραπάνω παραδείγματα παρατηρείται η χρήση της *Blue Note*.

#### 4. Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών μεταξύ των συγχορδιών

Ιδανικές λύσεις παρατηρούνται στα πρώτα μέτρα του αυτοσχεδιασμού σχεδόν σε όλες τις πτώσεις που δημιουργούνται. Με αυτό τον τρόπο ο αυτοσχεδιαστής χτίζει μια ισχυρή βάση αρμονικής κίνησης στο αυτί του ακροατή. Αργότερα απομακρύνεται δίνοντας περισσότερο βάρος στη θεματική ανάπτυξη και την πυκνωση των ρυθμικών στοιχείων.

Στα μέτρα 3 με 4 η  $b7$  της  $A7$  λύνεται στην  $b3$  της  $Dm7$  μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης  $c.a$  [G, Gb, F].



Η ίδια μελωδική κίνηση παρατηρείται στα μέτρα 55 με 56.

Στα μέτρα 5 με 6 η  $b7$  της  $G7$  λύνεται στην 3 της  $C$  [F, E].



Ομοίως η λύση αυτή παρατηρείται στα μέτρα 61 με 62 στα μέτρα 59 με 60 και στα μέτρα 75 με 76 στις νότες G, F των συγχορδιών  $A7$  και  $Dm7$ .

Στα μέτρα 7 με 8 η  $b7$  της  $A7$  λύνεται στην  $b3$  της  $Dm7$  μέσω χρωματικής προσέγγισης  $c.b$  [G, E, F].



Η ίδια μελωδική κίνηση παρατηρείται στα μέτρα 52 με 53 και 64 με 65 στις νότες F, D, E των συγχορδιών  $G7$  και  $C$ .

Στα μέτρα 11 με 12 η  $b7$  της  $A7$  λύνεται στην  $b3$  της  $Dm7$  [G, F].



Μια ιδιαίτερη λύση πραγματοποιείται στα μέτρα 13 με 14 όπου η  $b7$  της  $G7$  λύνεται μέσω προσεγγίσεων  $s.b$  και  $c.b$  στην 3 της  $C$  [F, D, Eb, E].



Η ίδια μελωδική κίνηση παρατηρείται στα μέτρα 21 με 22 και 41 με 42.

Στα μέτρα 43 με 44 η b7 της A7 λύνεται στην b3 της Dm7 αφού όμως έχει γίνει προήγηση της λύσης και προσέγγιση c.b. [G, F, E, F].



## 5. Χρήση κλιμάκων

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με συγκεκριμένη ηχητική ταυτότητα. Στα μέτρα 1 με 7 αναδεικνύεται ο ήχος της κλίμακας *C Major Pentatonic*, με τις όποιες εμβόλιμες χρωματικές προσεγγίσεις. Εξαίρεση αποτελεί η νότα F στο μέτρο 4 η οποία αναδεικνύει την αρμονία με το να υπογραμμίζει την 3η βαθμίδα της συγχορδίας Dm7.

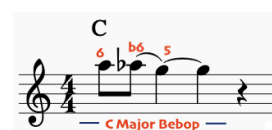


Κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, συναντάται ο ήχος της *C Major Pentatonic* στα μέτρα 35 με 37 πάνω από διαφορετικό αρμονικό περιεχόμενο.



Ομοίως στο μέτρο 20 πάνω από την συγχορδία G7 και στο μέτρο 72 την *F Major Pentatonic* στην πτώση Dm7, G7.

Επίσης πραγματοποιείται εκτενής χρήση της *C Major Bebop* κλίμακας μέσω χρωματικών προσεγγίσεων της 6η βαθμίδας, όπως αυτής του μέτρου 18.



Ο αυτοσχεδιαστής τονίζει τον θεματικό χαρακτήρα της σύνθεσης χρησιμοποιώντας την ίδια κλίμακα πάνω από διαφορετικές ποιότητες συγχορδιών στα μέτρα 21, 30, 39, 49, 73 και 78.

Στο μέτρο **14**, παρατηρείται η χρήση της νότας Eb η οποία δεν είναι μέρος χρωματικής προσέγγισης. Ο αυτοσχεδιαστής την χρησιμοποιεί μέσα από την κλίμακα *C Minor Pentatonic* ως προήγηση του ήχου του μέτρου **16**.

Χρήση της *G Dominant Bebop* γίνεται στο μέτρο **41**.

Η ίδια κλίμακα χρησιμοποιείται και στα μέτρα **60** και **77**.

Στο μέτρο **11** γίνεται χρήση της κλίμακας *A Half Whole Diminished*.

Η ίδια κλίμακα χρησιμοποιείται στο μέτρο **43** στη συγχορδία A7, όπως και η *G Half Whole Diminished* εφαρμόζεται στη συγχορδία G7 στο μέτρο **45**.

Στο μέτρο **59** γίνεται χρήση της *A Phrygian Dominant*.

Το παίξιμο του Farlow χαρακτηρίζεται επίσης από έντονο χρωματισμό. Απόδειξη αποτελούν οι χρωματικές κινήσεις των μέτρων **12** με **14**:

Η ίδια αισθητική προσέγγιση συναντάται στο μέτρο **19** στις νότες E, D#, D και A, Bb, B, στο μέτρο **28** στις νότες G, Gb, F, στο μέτρο **40** στις νότες D, D#, E, στα μέτρα **48** με **49** στις νότες D, D#, E, D#, D, D#, E, στα μέτρα **68** με **69** στις νότες D#, E, F, F#, G.

Στο μέτρο **27** γίνεται χρήση της κλίμακας *A Altered*.

Στο μέτρο **44** γίνεται χρήση της κλίμακας *D Harmonic Minor*. Στη συνέχεια οι προσεγγίσεις οδηγούν στην 3η βαθμίδα της συγχορδίας *G7* [C, A, A#, B].



Οι χρωματικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιούνται στην νότα *E<sub>b</sub>*, *Blue Note* της κλίμακας *C Major Pentatonic*, έχουν αναλυθεί νωρίτερα στο κεφάλαιο “*Sequences και Θεματική Ανάπτυξη Ιδεών*”.

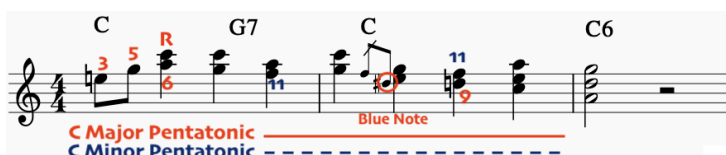
## 6. Λοιπές τεχνικές

Στο μέτρο **51** γίνεται χρήση μιας δημοφιλούς κιθαριστικής τεχνικής, αυτής των *Double Stops*. Η κιθαριστική σχολή, με κύριο εκφραστή τον Johnny Smith (1922-2013) επηρεάστηκε από το καινοτόμο στυλ (Marshall, 2000) που επινόησε και εισήγαγε στο παίξιμο του ο πιανίστας Milt Buckner (1915–2077) (Gridley, 2011). Η γεωμετρία του οργάνου βοηθάει στην παράλληλη μετατόπιση και τον σχηματισμό διαστημάτων 3ης, 4ης αλλά και το συνδυασμό αυτών, για τη μεταφορά του στυλ στην κιθάρα.

Χαρακτηριστικό χρώμα προσδίδουν η χρήση της κλίμακας *C Major Pentatonic* στην πρώτη φωνή, μαζί με την ταυτόχρονη εμφάνιση της *Blue Note* στη δεύτερη φωνή.



Η ίδια τεχνική εφαρμόζεται στα τρία τελευταία μέτρα του αυτοσχεδιασμού, **80** με **82**. Ιδιαίτερα ξεχωριστή χροιά προσδίδουν η μίξη των κλιμάκων *C Major* και *Minor Pentatonic* με την σποραδική ύπαρξη της *Blue Note*, καθώς και η κατάληξη στη *Quartal* δομής συγχορδία *C6*.



Οι παραπάνω μελωδικές γραμμές θα μπορούσαν να είναι ένα παράδειγμα προετοιμασμένου υλικού μη λειτουργικής αρμονίας, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε οποιοδήποτε μέρος του αυτοσχεδιασμού.

Στα μέτρα 40 με 41 επαναλαμβάνεται η *Cliche* μελωδική γραμμή που παρουσιάζεται στα μέτρα 22 με 23.



Η ίδια μελωδική γραμμή εμφανίζεται ξανά στα μέτρα 57 με 58.

Στα μέτρα 33 με 37 παρουσιάζεται παράδειγμα θεματικής ανάπτυξης που βασίζεται στην επαναληπτικότητα. Όλα τα μελωδικά μοτίβα καταλήγουν στην νότα E. Παράλληλα το ρυθμικό αποτέλεσμα αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα φράσης που παίζεται πάνω από τα όρια των μέτρων.



## Joe Pass - *SonnyMoon For Two*

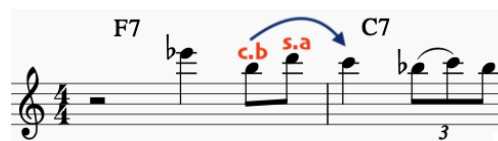
### 1. Προσεγγίσεις Νοτών

Στο μέτρο 4 γίνεται προσέγγιση από την *Blue note* της *C Major Pentatonic* κλίμακας στην νότα E μέσω c.b [D#, E].



Ομοίως, υπάρχουν αναφορές στην *Blue note* καθ' όλη την εξέλιξη του αυτοσχεδιασμού, είτε μέσω c.a είτε με c.b, στα μέτρα 19, 28, 34 και 44.

Προσέγγιση μέσω c.b και s.a πραγματοποιείται στα μέτρα 6 με 7 στην νότα C [B, D, C].



Στο μέτρο 8 διακρίνεται διπλή προσέγγιση στη νότα A μέσω s.a και c.b αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν τη c.b [Bb, G, G#, A].



Στα μέτρα 8 με 9 συναντώνται δύο διαδοχικές προσεγγίσεις με την ίδια τεχνική, c.b και s.a στις νότες F και D, [E, G, F] και [C#, E, D].



Η ίδια προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο 10 στην νότα G [A, F#, G].

Στα μέτρα 34 με 35 παρατηρείται διπλή προσέγγιση στη νότα E μέσω c.a και s.b [F, D, E].



Ο ίδιος κανόνας ισχύει στα μέτρα 9 με 10 στη νότα B [C, A, B] και στο μέτρο 45 στην νότα F [Gb, EB, F].



## 2. Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Ρυθμικά μοτίβα όπως αυτό που εισάγεται στα μέτρα 6 με 7,

επαναλαμβάνονται στα μέτρα 8 με 9,

στα μέτρα 22 με 23,

και τέλος στα μέτρα 34 με 35.

Η ιδανική λύση που διακρίνεται στα μέτρα 9 με 10 σχηματίζεται μέσα από διαδοχικά κατερχόμενα και ανερχόμενα διαστήματα [D, C, B] με Pivot νότα την A.

Όμοιως και στα μέτρα 16 με 17 παρουσιάζεται διαφοροποιημένη με διαδοχική χρήση διαστημάτων 3ης [D, Db, C, Bb, A]

Η τεχνική παράλληλων διαδοχικών διαστημάτων επαναλαμβάνεται στα μέτρα 21 με 22 [E, D].

Το μελωδικό μοτίβο που εφαρμόζεται στη συγχορδία C7 στο μέτρο 13 επαναλαμβάνεται στην τέταρτη βαθμίδα της στο επόμενο μέτρο, αναπτύσσεται θεματικά στο μέτρο 15, ενώ αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της τεχνικής του καλέσματος και απάντησης (Coker, 1980).

Musical notation showing a sequence of chords: C7, F7, C7, Gm7. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with blue brackets and dashed lines indicating the sequence and its development.

Musical notation showing a sequence of chords: C7. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with a blue bracket and a '3' indicating a triplet.

Musical notation showing a sequence of chords: A7, Dm7. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with a blue bracket.

Musical notation showing a sequence of chords: G7, C7. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with a blue bracket and a '3' indicating a triplet.

Musical notation showing a sequence of chords: G7, C7. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with a blue bracket.

Musical notation showing a sequence of chords: Dm7, G7. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with a blue bracket, a '3' indicating a triplet, and a 'Pivot' label.

Musical notation showing a sequence of chords: Gm7, C7, F7. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with a blue bracket and a '3' indicating a triplet.

Musical notation showing a sequence of chords: Dm7, G7. The notation includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with a blue bracket, a '3' indicating a triplet, and a 'b7' label.

Οι οκτάβες που συναντώνται στα μέτρα **28** με **29**, αρχικά συμβάλλουν στην προβολή της μελωδίας δίνοντας της μεγαλύτερη έμφαση.

Musical notation for measures 28-29. The key signature is one flat (Bb). The scale is C Minor Blues. Chords indicated are Gm7, C7, and F7. Fingerings are marked with red numbers: R (root), b3, 11, 5, b5. The melody consists of eighth and quarter notes.

Η χρήση της ίδιας τεχνικής στα μέτρα **38** με **42** συνεισφέρει στη θεματική ανάπτυξη όχι μόνο για το μελωδικό περιεχόμενο και την επιλογή της κλίμακας *C Minor Blues* αλλά και στον τρόπο παραγωγής ήχου.

Musical notation for measures 38-42. The key signature is one flat (Bb). The scale is C Minor Blues. Chords indicated are F7, C7, and A7. Fingerings are marked with red numbers: R, b7, 5, b5, 11, b3. The melody consists of eighth and quarter notes.

### 3. Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών

Ιδανικές λύσεις παρατηρούνται:

Στα μέτρα **8** με **9** η b7 της A7 λύνεται στην b3 της Dm7 [G, F].

Musical notation for measures 8-9. Chords indicated are A7 and Dm7. The transition shows the b7 of A7 moving to the b3 of Dm7.

Στα μέτρα **9** με **10** η b7 της Dm7 λύνεται στην 3 της G μέσω μιας εμβόλιμης προσέγγισης με κίνηση s.b [C, A, B].

Musical notation for measures 9-10. Chords indicated are Dm7 and G7. The transition shows the b7 of Dm7 moving to the 3 of G via a passing note (s.b).

Η ίδια κίνηση παρατηρείται στα μέτρα **34** με **35** στις συγχορδίες G7 με C7 [F, D, E].

Στα μέτρα **16** με **17** η b7 της C7 λύνεται στην 3 της F7 [Bb, A].

Musical notation for measures 16-17. Chords indicated are Gm7, C7, and F7. The transition shows the b7 of C7 moving to the 3 of F7.

Στα μέτρα 20 με 21 η b7 της A7 λύνεται στην b3 της Dm7 μέσω μιας επιπλέον χρωματικής προσέγγισης με κίνηση c.a [G, F#, F].

Στα μέτρα 21 με 22 η b7 της Dm7 λύνεται στην 3 της G [C, B].

#### 4. Χρήση κλιμάκων

Στο μέτρο 5, εισάγεται η νότα Eb. Ο αυτοσχεδιαστής την εντάσσει στην κλίμακα C Minor Pentatonic.

Στο μέτρο 7 εξελίσσει το ύφος με τη χρήση της κλίμακας C Minor Blues.

Η κλίμακα C Minor Pentatonic χρησιμοποιείται επίσης στο μέτρο 21 πάνω από την συγχορδία Dm7, στο μέτρο 27 πάνω από την συγχορδία C7, ενώ η κλίμακα C Minor Blues συναντάται στο μέτρο 20 πάνω από την συγχορδία A7, στα μέτρα 28 με 31 πάνω από την πτώση Gm7, C7, F7 και στα μέτρα 38 με 45 ενισχύοντας τη θεματική ενότητα του αυτοσχεδιασμού.

Στα μέτρα 34 με 35 γίνεται χρήση της κλίμακας C Major Blues.

Στα μέτρα 17 με 18 γίνεται χρήση της κλίμακας F Dominant Bebop.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα λειτουργικής αρμονίας συναντώνται:

Στο μέτρο 8 γίνεται χρήση της κλίμακας A Half Whole Diminished.

Στο μέτρο 22 γίνεται χρήση της κλίμακας *G Altered* μετά τη τρίφωνη τριάδα της συγχορδίας G.

Στο μέτρο 32 γίνεται χρήση της κλίμακας *A Altered*.

Ένα άλλο εργαλείο του αυτοσχεδιαστή είναι οι χρωματικές κινήσεις όπως αυτές που διακρίνονται στο μέτρο 13.

Η *Cliche* χρωματική κίνηση όπως παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο αλλά και σε μεγάλο μέρος των αυτοσχεδιασμών του Μπλουζ ιδιώματος, αναμιγνύει τις βαθμίδες τόσο των ματζόρε όσο και μινόρε πεντατονικών κλιμάκων. Η ίδια προσέγγιση παρουσιάζεται στα μέτρα 14 με 15

## 5. Λοιπές τεχνικές

Ο αυτοσχεδιαστής δεν χρησιμοποιεί τρίφωνες και τετράφωνες *Upper Structure* συγχορδίες. Όπου συναντώνται τριάδες και τετράδες [μέτρα 22, 33 και 35], αυτές απλά αναδεικνύουν τις βαθμίδες της δεδομένης αρμονίας.

Εξαίρεση αποτελεί στο μέτρο 36 η χρήση της τετράδας *Abm6* πάνω από την συγχορδία G7, αναδεικνύοντας τις βαθμίδες **b7, b13, 3, b9** [F, Eb, Cb, Ab].

Στα μέτρα 11 με 12 χρησιμοποιείται ως *Pivot* η νότα C, ταυτόχρονα με την κατιούσα χρωματική κίνηση που συνδυάζει τις *Major* και *Minor Blues* κλίμακες.

Η ίδια αισθητική προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο 45 με *Pivot* νότα την νότα Eb με παράλληλη χρήση της *C Minor Blues* κλίμακας.

Στα μέτρα 25 με 26 παρατηρείται αύξηση της ενέργειας μέσω επαναληπτικότητας των νοτών F#,G και G,G παιγμένες σε διαφορετικές χορδές.



Στα μέτρα 40 με 44 διακρίνεται μετατόπιση του ρυθμικού τονισμού (Crook, 1991) με τη χρήση της κλίμακας *C Minor Blues* παιγμένη σε οκτάβες. Οι μελωδικές γραμμές αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα φράσης που παίζεται πάνω από τα όρια των μέτρων.



Στα μέτρα 17 με 18 διακρίνεται ένα εξαιρετικό παράδειγμα χρήσης αναπνοής, όπως ακριβώς θα λειτουργούσε σε έναν φωνητικό αυτοσχεδιασμό.



## Grant Green - *Minor League*

### 1. Προσεγγίσεις νοτών

Στα μέτρα **14** με **16** παρατηρείται διπλή προσέγγιση στην νότα Db μέσω s.a και c.b η οποία αποδεικνύεται κομβική στην πτώση που υπονοεί ο αυτοσχεδιαστής. Χωρίς να εμφανίζεται στην αρμονία, υπονοείται η κλίμακα *C Altered*.

Το ίδιο μοτίβο, s.a και c.b εμφανίζεται παρακάτω στις νότες Ab και E. Συνεπώς με αυτή την τεχνική ο αυτοσχεδιαστής προσεγγίζει τις βαθμίδες **b9**, **b13** και **3** της C7 [Db, Ab, E].

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notation is for measures 14, 15, and 16. Above the staff, the chord Cm7 is indicated. Red annotations include 's.a' (scale approach) and 'c.b' (chromatic approach) with arrows pointing to specific notes. Other annotations include 'b9', 'R', 'b13', '5', and '3 #9'. A red line under the staff is labeled 'C Altered'.

Ομοίως στο μέτρο **18** υπονοείται πτώση προς την συγχορδία Cm7, σκιαγραφώντας την συγχορδία G7.

Οι βαθμίδες παραπέμπουν στην κλίμακα *G Phrygian Dominant*, ενώ χρησιμοποιείται προσέγγιση στην νότα Eb μέσω c.a [E, Eb].

Στα μέτρα **50** με **51** παρατηρείται προσέγγιση μέσω c.b στην νότα C της συγχορδίας Cm7 [B, C].

Η ίδια προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο **67** στην νότα G της κλίμακας *C Melodic Minor* [F#, G].

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats. The notation is for measure 18. Above the staff, the chords Fm7 and Cm7 are indicated. Red annotations include 'b9', 'R', 'b7', 'b13', 'c.a', 'b13', '11', and '5'. A red line under the staff is labeled 'G Phrygian Dominant'.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats. The notation is for measures 50 and 51. Above the staff, the chord Cm7 is indicated. Red annotations include 'c.b' and 'R'.

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of two flats. The notation is for measure 67. Above the staff, the chord Cm7 is indicated. Red annotations include 'c.b' and '5'.

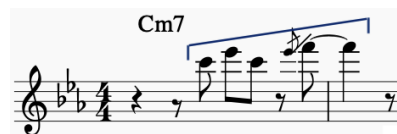
### 2. Sequences και θεματική ανάπτυξη

Ο αυτοσχεδιαστής προσεγγίζει τον πρώτο δωδεκάμετρο κύκλο με πεντατονικές και *Blues* κλίμακες, εισάγοντας φράσεις αλλά και μικρά χαρακτηριστικά μοτίβα.

Ειδικότερα, το μελωδικό μοτίβο των μέτρων 2 με 3,

επαναλαμβάνεται στα μέτρα 12 με 13,

όπως και το ιδιαίτερο, με το χαρακτηριστικό γλίστρημα στην 5η βαθμίδα της *C Minor Blues*, μοτίβο των μέτρων 4 με 5,



που επαναλαμβάνεται στο μέτρο 7 και στα μέτρα 8 με 9: Τα παραπάνω συμπληρώνουν φράσεις της *C Minor Pentatonic* κλίμακας οι οποίες συμβάλλουν στη θεματική ανάπτυξη και τον *Blue* χαρακτήρα.



