

## Σύντομη εισαγωγή στον μουσικό αυτοσχεδιασμό

### 1. Ένας ορισμός: Τι είναι αυτοσχεδιασμός

Ως αυτοσχεδιασμό στη Δυτική μουσική θα ορίσουμε τη σχέση μεταξύ παρτιτούρας και εκτέλεσης εάν και όταν η οποιαδήποτε απόκλιση από την παρτιτούρα, γίνεται σε πραγματικό χρόνο. Ως παρτιτούρα γενικά ορίζεται όχι μόνο το μουσικό κείμενο, αλλά και το σύνολο των γραπτών η προφορικών οδηγιών του συνθέτη προς τον εκτελεστή.

Αν και η απόκλιση μεταξύ παρτιτούρας και εκτέλεσης συνιστά παρέμβαση του ίδιου του εκτελεστή στο τελικό αποτέλεσμα, για να μπορούμε να μιλήσουμε για αυτοσχεδιασμό θα πρέπει η παρέμβαση αυτή να γίνεται αυθόρμητα κατά τη στιγμή της εκτέλεσης χωρίς φυσικά αυτό να αποκλείει και κάποιο προσχεδιασμό εκ μέρους του εκτελεστή.

Ο τρόπος με τον οποίο ο αυτοσχεδιασμός υπεισέρχεται στη μουσική πράξη καθώς και ο βαθμός της βαρύτητας του σε σχέση πάντα με την παρτιτούρα, εξαρτάται από το στιλ της μουσικής όπως αυτό εκφράζεται χρονολογικά από τις εκάστοτε μουσικές παραδόσεις.

### 2. Η πνευματική διεργασία του αυτοσχεδιασμού

Είναι ιστορικά αποδεδειγμένο ότι ο μουσικός αυτοσχεδιασμός ξεκίνησε ως ενστικτώδης αντίδραση σε ήχους και ρυθμούς, στους οποίους οι άνθρωποι προσπαθώντας να απαντήσουν έχτιζαν ένα διάλογο επικοινωνίας μεταξύ τους. Στην ουσία, αφήνοντας τη διαίσθηση να λειτουργήσει δημιουργικά με τη βοήθεια κάποιου οργάνου ή και με τη φωνή, μπορεί κάποιος να συμμετέχει σε οποιοδήποτε μουσικό δρώμενο συνεισφέροντας ρυθμό η μελωδία (ή και τα δύο) εμπλουτίζοντας έτσι τη μουσική εμπειρία που απολαμβάνει ο ακροατής.

Αυτός ο χωρίς περιοριστικούς όρους “ελεύθερος” αυτοσχεδιασμός, ο βασισμένος στην ακοή και στο ένστικτο, μπορεί να λειτουργήσει θαυμάσια μέσα σε ένα σχετικά απλοϊκό μουσικό περιβάλλον χωρίς πολύπλοκα αρμονικά, ρυθμικά η μελωδικά συμβάντα. Αυτή είναι η πρακτική που ακόμη και σήμερα βλέπουμε να ακολουθείται σε πολλά μουσικά είδη όπου η αρμονική και μελωδική πολυπλοκότητα

αποτελούν δευτερεύουσες ανάγκες.<sup>1</sup>

Αν και η προσέγγιση αυτή στον αυτοσχεδιασμό παρουσιάζει σημαντικό βαθμό αυθεντικότητας και δημιουργικότητας, εμπεριέχει εν τούτοις σε απροσδιόριστο ποσοστό το στοιχείο του “τυχαίου”. Προσπαθώντας λοιπόν να στοιχειοθετήσουμε κάποια μαθησιακή μέθοδο, συμπεραίνουμε ότι και η διδασκαλία του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού χαρακτηρίζεται από μη επαρκώς προσδιορισμένες παραμέτρους. Οποιαδήποτε λοιπόν επιστημονικά τεκμηριωμένη προσέγγιση της διδασκαλίας του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού αποκλείεται.