Το μοτίβο των μέτρων 2 με 3 [C, Eb, C, F] εμφανίζεται κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού ξανά στο μέτρο 44. Αναφορές στην *C Minor Pentatonic* κλίμακα γίνεται σε όλη τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού σε όλους τους δωδεκάμετρους κύκλους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι αυτά των μέτρων 11, 36 με 37, 47, 49 με 50 και 62 με 63. Επιπλέον, αναφορές της κλίμακας *C Minor Blues* γίνονται στα μέτρα 4, 9 με 10, 13, 38 με 39 και 44 με 46.

Η περίπτωση της θεματικής ανάπτυξης που εμφανίζεται στα μέτρα 14 με 22, σύντομα μικρά επαναλαμβανόμενα μοτίβα διακριτών διαστημάτων τοποθετούνται έτσι ώστε να αναδείξουν τις βαθμίδες των συγχορδιών. Οι κινήσεις, πολύ προσεκτικά υπονοούν την αρμονία που δανείζεται από ομώνυμες κλίμακες, χωρίς αυτές να αναγράφονται.

Επιπλέον, σε ακουστικό επίπεδο παρατηρείται το φαινόμενο της αύξησης της ενέργειας μέσω της επαναληπτικότητας (Kaiser, 2013).

Στα μέτρα 39 με 40 ο αυτοσχεδιαστής παρουσιάζει τη μελωδία [Eb, F]. Στη συνέχεια απαντάει αμέσως στο μέτρο 40 και στο μέτρο 41 με ρυθμικές παραλλαγές, ενώ ολοκληρώνει την ανάπτυξη στα μέτρα 42 με 43, δημιουργώντας το φαινόμενο του παιζίματος πάνω από τα όρια των μέτρων.

Στα μέτρα 55 με 60 διακρίνονται δύο επαναλαμβανόμενα μοτίβα [A και B] τα οποία μετατοπίζουν τον ρυθμικό παλμό και δίνουν μεγαλύτερη ένταση μέσω της επαναληπτικότητας.



### 3. Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών

Στις περιπτώσει που ο αυτοσχεδιαστής επιλέγει να κάνει χρήση λειτουργικής αρμονίας παρατηρούνται οι εξής κινήσεις *Voice Leading*:

Στα μέτρα **52** με **53** η νότα Bb λύνεται στην b3 της συγχορδίας Fm7 [Bb, Ab].

Η νότα Bb ανήκει στην συγχορδία Cm7, όμως όπως υποδηλώνει η μελωδική κίνηση του μέτρου **52** υπονοείται ο *Dominant* ήχος της συγχορδίας C, δημιουργώντας έτσι πτώση προς της συγχορδία Fm7 (Rawlins, Bahha, 2005).



Η ίδια αισθητική προσέγγιση συναντάται στα μέτρα **28** με **29**. Επιπλέον, η συγκεκριμένη μελωδική γραμμή αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές του ιδιώματος της *Bebop* (Christiansen, 2015).

### 4. *Upper Structures* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Ο αυτοσχεδιαστής επιλέγει να μην προβάλλει τρίφωνες και τετράφωνες συγχορδίες πάνω από τη φόρμα *Minor Blues*, ακόμα και όταν χρησιμοποιεί λειτουργική αρμονία. Εξαίρεση αποτελεί η χρήση προφανών *Arpeggio* των συγχορδιών στα μέτρα **28**, **52** και **70**.

Ιδιαίτερο χαρακτήρα επίσης προσδίδει η χρήση της τριάδας G στο μέτρο **66**.

Η τριάδα αυτή λειτουργεί ως πτώση για την συγχορδία που ακολουθεί [Cm7] χωρίς όμως να υποστηρίζεται από την αρμονία.

Ο ήχος που υπονοείται είναι προφανώς αυτός της συγχορδίας G. [D, B, G].



## 5. Χρήση κλιμάκων

Οι χρήσεις των πεντατονικών και Μπλουζ κλιμάκων έχουν παρουσιαστεί αναλυτικά στο κεφάλαιο “*Sequences και Θεματική Ανάπτυξη*”.

Ξεχωριστή προσέγγιση αποτελούν οι πτώσεις που υπονοούνται μέσω των μελωδικών γραμμών χωρίς να αποτυπώνονται από την αρμονία (Kaiser, 2013).

Ειδικότερα:

Στο μέτρο **3** υπονοείται η συγχορδία C7, προσδίδει μέσω των διάφωνων διαστημάτων μεγαλύτερη ένταση και λειτουργεί ως πτώση για την συγχορδία Fm7 που ακολουθεί στο μέτρο 5.

Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί νότες που παραπέμπουν στην κλίμακα *C Half Whole Diminished* και στη συνέχεια εισάγει την *C Minor Blues*.

Στο μέτρο **24** χρησιμοποιείται η *C Melodic Minor* στη συγχορδία G7b9 ως προήγηση για το μέτρο που ακολουθεί.

Ο ήχος της είναι ταυτόσημος με αυτόν της *G Phrygian Dominant*.

Στα μέτρα **27** με **28** γίνεται χρήση της κλίμακας *C Phrygian Dominant* στην συγχορδία Cm7.

Προφανώς κι εδώ υπονοείται η συγχορδία C7, συναντώντας μια από τις πιο χαρακτηριστικές *Bebop* μελωδίες

Η ίδια αισθητική προσέγγιση χρησιμοποιείται και στα μέτρα **30**, **51** με **52**, **64**, **69** και **70**.

Στο μέτρο **31** γίνεται χρήση της κλίμακας *C Dorian* στην συγχορδία Cm7.

Ομοίως, γίνεται χρήση της ίδιας κλίμακας στο μέτρο **61**.

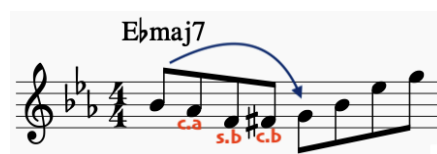
Στο μέτρο **53** γίνεται χρήση της κλίμακας *F Harmonic Minor* στην συγχορδία Fm7.

## Tal Farlow - *Like Someone In Love*

### 1. Προσεγγίσεις νοτών

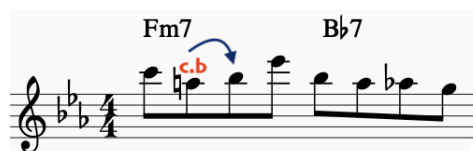
Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με τη χρήση μιας ιδιαίτερης προσέγγισης στο μέτρο **1** στην νότα G.

Η προσέγγιση πραγματοποιείται με c.a και c.b αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν την c.b [Ab, F, F#, G].



Η ίδια προσέγγιση παρουσιάζεται στο μέτρο **22** στην νότα C [Db, Bb, B, C] και στο μέτρο **25** στην νότα G [Ab, F, F#, G].

Στο μέτρο **2** γίνεται προσέγγιση μέσω c.b στη νότα Bb. Ο αυτοσχεδιαστής θεωρεί πως όλο το μέτρο ανήκει στη συγχορδία Bb7 [A, Bb].



Ομοίως, προσεγγίσεις μέσω c.b εντοπίζονται στο μέτρο **7** στη νότα G [F#, G], στο μέτρο **8** στη νότα Bb [A, Bb], στο μέτρο **9** στη νότα G [F#, G], στα μέτρα **11** με **12** στη νότα F [E, F], στα μέτρα **34** με **35** στη νότα C [B, C], στο μέτρο **40** στη νότα E [D#, E] και στο μέτρο **50** στη νότα G [Gb, G].

Στο μέτρο **6** πραγματοποιείται προσέγγιση μέσω s.b και c.a στην νότα C [Bb, Db, C].



Στο μέτρο **9** πραγματοποιείται μια ιδιαίτερη προσέγγιση μέσω c. a, s.a και c.b στην νότα F, αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν τη c.b [G, Eb, E, F].



Στο μέτρο **16** διακρίνονται πολλαπλές προσεγγίσεις, αρχικά στην νότα Eb μέσω s.a και c.a [F, E, Eb] και στη συνέχεια στην νότα D με c.a αφού όμως έχει

Στο μέτρο **18** παρατηρείται διπλή προσέγγιση μέσω s.a και c.b στην νότα Ab [Bb, G, Ab].

Η ίδια προσέγγιση συναντάται στο μέτρο **26** στην νότα Db [Eb, C, Db], στα μέτρα **31** με **32** στην νότα Ab [Bb, G, Ab] και στο μέτρο **61** στην νότα C [D, B, C].

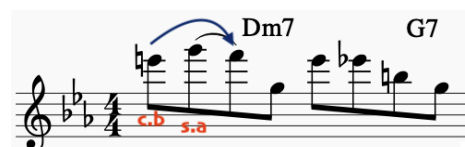
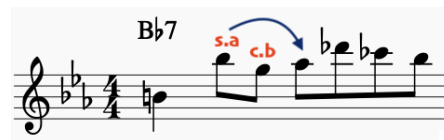
Στα μέτρα **25** με **26** διακρίνεται προσέγγιση στην νότα Eb μέσω c.a [E, Eb].

Η ίδια προσέγγιση συναντάται επίσης στα μέτρα **28** με **29** στην νότα B [C, B] και στο μέτρο **47** στην νότα F [Gb, F].

Στο μέτρο **35** παρατηρείται προσέγγιση μέσω s.b και c.b στην νότα G [F, F#, G].

Στο μέτρο **60** πραγματοποιείται διπλή προσέγγιση στην νότα F μέσω c.b και s.a [E, G, F].

υπάρξει και μια διατονική ανιούσα κίνηση [Eb, F, D].



## 2. Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Προφανής χρήση του μοτίβου [G, F, Eb, G] παρουσιάζεται στα μέτρα **3** με **5** ενώ ακολουθεί η ανάπτυξη του στο μέτρο **6**:



Στα μέτρα 22 με 24 ο αυτοσχεδιαστής επιλέγει τη χρήση διατονικών και μη τριάδων της κλίμακας Eb πάνω από τη διαδοχή των συγχορδιών [C7, Fm7, Bb7] υπό μορφή συγκεκριμένης ακολουθίας:

Στα μέτρα 42 με 44 παρατηρείται χρήση της τεχνικής *Double Stop*, η οποία μετατοπίζει τον ρυθμικό παλμό και δίνει μεγαλύτερη ένταση μέσω της επαναληπτικότητας. Οι δίφωνες συγχορδίες υπονοούν τη χρήση *Quartal* αρμονίας (Dobbins, 1986).

Στα δύο τελευταία μέτρα του αυτοσχεδιασμού 65 με 67, υπάρχει σαφής αναφορά στην τεχνική αυτή και στο ρυθμικό της μοτίβο.

Στα μέτρα 55 με 58 ο αυτοσχεδιαστής δημιουργεί μια μελωδική αλληλουχία από τα διαστήματα 7ης και 6ης προσαρμόζοντάς τα κάθε φορά σε διαφορετικό αρμονικό περιεχόμενο.

### 3. *Upper Structures* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Ο αυτοσχεδιαστής αποφασίζει, μέσω προφανών χρήσεων *Upper Structure*, να αναδείξει τις βασικές βαθμίδες και τις προεκτάσεις των συγχορδιών στα μέτρα 6, 8, 11, 12, 23, 24, 39, 40, 41 45, 49, 54.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης:

Στο μέτρο **6** γίνεται χρήση της τριάδας **Bbm** πάνω από τη συγχορδία **Ebmaj7**.

Ο εκτελεστής χρησιμοποιεί την τριάδα αυτή ως προήγηση της επόμενης συγχορδίας **C7**. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **b7, 11, b9** [**Bb, F, Dd**].



Στο μέτρο **25** πραγματοποιείται χρήση της τριάδας **Gdim** πάνω από την συγχορδία **Ebmaj7**.

Η τριάδα αυτή χρησιμοποιείται επίσης ως προήγηση για την συγχορδία **Eb7** του μέτρου **25** και υπογραμμίζει τις βαθμίδες **3, 5, b7** [**G, Bb, Db**].



Στο επόμενο μέτρο **26** γίνεται χρήση της τετράδας **Dbmaj7** πάνω από την συγχορδία **Eb7**. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **13, b7, 9, 11** [**C, Db, F, Ab**].

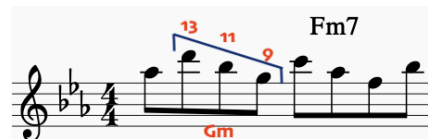


Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί την ίδια αισθητική προσέγγιση και στο μέτρο **8** με την εφαρμογή της τετράφωνης **Gbmaj7** πάνω από την συγχορδία **Ab7**.

Στο μέτρο **10** γίνεται χρήση της τετράδας **Bbm7** πάνω από τη συγχορδία **Eb7**. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **5, 11, 9, b7** [**Bb, Ab, F, Db**].



Χρήση της τριάδας **Gm** διακρίνεται πάνω από την συγχορδία **Fm7** στο μέτρο **23**. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **13, 11, 9**, [**D, Bb, G**].



Στο μέτρο **50** γίνεται χρήση της τριάδας **Cm** πάνω από τη συγχορδία **Bb7**. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **13, 11, 9**, [**G, Eb, C**].



Στο μέτρο **53** γίνεται χρήση της τριάδας Ab πάνω από τη συγχορδία Bb7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **b7, 9, 11** [Ab, C, Eb].

#### 4. Χρήση κλιμάκων

Ο εκτελεστής εισάγει τον αυτοσχεδιασμό μέσω της τεχνικής *Pick Up* κάνοντας χρήση χρωματικών προσεγγίσεων.

Ειδικότερα στο μέτρο **2** το οποίο θεωρεί πως ανήκει στη συγχορδία Bb7, γίνεται χρήση της κλίμακας Bb7 *Dominant Bebop*.

Στο μέτρο **6** πραγματοποιείται χρήση της κλίμακας C *Phrygian Dominant*, την οποία εφαρμόζει καθ' όλη τη διάρκεια του μέτρου.

Στα μέτρα **16** με **17** γίνεται χρήση της κλίμακας F *Harmonic Minor*.

Στο μέτρο **18** γίνεται χρήση της κλίμακας Bb *Half Whole Diminished*.

Στο μέτρο **19** υπονοείται η κλίμακα Eb *Lydian*.

Ομοίως, η ίδια κλίμακα χρησιμοποιείται στο μέτρο **39**.

Στο μέτρο **22** ο αυτοσχεδιαστής προηγεί τον ήχο της συγχορδίας C7, μέσα από τη χρήση αλλοιωμένων προεκτάσεων.

Στη συνέχεια αναιρούνται, προφανώς μέσω της κλίμακας *C Mixolydian*.

Στα μέτρα **36** με **37** γίνεται χρήση της κλίμακας *C Minor Blues*.

Ομοίως, χρήση της κλίμακας *C Minor Blues* παρατηρείται και στο μέτρο **50** στην συγχορδία Bb.

Χρήση της χρωματικής κλίμακας γίνεται στο μέτρο **53**.

Στο μέτρο **64** παρατηρείται χρήση της κλίμακας *Eb Major Blues*.

Ο εκτελεστής επιλέγει να κάνει χρήση μη λειτουργικής αρμονίας και προετοιμάζει το έδαφος για το επόμενο μέτρο με το οποίο θα κλείσει τον αυτοσχεδιασμό.

Στα μέτρα **65** με **66**, μέσα από την τεχνική *Double Stop*, παρατηρείται η λειτουργία της νότας Eb ως *Pivot Note* ενώ παράλληλα γίνεται χρήση της κλίμακας *Eb Minor Blues* στην κάτω φωνή.

Όπως και στο προηγούμενο μέτρο ο εκτελεστής χρησιμοποιεί μη λειτουργική αρμονία και με αυτό τον τρόπο ολοκληρώνει τον αυτοσχεδιασμό.



## 5. Λοιπές τεχνικές

Στα μέτρα **31** με **32** παρατηρείται η λύση της  $b7$  βαθμίδας της συγχορδίας  $C7$  στην  $b3$  βαθμίδα της συγχορδίας  $Fm7$  [ $Bb$ ,  $Ab$ ] μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης  $c.b$ .

Η παραπάνω αισθητική προσέγγιση δεν αποτελεί κανόνα για τον εκτελεστή στον συγκεκριμένο αυτοσχεδιασμό.

Στα μέτρα **60** με **61** οι κορυφές από τα τρία διαδοχικά μελωδικά μοτίβα σχηματίζουν τη μελωδία [ $G$ ,  $F$ ,  $E$ ,  $Eb$ ,  $D$ ,  $B$ ,  $C$ ]:

Στα μέτρα **32** με **33** παρατηρείται η χρήση μικρών επαναληπτικών μοτίβων.

Όπως και αυτά των μέτρων **25** με **26**, που χρησιμοποιούνται ως εργαλείο πύκνωσης.

## Grant Green - *Falling In Love With Love*

### 1. Προσεγγίσεις Νοτών

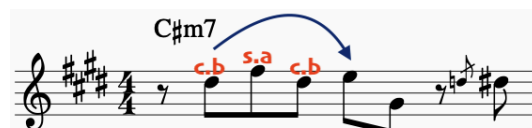
Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με προσέγγιση μέσω c.a στο μέτρο 1 στην νότα A [Bb, A].



Επίσης, προσεγγίσεις μέσω c.a πραγματοποιούνται στα μέτρα 3 με 4 στην νότα E# [F#, E#], στο μέτρο 7 στην νότα A [Bb, A], στο μέτρο 17 στην νότα A [Bb, A], στο μέτρο 49 στην νότα A [Bb, A], στο μέτρο 68 στην νότα D# [E, D#] και στο μέτρο 87 στην νότα A [Bb, A].

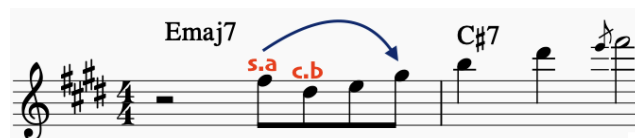
Ομοίως προσεγγίσεις μέσω c.b συναντώνται στο μέτρο 21 στην νότα C# [C, C#], στο μέτρο 37 στην νότα F# [E#, F#], στα μέτρα 45 και 46 στην νότα B# [B, B#], στα μέτρα 85 και 92 στην νότα C# [B#, C#] και στα μέτρα 93 και 94 στην νότα E# [E, E#].

Τριπλή προσέγγιση μέσω c.b, s.a και c.b πραγματοποιείται στο μέτρο 15 στην νότα E [D#, F#, D#, E].



Παρόμοια προσέγγιση διακρίνεται στα μέτρα 52 με 53 στην νότα A [G#, B, G#, A].

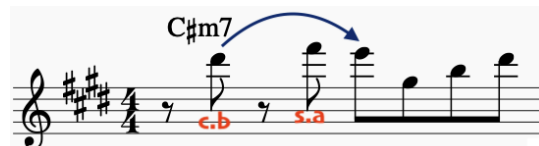
Διπλή προσέγγιση μέσω s.a και c.b πραγματοποιείται στο μέτρο 83 στην νότα E [F#, D#, E].



Η ίδια αισθητική συναντάται στο μέτρο 59 στην νότα C#, με τη διαφορά ότι πραγματοποιούνται βηματικές κινήσεις μεταξύ των προσεγγίσεων s.a και c.b [D#, E, D#, B#, C#].



Διπλή προσέγγιση μέσω c.b και s.a πραγματοποιείται στο μέτρο 47 στην νότα E [D#, F#, E].



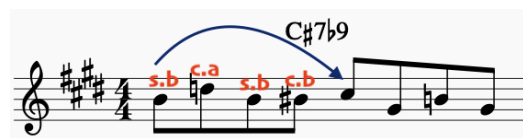
Διπλή χρωματική προσέγγιση μέσω c.a και c.b πραγματοποιείται στο μέτρο 36 στην νότα E# [F#, E, E#].

Διπλή χρωματική προσέγγιση πραγματοποιείται επίσης στο μέτρο 9 στην νότα G# [A, G, G#].

Η ιδιαίτερη προσέγγιση που συναντάται στα μέτρα 56 με 57 στην νότα G#, περιλαμβάνει κινήσεις s.a, c.b αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν την c.b [A, F#, G, G#].

Ιδιαίτερη προσέγγιση παρουσιάζεται επίσης στο μέτρο 62 στην νότα C#.

Η προσέγγιση αυτή ξεκινάει με s.b κάνει κίνηση σε c.a, επιστρέφει στην s.b και ολοκληρώνεται μέσω c.b [B, D, B, B#, C#].

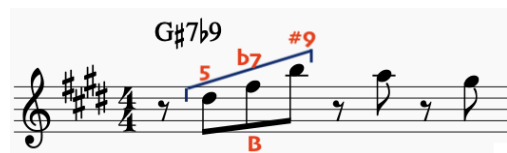
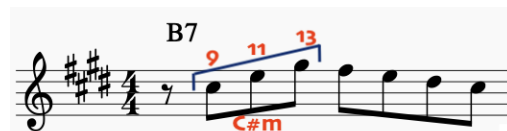


## 2. Upper Structures τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Στο μέτρο 8 γίνεται χρήση της τριάδας C#m πάνω από τη συγχορδία B7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 9, 11, 13 [C#, E, G#].

Χρήση της τετράδας C#m7 πάνω από την συγχορδία B7 πραγματοποιείται στο μέτρο 54. Επιπλέον, υπογραμμίζεται η τονική βαθμίδα της συγχορδίας B7.

Στο μέτρο 14 γίνεται χρήση της τριάδας B πάνω από τη συγχορδία G#7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 5, b7, #9 [D#, F#, B].

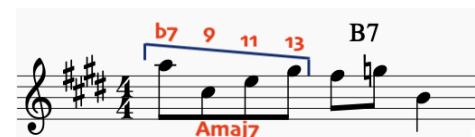


Στο μέτρο 47 γίνεται χρήση της τριάδας G#m πάνω από τη συγχορδία C#m7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες 5, b7, 9 [G#, B, D#].



Ομοίως, στο μέτρο 63 η τριάδα C#m χρησιμοποιείται πάνω από την συγχορδία F#m7 αναδεικνύοντας τις βαθμίδες 5, 7, 9, [C#, E, G#], όπως και η τετράδα C#m7 στο μέτρο 69 υπογραμμίζει επιπλέον την 11η βαθμίδα της συγχορδίας F#m7 [B].

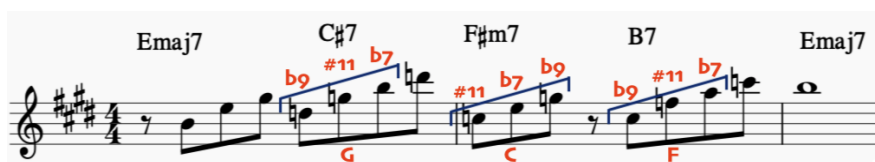
Στο μέτρο 64 γίνεται χρήση της τετράδας Amaj7 πάνω από τη συγχορδία B7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες b7, 9, 11, 13 [A, C#, E, G#].



Η ίδια αισθητική προσέγγιση παρατηρείται στο μέτρο 84 όπου η τριάδα B χρησιμοποιείται πάνω από την συγχορδία C#7 αναδεικνύοντας τις βαθμίδες 7, 9, 11 [B, D#, F#].

Στα τελευταία μέτρα του αυτοσχεδιασμού παρατηρούνται πολλαπλές χρήσεις τριάδων κατά τη διάρκεια του *Turnaround*. Ειδικότερα παρατηρούμε:

Τη χρήση της τριάδας G πάνω από τη συγχορδία C#7, που υπογραμμίζει τις βαθμίδες b9, #11, b7 [D, G, B]. Τη χρήση της τριάδας C πάνω από την συγχορδία F#m7 αναδεικνύοντας τις βαθμίδες #11, b7, b9 [C, E, G]. Τέλος, παρατηρείται η χρήση της τριάδας F πάνω από την συγχορδία B7, που υπογραμμίζει τις βαθμίδες b9, #11, b7 [C, F, A].



Ο αυτοσχεδιαστής μέσω των συγχορδιών που υπογραμμίζει, υπονοεί τις αλλαγές που εμφανίζονται στο *Turnaround* της σύνθεσης “*Lady Bird*” (Jaffe, 2012) του συνθέτη και πιανίστα Tadd Dameron (1917-1965). Οι αλλαγές αυτές κατέχουν μια περίοπτη θέση στην ιστορία της Τζαζ (Baker, 1987), ενώ σύμφωνα με τον σαξοφωνίστα και θρύλο της Τζαζ George Coleman (1935):

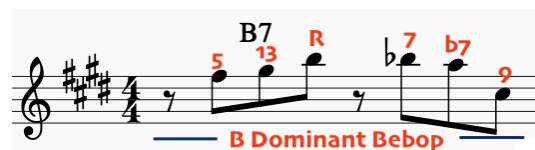
“...όλες αυτές οι σχέσεις (των συγχορδιών) είναι χρήσιμες, όπως και το *Turnaround* από το *Lady Bird*...πιθανώς ενέπνευσε τον

*Coltrane στο να συνθέσει το Giant Steps...<sup>33</sup>.*”

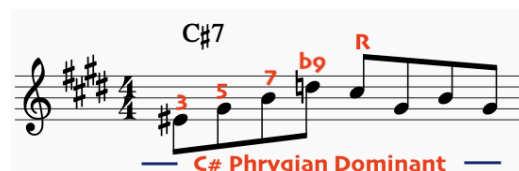
Επιπλέον, προφανείς χρήσεις *Upper Structure* συγχορδιών χρησιμοποιούνται στα μέτρα **4**, **5**, **23**, **30**, **37**, **49**, **51**, **53**, **55**, **79** με **80**, **91**, **94** και **97** και ως συνήθως χρησιμοποιούνται ως οι βασικές προεκτάσεις των συγχορδιών.

### 3. Χρήση κλιμάκων

Ο εκτελεστής εισάγει τον αυτοσχεδιασμό στο μέτρο **1** κάνοντας χρήση της κλίμακας *B Dominant Bebop*.



Στο μέτρο **4** γίνεται χρήση της κλίμακας *C# Phrygian Dominant*.



Η ίδια αισθητική προσέγγιση πάνω από τη συγχορδία *C#7* χρησιμοποιείται στα μέτρα **30**, **52**, **62** και **94**. *Phrygian Dominant* κλίμακες συναντώνται ακόμα σε αντίστοιχες *Dominant* συγχορδίες στο μέτρο **18** πάνω από τη συγχορδία *B7* και στα μέτρα **77** με **78** πάνω από τη συγχορδία *G#7*.

Στο μέτρο **21** γίνεται χρήση της κλίμακας *F# Melodic Minor*.



Ομοίως, χρήση της κλίμακας *C# Melodic Minor* συναντάται στο μέτρο **79** πάνω από την συγχορδία *C#m7*.

Στο μέτρο **29** ο αυτοσχεδιαστής υπογραμμίζει μεταξύ άλλων την *#11* βαθμίδα της συγχορδίας *D7#11*,

<sup>33</sup> My Music Masterclass (2015) *George Coleman, Jazz Saxophone Legend Video 1*, 20:10

που προφανώς το πραγματοποιεί μέσα από την κλίμακα *D Lydian Dominant* (Jaffe, 2012).



Η ίδια κλίμακα συναντάται και στο μέτρο **93** πάνω από την συγχορδία *D7#11*.

Στο μέτρο **61** παρατηρείται η χρήση των βαθμίδων **#11, 3, #9, b9** [*G#, F#, E#, D#*] στην συγχορδία *D7#11*.

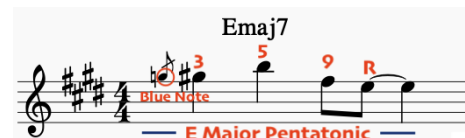
Ο αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί τον ήχο των κλιμάκων *D Half Whole Diminished* ή της *D Altered*.



Χρήση της κλίμακας *B Major Pentatonic* γίνεται στο μέτρο **72**.



Στο μέτρο **75** παρατηρείται η χρήση της κλίμακας *E Major Pentatonic*.



Στα μέτρα **81** με **82** γίνεται χρήση της κλίμακας *B Altered*, αρχικά πάνω από την συγχορδία *F#m7* και στη συνέχεια πάνω από την *B7*.



Ο εκτελεστής εφαρμόζει την κλίμακα πάνω από ολόκληρη την πτώση και όχι μόνο στην *Dominant* συγχορδία.

#### 4. Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών μεταξύ των συγχορδιών

Στα μέτρα **2** με **3**, η *b7* της *B7* λύνεται στην *3* της *Emaj7* [*A, G#*].



Η ίδια λύση παρατηρείται και στα μέτρα **18** με **19**.

Στα μέτρα **4** με **5** η *b7* της *C#7* προσεγγίζει μέσω *c.b* τη λύση της στην *3η* βαθμίδα της συγχορδία *F#m7* [*B, G#, A*].



Η ίδια προσέγγιση πραγματοποιείται στα μέτρα 52 με 53, 62 με 63 και 68 με 69.

Στα μέτρα 30 με 31 η b7 της C#7 λύνεται στην 3 της F#m7 [B, A].

Η ίδια προσέγγιση συναντάται επίσης στα μέτρα 94 με 95.

Στα μέτρα 56 με 57 η b7 της B7 προσεγγίζει μέσω s.b και c.b τη λύση της στην 3η βαθμίδα της συγχορδίας Emaj7 [A, F#, G, G#].

## 5. Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Στα μέτρα 24 με 25 παρουσιάζεται το μοτίβο B, C#, D#, G#.

Στη συνέχεια, στα μέτρα 31 με 33 αναπτύσσεται θεματικά το A μέρος, ενώ η κατάληξη υπενθυμίζει το B μέρος του μοτίβου:

Στα μέτρα 95 με 97 υπάρχει πιστή αναπαραγωγή της θεματικής ανάπτυξης του μοτίβου:

Στο μέτρο 76 ο αυτοσχεδιαστής εισάγει το θεματικό υλικό των αξιών των δεκάτων έκτων.

Στα μέτρα 79 με 82 χρησιμοποιείται το υλικό αυτό στις δύο νέες φράσεις που δημιουργούνται:

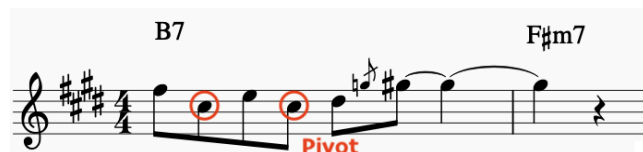


Σε ορισμένες πτώσεις γίνεται χρήση *Pivot* νοτών πριν τη λύση της *Dominant* συγχορδίας.

Τέτοιο παράδειγμα συναντάται στα μέτρα 40 με 41. Η νότα B λειτουργεί ως *Pivot* ενώ η κάτω φωνή εκτελεί χρωματική κίνηση προς την συγχορδία Emaj7.

Στα μέτρα 38 με 39 επίσης συναντάται η νότα C# στον ίδιο ρόλο.

Την ίδια λειτουργία έχει και η νότα G# στα μέτρα 62 με 63.



## 6. Λοιπές τεχνικές

Ο Green προσεγγίζει μεγάλο μέρος του αυτοσχεδιασμού γραμμικά (Jaffe, 2012), χρησιμοποιώντας έξι ή ακόμα και επτά νότες στη σειρά από την τρέχουσα σκάλα για την κατασκευή των μελωδιών. Οι κλίμακες κινούνται σε ανιούσα και κατιούσα φορά αναδεικνύοντας περίτεχνα τις βαθμίδες των συγχορδιών.

Παραδείγματα γραμμικής προσέγγισης με επτά νότες στη σειρά συναντώνται στα μέτρα 2 με 3:



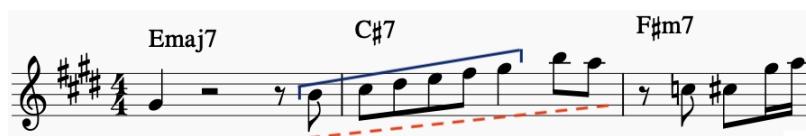
Η ίδια αισθητική προσέγγιση ακολουθείται στα μέτρα 8 με 9, 55 με 56 και 67 με 69.

Κατασκευή μελωδικής γραμμής έξι νοτών στη σειρά, διακρίνεται στα μέτρα 11 με 12,





Επιπλέον, στα μέτρα **19** με **20** ο αυτοσχεδιαστής μας υπενθυμίζει στοιχεία της μελωδικής αυτής γραμμής, αποδεικνύοντας πως η διατονική αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της συγκεκριμένης σύνθεσης και της προσδίδει μεταξύ άλλων θεματικό χαρακτήρα:

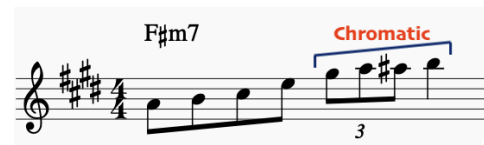


Στα μέτρα **27** με **28** παρουσιάζεται ξανά η ίδια ιδέα παραλλαγμένη σε μεγέθυνση (Liebman, 1991).



Όλες οι παραπάνω περιπτώσεις παρουσιάζουν ομοιότητες σε ότι αφορά την έκταση της μελωδίας αλλά περιέχουν διαφορετική τελική ανάπτυξη.

Χρωματική κίνηση συναντάται στο μέτρο **63** στις νότες G#, A, A#, B.



Στα μέτρα **70** με **71** διακρίνεται μετατόπιση του ρυθμικού τονισμού με τη χρήση των αξιών των τρήγων ογδών:



Το τέλος του τρίτου κύκλου τριάντα δύο μέτρων κλείνει με πανομοιότυπο τρόπο με αυτόν του πρώτου κύκλου. Αναλυτικά:

Στο μέτρο **93** ο αυτοσχεδιαστής διατηρεί τον ίδιο σκελετό μελωδίας.



με αυτόν του μέτρου **29**,



ενώ στη συνέχεια στα μέτρα **95** με **96** επαναλαμβάνει τις μελωδικές γραμμές που χρησιμοποίησε στα μέτρα **30** με **32**, οδηγώντας στο τελικό *Turnaround* και στο τέλος του αυτοσχεδιασμού.



## Jimmy Raney - *Anthropology*

### 1. Προσεγγίσεις νοτών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με διαδοχικές προσεγγίσεις μέσω c.b στις νότες D [C#, D] και E [Eb, E] στα μέτρα 1 με 2.

Η χρωματική κίνηση αναμιγνύει τις βαθμίδες των κλιμάκων Bb Major και Bb Minor Pentatonic.



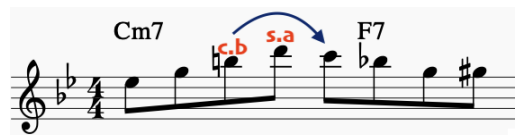
Προσεγγίσεις μέσω c.b συναντώνται επίσης στο μέτρο 9 στην νότα D [C#, D] και στην νότα F [E, F], στα μέτρα 25, 26 και 27 στην νότα F [E, F], στο μέτρο 54 στην νότα E [Eb, E], στο μέτρο 58 στην νότα D [C#, D], στο μέτρο 71 στην νότα G [F#, G], στα μέτρα 85 και 86 στην νότα E [Eb, E], στο μέτρο 89 στην νότα F [E, F], στο μέτρο 105 στην νότα F [E, F], στα μέτρα 119 και 120 στην νότα D [C#, D], στα μέτρα 121 και 122 στην νότα G [F#, G], στο μέτρο 125 στην νότα G [F#, G], στο μέτρο 129 στην νότα F [E, F] και στο μέτρο 147 στην νότα D [C#, D].

Προσέγγιση μέσω c.a παρατηρούνται στο μέτρο 13 στην νότα Ab [A, Ab].



Προσεγγίσεις μέσω c.a συναντώνται επίσης στο μέτρο 14 στην νότα Eb [E, Eb], στο μέτρο 14 στην νότα Gb [G, Gb], στο μέτρο 28 στην νότα Eb [E, Eb], στο μέτρο 31 στην νότα F [Gb, F], στο μέτρο 39 στην νότα F [Gb, F], στο μέτρο 52 στην νότα D [Eb, D], στο μέτρο 59 στην νότα G [Ab, G], στο μέτρο 91 στην νότα C [Db, C], στο μέτρο 111 στην νότα G [Ab, G], στο μέτρο 119 στην νότα Eb [E, Eb], στο μέτρο 126 στην νότα Bb [Cb, Bb] και στο μέτρο 127 στην νότα F [Gb, F].

Διπλή προσέγγιση μέσω c.b και s.a πραγματοποιείται στο μέτρο 10 στην νότα C [B, D, C].



Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται στο μέτρο 13 στην νότα Ab [G, Bb, Ab], στο μέτρο 19 στην νότα D [C#, E, D], στο μέτρο 60 στην νότα C [B, D, C], στο μέτρο 112 στην νότα A [Ab, B, A], στο μέτρο 143 στην νότα Bb [A, C, Bb], και στα μέτρα 157 με 158 στην νότα Bb [A, C, Bb].

Διπλή χρωματική προσέγγιση πραγματοποιείται μέσω c.a και c.b στο μέτρο **55** στην νότα C [Db, B, C].

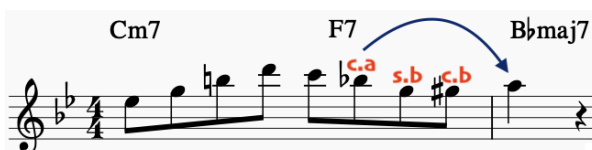


Η ίδια τεχνική χρησιμοποιείται στα μέτρα **61** με **62** στην νότα F [Gb, Fb, F] και στα μέτρα **134** με **135** στην νότα D [Eb, C#, D].

Διπλή προσέγγιση μέσω s.a και c.b παρατηρείται στο μέτρο **105** στην νότα F [G, E, F].



Στα μέτρα **10** με **11**, η προσέγγιση στην νότα A πραγματοποιείται με s.a, c.b αλλά προστίθεται και μια επιπλέον χρωματική προσέγγιση πριν την c.b. [Bb, G, G#, A].



Η ίδια ιδιαίτερη προσέγγιση χρησιμοποιείται εκτενώς καθ' όλη την διάρκεια του αυτοσχεδιασμού στο μέτρο **18** στην νότα F# [G, E, F, F#], στο μέτρο **19** στην νότα B [C, A, Bb, B], στα μέτρα **21** με **22** στην νότα E [F, D, Eb, E], στα μέτρα **22** με **23** στην νότα A [Bb, G, G#, A], στα μέτρα **42** με **43** στην νότα A [Bb, G, G#, A], στο μέτρο **44** στην νότα A [Bb, G, G#, A], στα μέτρα **50** με **51** στην νότα B [C, A, Bb, B], στα μέτρα **58** με **59** στην νότα B [C, A, Bb, B], στα μέτρα **60** με **61** στην νότα A [Bb, G, G#, A], στο μέτρο **76** στην νότα A [Bb, G, G#, A], στα μέτρα **82**, **83** και **84** στην νότα B [C, A, Bb, B], στα μέτρα **87**, **88**, **89** και **90** στην νότα A [Bb, G, G#, A], στα μέτρα **113** και **114** στην νότα F# [G, E, F, F#], στο μέτρο **115** στην νότα B [C, A, Bb, B], στο μέτρο **124** στην νότα A [Bb, G, G#, A], στα μέτρα **145** με **146** στην νότα F# [G, E, F, F#], στα μέτρα **146** με **147** στην νότα B [C, A, Bb, B] και στα μέτρα **151** και **152** στην νότα A [Bb, G, G#, A].

Μια ξεχωριστή προσέγγιση συναντάται στο μέτρο **93** στην νότα F μέσω c.a, s.b, c.b και s.a [Gb, Eb, E, G, F].



## 2. Upper Structures τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών

Στο μέτρο **11** γίνεται χρήση της τετράδας Dbm7 πάνω από τη συγχορδία G7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **#11, 13, b9, 3** [Db, Fb, Ab, Cb].

Στο μέτρο **13** γίνεται χρήση της τριάδας Cm πάνω από τη συγχορδία Bb7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **9, 11, 13** [C, Eb, G].

Στα μέτρα **17** με **18** γίνεται χρήση της τετράδας Am7 πάνω από τη συγχορδία D7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **5, b7, 9, 11** [A, C, E, G].

Η ίδια προσέγγιση συναντάται και στο μέτρο **73**, όπου η τετράδα Dm7 χρησιμοποιείται πάνω από την συγχορδία G7.

Στα μέτρα **18** με **19** γίνεται χρήση της τριάδας A πάνω από τη συγχορδία G7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **9, #11, 13** [A, C#, E].

Στο μέτρο **95** γίνεται χρήση της τριάδας Db Aug πάνω από τη συγχορδία F7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **b13, 3, R** [Db, A, F].

Στο μέτρο **110** γίνεται χρήση της τετράδας Fm7 πάνω από τη συγχορδία Ebmaj7. Αναδεικνύονται οι βαθμίδες **13, 11, 9, R** [C, Ab, F, Eb].

Προφανείς χρήσεις *Superimposed* τρίφωνων και τετράφωνων συγχορδιών γίνονται στα μέτρα **10, 21, 41, 44, 51, 58, 77, 81, 85, 92, 93, 114, 125, 129, 136, 150** και **156**.

### 3. Sequences και θεματική ανάπτυξη ιδεών

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά με τη χρωματική κίνηση που αναδεικνύει μέσω προσεγγίσεων τις *Blue* νότες από κλίμακες *Bb Minor Pentatonic* και *Bb Major Pentatonic* (Greenblatt, 2004). Στη συνέχεια εγκαθιδρύεται ο Μπλουζ ήχος με τη χρήση της κλίμακας *Bb Minor Pentatonic* μέχρι το μέτρο 7. Η χρήση της χρωματικής κίνησης στο μέτρο 9 υπενθυμίζει την αρχική φράση του μέτρου 1 καθώς ξεκινάει το δεύτερο οκτάμετρο του αυτοσχεδιασμού:

Το μελωδικό μοτίβο [E, F] του μέτρου 25 αναπτύσσεται θεματικά μέχρι το μέτρο 28:

Το μοτίβο που χτίζεται στα μέτρα 33 με 34 επαναλαμβάνεται σε διάστημα μιας 3ης ψηλότερα και αναδεικνύει τις βαθμίδες της συγχορδίας *Bb7* η οποία υπονοείται από τον αυτοσχεδιαστή. Τέλος στα μέτρα 35 με 36 μεταφέρεται στην συγχορδία *C7*, η οποία επίσης υπονοείται, και δημιουργεί πτώση για την συγχορδία *Fm7* του μέτρου 37.

Στα μέτρα 65 με 69 διακρίνεται αύξηση της ενέργειας μέσω της επαναληπτικότητας ένα έξυπνο ρυθμικό παιχνίδι στις μικρές βηματικές κινήσεις των νοτών *Db*, *Bb* και *A*.

Η μελωδική φράση των μέτρων 98 με 100 απαντάται στα μέτρα 101 με 103 μια 3η ψηλότερα συνεισφέροντας στο φαινόμενο του καλέσματος και απάντησης.

Στα μέτρα 153 με 155 υπονοείται ο ήχος της κλίμακας Bb Major Pentatonic δημιουργώντας μια μελωδική αντίθεση σε σχέση με το Bebop παίξιμο των προηγούμενων μέτρων 145 με 152,

ενώ ρυθμολογικά υπάρχει σαφής αναφορά στο μελωδικό μοτίβο [Ab, F] των μέτρων 99 με 100.

#### 4. Ιδανικές κινήσεις και λύσεις των φωνών

Ιδανικές κινήσεις *Voice Leading* παρατηρούνται:

Στα μέτρα 20 με 21 η b7 της συγχορδίας G7 λύνεται στην 3η της C7 [F, E].

Στα μέτρα 75 με 76 η b7 της συγχορδίας G7 λύνεται στην b3 της Cm7 [F, Eb].

Στα μέτρα 88 με 89 η b7 της συγχορδίας F7 λύνεται στην 3η της Bbmaj7 [Eb, D].

Η ίδια λύση παρουσιάζεται στα μέτρα 111 με 112 και 152 με 153.