Αντίθετα, εάν υποθέσουμε ότι το μουσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο καλούμαστε να συνεισφέρουμε αυτοσχεδιαστικά χαρακτηρίζεται από αυστηρούς κανόνες όσον αφορά την αρμονική και ρυθμική ροή, τη φόρμα και τη μελωδική εξέλιξη, σίγουρα η προσέγγισή μας πρέπει να είναι αποτέλεσμα ενός συνόλου από νοητικές διεργασίες οι οποίες να διέπονται από σωστή κρίση αλλά και ταχύτητα.

Ο αυτοσχεδιασμός μέσα σε αυστηρά δομημένα πλαίσια αποτελεί μεγάλη πρόκληση αλλά και απαιτεί εξαιρετική μουσική ολοκλήρωση από τον καλλιτέχνη. Ο στόχος αρχικά προσεγγίζεται αναλύοντας τη μουσική στα επί μέρους συστατικά της, δουλεύοντας και εξελίσσοντας το καθένα ξεχωριστά ώστε να επανασυνδεθούν αυτά τελικά με τον πιο “μουσικό” τρόπο εμποτισμένα με τη δική μας καλλιτεχνική σφραγίδα.

Ο κάθε μουσικός πρέπει να αποκτήσει τη συνήθεια να μελετά θέματα αυτοσχεδιασμού με την ίδια λογική και πειθαρχία που διέπει την υπόλοιπη μελέτη της μουσικής. Άλλωστε όπως συμβαίνει γενικότερα σε θέματα εκτέλεσης, πρέπει να μπορεί κάποιος να χειρίζεται καλά τις διαδικασίες που διέπουν την αυτοσχεδιαστική σκέψη και λειτουργία για να μπορέσει να εξωτερικεύσει με μουσική αυτά που έχει στο μυαλό του.

Όλα ξεκινούν από τη σκέψη. Η ταχύτητα επεξεργασίας των μουσικών δεδομένων διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο, μπορεί όμως με την κατάλληλη εξάσκηση να αυξηθεί σημαντικά.

Ας αναλογιστούμε για λίγο τις πιθανές παραμέτρους που ο εγκέφαλος του αυτοσχεδιαστή πρέπει να συνδυάσει μια δεδομένη στιγμή και πριν ακριβώς πάρει την απόφαση να δώσει εντολή στα δάκτυλα να πατήσουν με τη σειρά τους ένα συγκεκριμένο πλήκτρο ώστε να παραχθεί μια νότα συμβατή με το υπάρχον μουσικό περιβάλλον:

---

1 Crook, Hal. *How to improvise*. Advance Music 1993, σ.11.

1. Ύφος του κομματιού
2. Φόρμα
3. Ενορχήστρωση
4. Αρμονικές πρόοδοι
5. Μελωδική εξέλιξη
6. Τέμπο
7. Ρόλος του εκτελεστή μέσα στο συγκεκριμένο σύνολο
8. Άλλες παράμετροι ( ψυχολογία, διάθεση, ηχητική του χώρου, επικοινωνία κλπ)

Το “πότε” το “πώς” και το “τι” θα παιχθεί πρέπει να αποφασισθούν σε κλάσματα του δευτερολέπτου ώστε η αντίδραση να αποτελεί λογική συνέπεια των υπάρχόντων ερεθισμάτων σε κάθε χρονική στιγμή.

Σύμφωνα με τον Jerry Coker<sup>2</sup>, υπάρχουν πέντε βασικοί παράγοντες οι οποίοι είναι υπεύθυνοι για το ποιοτικό αποτέλεσμα ενός αυτοσχεδιασμού: Διαίσθηση, Σκέψη, Συναίσθημα, Ακουστική αντίληψη και Συνήθεια.

Εάν προσθέσουμε στα ανωτέρω και την αίσθηση της “Μελωδικής Κατεύθυνσης” έχουμε ένα σύνολο από συνειδητές και υποσυνείδητες διεργασίες να εξασκούν επιρροή επάνω στη δημιουργική προσπάθεια του αυτοσχεδιαστή.