Στα μέτρα 22 με 23 η b7 της συγχορδίας C7 λύνεται στην 3η της F7 αφού προσεγγιστεί μέσω s.b και c.b [Bb, G, G#, F].



Η ίδια αισθητική εφαρμόζεται και στα μέτρα 50 με 51 και 146 με 147 όπου η συγχορδία D7 λύνεται στην G7 [C, A, Bb, B].

Στο μέτρο 124 πραγματοποιείται η ίδια μελωδικά κίνηση αλλά σε διαφορετικής ποιότητας συγχορδία.

Η b7 της συγχορδίας Cm7 λύνεται στην 3η της F7 μέσω s.b και c.b [Bb, G, G#, F].



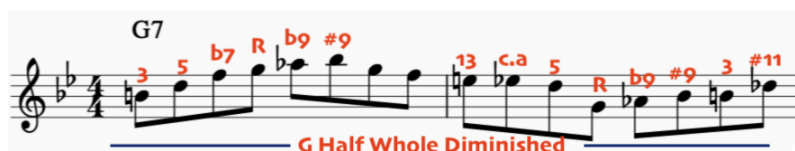
## 5. Χρήση κλιμάκων

Όπως αναφέρθηκε νωρίτερα και στο κεφάλαιο της “Θεματικής Ανάπτυξης” ο αυτοσχεδιασμός ξεκινάει με χρήση των κλιμάκων Bb Major και Minor Pentatonic καθώς και συνδυασμό αυτών των δύο.

Στο μέτρο 22 γίνεται χρήση της κλίμακας D Half Whole Diminished.

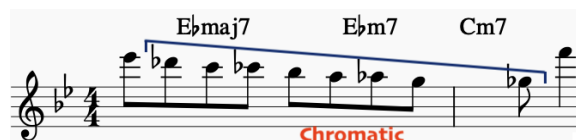


Η κλίμακα G Half Whole Diminished εφαρμόζεται και στα μέτρα 51 και 52.



Η ίδια κλίμακα χρησιμοποιείται στο μέτρο 120 στην συγχορδία F7.

Στα μέτρα 78 με 79 γίνεται χρήση της χρωματικής κλίμακας. Η κλίμακα καταλήγει στην νότα Gb καθυστερώντας την συγχορδία Ebm7.



Στο μέτρο **87** γίνεται χρήση της κλίμακας *F Mixolydian b13* (Haerle, 1980).



Η ίδια κλίμακα χρησιμοποιείται και στο μέτρο **157**.

Χρήση της κλίμακας *F Altered* παρατηρείται στο μέτρο **88**.



Η ίδια κλίμακα συναντάται και στο μέτρο **108**, ενώ χρήση της κλίμακας *G Altered* διακρίνεται στο μέτρο **148** στην συγχορδία *G7*.

Στα μέτρα **132** με **141**, στον τελευταίο κύκλο του αυτοσχεδιασμού, ο εκτελεστής επαναφέρει τον Μπλουζ ήχο με τη χρήση των κλιμάκων *Bb Minor* και *Major Pentatonic* καθώς και τη μίξη αυτών. Οι χρωματικές κινήσεις των μέτρων **137** με **139** υπενθυμίζουν τις αρχικές φράσεις του πρώτου οκτάμετρου.

Στο μέτρο **152** γίνεται τη χρήση της κλίμακας *F Phrygian Dominant*.



## 6. Λοιπές τεχνικές

Στο μέτρο **43** υπάρχει προήγηση της συγχορδίας *Cm7*, η οποία εμφανίζεται στο πρώτο μέρος του επόμενου μέτρου.



Στο μέτρο **47** υπάρχει προήγηση της τριάδας Bb η οποία αναφέρεται στην συγχορδία BbMaj7 του επόμενου μέτρου.

Στα μέτρα **58** με **60** υπάρχει προήγηση της συγχορδίας G7, όπως μαρτυρούν οι προεκτάσεις αλλά και οι σχετικές προσεγγίσεις,

Η λύση της μελωδικής γραμμής των μέτρων **58** με **60** [F, E] καταλήγει στην συγχορδία Cm7 μετατρέποντας την με αυτό τον τρόπο σε *Dominant*.

Ο αυτοσχεδιαστής υπονοεί την συγχορδία G7 σε όλο την έκταση των μέτρων **58** με **60** (Galper, 2005).

Στο μέτρο **61** εννοείται η συγχορδία F7 καθώς καθυστερεί από το προηγούμενο μέτρο.

Η μελωδική γραμμή στο τέλος του μέτρου προσεγγίζει την νότα F της συγχορδίας Ebmaj7 μέσω διπλής χρωματικής προσέγγισης [Gb, Fb, F].

Στο μέτρο **74** διακρίνεται προήγηση της βαθμίδας b13 της συγχορδίας F7.

Στο μέτρο **75** ο αυτοσχεδιαστής επεκτείνει της συγχορδία G7 σε όλη τη διάρκεια του μέτρου τονίζοντας τις προεκτάσεις b9 και #9 [Ab, Bb].

Στα μέτρα **80** με **81** υπάρχει προήγηση της συγχορδίας D7. Αυτό γίνεται με την δήλωση του *Arpeggio* της συγχορδίας Am.

Στα μέτρα **82** με **83** υπάρχει προήγηση της συγχορδίας G7 του επόμενου μέτρου.

Η συγχορδία F7 υπονοείται σε όλη τη διάρκεια του μέτρου **90** ανακαλώντας μια πολύ χαρακτηριστική μελωδία *Bebop*. Τονίζονται οι προεκτάσεις b9 και #9 [Gb, Ab].

82 D7 R 13 b7 13 5 c.a 83 G7 s.b, c.b 3 9  
90 Cm7 c.b #9 3 5 F7 b7 R b9 #9

Ομοίως, η συγχορδία F7 υπονοείται στα μέτρα **95** και **108**.

Επίσης η συγχορδία Bb7 εφαρμόζεται σε όλη τη διάρκεια του μέτρου **93**.

93 Cm7 F7 Fm7 Bb7 b7 b13 #11 13 5 3 R

Ομοίως, η συγχορδία Bb7 υπονοείται στο μέτρο **125**.

Στα μέτρα **104** με **107** παρουσιάζεται το επαναληπτικό μελωδικό μοτίβο πέντε νοτών [F, G, Ab, Bb, G] που ανήκει στην κλίμακα G *Phrygian* #6 (Miller Vol.1, 1996). Ο εκτελεστής χρησιμοποιεί προσωρινά τις βαθμίδες [R, 9, b3, 11] που λειτουργούν στην συγχορδία Cm7 του μέτρου **106**, ενώ αργότερα επιστρέφει στον αρχικό ήχο της κλίμακας G *Phrygian* #6.

104 Cm7 F7 Bbmaj7 G7 Cm7 F7 Bbmaj7 G7  
b7 R b9 #9 13 11 R 9 b3 11 5 13 b7 R b9 #9  
G Phrygian #6 Cm7 G Phrygian #6

Στα μέτρα **109** με **110** και **111** υπονοούνται οι συγχορδίες G7 και F7 αντίστοιχα, όπως μαρτυρούν οι σχετικές προσεγγίσεις. Η συγχορδία F7 λύνεται στη συγχορδία Bbmaj7 του επόμενου μέτρου με ιδανικό *Voice Leading* [Eb, D].

109 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Em7 11 b9 b7 b13 5 #11 b3 R  
111 Cm7 F7 Bbmaj7 3 5 11 c.a 9 b9 R b7 3 9 R

Στα μέτρα **112** με **113** υπάρχει προήγηση της συγχορδίας D7 του επόμενου μέτρου.

Στα μέτρα **41** με **42** υπάρχει αντικατάσταση της συγχορδίας Cm7 με την C7, ενώ στη συνέχεια η συγχορδία F7 διαρκεί μέχρι και τον πρώτο χτύπο του επόμενου μέτρου.

Στο μέτρο **14** ο αυτοσχεδιαστής δεν ακολουθεί πιστά τη διαδοχή των συγχορδιών όπως προκύπτει από την επιλογή των νοτών.

Η συγχορδία Ebm7 υπονοείται σε όλη τη διάρκεια του μέτρου.

Η ίδια αισθητική προσέγγιση συναντάται και στα μέτρα **39**, **62** και **94**.

Στο μέτρο **45** γίνεται χρήση του *Cliché Bebop* μοτίβου κατά το οποίο χρησιμοποιούνται οι προεκτάσεις b9 και #9 στον *Dominant* ήχο.

Εδώ εφαρμόζεται στην συγχορδία Bb7 [Cb, Db].

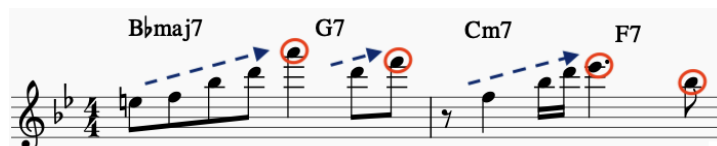
Η ίδια αισθητική προσέγγιση εφαρμόζεται στο μέτρο **56** στην συγχορδία F7 και στα μέτρα **84**, **116** και **91** στην συγχορδία G7.

Ένα ιδιαίτερο είδος θεματικής ανάπτυξης μέσω επανάληψης του μελωδικού τμήματος που περιέχει το ανερχόμενο διάστημα 7ης, παρατηρείται στα μέτρα **75** με **80**. Οι κορυφές της μελωδικής γραμμής της φράσης σχηματίζουν την μελωδία D, Ab, F.

Στο μέτρο **123** παρατηρείται επίσης μια από τις *Cliche* εφαρμογές της *Bebop* γλώσσας στις βαθμίδες **3, b9, b7, 7** της συγχορδίας G7 [B, Ab, F, F#], με τη χρήση της κλίμακας G *Bebop Dominant* με την προσθήκη της βαθμίδας b9.



Οι κορυφές κάθε ανιούσας μελωδικής γραμμής των μέτρων **129** με **130** σχηματίζουν την μελωδία [A, F, Eb, Bb].

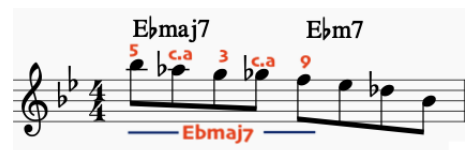


Στο μέτρο **143** γίνεται χρήση της χρωματικής κλίμακας. Θεωρούμε πως ο αυτοσχεδιαστής εφαρμόζει την συγχορδία F7 σε όλη τη διάρκεια του μέτρου μέσω προήγησης.

Η χρωματική κλίμακα συνδέει τις προεκτάσεις #9 και b9 της συγχορδίας πριν ακολουθήσει η λύση στην συγχορδία Bbmaj7.



Ομοίως, η χρήση της χρωματικής κλίμακας στο μέτρο **158** αναδεικνύει τις νότες G και F της συγχορδίας Ebmaj7 στον δεύτερο και τον τρίτο παλμό του μέτρου.



# Παράρτημα μεταγραφών αυτοσχεδιασμών

## Anthropology

"Live In Tokyo" (Xanadu, 1976)

Jimmy Raney Solo

Swing feel

♩ = 200

**A**

B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

5

B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

9

Fm7 B♭7 E♭maj E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

13

D7 G7

17

C7 F7

21

B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

25

Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

29

**B**

B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

33

37 Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

41 Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

45 D7 G7

49 C7 F7

53 B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

57 Fm7 B♭7<sup>3</sup> E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

61

[C]

65 B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

Fm7 B♭7 E♭maj7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

69 Cm7

73 B♭maj7 G7 F7

75  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7 Fm7  $B\flat$ 7

78  $E\flat$ maj7  $E\flat$ m7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7

81 D7 G7

85 C7 F7 F7

89  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7

93 Fm7  $B\flat$ 7  $E\flat$ maj7  $E\flat$ m7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7

**D**

97  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7 Fm7  $B\flat$ 7

102  $E\flat$ maj7  $E\flat$ m7  $B\flat$ maj7 G7

104 Cm7 F7  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7

109 Fm7  $B\flat$ 7  $E\flat$ maj7 Em7 Cm7 F7

112  $B\flat$ maj7 D7 G7

117 C7 F7 B♭maj7 G7

Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7 Fm7 B♭7

122 E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

126 B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7

**E**

129 Cm7 F7 Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

132 B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7 Fm7 B♭7

137 E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7 D7

142 G7

147 C7 F7

149 B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

153 Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

157



# Falling In Love With Love

"Reaching Out", (Jazztime, 1961)

Grant Green Solo

Swing feel  
♩ = 168

B7  
 3 **A** Emaj7 C#7 F#m7 B7  
 7 F#m7 B7 Emaj7  
 11 C#m7 D#m7b5  
 14 G#7b9 C#m7 F#7  
 17 F#m7 B7  
 19 Emaj7 C#7 F#m7 B7  
 23 F#m7 B7 Emaj7 C#7 F#m7 B7  
 27 Emaj7 D7#11 C#7  
 31 F#m7 B7 Emaj7 C#7 F#m7 B7

**B**

35 Emaj7 C#7 F#m7 B7 F#m7

40 B7 Emaj7

43 C#m7 G#7b9

47 C#m7 F#m7 B7

51 Emaj7 C#7 F#m7 B7

55 F#m7 B7 Emaj7

59 Emaj7

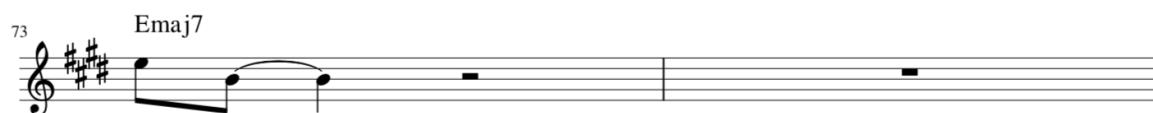
61 D7#11 C#7b9 F#m7 B7

65 Emaj7 C#7 F#m7 B7

**C**

67 Emaj7 C#7 F#m7

70 B7 F#m7 B7



# Have You Met Miss Jones

"Jimmy Raney Visits Paris Vol.2" (Vogue, 1955)

Jimmy Raney Solo

Swing feel  
♩ = 180

C7  
 A  
 Fmaj7 F#o7 Gm7 C7  
 Am7 Ab7 Gm7 C7  
 Fmaj7 F#o7 Gm7 C7  
 Am7 Dm7 Cm7 F7b9  
 Bbmaj7 Abm7 Db9 Gbmaj7 Em7 A7  
 Dmaj7 Abm7 Db9 Gbmaj7 Gm7 C7  
 Fmaj7 F#o7 Gm7 C7  
 Am7 Dm7 C7 Fmaj7 D7 Gm7 C7

**B**

35 Fmaj7 F#o7 Gm7 C7

39 Am7 Ab7 Gm7 C7

43 Fma7 F#o7 Gm7 C7

47 Am7 Dm7 Cm7 F7 Bbmaj7

52 Abm7 Db9 Gbmaj7 Em7 A7

55 Dmaj7 Abm7 Db9 Gbmaj7 Gm7 C7 Fmaj7

60 F#o7 Gm7 C7

63 Am7 Dm7 G7 C7 Fmaj7 D7 Gm7 C7

67 Fmaj7

# Like Someone In Love

"The Swinging Guitar Of Tal Farlow" (Verve, 1957)

Tal Farlow Solo

Swing feel

$\text{♩} = 190$

Ebmaj7 Fm7 Bb7  
 3 Ebmaj7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 C7b9  
 7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Eb7  
 11 Abmaj7 Dm7 G7 Cm7 Cmaj7  
 15 Cm7 F7 Fm7 Bb7 Fm7 Bb7 Fm7  
 19 Ebmaj7 Cm7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 C7b9  
 24 Bb7 Ebmaj7 Eb7 Abmaj7  
 28 Dmin7 G7 Cmaj7 F7 F#m7 B7  
 31 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Fm7 Bb7

35  $E\flat\text{maj}7$   $C\text{m}7$   $F\text{m}7$   $B\flat7$   $E\flat\text{maj}7$

39  $F\text{m}7$   $B\flat7$   $E7$   $B\flat\text{m}7$   $E\flat7$

43  $A\flat\text{maj}7$   $D\text{m}7$   $G7$   $C\text{maj}6$

47  $F7$   $F\text{m}7$   $B\flat7$

51  $E\flat\text{maj}7$   $C\text{m}7$   $F\text{m}7$   $B\flat7$   $E\flat\text{maj}7$

55  $F\text{m}7$   $B\flat7$   $E\flat\text{maj}7$   $E\flat7$

59  $A\flat\text{maj}7$   $D\text{m}7$   $G7$   $C\text{maj}7$   $F\sharp\text{m}7$   $B7$   
 $B\flat7$

63  $G\text{m}7$   $C7$   $F\text{m}7$   $B\flat7$   $E\flat\text{maj}7$   $F\text{m}7$

# Minor League

"Solid" (Blue Note, 1979)

Grant Green Solo

Swing feel

$\text{♩} = 210$

**A**

Chords: Cm7, Fm7, Cm7, A7#11, G7b9, Cm7, G7b9.

**B**

Chords: Cm7, Fm7, Cm7, A7#11, G7b9, Cm7, G7b9, Cm7, Fm7.

**C**

Chords: Cm7, A7#11, G7b9, Cm7, G7b9.



**D**

37 Cm7

39 Cm7 Fm7 Cm7 G7b9

45 A7#11 G7b9 Cm7

**E**

49 Cm7

51 Cm7 Fm7 A7#11

55 G7b9 Cm7 G7b9

58

**F**

61 Cm7

65 Fm7 Cm7 A7#11 G7b9 Cm7 G7b9

69

73 Cm7

A single musical staff in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). The staff contains a half note chord consisting of the notes C4, Eb4, Gb4, and Bb4. The measure ends with a double bar line.

# SonnyMoon For Two

"The Capitol Vaults Jazz Series" (Blue Note, 2013)

Joe Pass Solo

Swing feel

$\text{♩} = 120$

**A**

C7 F7 C7 Gm7 C7 F7 C7

8 A7 Dm7 G7 C7 G7

**B**

13 C7 F7 C7 Gm7 C7

17 F7 C7 A7 G7

21 Dm7 G7 C7

**C**

25 C7 F7 C7 Gm7 C7 F7

30 C7 A7 Dm7

34 G7 C7 G7

**D**

37 C7 F7 C7

40

F7 C7 A7

45

Dm7 G7 C7

Detailed description: The image shows two staves of musical notation. The first staff, starting at measure 40, contains a sequence of chords: F7, C7, and A7. The second staff, starting at measure 45, contains a sequence of chords: Dm7, G7, and C7. The notation includes various note values, rests, and accidentals (sharps and flats) indicating the specific notes and intervals for each chord and melodic line.

# St Thomas

"Chromatic Palette" (Concord, 1981)

Tal Farlow Solo

Swing feel

$\text{♩} = 250$

**A**

C Em7 A7 Dm7 G7 C G7

2

C Em7 A7 Dm7 G7 C G7

6

C B $\flat$ 7 A7 Dm7 G7

10

C7 F F $\sharp$ o7 C G7

14

**B**

C Em7 A7

18

Dm7 G7 C G7 C Em7

20

Dm7 G7 C G7

24

26 C B $\flat$ 7 A7 Dm7 G7

30 C7 F F $\sharp$ o7 C G7

**C**

33 C Em7 A7 Dm7 G7 C G7 B $\flat$ 7

38 C Em7 A7 Dm7 G7 C G7 C

43 A7 Dm7 G7

46 C7 F F $\sharp$ o7 C G7 C G7

**D**

50 C Em7 A7 Dm7 G7 C

54 C Em7 A7 Dm7 G7

58 C B $\flat$ 7 A7 Dm7 G7 C

E

F F#o7 C G7 C C Em7 A7  
 63

Dm7 G7 C G7 C Em7 Dm7 A7 G7 C G7  
 68

C Bb7 A7 Dm7 G7  
 74

C7  
 78

F F#o7 C G7 C C6  
 79

# The Days Of Wine And Roses

"Exit" (Muse, 1977)

Pat Martino Solo

Swing feel

$\text{♩} = 128$

$B\flat m7$

$B\flat m7$   
**A**  
 3  $Fmaj7$   $E\flat7$   $D7\flat9$   $Gm7$   
 8  $Gm7$   $B\flat m7$   
 10  $E\flat7$   $Am7$   $Dm7$   
 13  $Gm7$   
 14  $C7$   $Em7\flat5$   $A7\flat9$   
 16  $Dm7$   $G7$   $Gm7$   $C7$   
 19  $Fmaj7$   $E\flat7$   $D7\flat9$   
 22  $D7\flat9$   $Gm7$   $E\flat7$   
 25  $B\flat m7$   $Am7$   $Dm7$



29 **Bm7** **Bb7**

31 **Am7** **Dm7** **Gm7** **C7** **Bbm7**

34 **B** **Fmaj7**

36 **Eb7** **D7b9**

39 **Gm7**

41 **Bbm7**

42 **Eb7** **Am7** **Dm7** **Gm7**

46 **C7** **Em7b5** **A7b9** **Dm7** **G7** **Gm7**

50 **C7** **Fmaj7**

51 **Eb7** **D7b9**

54

55 Gm7

57 Bbm7 Eb7

59 Am7 Dm7 Bm7 Bb7

63 Am7 Dm7 Gm7 C7 Bbm7

66 Fmaj7

# The Way You Look Tonight

"Plectrist", Norgran 1956)