Η διαίσθηση είναι υπεύθυνη για την προσωπική σφραγίδα του αυτοσχεδιαστή στη μουσική, το συναίσθημα συμβάλλει στη δημιουργία του ύφους, η σκέψη βοηθά στην ερμηνεία και λύση τεχνικών προβλημάτων σχετικών με τη μουσική ή το όργανο και είναι επίσης υπεύθυνη για το βαθμό συνέπειας της εκτέλεσης σε σχέση με το προσδοκώμενο αποτέλεσμα. Η ακουστική αντίληψη μεταφράζει τους ήχους σε νότες και στη συνέχεια μεταδίδει τα απαραίτητα ερεθίσματα στον εγκέφαλο, η συνήθεια βοηθά στη γρήγορη αντίδραση του σώματος η των δακτύλων μέσα από την ανάκληση γνωστών μουσικών μοτίβων η σχημάτων και τέλος η αίσθηση της μελωδικής κατεύθυνσης προσδίδει τη σφραγίδα της ολοκλήρωσης σε μια αυτοσχεδιαζόμενη μελωδική γραμμή.

Όλοι οι ανωτέρω παράγοντες πλην της σκέψης αποτελούν ως επί το πλείστον προϊόντα υποσυνείδητων λειτουργιών. Επομένως η μόνη πραγματικά συνειδητή επιρροή που μπορεί να έχει ο αυτοσχεδιαστής πάνω στη μουσική του, πρέπει να λαμβάνει χώρα στη σφαίρα της σκέψης του. Παρ' ότι η σκέψη, όπως αυτή εκφράζεται από τις συνειδητές αποφάσεις του ανθρώπου, δεν μπορεί να συμβάλλει αποφασιστικά στον έλεγχο της διαίσθησης και του συναίσθηματος, μπορεί εν τούτοις να

---

2 Coker, Jerry. *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster Inc, 1964, σ.3.

είναι υπεύθυνη για την εξάσκηση της ακοής και τη λύση τεχνικών προβλημάτων που αφορούν στην εκτελεστική δεινότητα και την κατανόηση στοιχείων όπως η φόρμα η εξέλιξη των μελωδικών μοτίβων κλπ.

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, πολλοί μουσικοί προσεγγίζουν τον αυτοσχεδιασμό με έναν υποσυνείδητο τρόπο βασισμένοι σε ορισμένους μόνο από τους ανωτέρω παράγοντες. Οι λιγότεροι από αυτούς, οι πιο προικισμένοι, κατορθώνουν να αναδειχθούν καλλιτεχνικά σε αντίθεση με την πλειοψηφία η οποία χάνεται σε μια θάλασσα από κακές μαθησιακές συνήθειες.

Συνεπώς, εφόσον η μόνη συνειδητή και ελεγχόμενη προσπάθεια από τον ίδιο τον άνθρωπο να κατευθύνει τον αυτοσχεδιαστικό του οίστρο προέρχεται από τη σκέψη, πρέπει να εστιάσει κάποιος τη μαθησιακή του προσπάθεια εκεί, αφήνοντας τους υπόλοιπους παράγοντες οι οποίοι βασίζονται κατά πολύ στο υποσυνείδητο να λειτουργούν στο παρασκήνιο και να εξελίσσονται παράλληλα<sup>3</sup>, λαμβάνοντας τις αναγκαίες πληροφορίες από το μουσικό περιβάλλον.

Είναι προφανές ότι η σπουδή θεμάτων αυτοσχεδιασμού δεν μπορεί από μόνη της να εγγυηθεί την δημιουργία μιας σημαντικής μουσικής προσωπικότητας. Μπορεί όμως να αποτελέσει τη βάση της ολοκλήρωσης ενός τέτοιου στόχου.

### 3. Βασικές αρχές που διέπουν τη δημιουργία μελωδίας κατά τον αυτοσχεδιασμό (μια τεχνική προσέγγιση με βάση τις αρχές της αρμονίας)

Θα ασχοληθούμε στο σημείο αυτό με τις βασικές αρχές που διέπουν τη μελέτη του αυτοσχεδιασμού στη Τζαζ μουσική, αρχές οι οποίες μπορούν να εφαρμοστούν σε ολόκληρο σχεδόν το φάσμα της σύγχρονης “τονικής” μουσικής.