Billy Bauer Solo

Swing feel

$\text{♩} = 240$

3 **A** Fmaj7 Dm7 Gm7 C7

7 Eb7#11 D7b9 Gm7 C7

11 Cm7 F7 Gm7 C7

15 Fmaj7 D7 Gm7 C7

19 **A** Fmaj7 Dm7 Gm7 C7

23 Eb7#11 D7b9 Gm7 C7

27 Cm7 F7 Gm7 C7 Fmaj7

32 D7 Gm7 Bbm7 Eb7

**B**

35  $A\flat\text{maj}7$   $A\text{o}7$   $B\flat\text{m}7$   $E\flat7$

39  $A\flat\text{maj}7$   $A\text{o}7$   $B\flat\text{m}7$   $E\flat7$

43  $A\flat\text{maj}7$   $A\text{o}7$   $B\flat\text{m}7$   $E\flat7$

47  $A\flat\text{maj}7$   $A\text{o}7$   $G\text{m}7$   $C7$

**A**

51  $F\text{maj}7$   $D\text{m}7$   $G\text{m}7$   $C7$

55  $E\flat7\sharp11$   $D7\flat9$   $G\text{m}7$   $C7$

59  $C\text{m}7$   $F7$

61  $G\text{m}7$   $C7$   $F\text{maj}7$   $D7$   $G\text{m}7$   $C7$   $F\text{maj}7$   $D7$   $G\text{m}7$   $C7$

67  $G\text{m}7$   $C7$   $F$   $D7$   $G\text{m}7$   $C7$

71

# You'd Be So Nice To Come Home To

"Plectrist" (Norgran, 1956)

Billy Bauer Solo

♩ = 240

Swing feel

B $\flat$ 6 D7

**A**

Gm7 D7 Gm7

Fm7 B $\flat$ 7 E $\flat$ maj7 Am7 $\flat$ 5 D7

Gm7 Em7 $\flat$ 5 A7 Am7 $\flat$ 5

D7 Gm6 D7 Gm6

Fm7 B $\flat$ 7 E $\flat$ maj7

A7 Dm7 D7 Gm7

C7 F7 B $\flat$ maj7

**B**

Gm6 D7 Gm6

39 Fm7 B♭7 E♭maj7

43 Am7♭5 D7 Gm7

47 Em7♭5 A7 Am7♭5 D7

51 Gm6 D7 Gm6

55 Fm7 B♭7 E♭maj7

59 A7♭9 Dm7 D7 Gm7

63 C7 F7 B♭maj7

Παράρτημα μεταγραφών με κατηγοριοποίηση των δομικών  
στοιχείων (Mapping)

## Anthropology

"Live In Tokyo" (Xanadu, 1976)

Jimmy Raney Solo

Swing feel

$\text{♩} = 265$

**A**

$\text{B}\flat\text{maj7}$   $\text{G7}$   $\text{Cm7}$   $\text{F7}$   $\text{B}\flat\text{maj7}$   $\text{G7}$   $\text{Cm7}$   $\text{F7}$

$\text{Fm7}$   $\text{B}\flat7$   $\text{E}\flat\text{maj7}$   $\text{E}\flat\text{m7}$   $\text{B}\flat\text{maj7}$   $\text{G7}$   $\text{Cm7}$   $\text{F7}$

$\text{B}\flat\text{maj7}$   $\text{G7}$   $\text{Cm7}$   $\text{F7}$   $\text{B}\flat\text{maj7}$   $\text{G7}$   $\text{Cm7}$   $\text{F7}$

$\text{Fm7}$   $\text{B}\flat7$   $\text{E}\flat\text{maj}$   $\text{E}\flat\text{m7}$   $\text{Cm7}$   $\text{F7}$   $\text{B}\flat\text{maj7}$

$\text{C7}$   $\text{F7}$

$\text{B}\flat\text{maj7}$   $\text{G7}$   $\text{Cm7}$   $\text{F7}$   $\text{B}\flat\text{maj7}$   $\text{G7}$   $\text{Cm7}$   $\text{F7}$

L1 S1 L2 S2 S3  
 L3  
 S4 L4 S5 S6 P1  
 L5 S7 S3r1 S8 S8a1  
 D7 G7  
 S9 P2 S10 S11  
 L6 L7 S11r1  
 S12 L8 S13 L8a1 S13a1

29 Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

**B**

33 B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

37 Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

41 Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

45 D7 G7

49 C7 F7

53 B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

57

L9 S14

S15 S15a1 S15a2

L3r1 L3r2 L3r3

S16 S14r1 L10

L11 S5r1 S9r1 L12 S7r1

L13 L14 S5r2 P3

L15 L7r1

L16

S17 3 S10r1 S10r2

P4 S18



61 Fm7 B $\flat$ 7 E $\flat$ maj7 E $\flat$ m7 Cm7 F7 B $\flat$ maj7

L17 S19

**C**

65 B $\flat$ maj7 G7 Cm7 F7 B $\flat$ maj7 G7 Cm7 F7

S20 L18 S20a1 S20a2 L18a1

69 Fm7 B $\flat$ 7 E $\flat$ maj7 B $\flat$ maj7 G7 Cm7 F7

S20a3 L17r1

73 B $\flat$ maj7 G7 Cm7 F7 B $\flat$ maj7 G7 Cm7 F7

L19 S14r2 S18r1 S11r1

77 Fm7 B $\flat$ 7 E $\flat$ maj7 E $\flat$ m7 P5 Cm7 F7 B $\flat$ maj7

S7r1 S18r2 L3r4 S21 D7 G7 L20

81 3 S22 P6 L21 L22

3 S22 P6 L21 L22

85 C7 F7

S23 S24 L14r1 S5r5 L23

B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

89

L24 L22r1

P7

Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

93

(D) S25 S26 L25

B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

97

L2r1 S3r2 S25r1 S25r2

Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

101

L2r2 S3r3 S25r3 S27 L26

B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

105

S27a1 S27a2 P8

Fm7 B♭7 E♭maj7 Em7 Cm7 F7 B♭maj7

109

L27 L27a1

D7 G7

113

S5r6 S5r7 S28

L28 L29

C7 F7

117

S29 S14r3 L32

L30 L31

121  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7

125 Fm7  $B\flat$ 7  $E\flat$ maj7  $E\flat$ m7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7

**E** 129  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7

133 Fm7  $B\flat$ 7  $E\flat$ maj7  $E\flat$ m7  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7

137  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7 G7 Cm7 F7

141 Fm7  $B\flat$ 7  $E\flat$ maj7  $E\flat$ m7 Cm7 F7  $B\flat$ maj7

145 D7 G7

149 C7 F7

121 L33 S30 S11r2

125 S15r1 S10r3

129 L34 L35

133 S31 S31a1 S32 L38 L37

137 L1r1 S1r1 L1r2 S1r2

141 S33 L39 S34

145 S14r4 S14r5 S14r6 L40 S5r8

149 S14r7 S5r9 S14r8 P10 L41

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, likely in the key of B-flat major. It consists of eight systems of music, each starting with a measure number (121, 125, 129, 133, 137, 141, 145, 149). Above each system are guitar chords: B-flat major 7, G7, C minor 7, F7, B-flat major 7, G7, C minor 7, F7; F minor 7, B-flat 7, E-flat major 7, E-flat minor 7, C minor 7, F7, B-flat major 7; B-flat major 7, G7, C minor 7, F7, B-flat major 7, G7, C minor 7, F7; F minor 7, B-flat 7, E-flat major 7, E-flat minor 7, B-flat major 7, G7, C minor 7, F7; B-flat major 7, G7, C minor 7, F7, B-flat major 7, G7, C minor 7, F7; F minor 7, B-flat 7, E-flat major 7, E-flat minor 7, C minor 7, F7, B-flat major 7; D7, G7; C7, F7. Below the notes are various fingering and string-bending diagrams: L33, S30, S11r2, S15r1, S10r3, L34, L35, S31, S31a1, S32, L38, L37, L1r1, S1r1, L1r2, S1r2, S33, L39, S34, S14r4, S14r5, S14r6, L40, S5r8, S14r7, S5r9, S14r8, P10, L41. A box with the letter 'E' is placed above the first system of the third system.

B♭maj7 G7 Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7

153

L42 S25r3 S25r4 S2r1 P11 L7r2

Fm7 B♭7 E♭maj7 E♭m7 Cm7 F7 B♭maj7

157

S3r4

# Falling In Love With Love

"Reaching Out", (Jazztime, 1961)

Grant Green Solo

Swing feel

$\text{♩} = 168$

B7  
 L1  
**A**  
 3 Emaj7 C#7 F#m7 B7  
 L2 L3 S1 S2 L4  
 7 F#m7 B7 Emaj7  
 S3 S4 S5 L5  
 11 C#m7 D#m7b5 G#7b9  
 S6 S7 L7 S8 L6  
 15 C#m7 F#7 F#m7 B7  
 S9 S10 S10a1  
 19 Emaj7 C#7 F#m7 B7  
 S6r1 L6r1 P1  
 23 F#m7 B7 Emaj7 C#7 F#m7 B7  
 S2a1 S11 L8  
 27 Emaj7 D7#11 C#7  
 L9 S12<sup>3</sup> P2 L10  
 31 F#m7 B7 Emaj7 C#7 F#m7 B7  
 S11r1 S11r2 S11r3 S13 S11r4 P3 L11

**B**

35 Emaj7 C#7 F#m7 B7 L12

39 F#m7 B7 Emaj7 S14 L13 S14a1 S15

43 C#m7 G#7b9 L14 S16 P4 L15 L16

47 C#m7 F#m7 B7 S17 3 L17

51 Emaj7 C#7 F#m7 B7 L18 L19 S18 S19 S19a1

55 F#m7 B7 Emaj7 S17r1 L20 S4r1 L21 P5

59 Emaj7 D7#11 C#7b9 L22 S20 L23 S1r1

63 F#m7 B7 Emaj7 C#7 F#m7 B7 S2a2 3 S17r2 L24 S21

**C**

67 Emaj7 C#7 F#m7 B7 L25 L26 S22 S22a1 S22a2

71 **F#m7** **B7** **Emaj7**

S22a3 S23 S24

**Emaj7**

75 **G#7b9**

L27 L27a1 L28

79 **C#m7** **F#m7** **B7**

L29 L29a1

83 **Emaj7** **C#7** **F#m7** **B7**

S25 L30 L31

87 **F#m7** **B7** **Emaj7**

P7 L32 L33 S12r1

91 **Emaj7** **D7#11** **C#7b9**

S15r1 L34 L10r1

95 **F#m7** **B7** **Emaj7** **C#7** **F#m7** **B7** **Emaj7**

S11r5 S11r6 S11r7 S13r1 S26 S27 S26r1 S27r1

L35 L36

# Have You Met Miss Jones

"Jimmy Raney Visits Paris Vol.2" (Vogue, 1955)

Jimmy Raney Solo

Swing feel  
♩ = 196

Chord progression and fingerings for the solo:

- 1-2: C7 (S1, L1)
- 3-4: Fmaj7 (S3), F#o7 (S4)
- 5-6: Gm7 (S5)
- 7-8: Am7 (L2), Ab7 (L3), Gm7 (S7)
- 9-10: C7 (S8, L4, S9)
- 11-12: Fmaj7 (S3r1), F#o7 (L5), Gm7 (S10)
- 13-14: C7 (L6)
- 15-16: Am7 (S11), Dm7 (L7), Cm7 (S12), F7b9
- 17-18: Bbmaj7, Abm7, Db9, Gbmaj7, Em7, A7
- 19-20: Dmaj7 (S13), Abm7 (L8), Db9 (S14), Gbmaj7 (L9)
- 21-22: Dmaj7 (S15), Abm7 (S16), Db9 (S16a1), Gbmaj7 (S16a2), Gm7, C7
- 23-24: Fmaj7 (S17), F#o7 (S18), Gm7, C7
- 25-26: Fmaj7 (L10), F#o7, Gm7, C7
- 27-28: Fmaj7 (P1), F#o7, Gm7, C7



31 Am7 Dm7 Gm7 C7 Fmaj7 D7 Gm7 C7

S18r1 L11 L12

**B**

35 Fmaj7 F#o7 Gm7 C7

S19 S19a1 S19a2 S20 L13

39 Am7 Ab7 Gm7 C7

S3r3 L14 L15 S17r1

43 Fma7 F#o7 Gm7 C7

S17r2 S17r3 S21 L16 3

47 Am7 Dm7 Cm7 F7

S22 S6r1 L17 L18

51 Bbmaj7 Abm7 Db9 Gbmaj7 Em7 A7

S13r1 3 S24 L20

S9r1 S23 S25 L19

55 Dmaj7 Abm7 Db9 Gbmaj7 Gm7 C7

S25r1 L21 L15r1 S17r4

59 Fmaj7 F#o7 Gm7 C7

S17r5 L22 S26 L23

P2

63

Am7    Dm7    G7    C7    Fmaj7    D7    Gm7    C7

S26r1    S23r1    S27    S27a1    S24r1

L24

67

Fmaj7

S24r1

# Like Someone In Love

"The Swinging Guitar Of Tal Farlow" (Verve, 1957)

Tal Farlow Solo

Swing feel

$\text{♩} = 190$

Chord symbols and labels for the first system (measures 1-2):

- Measure 1: Ebmaj7
- Measure 2: Fm7, Bb7

Labels: S1 (measures 1-2), L1 (measures 1-2)

Chord symbols and labels for the second system (measures 3-4):

- Measure 3: Ebmaj7
- Measure 4: Fm7, Bb7, Ebmaj7, C7b9

Labels: S2 (measures 3-4), S2a1 (measure 3), S2a2 (measure 4), S2a3 (measure 4), L2 (measures 3-4), S3 (measures 3-4)

Chord symbols and labels for the third system (measures 5-6):

- Measure 5: Fm7
- Measure 6: Bb7, Ebmaj7, Eb7

Labels: S4 (measures 5-6), S5 (measures 5-6), L3 (measures 5-6), P1 (measures 5-6)

Chord symbols and labels for the fourth system (measures 7-8):

- Measure 7: Abmaj7
- Measure 8: Dm7, G7, Cmaj7

Labels: S7 (measures 7-8), L4 (measures 7-8), S8 (measures 7-8)

Chord symbols and labels for the fifth system (measures 9-10):

- Measure 9: Cm7
- Measure 10: F7, Fm7, Bb7

Labels: L5 (measures 9-10), S9 (measures 9-10), L6 (measures 9-10)

Chord symbols and labels for the sixth system (measures 11-12):

- Measure 11: Ebmaj7
- Measure 12: Cm7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, C7b9

Labels: S10 (measures 11-12), S11 (measures 11-12), S12 (measures 11-12), S13 (measures 11-12), L7 (measures 11-12), P2 (measures 11-12)

Chord symbols and labels for the seventh system (measures 13-14):

- Measure 13: Fm7
- Measure 14: Bb7, Ebmaj7, Eb7

Labels: S13a1 (measures 13-14), S13a2 (measures 13-14), S13a3 (measures 13-14), L8 (measures 13-14), S14 (measures 13-14), S14a1 (measures 13-14)

A♭maj7      Dmin7      G7      Cmaj7      F7      F♯m7      B7

27

S15      S5r1      L10  
 L9

Gm7      C7      Fm7      B♭7      E♭maj7      Fm7      B♭7

31

S16      S16a1      S17      S17a1      S17a2      L12  
 L11

E♭maj7      Cm7      Fm7      B♭7      E♭maj7

35

S18      S19      L13      S20      P3

Fm7      B♭7      E7      B♭m7      E♭7

39

S21      L14      L15      S22

A♭maj7      Dm7      G7      Cmaj6

43

S22a1      S22a2      S22a3      L16      S23

F7      Fm7      B♭7

47

L17      L18

E♭maj7      Cm7      Fm7      B♭7      E♭maj7

51

P4      L19      S24

Fm7      B♭7      E♭maj7      E♭7

55

S25      S25a1      S25a2      S25a3      S25a4

59

A $\flat$ maj7      Dm7      G7      Cmaj7      F $\sharp$ m7      B7

L20      S26      L21

63

Gm7      C7      Fm7      B $\flat$ 7      E $\flat$ maj7      Fm7      B $\flat$ 7

L23      S27      L24      S22r1

L22

67

# Minor League

"Solid" (Blue Note, 1979)

Grant Green Solo

Swing feel

$\text{♩} = 210$

**A**

Cm7

L1 S1 L2 S2 S3

Fm7 Cm7

5 S4 S4a1 S3r1 S3r2

A7#11 G7b9 Cm7 G7b9

9 L5 S3r3 S1r1 L1r1

**B**

L4 Cm7

L6 S5 S5a1 S5a2 S5a3 S5a4

Fm7 Cm7

13 L6 S5 S5a1 S5a2 S5a3 S5a4

17 S5a5 S5a6 S5a7 S5a8 S5a9 S5a10 S5a11 S5a12

21 G7b9 Cm7 G7b9

S5a13 S5a14 S5a15 S6 L7

**C**

Cm7

S7 L8 L9 S8

29 **Fm7** **Cm7**

33 **A7#11** **G7b9** **Cm7** **G7b9**

37 **Cm7**

41 **Fm7** **Cm7**

45 **A7#11** **G7b9** **Cm7** **G7b9**

49 **Cm7**

53 **Fm7** **Cm7**

57 **A7#11** **G7b9** **Cm7** **G7b9**

L10 S9 L11 L12 S10 S10a1 L13 L14 L15 S11 L4r1 L5r1 S3r4 S12 S12a1 S12a2 S12a3 L16 S1r2 S13 L17 S14 L5r1 S15 S16 L18 S4r1 L19 P2 S18 L21 S21 S21a1 S21a2 S20 S20a1 S20a2 S21a3 S21a4 S22 S23 S23a1 S23a2 S22a1 S22a2

**D**

**E**

57 A7#11 G7b9 Cm7 G7b9

61 Cm7

65 Fm7 Cm7

69 A7#11 G7b9 Cm7 G7b9

73 Cm7



# SonnyMoon For Two

"The Capitol Vaults Jazz Series" (Blue Note, 2013)

Joe Pass Solo

Swing feel

$\text{♩} = 230$

**A**

4/4

C7 F7 C7 Gm7 C7

S1 S2 L1

5

F7 C7 A7

S3 S4 L2 3 S5 S4r1

P1

9

Dm7 G7 C7 G7

S6 S7 L3 L4

S4r2

**B**

13

C7 F7 C7 Gm7 C7

S9 S8 S9a1 S8a1 S9a2 L5 S10 S10a1 S10a2 L6

17

F7 C7 A7

L7 L8<sup>3</sup> P2

21

Dm7 G7 C7 G7

S11 S12 S11a1 L9 L10 L11

**C** C7 F7 C7 Gm7 C7

25 S13 S13a1 S13a2 S13a3 S14 S15 P3

29 F7 C7 A7  
L12 S16 L13 3 L14

33 Dm7 G7 C7 G7  
S17 L15

**D** C7 F7 C7

37 S18 S13rl S19 P4 S20

41 F7 C7 A7  
S21 S21a1 S21a2 S22 L17

45 Dm7 G7 C7  
L18 S23 L19

## St Thomas

"Chromatic Palette" (Concord, 1981)

Tal Farlow Solo

Swing feel

♩ = 250

**A**

C Em7 A7 Dm7 G7 C G7

**B**

C Em7 A7 Dm7 G7 C G7

C7 F F#o7 C G7 C

C Em7 A7 Dm7 G7 C G7

C      B $\flat$ 7      A7                      Dm7                      G7

26

L12                      S6r1                      L13

C7                      F      F $\sharp$ o7      C      G7      C

30

L14                      S13                      S13a1

**C**

C                      Em7      A7      Dm7      G7      C      G7

34

S13a2      S13a3                      L15      L16      S14                      S14a1                      S14a2

C      Em7      A7      Dm7      G7                      C      G7

38

L17      S15      S16      L11r1                      S11r2

C      B $\flat$ 7      A7                      Dm7                      G7

42

S17                      S18      S19                      L18

C7                      F      F $\sharp$ o7      C      G7      C

46

S20      S20a1                      S10r1                      L19                      L20

**D**

C                      Em7      A7      Dm7      G7      C      G7

50

L21                      S21                      L22

Detailed description: This is a guitar score page for a piece of music. It consists of seven staves of music, each with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The chords are indicated above the staff lines. The music is written in a single melodic line. Below the staff lines, there are various labels for fingering and string bends, such as L12, S6r1, L13, L14, S13, S13a1, L15, L16, S14, S14a1, S14a2, L17, S15, S16, L11r1, S11r2, L18, S17, S18, S19, S20, S20a1, S10r1, L19, L20, L21, S21, and L22. There are also two boxed letters, 'C' and 'D', which likely indicate specific techniques or sections. The page number 270 is in the top right corner.

C Em7 A7 Dm7 G7 C  
 54

C Bb7 A7 Dm7 G7  
 58

C F F#o7 C G7 C  
 62

**E** C Em7 A7 Dm7 G7 C G7  
 66

C Em7 A7 Dm7 G7 C G7  
 70

C Bb7 A7 Dm7 G7  
 74

C7 F F#o7 C G7 C  
 78



# The Days Of Wine And Roses

"Exit" (Muse, 1977)

Pat Martino Solo

Swing feel

$\text{♩} = 128$

**B♭m7**

S1 L1 S2 L2 S3 S4 S5 L3

**A**

**Fmaj7** **E♭7** **D7♭9**

S6 S6a1 S7 L4 S1r1 L5

**Gm7** **B♭m7**

S8<sup>3</sup> S8a1<sup>3</sup> S9 S9a1 S9a2 L6

**E♭7**

S10

**Am7** **Dm7** **Gm7**

S11 S12 S2r1 S14 S13 L7

**C7**

S3r1 L2r1 S15 S1r2 S2r2

**Em7♭5** **A7♭9** **Dm7** **G7** **Gm7**

S3r2 S16 L8 S17

**C7**

S18 S3r3

19  $F_{maj7}$   $E_{b7}$   $D7_{b9}$

$L9$   $S5r1$   $S15r1$   $L12$   
 $L11$   
 $L10$

22  $S8r1$   $S8r2$

23  $G_{m7}$   $B_{b}m7$   $E_{b7}$

$S6r1$   $S1r3$   $S14r1$   $S21$   $S22$   $L15$   $S7r1$   
 $S19$   $S20$   $L14$

27  $A_{m7}$   $D_{m7}$   $B_{m7}$

$S1r4$   $S1r5$   $S2r3$   
 $L16$   $L17$

30  $B_{b7}$

$S10r1$   $S1r6$

31  $A_{m7}$   $D_{m7}$   $G_{m7}$   $C7$   $B_{b}m7$

$S2r4$   $S18r1$   $L18$

34  $S23$

**B**

35  $F_{maj7}$   $E_{b7}$   $D7_{b9}$

$S1r7$   $S2r5$   $L19$   $S5r2$   $S14r2$   $S24$   $S24a1$



38

39

41

43

47

50

51

55

57  $B\flat m7$   $E\flat 7$

S21r1 S22r1

59  $A m7$   $D m7$   $B m7$   $B\flat 7$

L28 <sup>3</sup> S8r5 <sup>3</sup> S8r6 <sup>3</sup> S28 S28a1 L29

63  $A m7$   $D m7$   $G m7$   $C 7$   $B\flat m7$

L30 S28r1 S29 L31 S18r2

66

S4r1 S3r5

67  $F maj7$

# The Way You Look Tonight

"Plectrist", (Norgran 1956)

Billy Bauer Solo

Swing feel

$\text{♩} = 240$

S1 S2 S1a1  
 L1 L2  
**A**  
 3 Fmaj7 Dm7 Gm7 C7  
 L3 S3 S4 S2r1 S2r2  
 L4  
 7 Eb7#11 D7b9 Gm7 C7  
 L5 L5a1 L6  
 11 Cm7 F7 Gm7 C7  
 S5 S6 S7 S7a1  
 L7  
 15 Fmaj7 D7 Gm7 C7  
 S7a2 S8 S8a1 L8  
**A**  
 19 Fmaj7 Dm7 Gm7 C7  
 S1r1 S2r3 S2r4 S9 S2r5  
 P1 L9  
 23 Eb7#11 D7b9 Gm7 C7  
 L10 L11 S10  
 L12  
 27 Cm7 F7 Gm7 C7  
 L13 S11 S12

31 Fmaj7 D7 Gm7 Bbm7 Eb7

S13 S2r6 S14 S15 3 P2

**B** L14

35 Abmaj7 Ao7 Bbm7 Eb7

S16 S16a1 S17 S18 S2r7 S2r8

L15 L16

39 Abmaj7 Ao7 Bbm7 Eb7

S9r1 S2r9 S19 S20 S20a1

L17

43 Abmaj7 Ao7 Bbm7 Eb7

L18 S21 S22 L20

L19

47 Abmaj7 Ao7 Gm7 C7

S22a1 S23 S23a1 L21 S24

**A**

51 Fmaj7 Dm7 Gm7 C7

S1r1 S25 L22 S14r1

55 Eb7#11 D7b9 Gm7 C7

S25r1 L24 S26 3 L25 S10r1

L23

59 Cm7 F7 Gm7 C7

S27 L27q L26q

63

Fmaj7 D7 Gm7 C7 Fmaj7 D7 Gm7 C7

L28 P3 S23r1 3 S23r2

67

Gm7 C7 F D7 Gm7 C7

L27r1q S28 L29 S24r1

71

# You'd Be So Nice To Come Home To

"Plectrist" (Norgran, 1956)

Billy Bauer Solo

$\text{♩} = 240$

Swing feel

Musical score for "You'd Be So Nice To Come Home To" (Billy Bauer Solo). The score is in 4/4 time with a swing feel and a tempo of 240. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score is divided into systems, with measures 1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14, 15-16, 17-18, 19-20, 21-22, and 23-24. Chords include Bb6, D7, Gm7, Fm7, Bb7, Ebmaj7, Am7b5, A7, Gm6, and Eb7. Fingerings are labeled L1 through L12, S1 through S17, and P1. A box labeled 'A' is around measure 3.

27 **A7** **Dm7** **D7** **Gm7**

L13 S1r2

31 **C7** **F7** **B♭maj7**

S9r1 S8r10 S8r11 S8r12 S8r13 S8r14 S8r15 S8r16 L17

L15 S12r1 S14r1 S14r2 L16

**B** L14

35 **Gm6** **D7** **Gm6**

S8r17 S10r1 S1r3 L8r1

39 **Fm7** **B♭7** **E♭maj7**

L18 S8r18 L19

43 **Am7♭5** **D7** **Gm7**

S18 L20

47 **Em7♭5** **A7** **Am7♭5** **D7**

S13r1 S8r19 S8r20 S8r21 S18r1 S8r22 S8r23 S8r24 S8r25

L10r1 S14r3 L21 S12r2 S14r4

P2

51 **Gm6** **D7** **Gm6**

S19 S8r26 S20 S8r27 S8r28 S21 L23

L22

55 **Fm7** **B♭7** **E♭maj7**

S8r29 S8r30 S22 L24

S12r3

59

A7 $\flat$ 9      Dm7      D7      Gm7

S23  
L25

S8r31    S8r32  
L26    S24

63

C7      F7      B $\flat$ maj7

S22r1  
L27

S25    S25a1    S25a2  
L28



## Παράρτημα γραμμογράφησης των μεταγραφών

**Anthropology** - Jimmy Raney Solo

“*Live In Tokyo*” (Xanadu, 1976)

Γραμμογράφηση

---

1.2.2 - 2.1.2; L(1, 0, 0)	35.4.2 - 36.3.2; L(3, 0, 3)*	77.3.1 - 77.4.2; S(7, 0, 1)
1.3.1 - 1.4.2; S(1, 0, 0)	36.1.1 - 36.2.2; S(15, 2, 0)	78.4.1 - 79.2.2; S(18, 0, 2)
3.4.1 - 5.2.2; L(2, 0, 0)	41.2.1 - 43.1.2; L(11, 0, 0)	79.2.2 - 80.1.2; L(3, 0, 4)*
4.1.1 - 4.2.2; S(2, 0, 0)	42.3.1 - 42.4.2; S(5, 0, 1)	80.3.1 - 81.3.2; L(20, 0, 0)
4.3.1 - 4.4.2; S(3, 0, 0)	43.4.1 - 45.1.2; L(12, 0, 1)	80.3.1 - 81.1.2; S(21, 0, 0)
6.2.2 - 7.2.2; L(3, 0, 0)*	43.4.1 - 44.2.2; S(9, 0, 1)	82.1.1 - 82.2.2; S(22, 0, 0)
9.2.1 - 11.1.2; L(4, 0, 0)	44.3.1 - 44.4.2; S(7, 0, 1)	82.3.2 - 89.1.2; P(6, 0, 0)
9.2.1 - 9.3.2; S(4, 0, 0)	45.2.2 - 48.1.2; L(13, 0, 0)	83.1.1 - 84.4.2; L(21, 0, 0)
10.3.1 - 10.4.2; S(5, 0, 0)	45.3.1 - 46.2.2; L(14, 0, 0)	84.1.1 - 84.4.2; L(22, 0, 0)
11.3.1 - 16.4.2; P(1, 0, 0)	46.1.1 - 46.2.2; S(5, 0, 2)	85.3.1 - 85.4.2; S(23, 0, 0)
11.3.1 - 11.4.2; S(6, 0, 0)	48.2.1 - 57.3.2; P(3, 0, 0)	86.1.1 - 86.2.2; S(24, 0, 0)
13.1.1 - 13.4.2; L(5, 0, 0)	50.1.1 - 50.4.2; L(15, 0, 0)	87.1.1 - 87.4.2; L(23, 0, 0)
13.3.1 - 13.4.2; S(7, 0, 0)	50.3.1 - 50.4.2; S(5, 0, 3)	87.1.1 - 87.4.2; L(14, 0, 1)
15.1.1 - 15.2.2; S(3, 0, 1)	51.1.1 - 51.4.2; L(7, 0, 1)**	87.3.1 - 87.4.2; S(5, 0, 5)
16.1.1 - 16.2.2; S(8, 0, 0)	56.1.1 - 56.4.2; L(16, 0, 1)	89.1.1 - 95.3.2; P(7, 0, 0)
16.3.1 - 16.4.2; S(8, 1, 0)	57.4.2 - 63.1.2; P(4, 0, 0)	89.1.1 - 90.4.2; L(24, 0, 0)
17.4.1 - 24.1.2; P(2, 0, 0)	57.4.2 - 58.2.2; S(17, 0, 0)	90.1.1 - 90.4.2; L(22, 0, 1)
17.4.1 - 18.3.1; S(9, 0, 0)	59.3.1 - 59.4.2; S(10, 0, 1)	94.1.1 - 94.2.2; S(25, 0, 0)
19.1.1 - 19.2.2; S(10, 0, 0)	59.4.1 - 60.2.2; S(18, 0, 0)	95.1.1 - 95.3.2; S(26, 0, 0)
19.3.1 - 19.4.2; S(11, 0, 0)	60.3.1 - 60.4.2; S(10, 0, 2)	96.2.2 - 97.3.2; L(25, 0, 0)
21.1.1 - 21.4.2; L(6, 0, 0)	62.1.2 - 62.4.2; L(17, 0, 0)	98.2.1 - 100.3.2; L(2, 0, 1)
22.1.1 - 22.4.2; L(7, 0, 0)**	64.3.1 - 65.1.2; S(19, 0, 0)	99.1.1 - 99.2.2; S(3, 0, 2)
23.1.1 - 23.2.2; S(11, 0, 1)	65.1.1 - 66.4.2; L(18, 0, 0)	99.3.1 - 99.4.2; S(25, 0, 1)
25.1.1 - 25.1.2; S(12, 0, 0)	65.1.1 - 65.3.2; S(20, 0, 0)	100.1.1 - 100.2.2; S(25, 0, 2)
26.2.1 - 27.1.2; L(8, 0, 0)*	66.1.1 - 66.2.2; S(20, 1, 0)	101.2.1 - 103.2.2; L(2, 0, 2)
26.3.1 - 26.4.2; S(13, 1, 0)	67.1.1 - 68.4.2; L(18, 1, 0)	102.1.1 - 102.2.2; S(3, 0, 3)
27.4.1 - 28.3.2; L(8, 1, 0)*	67.1.1 - 67.2.2; S(20, 2, 0)	102.3.1 - 102.3.1; S(25, 0, 3)
28.1.1 - 28.2.2; S(13, 1, 0)	69.1.1 - 69.3.2; S(20, 3, 0)	104.3.1 - 107.2.2; L(26, 0, 0)
30.1.1 - 31.3.2; L(9, 0, 0)	71.1.1 - 72.1.2; L(17, 0, 1)	104.3.1 - 105.1.2; S(27, 0, 0)
30.2.1 - 30.4.2; S(14, 0, 0)	73.2.1 - 74.2.2; L(19, 0, 0)	105.2.1 - 105.4.2; S(27, 0, 1)
33.2.2 - 34.2.1; L(3, 0, 1)*	75.2.1 - 80.1.2; P(5, 0, 0)	106.4.1 - 107.2.2; S(27, 0, 2)
33.3.1 - 33.4.2; S(15, 0, 0)	75.2.1 - 75.4.2; S(14, 0, 2)	108.2.1 - 116.2.2; P(8, 0, 0)
34.2.2 - 35.1.2; L(3, 0, 2)*	75.4.1 - 76.2.2; S(18, 0, 1)	110.1.2 - 111.2.2; L(27, 0, 0)
34.3.1 - 34.4.2; S(15, 1, 0)	76.3.1 - 76.4.2; S(11, 0, 1)	111.3.2 - 112.4.2; L(27, 1, 0)

113.1.1 - 114.4.2; L(28, 0, 0)  
114.1.1 - 114.2.2; S(5, 0, 6)  
115.1.1 - 116.2.2; L(29, 0, 0)  
115.1.1 - 115.2.2; S(5, 0, 7)  
116.1.1 - 116.2.2; S(28, 0, 0)  
117.1.1 - 117.4.2; L(30, 0, 0)  
117.1.1 - 117.3.2; S(29, 0, 0)  
118.3.1 - 120.2.2; L(31, 0, 0)  
118.3.1 - 119.2.2; S(14, 0, 3)  
120.3.2 - 122.4.2; L(32, 0, 0)  
123.1.1 - 127.3.2; P(9, 0, 0)  
123.1.1 - 123.4.2; L(33, 0, 0)  
123.3.1 - 123.4.2; S(30, 0, 0)  
124.3.1 - 124.4.2; S(11, 0, 2)  
125.3.1 - 125.4.2; S(15, 0, 1)  
126.1.1 - 126.2.2; S(10, 0, 3)  
129.1.1 - 130.4.4; L(34, 0, 0)\*  
132.2.1 - 133.2.2; L(35, 0, 0)  
133.3.1 - 135.3.2; L(36, 0, 0)  
133.3.1 - 133.4.2; S(31, 0, 0)  
134.1.1 - 134.2.2; S(31, 0, 1)  
134.4.1 - 135.2.2; S(32, 0, 0)  
136.1.2 - 138.1.2; L(37, 0, 0)  
136.1.2 - 137.2.1; L(38, 0, 0)  
137.2.2 - 138.1.2; L(1, 0, 1)  
137.3.1 - 137.4.2; S(1, 0, 1)  
139.1.1 - 139.4.2; L(1, 0, 2)  
139.1.1 - 139.2.2; S(1, 0, 2)  
141.1.1 - 141.3.2; S(33, 0, 0)  
142.3.1 - 144.2.2; L(39, 0, 0)  
143.1.1 - 143.2.2; S(34, 0, 0)  
145.2.1 - 149.2.1; L(40, 0, 0)  
145.2.1 - 145.4.2; S(14, 0, 4)  
146.1.1 - 146.3.2; S(14, 0, 5)  
146.3.1 - 146.4.2; S(5, 0, 8)  
147.2.1 - 147.4.2; S(14, 0, 6)  
149.3.2 - 155.1.2; P(10, 0, 0)  
151.1.1 - 152.4.2; L(41, 0, 0)  
151.2.1 - 151.4.2; S(14, 0, 7)  
152.1.1 - 152.2.2; S(5, 0, 9)  
152.2.1 - 152.4.2; S(14, 0, 8)  
153.1.1 - 155.1.2; L(42, 0, 0)  
153.3.1 - 153.4.2; S(25, 0, 3)  
154.1.1 - 154.2.2; S(25, 0, 4)  
154.3.1 - 154.4.2; S(2, 0, 1)  
155.4.1 - 160.1.2; P(11, 0, 0)  
156.3.1 - 157.2.2; L(7, 0, 2)\*\*  
158.3.1 - 158.4.2; S(3, 0, 4)

**Falling In Love With Love - Grant Green Solo**

“Reaching Out” (Jazztime, 1961)

Γραμμογράφηση

---

1.1.2 - 3.1.2; L(1, 0, 0)	34.3.2 - 34.4.2; S(11, 0, 4)	70.2.1 - 70.3.1; S(22, 0, 0)
3.4.2 - 5.4.2; L(2, 0, 0)	38.4.2 - 39.1.2; L(12, 0, 0)	70.3.1 - 70.4.1; S(22, 1, 0)
3.4.2 - 4.4.2; L(3, 0, 0)**	40.1.1 - 41.1.2; L(13, 0, 0)*	70.4.2 - 71.1.2; S(22, 2, 0)
4.3.1 - 5.1.1; S(1, 0, 0)	40.1.1 - 40.2.2; S(14, 0, 0)	71.2.1 - 71.3.1; S(22, 3, 0)
5.1.1 - 5.4.2; L(4, 0, 0)*	40.3.1 - 40.4.2; S(14, 1, 0)	72.1.1 - 72.3.2; S(23, 0, 0)
5.1.1 - 5.3.2; S(2, 0, 0)	41.4.2 - 43.1.2; L(14, 0, 0)	72.4.1 - 73.2.2; S(24, 0, 0)
7.3.2 - 7.4.2; S(3, 0, 0)	41.4.2 - 42.3.1; S(15, 0, 0)	75.1.1 - 75.4.2; L(27, 0, 0)*
7.3.2 - 9.3.1; L(5, 0, 0)	44.3.1 - 47.4.2; P(4, 0, 0)	76.1.2 - 76.4.2; L(27, 1, 0)*
8.1.2 - 8.4.2; S(4, 0, 0)	44.3.1 - 45.1.2; S(16, 0, 0)	77.3.1 - 80.4.2; L(28, 0, 0)
10.4.1 - 11.2.2; S(5, 0, 0)	45.3.2 - 46.3.2; L(15, 0, 0)	79.2.2 - 80.4.2; L(29, 0, 0)**
11.4.2 - 13.2.2; L(6, 0, 0)	46.4.1 - 48.1.2; L(16, 0, 0)	81.2.2 - 82.4.2; L(29, 1, 0)**
11.4.2 - 12.3.2; S(6, 0, 0)	47.3.1 - 47.4.2; S(17, 0, 1)	83.3.1 - 84.4.2; L(30, 0, 0)
12.3.1 - 13.2.2; S(7, 0, 0)	49.1.2 - 50.2.2; L(17, 0, 0)	83.3.1 - 84.1.2; S(25, 0, 0)
13.3.1 - 16.3.1; L(7, 0, 0)	51.1.1 - 53.2.1; L(18, 0, 0)	85.2.1 - 87.4.2; L(31, 0, 0)
14.1.2 - 14.4.2; S(8, 0, 1)	52.1.2 - 53.2.1; L(19, 0, 0)**	89.1.2 - 93.3.2; P(7, 0, 0)
15.1.2 - 15.3.2; S(9, 0, 0)	53.1.1 - 53.2.1; S(18, 0, 0)	89.1.2 - 91.2.1; L(32, 0, 0)
17.2.2 - 18.1.2; S(10, 0, 0)	53.4.1 - 53.4.2; S(19, 0, 0)	89.3.2 - 90.3.2; L(33, 0, 0)
18.2.2 - 19.1.2; S(10, 1, 0)	54.1.1 - 54.1.2; S(19, 1, 0)	90.1.1 - 90.3.2; S(12, 0, 1)
19.4.2 - 23.3.2; P(1, 0, 0)	55.2.2 - 57.1.2; L(20, 0, 0)	91.2.2 - 93.3.2; L(34, 0, 0)
19.4.2 - 20.4.2; L(6, 0, 1)	55.3.1 - 55.4.2; S(17, 0, 1)	91.2.2 - 92.1.2; S(15, 0, 1)
19.4.2 - 20.3.2; S(6, 0, 1)	55.3.2 - 56.2.2; S(4, 0, 1)	93.4.2 - 95.1.1; L(10, 0, 1)**
23.1.1 - 23.3.2; S(2, 0, 1)	57.1.1 - 65.3.2; P(5, 0, 0)	95.1.1 - 96.4.2; L(35, 0, 0)
24.3.1 - 25.4.2; L(8, 0, 0)*	57.1.1 - 59.3.2; L(21, 0, 0)	95.1.1 - 95.2.2; S(11, 0, 5)*
24.3.1 - 24.4.2; S(11, 0, 0)	59.3.1 - 60.4.2; L(22, 0, 0)	95.3.1 - 95.4.2; S(11, 0, 6)*
27.1.2 - 28.4.2; L(9, 0, 0)	61.1.2 - 61.4.2; S(20, 0, 0)	96.1.1 - 96.2.2; S(11, 0, 7)*
29.3.1 - 33.4.2; P(2, 0, 0)	62.1.1 - 63.1.1; L(23, 0, 0)	96.3.1 - 96.4.2; S(13, 0, 1)*
29.3.1 - 29.4.2; S(12, 0, 0)	62.3.1 - 62.4.2; S(1, 0, 1)	97.1.2 - 99.4.2; L(36, 0, 0)
29.4.2 - 30.4.2; L(10, 0, 0)**	63.1.1 - 63.3.1; S(2, 0, 2)	97.1.2 - 97.2.2; S(26, 0, 0)
31.1.1 - 32.4.2; L(11, 0, 0)*	64.1.1 - 65.3.2; L(24, 0, 0)	97.3.1 - 97.4.2; S(27, 0, 0)
31.1.1 - 31.2.2; S(11, 0, 1)*	64.1.1 - 64.3.1; S(17, 0, 2)	98.1.1 - 98.2.1; S(26, 0, 1)
31.3.1 - 31.4.2; S(11, 0, 2)*	66.3.1 - 67.1.2; S(21, 0, 0)	98.3.1 - 98.4.2; S(27, 0, 1)
32.1.1 - 32.2.2; S(11, 0, 3)*	67.3.1 - 68.4.2; L(25, 0, 0)	
32.3.1 - 32.4.2; S(13, 0, 0)	69.1.2 - 73.2.2; P(6, 0, 0)	
34.3.2 - 39.1.2; P(3, 0, 0)	69.1.2 - 70.1.2; L(26, 0, 0)	

## Have You Met Miss Jones - Jimmy Raney Solo

“Jimmy Raney Visits Paris Vol.2” (Vogue, 1955)