Η Τζαζ αποτελεί ένα ιδανικό πεδίο μελέτης όσον αφορά τον αυτοσχεδιασμό με βάση το σύστημα της Δυτικής Αρμονίας, διευκολύνοντας μας να κατανοήσουμε εύκολα τη σχέση μελωδίας – αρμονίας καθώς και την επίδραση που μπορεί να έχει η αυτοσχεδιαστική διάθεση επάνω στη σχέση αυτή.

Στον μουσικό που αυτοσχεδιάζει προσφέρεται απλόχερα από την ίδια την παράδοση της Τζαζ η δυνατότητα να πάρει πρωτοβουλίες που αγγίζουν τα όρια της “επαναδημιουργίας” στα αυτιά του κοινού, δημιουργώντας νέο μελωδικό και ρυθμικό υλικό βασιζόμενο συνήθως στο αρμονικό

---

3 Bryan Key, Wilson. *Subliminal Seduction*. New York: Signet 1974. Σύμφωνα με τον Wilson Bryan Key, "η αντίληψη παρασυνειδησιακών ερεθισμάτων σε υποσυνείδητο επίπεδο φαίνεται να είναι σχεδόν στιγμιαία και συνολική".

αποτύπωμα του μουσικού κομματιού.

Οι πρωτοβουλίες αυτές λαμβάνονται σε πραγματικό χρόνο και χρειάζονται συγκροτημένη σκέψη αλλά και εμπειρία προκειμένου να επιτύχουν το στόχο της δημιουργίας μελωδικών γραμμών που να διακρίνονται από δημιουργικότητα και πρωτοτυπία.

Στην Τονική Μουσική μια μελωδική γραμμή ανεξάρτητα από το εάν είναι αποτέλεσμα συνθετικής προσπάθειας η αυτοσχεδιασμού, πρέπει να διαθέτει:

- α) Προσωπικότητα και εξέλιξη
- β) συνέπεια ρυθμική και μελωδική με όσα έχουν προηγηθεί
- γ) δυνατότητα “προβολής” της αρμονικής ακολουθίας
- δ) σεβασμό ως προς την μορφολογία του μουσικού έργου

Τα παραπάνω, πρέπει να αποτελούν βασικές σκέψεις για τον συνθέτη αλλά και τον αυτοσχεδιαστή. Στοιχεία όπως ο ρυθμός, η πυκνότητα της ενορχηστρωτικής δομής, το τέμπο καθώς και διάφοροι άλλοι ανθρώπινοι παράγοντες επηρεάζουν επίσης τις αποφάσεις που πρέπει να λάβουμε όταν συνθέτουμε η αυτοσχεδιάζουμε (η όταν συνθέτουμε αυτοσχεδιάζοντας<sup>4</sup>).

Για να προσεγγίσει κάποιος αποτελεσματικά το θέμα της μελέτης του αυτοσχεδιασμού πρέπει να εξετάσει κατ' αρχάς τη σύνδεση της μελωδικής γραμμής με την αρμονική εξέλιξη στη μουσική. Με λίγα λόγια, το ερώτημα που χρειάζεται να απαντηθεί είναι εάν οι συγχορδίες του κομματιού πρέπει να αντικατοπτρίζονται και στη μελωδία.

Αν και η αποτελεσματικότητα της ρυθμικής δομής στη δημιουργία μιας αυτοσχεδίας μελωδικής γραμμής αποτελεί ισοβαρές στοιχείο, η προβολή της αρμονικής εξέλιξης από τη μελωδία αποτελεί κατά τη γνώμη μου το πρώτο μέλημα του αυτοσχεδιαστή και το θέμα με το οποίο θα ασχοληθούμε αποκλειστικά στη συνέχεια.

Υπάρχουν “σωστές” και “λάθος” νότες;

Πως άραγε θα μπορούσαμε να ορίσουμε το σωστό η το λάθος;

Έχουν χυθεί τόνοι μελάνι στο χαρτί σε μια προσπάθεια να στηριχθούν οι διαφορετικές απόψεις στο θέμα αυτό. Εμείς συνεχίζοντας την προσέγγιση στον αυτοσχεδιασμό κάτω από ένα μαθησιακό πρίσμα, θα χαράζουμε τη μέση οδό και θα δεχθούμε ότι “μπορεί να υπάρξουν λάθος νότες, υπό προϋποθέσεις”.