### Γραμμογράφηση

---

1.2.2 - 3.2.2; L(1, 0, 0)	31.4.2 - 33.1.1; L(11, 0, 0)	62.4.2 - 63.4.2; L(23, 0, 0)
1.2.2 - 2.1.1; S(1, 0, 0)	34.3.2 - 37.4.2; L(12, 0, 0)	64.1.1 - 64.2.2; S(26, 0, 1)
2.3.1 - 2.4.2; S(2, 0, 0)	35.3.1 - 35.4.1; S(19, 0, 0)	64.3.1 - 64.4.2; S(23, 0, 1)
3.1.1 - 3.2.2; S(3, 0, 0)	35.4.2 - 36.1.2; S(19, 1, 0)	64.4.2 - 67.4.2; L(24, 0, 0)
3.4.2 - 4.1.2; S(4, 0, 0)	36.2.1 - 36.3.1; S(19, 2, 0)	65.1.1 - 65.2.1; S(27, 0, 0)
4.3.2 - 5.1.2; S(5, 0, 0)	36.3.1 - 36.4.2; S(20, 0, 0)	65.2.2 - 63.3.2; S(27, 1, 0)
7.1.2 - 9.3.2; L(2, 0, 0)	38.1.1 - 39.4.2; L(13, 0, 0)	66.1.1 - 66.2.2; S(24, 0, 1)
7.4.2 - 8.4.2; L(3, 0, 0)	39.1.1 - 39.2.2; S(3, 0, 3)	
7.4.2 - 8.2.2; S(6, 0, 0)	40.1.2 - 41.4.2; L(14, 0, 0)	
8.3.1 - 8.4.2; S(7, 0, 0)	42.3.2 - 44.1.2; L(15, 0, 0)*	
9.2.1 - 9.3.2; S(8, 0, 0)	42.4.1 - 43.1.2; S(17, 0, 1)	
10.1.2 - 11.2.2; L(4, 0, 0)	43.2.1 - 43.3.2; S(17, 0, 2)	
10.1.2 - 10.3.1; S(9, 0, 0)	43.4.1 - 44.1.2; S(17, 0, 3)	
11.1.1 - 11.2.2; S(3, 0, 1)	44.3.1 - 46.4.2; L(16, 0, 0)	
12.1.2 - 13.3.1; L(5, 0, 0)	44.3.1 - 44.4.2; S(21, 0, 0)	
13.1.2 - 13.3.1; S(10, 0, 0)	48.2.2 - 49.1.1; S(22, 0, 0)	
14.2.2 - 15.3.2; L(6, 0, 0)	49.2.2 - 51.3.2; L(17, 0, 0)	
15.1.1 - 15.2.2; S(11, 0, 0)	49.2.2 - 49.4.2; S(6, 0, 1)	
16.2.2 - 19.3.1; L(7, 0, 0)	49.4.1 - 51.1.2; L(18, 0, 0)	
18.2.2 - 18.4.2; S(12, 0, 0)	51.1.1 - 51.3.2; S(13, 0, 1)*	
19.1.1 - 19.3.2; S(13, 0, 0)*	52.2.2 - 53.3.2; L(19, 0, 0)	
20.2.2 - 21.2.2; L(8, 0, 0)	52.2.2 - 52.3.2; S(9, 0, 1)	
20.3.1 - 20.4.2; S(14, 0, 0)	52.4.1 - 53.1.2; S(23, 0, 0)	
21.1.1 - 21.2.2; S(3, 0, 2)	53.1.1 - 53.2.2; S(24, 0, 0)	
22.1.2 - 23.3.2; L(9, 0, 0)	53.1.2 - 53.3.2; S(25, 0, 0)	
23.1.1 - 23.3.1; S(15, 0, 0)	54.4.2 - 57.2.2; L(20, 0, 0)	
24.1.2 - 24.3.1; S(16, 0, 0)	55.2.2 - 55.4.2; S(25, 0, 1)	
25.1.2 - 25.4.1; S(16, 1, 0)	56.2.2 - 57.1.2; L(21, 0, 0)	
26.1.2 - 26.3.1; S(16, 2, 0)	58.3.2 - 60.2.1; L(15, 0, 1)*	
27.1.2 - 33.1.1; P(1, 0, 0)	58.4.1 - 59.1.2; S(17, 0, 4)	
27.1.2 - 28.4.2; L(10, 0, 0)	59.2.1 - 59.3.2; S(17, 0, 5)	
27.3.1 - 27.4.2; S(17, 0, 0)	60.3.2 - 67.4.2; P(2, 0, 0)	
28.3.1 - 28.4.2; S(18, 0, 0)	60.3.2 - 61.4.2; L(22, 0, 0)	
31.1.1 - 31.2.2; S(18, 0, 1)	62.3.1 - 62.4.2; S(26, 0, 0)	

**Like Someone In Love - Tal Farlow Solo**

“*The Swinging Guitar Of Tal Farlow*” (Verve, 1957)

Γραμμογράφηση

---

1.1.1 - 2.4.2; L(1, 0, 0)	28.1.1 - 28.2.2; S(5, 0, 1)	62.1.1 - 63.4.1; L(21, 0, 0)
1.1.1 - 1.2.2; S(1, 0, 0)	29.4.1 - 31.3.2; L(10, 0, 0)	63.4.2 - 67.2.2; L(22, 0, 0)
3.2.2 - 3.4.2; S(2, 0, 0)*	31.4.2 - 33.4.2; L(11, 0, 0)	63.4.2 - 65.1.2; L(23, 0, 0)
4.1.2 - 4.3.2; S(2, 1, 0)*	31.4.2 - 32.1.2; S(16, 0, 0)	64.3.1 - 65.1.2; S(27, 0, 0)
4.4.2 - 5.2.2; S(2, 2, 0)*	32.2.2 - 33.3.2; S(16, 1, 0)	65.1.1 - 66.2.2; L(24, 0, 0)**
5.3.2 - 6.1.1; S(2, 3, 0)*	32.3.1 - 32.4.2; S(17, 0, 0)	66.4.1 - 67.2.2; S(22, 0, 1)
6.1.1 - 6.4.2; L(2, 0, 0)	33.1.1 - 33.2.2; S(17, 1, 0)	
6.3.1 - 6.4.2; S(3, 0, 0)	33.3.1 - 33.4.2; S(17, 2, 0)	
7.1.2 - 13.4.2; P(1, 0, 0)	34.4.2 - 38.1.2; L(12, 0, 0)	
7.1.2 - 8.4.2; L(3, 0, 0)	35.1.1 - 35.2.2; S(18, 0, 0)	
7.3.1 - 7.4.2; S(4, 0, 0)	35.3.1 - 35.4.2; S(19, 0, 0)	
8.1.1 - 8.2.2; S(5, 0, 0)	36.3.2 - 38.1.2; L(13, 0, 0)	
9.3.1 - 9.4.2; S(6, 0, 0)	37.3.1 - 37.4.2; S(20, 0, 0)	
11.1.1 - 11.2.2; S(7, 0, 0)	38.3.1 - 44.4.2; P(3, 0, 0)	
11.4.2 - 13.3.2; L(4, 0, 0)	39.1.1 - 40.4.2; L(14, 0, 0)	
13.1.1 - 13.3.2; S(8, 0, 0)	39.1.1 - 39.2.2; S(21, 0, 0)	
15.2.1 - 17.2.2; L(5, 0, 0)	41.1.2 - 43.1.2; L(15, 0, 0)	
16.1.1 - 16.2.2; S(9, 0, 0)	42.4.2 - 43.1.2; S(22, 0, 0)*	
17.3.2 - 20.2.2; L(6, 0, 0)	43.2.1 - 43.3.2; S(22, 1, 0)*	
19.4.2 - 20.2.2; S(10, 0, 0)	43.4.1 - 44.1.2; S(22, 2, 0)*	
21.3.1 - 27.3.2; P(2, 0, 0)	44.2.1 - 44.3.2; S(22, 3, 0)*	
21.3.1 - 22.3.1; L(7, 0, 0)	45.2.1 - 47.2.2; L(16, 0, 0)	
21.3.1 - 21.4.2; S(11, 0, 0)	46.1.1 - 46.2.2; S(23, 0, 0)	
22.1.1 - 22.2.2; S(12, 0, 0)	47.3.2 - 48.3.2; L(17, 0, 0)	
22.4.1 - 23.1.1; S(13, 0, 0)	49.1.2 - 51.1.2; L(18, 0, 0)	
23.1.2 - 23.2.2; S(13, 1, 0)	52.1.2 - 59.2.2; P(4, 0, 0)	
23.3.1 - 23.4.1; S(13, 2, 0)	53.1.1 - 54.4.2; L(19, 0, 0)	
23.4.2 - 25.1.2; S(13, 3, 0)	55.2.1 - 55.4.2; S(25, 0, 0)*	
24.3.1 - 27.3.2; L(8, 0, 0)	56.1.1 - 56.2.2; S(25, 1, 0)*	
25.1.1 - 25.2.2; S(1, 0, 1)	56.4.1 - 57.2.2; S(25, 2, 0)*	
25.2.2 - 25.4.2; S(14, 0, 0)*	57.3.1 - 58.1.2; S(25, 3, 0)*	
26.1.2 - 26.3.2; S(14, 0, 1)*	58.2.1 - 58.4.2; S(25, 4, 0)*	
27.1.1 - 27.3.2; S(15, 0, 0)	59.3.2 - 61.3.2; L(20, 0, 0)	
28.1.1 - 29.2.2; L(9, 0, 0)	61.1.1 - 61.2.2; S(26, 0, 0)	

## Minor League - Grant Green Solo

“Solid” (Blue Note, 1979)

### Γραμμογράφηση

2.2.2 - 3.1.2; L(1, 0, 0)**	26.3.2 - 27.3.2; L(8, 0, 0)	54.1.1 - 54.2.2; S(19, 0, 0)
2.2.2 - 3.2.2; S(1, 0, 0)**	27.4.2 - 29.1.2; L(9, 0, 0)**	55.1.1 - 55.3.2; S(20, 0, 0)*
3.2.2 - 4.3.2; L(2, 1, 0)	28.1.1 - 28.2.2; S(8, 0, 0)	55.1.1 - 55.2.2; S(21, 0, 0)*
3.3.1 - 3.4.2; S(2, 0, 0)	29.2.2 - 31.3.2; L(10, 0, 0)	55.4.1 - 56.2.2; S(20, 1, 0)*
4.4.1 - 5.2.1; S(3, 0, 0)	31.1.1 - 31.3.2; S(9, 0, 0)	55.4.1 - 56.1.2; S(21, 1, 0)*
5.2.2 - 5.4.2; S(4, 0, 0)*	32.2.2 - 33.1.2; L(11, 0, 0)	56.3.1 - 57.1.2; S(20, 2, 0)*
6.2.2 - 7.4.1; L(3, 0, 0)	33.1.1 - 34.3.2; L(12, 0, 0)	56.3.1 - 56.4.2; S(21, 2, 0)*
6.2.2 - 6.4.2; S(4, 1, 0)*	33.1.1 - 33.3.2; S(10, 0, 0)	57.2.1 - 57.4.2; S(20, 3, 0)*
7.2.1 - 7.4.1; S(3, 0, 1)*	34.1.2 - 34.3.2; S(10, 1, 0)	57.2.1 - 57.3.2; S(21, 3, 0)*
8.3.2 - 9.1.2; S(3, 0, 2)*	34.4.2 - 35.3.2; L(13, 0, 0)	58.1.1 - 58.3.2; S(20, 4, 0)*
9.3.1 - 11.3.2; L(4, 0, 0)	36.3.1 - 37.1.2; L(14, 0, 0)**	58.1.1 - 58.2.2; S(21, 4, 0)*
10.2.1 - 11.2.2; L(5, 0, 0)	37.1.1 - 37.1.2; S(11, 0, 0)	58.4.1 - 59.2.2; S(22, 0, 0)*
10.4.1 - 11.1.2; S(3, 0, 3)*	38.1.1 - 40.2.1; L(4, 0, 1)	59.1.1 - 59.2.2; S(23, 0, 0)*
12.2.2 - 13.1.2; L(1, 0, 1)**	38.4.1 - 39.4.2; L(5, 0, 1)	59.3.1 - 60.1.2; S(22, 1, 0)*
12.2.2 - 12.3.2; S(1, 0, 1)**	39.2.1 - 41.2.1; L(15, 0, 0)	59.4.1 - 60.1.2; S(21, 1, 0)*
13.1.1 - 14.3.2; L(6, 0, 0)	39.2.1 - 39.3.2; S(3, 0, 4)	60.2.1 - 60.4.2; S(22, 2, 0)*
14.4.1 - 23.3.2; P(1, 0, 0)	39.3.1 - 40.2.1; S(12, 0, 0)	60.3.1 - 60.4.2; S(23, 2, 0)*
14.4.2 - 15.2.1; S(5, 0, 0)*	40.2.2 - 40.4.2; S(12, 1, 0)	61.1.1 - 61.3.2; S(24, 3, 0)*
15.2.2 - 15.4.1; S(5, 1, 0)*	41.2.1 - 41.3.2; S(12, 2, 0)	62.3.1 - 63.4.2; L(22, 0, 0)*
15.4.2 - 16.2.1; S(5, 2, 0)*	42.3.2 - 43.3.2; L(16, 0, 0)	62.3.1 - 63.1.2; S(25, 0, 0)
16.2.2 - 16.4.1; S(5, 3, 0)*	42.3.2 - 42.4.2; S(12, 3, 0)	64.1.2 - 65.4.2; L(23, 0, 0)
16.4.2 - 17.2.1; S(5, 4, 0)*	44.2.2 - 47.3.2; L(17, 0, 0)	65.1.1 - 65.3.1; S(9, 0, 1)
17.2.2 - 17.4.1; S(5, 5, 0)*	44.2.2 - 44.4.2; S(1, 0, 2)**	66.1.2 - 68.3.2; L(24, 0, 0)
17.4.2 - 18.2.1; S(5, 6, 0)*	44.4.2 - 45.1.2; S(13, 0, 0)	67.1.1 - 67.3.1; S(9, 0, 2)
18.2.2 - 18.4.1; S(5, 7, 0)*	45.2.2 - 46.4.2; L(18, 0, 0)*	68.4.2 - 69.3.2; S(26, 0, 0)
18.4.2 - 19.2.1; S(5, 8, 0)*	45.2.2 - 46.1.1; S(14, 0, 0)	69.4.2 - 71.2.2; L(25, 0, 0)**
19.2.2 - 19.4.1; S(5, 9, 0)*	46.2.1 - 47.2.2; L(5, 0, 1)	70.3.1 - 70.4.2; S(27, 0, 0)
19.4.2 - 20.2.1; S(5, 10, 0)*	47.1.1 - 47.3.2; S(15, 0, 0)	71.4.2 - 73.1.2; L(26, 0, 0)
20.2.2 - 20.4.1; S(5, 11, 0)*	48.2.2 - 48.4.2; S(16, 0, 0)	72.1.1 - 72.2.2; S(8, 0, 1)
20.4.2 - 21.2.1; S(5, 12, 0)*	49.4.2 - 51.1.2; L(19, 0, 0)	72.3.1 - 72.4.2; S(28, 0, 0)
21.2.2 - 21.3.2; S(5, 13, 0)*	49.4.2 - 50.2.2; S(4, 0, 1)	
21.4.2 - 22.2.1; S(5, 14, 0)*	51.3.2 - 61.3.2; P(2, 0, 0)	
22.2.2 - 22.4.1; S(5, 15, 0)*	52.1.1 - 52.4.2; L(20, 0, 0)**	
24.2.2 - 26.2.2; L(7, 0, 0)	52.3.1 - 52.4.2; S(17, 0, 0)	
24.2.2 - 24.4.2; S(6, 0, 0)	53.1.1 - 54.4.2; L(21, 0, 0)	
25.4.1 - 26.2.2; S(7, 0, 0)	53.1.1 - 53.3.1; S(18, 0, 0)	

**SonnyMoon For Two - Joe Pass Solo**

“*The Capitol Vault Series*” (Blue Note, 2013)

## Γραμμογράφηση

---

1.1.1 - 1.3.2; S(1, 0, 0)	25.3.1 - 25.4.2; S(13, 1, 0)
2.3.1 - 2.4.2; S(2, 0, 0)	26.1.1 - 26.2.2; S(13, 2, 0)
4.1.1 - 5.2.2; L(1, 0, 0)	26.3.1 - 26.4.2; S(13, 3, 0)
5.1.1 - 5.2.2; S(3, 0, 0)	27.1.1 - 27.3.2; S(14, 0, 0)
6.3.1 - 12.1.2; P(1, 0, 0)	28.2.1 - 35.1.2; P(3, 0, 0)
6.3.1 - 8.1.1; L(2, 0, 0)	28.2.1 - 28.4.2; S(15, 0, 0)**
6.3.1 - 7.1.2; S(4, 0, 0)	29.2.1 - 30.3.2; L(12, 0, 0)
8.1.1 - 8.3.2; S(5, 0, 0)	30.1.1 - 30.2.2; S(16, 0, 0)**
8.3.1 - 9.1.2; S(4, 0, 1)	30.4.2 - 32.1.1; L(13, 0, 0)
9.1.1 - 9.3.1; S(4, 0, 2)	32.1.1 - 33.1.1; L(14, 0, 0)
9.2.1 - 9.3.2; S(6, 0, 0)	34.3.1 - 35.1.2; S(17, 0, 0)
9.3.1 - 9.4.2; S(7, 0, 0)	35.2.2 - 37.3.2; L(15, 0, 0)
11.1.1 - 12.1.2; L(3, 0, 0)	37.1.1 - 37.3.2; S(18, 0, 0)
12.4.2 - 14.3.2; L(4, 0, 0)	38.2.1 - 39.3.2; L(16, 0, 0)
13.1.1 - 13.3.2; S(8, 0, 0)*	38.2.1 - 38.3.2; S(13, 0, 1)
13.1.1 - 13.3.1; S(9, 0, 0)*	38.4.2 - 39.3.2; S(19, 0, 0)
14.1.1 - 14.3.2; S(8, 1, 0)*	40.1.2 - 47.2.2; P(4, 0, 0)
14.1.1 - 14.3.1; S(9, 1, 0)*	40.1.2 - 41.1.2; S(20, 0, 0)
15.1.1 - 18.3.2; L(5, 0, 0)	41.2.1 - 42.1.2; S(21, 0, 0)
15.1.1 - 15.3.1; S(9, 2, 0)	42.2.1 - 43.1.2; S(21, 1, 0)
16.1.1 - 16.1.2; S(10, 0, 0)	43.2.1 - 44.1.2; S(21, 2, 0)
16.2.1 - 16.2.2; S(10, 1, 0)	44.2.1 - 47.2.2; L(17, 0, 0)
16.3.1 - 16.3.2; S(10, 2, 0)	44.2.1 - 44.4.1; S(22, 0, 0)
16.4.1 - 18.3.2; L(6, 0, 0)**	45.1.1 - 46.1.2; L(18, 0, 0)
19.1.2 - 24.1.2; P(2, 0, 0)	45.1.2 - 45.4.2; S(23, 0, 0)
19.1.2 - 20.1.1; L(7, 0, 0)	46.2.1 - 47.2.2; L(19, 0, 0)
20.1.1 - 21.1.1; L(8, 0, 0)	
21.2.1 - 21.4.2; S(11, 0, 0)	
21.3.1 - 20.4.2; S(12, 0, 0)	
22.1.1 - 23.1.1; L(9, 0, 0)	
22.1.1 - 22.3.2; S(11, 1, 0)	
23.1.1 - 24.1.2; L(10, 0, 0)	
24.4.2 - 27.3.2; L(11, 0, 0)	
25.1.1 - 25.2.2; S(13, 0, 0)	

---



**St Thomas - Tal Farlow Solo**

“*Chromatic Palette*” (Concord, 1981)

Γραμμογράφηση

---

1.3.1 - 3.1.2; L(1, 0, 0)	33.2.1 - 33.4.2; S(13, 1, 0)*	61.1.1 - 61.2.2; S(18, 0, 1)
1.3.1 - 1.4.2; S(1, 0, 0)	34.1.1 - 35.1.2; L(15, 0, 0)	62.1.1 - 64.2.2; L(26, 0, 0)
3.4.1 - 5.1.2; L(2, 0, 0)	34.1.1 - 34.3.2; S(13, 2, 0)*	62.4.1 - 63.2.1; S(21, 0, 1)
3.4.1 - 4.1.2; S(2, 0, 0)	34.4.1 - 35.1.2; S(13, 3, 0)*	63.2.2 - 64.1.1; S(23, 0, 0)
4.2.2 - 5.1.2; S(3, 0, 0)	35.2.2 - 37.4.1; L(16, 0, 0)	64.1.1 - 67.1.2; L(27, 0, 0)
5.4.1 - 7.1.2; L(3, 0, 0)	35.3.1 - 35.4.2; S(14, 0, 0)*	64.1.1 - 64.2.2; S(4, 0, 1)
5.4.1 - 6.1.2; S(2, 0, 1)	36.2.1 - 36.4.2; S(14, 1, 0)*	64.4.1 - 65.1.2; S(24, 0, 0)*
7.2.2 - 9.1.2; L(4, 0, 0)	37.1.1 - 37.2.2; S(14, 2, 0)*	65.2.1 - 65.3.2; S(24, 1, 0)*
9.4.2 - 16.4.2; P(1, 0, 0)	39.2.1 - 47.2.2; P(3, 0, 0)	65.4.1 - 66.1.2; S(24, 2, 0)*
9.4.2 - 12.1.2; L(5, 0, 0)	39.2.1 - 40.2.2; L(17, 0, 0)	66.2.1 - 66.3.2; S(24, 3, 0)*
10.1.1 - 10.2.2; S(4, 0, 0)	39.3.1 - 39.4.2; S(15, 0, 0)	66.4.1 - 67.1.2; S(24, 4, 0)*
10.3.1 - 10.4.2; S(5, 0, 0)	40.1.1 - 40.2.2; S(16, 0, 0)	67.2.1 - 70.4.2; L(28, 0, 0)
11.1.1 - 11.2.2; S(6, 0, 0)	40.3.1 - 41.4.2; L(11, 0, 1)*	69.2.2 - 70.4.2; L(29, 0, 0)
12.3.1 - 14.3.2; L(6, 0, 1)	41.3.1 - 41.4.2; S(11, 0, 2)	72.1.1 - 73.2.2; L(30, 0, 0)
12.3.1 - 12.4.2; S(5, 0, 1)	42.3.1 - 42.4.2; S(17, 0, 0)	72.3.1 - 72.4.2; S(25, 0, 0)
13.3.1 - 13.4.2; S(5, 0, 2)	44.1.1 - 45.4.2; L(18, 0, 0)	73.4.1 - 77.2.1; L(31, 0, 0)
14.1.1 - 14.2.2; S(7, 0, 0)	44.1.1 - 44.2.2; S(18, 0, 0)	77.3.1 - 79.1.1; L(32, 0, 0)
16.1.1 - 16.4.2; L(7, 0, 0)	44.3.1 - 44.4.2; S(19, 0, 0)	77.3.1 - 77.4.2; S(26, 0, 0)
17.4.1 - 18.3.2; L(8, 0, 0)	48.2.1 - 49.1.2; L(19, 0, 0)	78.3.1 - 78.4.2; S(25, 0, 1)
19.1.1 - 20.1.2; L(9, 0, 0)	48.2.1 - 48.3.2; S(20, 0, 0)	79.2.1 - 82.2.2; L(33, 0, 0)
19.3.1 - 19.4.2; S(8, 0, 0)	48.4.1 - 49.1.2; S(20, 1, 0)	79.3.1 - 79.4.2; S(27, 0, 0)
20.3.1 - 26.2.2; P(2, 0, 0)	49.3.1 - 51.1.2; L(20, 0, 0)	80.2.1 - 81.1.2; L(34, 0, 0)**
20.3.1 - 20.4.2; S(9, 0, 0)	49.3.1 - 50.1.1; S(10, 0, 1)	81.2.1 - 82.2.2; L(34, 1, 0)**
21.1.1 - 21.4.2; L(10, 0, 0)	51.2.1 - 53.1.2; L(21, 0, 0)**	
21.1.1 - 21.2.2; S(10, 0, 0)	52.4.1 - 53.1.2; S(21, 0, 0)	
21.3.1 - 22.1.1; S(11, 0, 0)	53.3.2 - 54.3.2; L(22, 0, 0)	
22.1.1 - 23.3.1; L(11, 0, 0)*	55.3.1 - 60.1.2; P(4, 0, 0)	
23.1.1 - 23.3.1; S(11, 0, 1)	55.3.1 - 56.3.2; L(23, 0, 0)	
24.3.1 - 25.1.2; S(12, 0, 0)	55.3.1 - 55.4.2; S(22, 0, 0)	
26.4.1 - 28.3.2; L(12, 0, 0)	56.3.1 - 57.1.1; S(10, 0, 2)	
27.3.1 - 27.4.2; S(6, 0, 1)	57.3.1 - 58.4.2; L(11, 0, 2)*	
29.4.1 - 30.4.2; L(13, 0, 0)	58.3.1 - 58.4.2; S(11, 0, 3)	
31.1.2 - 32.3.2; L(14, 0, 0)	59.1.1 - 60.1.2; L(24, 0, 0)	
32.1.1 - 32.3.2; S(13, 0, 0)*	60.3.1 - 62.2.1; L(25, 0, 0)	