Οι προϋποθέσεις αυτές έχουν να κάνουν με το ύφος της μουσικής, με το ακροατήριο αλλά και με την ιστορική περίοδο (ας θυμηθούμε τι άκουγαν στο διάστημα του τρίτονου οι άνθρωποι μερικούς αιώνες

---

4 Πολλοί από τους παράγοντες οι οποίοι χαρακτηρίζουν τη λειτουργία της σύνθεσης και του αυτοσχεδιασμού, συχνά συνυπάρχουν. Κάποιες φορές για παράδειγμα ακούμε έναν ισχυρά δομημένο αυτοσχεδιασμό ο οποίος μας κάνει να πιστεύουμε ότι αποτελεί μέρος κάποιας σύνθεσης αλλά και το αντίστροφο: μερικές συνθέσεις αποδίδουν μια αίσθηση αυτοσχεδιασμού στον ακροατή. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι σήμερα πολλοί νέοι συνθέτες επιδιώκουν να δώσουν έναν αλεατορικό χαρακτήρα στα έργα τους.

πριν)<sup>5</sup>.

Αν και θεωρητικά μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε όλες τις νότες στην προσπάθειά μας να δημιουργήσουμε μια συμβατή μελωδική γραμμή με την υπάρχουσα αρμονία, κύριο μέλημα μας θα πρέπει να είναι κατ' αρχάς η τοποθέτηση των φθόγγων της εκάστοτε συγχορδίας στα ισχυρά σημεία του μέτρου (θέσεις) αρχίζοντας να χτίζουμε την καινούρια μας μελωδία.

Για όσους ξεκινούν τώρα τη μελέτη του αυτοσχεδιασμού, αυτή είναι μια απαραίτητη συνθήκη και η βάση για περαιτέρω εξέλιξη.

Πολλοί ίσως ήδη αναρωτιούνται γιατί δεν γίνεται αναφορά στις κλίμακες σαν εργαλεία για τον αυτοσχεδιασμό. Η απάντηση στο ερώτημα αυτό έχει να κάνει με τη σχολή σκέψης.

Η μελέτη κλιμάκων αποτελεί βασικό εργαλείο ανάπτυξης της τεχνικής για κάθε όργανο και ίσως το μεγαλύτερο μέρος της καθημερινής εξάσκησης για πολλούς. Όμως, αν και στην παγκόσμια βιβλιογραφία κυκλοφορούν πολλά εγχειρίδια για τον αυτοσχεδιασμό βασισμένα αποκλειστικά στη χρήση κλιμάκων και στην αποστήθιση αυτών, μια προσεκτική ακρόαση στους αυτοσχεδιασμούς των γιγάντων της Τζαζ μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η δημιουργία μελωδικών γραμμών στη μεγάλη της πλειοψηφία βασίζεται στην προσεκτική τοποθέτηση νοτών με βάση την αρμονική δομή και εξέλιξη.

Η καλή γνώση των συγχορδιών – αναστροφών, αποτελεί θεμέλιο λίθο για τον αυτοσχεδιαστή και βασική προϋπόθεση για τη γρήγορη επεξεργασία των δεδομένων που με τη σειρά της θα οδηγήσει σε σωστές αποφάσεις ως προς την κατασκευή της μελωδικής γραμμής.

#### Πίνακας 1

Dm7	G7	Em7	A7
Dm7	G7	CMaj7	CMaj7

Η αρμονική ακολουθία που απεικονίζεται στον Πίνακα 1 μπορεί να αναλυθεί ως εξής:

ii – V7 – iii – V7/ii – ii – V7 – I. Για την απλοποίηση των συμβόλων παραλείπουμε το συμβολισμό

5 Στη μουσική του Μεσαίωνα έως και το τέλος της Αναγέννησης, το τρίτονο θεωρούνταν «ο διάβολος στη μουσική». Συνθέτες και τραγουδιστές που το χρησιμοποίησαν εκείνα τα χρόνια, εξοβελίσθηκαν από την Εκκλησία με αποτέλεσμα να αποφεύγεται η χρήση του. Στις εποχές του Μπαρόκ και του Κλασικισμού άρχισε να χρησιμοποιείται με μέτρο, ενώ αργότερα στην περίοδο του Ρομαντισμού και στη μουσική του 20ού αιώνα χρησιμοποιείται ελεύθερα.

της 7ης βαθμίδας στις συγχορδίες ii, iii και I.

Η αρμονική αυτή ακολουθία αποτελεί ένα τυπικό παράδειγμα “αναμονής” για την τέλεια πτώση V7 – I την οποία ο αυτοσχεδιαστής πρέπει να διαχειριστεί μελωδικά δημιουργώντας τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την καλύτερη λύση από αρμονική άποψη.

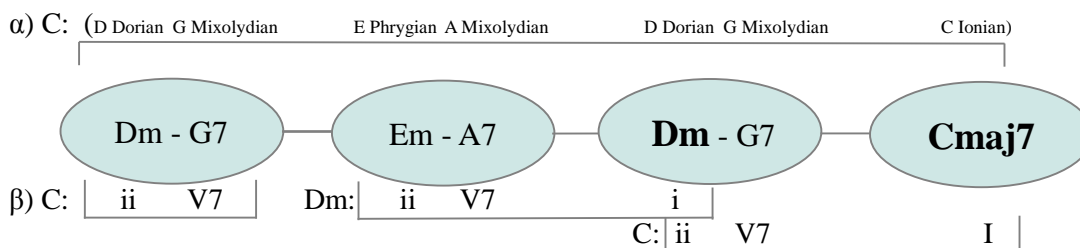
Η σε πραγματικό χρόνο ανάλυση που πρέπει να προηγηθεί της εκτέλεσης, έχει στη συγκεκριμένη περίπτωση δύο επίπεδα: το πρώτο επίπεδο ασχολείται με την κατάτμηση του οκταμέτρου σε δίμετρα (το δίμετρο θα είναι στο παράδειγμα μας η βασική μονάδα εργασίας ξεκινώντας τον αυτοσχεδιασμό). Το δεύτερο επίπεδο ασχολείται με την ανασύνθεση του οκταμέτρου από τα επιμέρους δίμετρα και αποτελεί την “ολοκληρωμένη εικόνα” της μουσικής που παραθέτουμε στο ακροατήριο.

Ο αυτοσχεδιαστής καλείται λοιπόν να αναλύσει σε πραγματικό χρόνο την αρμονική ακολουθία πριν προχωρήσει στην παρουσίαση της ολοκληρωμένης μελωδικής ιδέας η οποία πρέπει να προβάλλει στον ακροατή την αρμονική κίνηση (πτώσεις).

Το γεγονός ότι η αρμονία κινείται χρονικά με βάση το τέμπο της μουσικής και δεν αποτελεί στατικό φαινόμενο είναι το πρώτο στοιχείο που θα χρησιμοποιηθεί για την ανάλυσή μας.

Ας εξετάσουμε τα δίμετρα του πίνακα 1, α) Dm7 – G7 (> C), β) Em7 – A7 (>D), γ) Dm7 – G7 (> C), δ) Cmaj7. Το πρώτο δίμετρο καταλήγει σε μισή πτώση ενώ το δεύτερο και το τρίτο ολοκληρώνονται με τέλειες πτώσεις. Στον αυτοσχεδιασμό είναι σημαντικό να “οδηγείται” η μελωδική γραμμή προς τη κατεύθυνση των πτώσεων ακολουθώντας την αρμονική τάση για “λύση”.