**The Days Of Wine And Roses - Pat Martino Solo**

“Exit” (Muse, 1977)

Γραμμογράφηση

---

1.2.1 - 2.3.2; L(1, 0, 0)	15.4.1 - 20.1.2; L(8, 0, 0)	35.1.1 - 35.1.2; S(1, 0, 7)*
1.2.1 - 1.2.2; S(1, 0, 0)*	17.2.1 - 17.3.2; S(17, 0, 0)	35.2.1 - 35.2.2; S(2, 0, 5)*
1.3.1 - 1.3.2; S(2, 0, 0)*	18.3.1 - 18.3.2; S(18, 0, 0)	36.2.1 - 36.3.1; L(19, 0, 0)
1.4.1 - 2.2.2; L(2, 0, 0)*	18.4.1 - 18.4.2; S(3, 0, 3)	36.3.1 - 36.3.2; S(5, 0, 2)
1.4.1 - 1.4.2; S(3, 0, 0)	19.1.1 - 20.1.2; L(9, 0, 0)	36.4.1 - 36.4.2; S(14, 0, 2)
2.2.1 - 2.2.2; S(4, 0, 0)	19.4.1 - 19.4.2; S(5, 0, 1)	37.1.1 - 37.2.1; S(24, 0, 0)
2.3.1 - 2.3.2; S(5, 0, 0)	20.3.1 - 23.3.2; L(10, 0, 0)	37.2.1 - 37.3.1; S(24, 1, 0)
2.4.2 - 3.4.2; L(3, 0, 0)	20.3.1 - 21.3.2; L(11, 0, 0)	38.1.1 - 38.2.1; S(25, 0, 0)
3.1.1 - 3.1.2; S(6, 0, 0)	20.3.1 - 20.4.2; S(15, 0, 1)*	38.1.1 - 38.1.2; S(1, 0, 8)*
3.4.1 - 3.4.2; S(6, 1, 0)	21.4.2 - 22.4.2; L(12, 0, 0)	38.3.1 - 38.4.1; S(24, 2, 0)
4.3.2 - 5.4.2; L(4, 0, 0)	22.2.1 - 22.2.2; S(8, 0, 1)*	39.1.1 - 41.2.2; L(20, 0, 0)
4.3.2 - 4.4.2; S(7, 0, 0)	22.3.1 - 22.3.2; S(8, 0, 2)	39.1.1 - 39.1.2; S(24, 3, 0)
6.2.1 - 9.2.2; L(5, 0, 0)	23.1.1 - 23.3.2; S(19, 0, 0)	39.2.1 - 39.2.2; S(1, 0, 9)*
6.2.1 - 6.2.2; S(1, 0, 1)*	23.1.1 - 23.1.2; S(6, 0, 1)	39.3.1 - 39.3.2; S(2, 0, 6)*
7.3.1 - 7.3.2; S(8, 0, 0)	24.2.1 - 25.4.2; L(13, 0, 0)	39.4.1 - 40.1.1; S(13, 0, 1)
7.4.1 - 7.4.2; S(8, 1, 0)	24.2.1 - 24.3.1; S(20, 0, 0)	39.4.1 - 39.4.2; S(14, 0, 3)
8.1.1 - 8.2.2; S(9, 0, 0)	24.2.1 - 24.2.2; S(1, 0, 3)*	40.2.1 - 40.2.2; S(3, 0, 4)
8.3.1 - 8.4.2; S(9, 1, 0)	24.4.1 - 24.4.2; S(14, 0, 1)	40.3.1 - 40.3.2; S(15, 0, 2)*
9.1.1 - 9.2.2; S(9, 2, 0)	25.1.1 - 25.4.2; L(14, 0, 0)	41.4.1 - 45.4.2; L(21, 0, 0)*
9.3.2 - 11.3.2; L(6, 0, 0)	25.1.1 - 25.1.2; S(21, 0, 0)	43.3.1 - 44.2.2; L(22, 0, 0)
10.4.1 - 10.4.2; S(10, 0, 0)	25.2.1 - 25.2.2; S(22, 0, 0)	43.3.1 - 43.3.2; S(8, 0, 3)
11.1.1 - 11.3.2; S(11, 0, 0)	26.3.1 - 27.1.2; L(15, 0, 0)	43.4.1 - 43.4.2; S(8, 0, 4)
12.2.2 - 11.3.1; S(12, 0, 0)	26.4.2 - 27.1.2; S(7, 0, 1)	44.1.1 - 44.2.2; S(26, 0, 0)
13.1.2 - 14.4.2; L(7, 0, 0)	27.3.1 - 29.1.2; L(16, 0, 0)	44.3.1 - 44.4.1; S(26, 1, 0)
13.2.1 - 13.2.2; S(2, 0, 1)*	27.3.1 - 27.4.2; S(1, 0, 4)*	45.3.1 - 45.4.2; S(26, 2, 0)
13.3.1 - 13.4.1; S(13, 0, 0)	29.2.1 - 33.1.2; L(17, 0, 0)	46.1.2 - 47.2.2; L(23, 0, 0)
13.3.1 - 13.3.2; S(14, 0, 0)	29.2.1 - 29.2.2; S(1, 0, 5)*	47.4.1 - 48.3.2; L(24, 0, 1)
14.1.1 - 14.3.2; L(2, 0, 1)*	29.3.1 - 29.3.2; S(2, 0, 3)*	49.1.1 - 52.4.2; P(1, 0, 0)
14.1.1 - 14.1.2; S(3, 0, 1)	30.2.1 - 30.2.2; S(10, 0, 1)	49.4.1 - 49.4.2; S(15, 0, 3)*
14.2.1 - 14.2.2; S(15, 0, 0)*	30.4.1 - 30.4.2; S(1, 0, 6)*	51.1.1 - 51.1.2; S(15, 0, 4)*
14.3.1 - 14.3.2; S(1, 0, 2)*	31.1.1 - 30.1.2; S(2, 0, 4)*	51.3.1 - 51.3.2; S(15, 0, 5)*
14.4.1 - 14.4.2; S(2, 0, 2)*	31.4.1 - 31.4.2; S(18, 0, 1)	52.1.1 - 53.4.2; L(21, 0, 1)*
15.1.1 - 15.2.2; S(16, 0, 0)	33.3.2 - 35.4.2; L(18, 0, 0)	54.2.1 - 56.2.1; L(25, 0, 0)
15.1.1 - 15.1.2; S(3, 0, 2)	34.4.1 - 34.4.2; S(23, 0, 0)	54.2.1 - 54.2.2; S(1, 0, 10)*

54.3.1 - 54.3.2; S(2, 0, 7)\*  
55.3.1 - 55.3.2; S(15, 0, 6)\*  
55.4.1 - 56.1.1; S(27, 0, 0)  
56.3.2 - 59.2.1; L(26, 0, 0)  
58.2.1 - 58.2.2; S(21, 0, 1)  
58.3.1 - 58.3.2; S(22, 0, 1)  
59.3.2 - 60.3.2; L(27, 0, 0)  
60.1.1 - 60.1.2; S(8, 0, 5)  
60.2.1 - 60.2.2; S(8, 0, 6)  
60.3.1 - 60.4.2; S(28, 0, 0)  
60.4.1 - 62.3.2; L(28, 0, 0)  
61.1.1 - 61.2.2; S(28, 1, 0)  
63.1.1 - 63.4.2; L(29, 0, 0)  
63.3.1 - 63.4.2; S(28, 0, 1)  
64.2.2 - 67.1.2; L(30, 0, 0)  
64.2.2 - 64.4.2; S(29, 0, 0)  
65.3.1 - 65.3.2; S(18, 0, 2)  
66.3.1 - 66.3.2; S(4, 0, 1)  
66.4.1 - 66.4.2; S(3, 0, 5)

**The Way You Look Tonight - Billy Bauer Solo**

“Plectrist” (Norgran, 1956)

## Γραμμογράφηση

---

1.1.1 - 3.1.2; L(1, 0, 0)	28.2.2 - 31.1.2; L(13, 0, 0)	52.4.2 - 53.4.2; L(22, 0, 0)
1.1.1 - 1.2.2; S(1, 0, 0)	28.3.1 - 28.4.2; S(11, 0, 0)	55.1.1 - 55.4.2; S(25, 0, 1)
1.3.1 - 1.4.2; S(2, 0, 0)*	30.2.1 - 30.4.2; S(12, 0, 0)	56.2.1 - 57.3.2; L(23, 0, 0)
2.1.1 - 3.1.2; L(2, 0, 0)	31.4.1 - 34.1.1; L(14, 0, 0)	56.2.1 - 56.4.2; L(24, 0, 0)
2.1.1 - 2.2.2; S(1, 1, 0)	32.3.1 - 32.4.2; S(13, 0, 0)	57.1.1 - 57.2.2; S(26, 0, 0)
3.2.2 - 4.3.2; L(3, 0, 0)	33.1.1 - 33.2.2; S(2, 0, 6)*	58.1.1 - 59.2.2; L(25, 0, 0)
4.1.1 - 4.3.2; S(3, 0, 0)	33.3.1 - 33.4.2; S(14, 0, 6)	58.3.1 - 58.4.2; S(10, 0, 1)
5.3.1 - 7.1.2; L(4, 0, 0)	34.3.1 - 42.4.2; P(2, 0, 0)	59.3.1 - 60.2.2; S(27, 0, 0)
5.3.1 - 5.4.2; S(4, 0, 0)	34.3.1 - 34.4.2; S(15, 0, 0)	61.1.1 - 63.1.2; L(26, 0, 0)**
6.1.1 - 6.2.2; S(2, 0, 1)*	35.1.1 - 36.4.2; L(15, 0, 0)	61.1.1 - 62.2.2; L(27, 0, 0)**
6.3.1 - 6.4.2; S(2, 0, 2)*	35.3.1 - 35.4.2; S(16, 0, 0)	63.3.1 - 68.4.2; P(3, 0, 0)
7.1.1 - 8.1.2; L(5, 0, 0)	36.1.1 - 36.2.2; S(16, 1, 0)	63.3.1 - 65.4.2; L(28, 0, 0)
9.3.1 - 10.1.2; L(5, 1, 0)	36.4.1 - 37.4.2; L(16, 0, 0)	64.1.1 - 64.2.2; S(23, 0, 1)
10.4.2 - 12.2.2; L(6, 0, 0)	37.1.1 - 37.2.2; S(17, 0, 0)	66.1.1 - 66.2.2; S(23, 0, 2)
12.1.1 - 12.2.2; S(5, 0, 0)	37.3.1 - 37.4.2; S(18, 0, 0)	67.1.1 - 68.1.2; L(27, 0, 1)
12.4.2 - 13.2.2; S(6, 0, 0)	38.1.1 - 38.2.2; S(2, 0, 7)*	68.2.1 - 68.4.2; S(28, 0, 0)
13.3.1 - 15.4.2; L(7, 0, 0)	38.3.1 - 38.4.2; S(2, 0, 8)*	69.4.2 - 71.1.2; L(29, 0, 0)
13.3.1 - 15.1.2; S(7, 0, 0)	39.1.1 - 40.4.2; L(17, 0, 0)	70.1.1 - 70.2.2; S(24, 0, 1)
14.2.1 - 14.4.2; S(7, 1, 0)	39.1.1 - 39.2.2; S(9, 0, 1)	
15.1.1 - 15.3.2; S(7, 2, 0)	39.3.1 - 39.4.2; S(2, 0, 9)*	
16.1.1 - 16.3.2; S(8, 0, 0)	40.3.1 - 40.4.2; S(19, 0, 0)	
17.1.1 - 17.3.2; S(8, 1, 0)	41.2.1 - 41.4.2; S(20, 0, 0)	
17.4.1 - 19.4.2; L(8, 0, 0)	42.1.1 - 42.3.2; S(20, 1, 0)	
20.1.1 - 25.1.2; P(2, 1, 0)	43.3.1 - 44.2.2; L(18, 0, 0)	
20.1.1 - 20.2.2; S(1, 0, 1)	44.3.1 - 46.1.2; L(19, 0, 0)	
20.3.1 - 22.4.2; L(9, 0, 0)	44.3.1 - 45.1.2; S(21, 0, 0)	
21.1.1 - 21.2.2; S(2, 0, 3)*	45.3.1 - 46.1.2; S(22, 0, 0)	
21.3.1 - 21.4.2; S(2, 0, 4)*	46.4.2 - 49.2.2; L(20, 0, 0)**	
22.1.1 - 22.2.2; S(9, 0, 0)	48.1.1 - 48.2.2; S(23, 0, 0)	
22.3.1 - 22.4.2; S(2, 0, 5)	49.1.1 - 49.2.2; S(23, 1, 0)	
23.1.1 - 25.1.2; L(10, 0, 0)	50.1.1 - 52.2.2; L(21, 0, 0)	
24.1.1 - 25.1.2; L(11, 0, 0)	50.3.1 - 50.4.2; S(24, 0, 0)	
25.4.2 - 27.2.2; L(12, 0, 0)	51.1.1 - 51.3.2; S(1, 0, 1)	
26.1.1 - 26.2.2; S(10, 0, 0)	51.3.1 - 52.2.2; S(25, 0, 0)	

**You'd Be So Nice To Come Home To - Billy Bauer Solo**

“Plectrist” (Norgran, 1956)

Γραμμογράφηση

---

1.1.1 - 2.4.2; L(1, 0, 0)	22.4.1 - 23.1.2; S(15, 0, 0)	49.3.1 - 50.4.2; L(21, 0, 0)
1.4.1 - 2.4.1; L(2, 0, 0)	23.3.1 - 25.2.2; L(11, 0, 0)	50.1.1 - 50.2.2; S(12, 0, 2)
2.2.1 - 2.4.1; S(1, 0, 0)*	24.2.1 - 24.2.2; S(8, 0, 8)	50.1.1 - 50.1.2; S(8, 0, 22)
3.1.1 - 5.3.2; L(3, 0, 0)	25.2.1 - 25.2.2; S(8, 0, 9)	50.2.1 - 50.2.2; S(8, 0, 23)
3.1.1 - 3.2.2; S(2, 0, 0)	25.4.1 - 25.4.2; S(16, 0, 0)	50.3.1 - 50.4.2; S(14, 0, 4)
3.3.1 - 3.4.2; S(2, 1, 0)	26.3.1 - 28.2.2; L(12, 0, 0)	50.3.1 - 50.3.2; S(8, 0, 24)
4.1.1 - 4.2.2; S(2, 2, 0)	26.3.1 - 27.1.2; S(17, 0, 0)	50.4.1 - 50.4.2; S(8, 0, 25)
4.3.2 - 5.1.1; S(3, 0, 0)	29.1.1 - 30.1.2; L(13, 0, 0)	51.3.1 - 52.1.2; S(19, 0, 0)
6.4.1 - 7.2.2; L(4, 0, 0)	29.3.1 - 30.1.2; S(1, 0, 2)*	52.1.1 - 52.1.2; S(8, 0, 26)
7.1.1 - 7.2.2; S(4, 0, 0)	31.1.1 - 34.1.1; L(14, 0, 0)	52.3.1 - 54.3.2; L(22, 0, 0)
8.1.1 - 8.2.2; S(5, 0, 0)	31.1.1 - 31.4.2; L(15, 0, 0)	52.3.1 - 53.1.2; S(20, 0, 0)
9.1.1 - 11.1.1; L(5, 0, 0)	31.1.1 - 34.2.2; S(9, 0, 1)	53.2.1 - 53.2.2; S(8, 0, 27)
9.1.1 - 9.2.2; S(5, 1, 0)	31.3.1 - 31.4.2; S(12, 0, 1)	53.3.1 - 53.3.2; S(8, 0, 28)
9.3.1 - 9.4.2; S(6, 0, 0)	31.3.1 - 31.3.2; S(8, 0, 10)	54.4.1 - 58.2.2; L(23, 0, 0)
10.1.1 - 10.2.2; S(6, 1, 0)	31.4.1 - 31.4.2; S(8, 0, 11)	54.4.1 - 55.2.2; S(21, 0, 0)
10.3.1 - 10.4.2; S(6, 2, 0)	32.1.1 - 32.2.2; S(14, 0, 1)	55.3.1 - 55.4.2; S(12, 0, 3)
11.1.1 - 11.2.2; S(7, 0, 0)	32.1.1 - 32.1.2; S(8, 0, 12)	55.3.1 - 55.3.2; S(8, 0, 29)
11.1.1 - 11.1.2; S(8, 0, 0)	32.2.1 - 32.2.2; S(8, 0, 13)	55.4.1 - 55.4.2; S(8, 0, 30)
11.2.1 - 11.2.2; S(8, 1, 0)	32.3.1 - 34.1.1; L(16, 0, 0)	56.4.2 - 58.2.2; L(24, 0, 0)
11.3.1 - 11.4.2; S(8, 2, 0)	32.3.1 - 32.4.2; L(14, 0, 2)	57.3.1 - 57.4.2; S(22, 0, 0)
13.1.1 - 14.1.2; L(6, 0, 0)**	32.3.1 - 32.3.2; S(8, 0, 14)	59.2.1 - 60.3.1; L(25, 0, 0)
13.1.1 - 13.2.2; S(9, 0, 0)	32.4.1 - 32.4.2; S(8, 0, 15)	59.2.1 - 59.3.2; S(23, 0, 0)
13.3.2 - 14.1.2; S(10, 0, 0)	33.1.1 - 33.1.2; S(8, 0, 16)	61.2.1 - 62.3.1; L(26, 0, 0)
13.3.2 - 13.4.2; S(8, 0, 1)	34.2.2 - 36.4.1; L(17, 0, 0)	61.2.1 - 61.2.2; S(8, 0, 31)
14.4.1 - 19.1.1; P(1, 0, 0)	35.1.1 - 35.3.2; S(10, 0, 1)	61.3.1 - 61.4.2; S(24, 0, 0)
14.4.1 - 15.3.2; S(11, 0, 0)	35.1.1 - 35.1.2; S(8, 0, 17)	61.3.1 - 61.3.2; S(8, 0, 32)
15.4.1 - 16.3.2; S(11, 1, 0)	36.2.1 - 36.4.2; S(1, 0, 3)*	63.2.1 - 64.3.2; L(27, 0, 0)
17.1.1 - 19.1.1; L(7, 0, 0)	37.3.1 - 38.2.2; L(8, 0, 1)	63.2.1 - 63.4.2; L(22, 0, 1)
17.3.1 - 17.4.2; S(12, 0, 0)	39.4.1 - 42.3.2; L(18, 0, 0)	65.3.1 - 66.4.2; L(28, 0, 0)**
17.3.1 - 17.3.2; S(8, 0, 2)	41.1.1 - 41.1.2; S(8, 0, 18)	65.3.1 - 65.4.2; S(25, 0, 0)
17.4.1 - 17.4.2; S(8, 0, 3)	41.4.1 - 42.3.2; L(19, 0, 0)	66.1.1 - 66.2.2; S(25, 1, 0)
18.2.1 - 18.4.1; S(1, 0, 1)*	44.2.1 - 46.2.1; L(20, 0, 0)	66.3.1 - 66.4.2; S(25, 2, 0)
19.3.1 - 20.1.2; L(8, 0, 0)	44.2.1 - 44.4.2; S(18, 0, 0)	
20.3.1 - 22.1.2; L(9, 0, 0)	47.1.2 - 54.3.2; P(2, 0, 0)	
20.3.1 - 21.2.2; L(10, 0, 0)	48.1.1 - 48.4.2; L(10, 0, 1)	
20.3.1 - 20.4.2; S(13, 0, 0)	48.1.1 - 48.2.2; S(13, 0, 1)	
20.4.1 - 20.4.2; S(8, 0, 4)	48.3.1 - 48.4.2; S(14, 0, 3)	
21.1.1 - 21.2.2; S(14, 0, 0)	48.3.1 - 48.3.2; S(8, 0, 19)	
21.1.1 - 21.1.2; S(8, 0, 5)	48.4.1 - 48.4.2; S(8, 0, 20)	
21.2.1 - 21.2.2; S(8, 0, 6)	49.1.1 - 49.1.2; S(8, 0, 21)	
22.1.1 - 22.1.2; S(8, 0, 7)	49.2.1 - 49.4.2; S(18, 1, 1)	