Ο αυτοσχεδιαστής πρέπει να ανακαλύπτει και να διαχειρίζεται συνεχώς τα (προσωρινά) τονικά κέντρα ψάχνοντας για μισές η τέλειες πτώσεις στην αρμονική ακολουθία και μένοντας πιστός στη λογική ότι μια ολοκληρωμένη αρμονική ιδέα, μπορεί να δώσει το αντίστοιχο μελωδικό αποτέλεσμα. Συνεπώς ο τρόπος σκέψης του αυτοσχεδιαστή – σε πραγματικό χρόνο – θα μπορούσε να παρουσιαστεί ως εξής:



Ο πρώτος τρόπος σκέψης (α) απαντάται συνήθως σε μουσικούς που βασίζουν τη δημιουργία της μελωδικής τους γραμμής στη χρήση κλιμάκων. Όπως είναι προφανές, σε μια τόσο διατονική

αρμονική ακολουθία ακόμη και η χρήση μιας και μόνο κλίμακας (της Ντο μείζονας) μπορεί να δώσει κάποιο αποδεκτό αποτέλεσμα το οποίο όμως υπάρχει πιθανότητα να μην είναι απόλυτα συμβατό με την αρμονική εξέλιξη απλά γιατί δεν της αποδίδει την ανάλογη βαρύτητα (ακόμη και η διαδοχική χρήση τρόπων σε συνδυασμό με τις προτεινόμενες από μερικά βιβλία «νότες προς αποφυγή» είναι αδύνατο να δώσει το βέλτιστο αποτέλεσμα λόγω της ταχύτητας που απαιτεί η σε πραγματικό χρόνο επεξεργασία των δεδομένων και η μεγάλη συνεπώς πιθανότητα λάθους).

Ο δεύτερος τρόπος σκέψης (β) θα προσδώσει στη μελωδική γραμμή πλήρη συμβατότητα με την αρμονική εξέλιξη καθώς και τη δυνατότητα να δημιουργήσει ο αυτοσχεδιαστής μια πιο “ανάγλυφη” αρμονικά μελωδία. Στην περίπτωση αυτή, μελωδία και αρμονική εξέλιξη βρίσκονται σε πλήρη συγχρονισμό.

Αν και στη δεύτερη περίπτωση γίνεται προσωρινή τονική εναλλαγή από C σε Dm και πίσω σε C, η ύπαρξη συνοχής στο άκουσμα της μελωδικής γραμμής μπορεί να επιτευχθεί με τη χρήση μικρών διαστημάτων κατά το πέρασμα από τη μια συγχορδία στην άλλη, αλλά και με τη σωστή επιλογή νοτών από και προς τις εκάστοτε συγχορδίες.

Θα πρέπει να τονίσω ότι το ανωτέρω διάγραμμα αποτελεί προβολή του προτεινόμενου τρόπου σκέψης του αυτοσχεδιαστή και όχι την προτεινόμενη θεωρητική ανάλυση της αρμονικής ακολουθίας του Πίνακα 1.

Η μελωδία του Πίνακα 2 αποτελεί μια απλή προσέγγιση στη δημιουργία μιας αυτοσχεδιαζόμενης γραμμής σύμφωνα με τα ανωτέρω.

Πίνακας 2:

Μισή πτώση – αναμονή...

Η δεύτερη φράση λύνεται σε Dm:

Η τρίτη φράση λύνεται σε C:

Ας κάνουμε λοιπόν μια μικρή ανάλυση:

α. Το πρώτο δίμετρο αποτελεί ένα σχετικά αυτόνομο μελωδικό γεγονός και για εξασφάλιση



καλύτερης ροής στη μελωδία προσεγγίζει το τρίτο μέτρο με διάστημα τόνου (νότα A σε B)<sup>6</sup>.

β. Προσέξτε τώρα πως στο δεύτερο και το τρίτο δίμετρο οι τέλειες πτώσεις “λύνονται” με διάστημα ημιτονίου (νότα Bb σε A και F σε E αντίστοιχα).

γ. Η καλή “προβολή” της αρμονικής ροής από τη μελωδική γραμμή εξασφαλίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη τοποθέτηση στα ισχυρά σημεία του μέτρου, νοτών που ανήκουν στις εκάστοτε συγχορδίες (πχ τρίτες και πέμπτες βαθμίδες).

δ. Ένα ακόμη στοιχείο που γίνεται αντιληπτό είναι η αποφυγή της Τονικής βαθμίδας κατά τη λύση των πτώσεων. Γενικά η χρήση της τονικής βαθμίδας στη μελωδία σε σημεία με αρμονική βαρύτητα όπως οι πτώσεις είναι αμφιλεγόμενη στη Τζαζ και συνήθως αποφεύγεται εφόσον βέβαια τη μελωδική μας γραμμή συνοδεύουν συγχορδίες σε ευθεία κατάσταση ή άλλο όργανο πχ κοντραμπάσο το οποίο ασχολείται κυρίως με την παράθεση των θεμέλιων φθόγγων.

ε. Εφόσον οι τέλειες πτώσεις αποτελούν αρμονικά ορόσημα, η μελωδική μας γραμμή θα πρέπει να τα αντικατοπτρίζει. Παρατηρήστε καταρχήν το μελωδικό περίγραμμα ακριβώς πριν τις τέλειες πτώσεις: στο τέταρτο μέτρο συναντάμε για πρώτη φορά νότα στο τέταρτο διάστημα του πενταγράμμου (E5). Επίσης στο έκτο μέτρο συναντάμε για πρώτη φορά ένα A5, γεγονός φυσιολογικό για μια μελωδική γραμμή με έντονη τη διάθεση της αρμονικής “λύσης”: τέλεια πτώση > Cmaj7. Και στις δύο περιπτώσεις, το περίγραμμα της μελωδικής μας γραμμής αντικατοπτρίζει την αρμονική κορύφωση V7 πριν από την πτώση.

Με την ίδια λογική, η επιλογή των νοτών που οδηγούν στις πτώσεις έχει τεράστια σημασία και μπορεί να ενισχύσει σημαντικά την αίσθηση της “λύσης”. Στο τέταρτο μέτρο (A7) η τελευταία νότα είναι το Bb (b9) το οποίο και λύνεται σε A με την ολοκλήρωση της πτώσης.

Στο έκτο μέτρο (G7) το F (b7) λύνεται σε E με την ολοκλήρωση της πτώσης.

Και στις δυο περιπτώσεις, η επιλογή των συγκεκριμένων νοτών από αρμονική πλευρά έχει τεράστια σημασία. Το μεν Bb αποτελεί την b9 βαθμίδα της A και το F την b7 της G.

Οι δυο αυτές νότες βοηθούν στην “αρμονική αποσταθεροποίηση” των A7 και G7 πριν τις αντίστοιχες πτώσεις πράγμα το οποίο ενισχύει στον ακροατή την ανάγκη για αρμονική (αλλά και μελωδική) λύση

6 Ο τρόπος προσέγγισης των επερχόμενων συγχορδιών από τη μελωδική γραμμή είναι πολύ σημαντικός και συνήθως χαρακτηρίζει συγκεκριμένες συνθετικές η αυτοσχεδιαστικές πρακτικές.

και επιστροφή σε ένα “σταθερό” τονικό περιβάλλον.

Συνεπώς, ο αυτοσχεδιαστής έχοντας λάβει υπόψη την αρμονική εξέλιξη και χρησιμοποιώντας τις κατάλληλες νότες στο χτίσιμο της μελωδικής του γραμμής, μπορεί να ενισχύσει την ηχητική απεικόνιση των πτώσεων οι οποίες αποτελούν συνήθως και τα σημαντικότερα αρμονικά γεγονότα.

Αυτό με απλά λόγια σημαίνει εμφανείς στο ακροατήριο αλλαγές ως προς το συναισθηματικό περιεχόμενο της μουσικής, αλλά και πολύ ισχυρή μελωδική κατεύθυνση η οποία αποτελεί και το επιστέγασμα της κάθε προσπάθειας για μουσική έκφραση μέσω του αυτοσχεδιασμού.

Αντώνης Λαδόπουλος  
[www.ladopoulos.eu](http://www.ladopoulos.eu)

#### 4. Προτεινόμενη Βιβλιογραφία

Baker, David. *Jazz Improvisation, Revised*. New York: Alfred Publishing Co. Inc, 1988.

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

Bryan Key, Wilson. *Subliminal Seduction*. New York: Signet 1974.

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

Crook, Hal. *How to improvise: An Approach to Practicing Improvisation*. Advance Music, 1991.

Dobbins, Bill. *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*. Advance Music, 1986.

Gridley, Mark C. *Jazz Styles: History and Analysis*. Prentice Hall, 10th edition, 2009.

Liebman, Dave. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Advance Music, 1991.