

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Π.Μ.Σ.: «ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΖΑΖ»
ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΖΑΖ

SCAT SINGING:
ΦΩΝΗΤΙΚΟΣ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΗΧΟΧΡΩΜΑΤΙΚΗ ΟΡΓΑΝΩΣΗ
ΤΩΝ ΣΥΛΛΑΒΩΝ ΣΤΗΝ ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΖΑΖ

Συριοπούλου Χρηστίνα

Επιβλέπων Καθηγητής: Δήμος Δημητριάδης

Διπλωματική Εργασία υποβληθείσα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου ως μέρος των απαιτήσεων για την απόκτηση Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης στο Τζαζ Τραγούδι

Κέρκυρα, Ιανουάριος 2019

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ
ΔΗΜΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ, ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
ΓΙΩΡΓΟΣ ΚΟΝΤΡΑΦΟΥΡΗΣ, ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ, ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ

Τίτλος: Scat Singing: Φωνητικός αυτοσχεδιασμός και ηχοχρωματική οργάνωση των συλλαβών στην μουσική Τζαζ

© 2018 Χρηστίνα Συριοπούλου
ALL RIGHTS RESERVED.

Απαγορεύεται η δημοσίευση και η ολική ή μερική ή περιληπτική αναπαραγωγή ή αναδημοσίευση κατά παράφραση ή διασκευή του υλικού αυτής της έκδοσης και η με οποιοδήποτε τρόπο αναπαραγωγή (φωτοτυπία, ηλεκτρονική ή μηχανική αναπαραγωγή, καταγραφή σε ηλεκτρονικό σύστημα ή με οποιοδήποτε άλλο τρόπο), σύμφωνα με το νόμο 2121/93 και τους λοιπούς κανόνες Δικαίου περί Πνευματικής ιδιοκτησίας, χωρίς την έγγραφη άδεια του/της συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του/της συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος (Ν.5343/32 αρ.202 παρ.2).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περίληψη.....	6
Abstract.....	8
Ευχαριστίες.....	10
Πρόλογος.....	11
Έλλειψη έρευνας στο συλλαβικό λεξιλόγιο του scat.....	11
Ορολογία.....	15

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 Βασικά στοιχεία της Δυτικής Αφρικανικής παράδοσης: Διάλεκτος, Ρυθμός και Μελωδία.

1.1. Μουσικότητα των τονικών γλωσσών. Μουσική-λόγος-ρυθμός ως ενιαία κοινωνική εμπειρία.....	16
1.2 Ρυθμός και ρυθμοποιημένος Λόγος στην Αφρικανική παράδοση	17
1.3 Η σύνδεση των Αφρικανικών Διαλέκτων με την προσωδία του Αφροαμερικανικού λόγου	18
1.4 Βασικά στοιχεία ερμηνείας της μελωδίας στην Αφροαμερικανική Μουσική.....	20
1.4.1 Έκθλιψη στην εκφορά των στίχων.....	20
1.4.2 ‘Blue notes’ και διτονικότητα.....	21
1.5. Η εξάπλωση της μουσικής blues. Το παράδειγμα της Bessie Smith.....	22

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 Η διάδοση του scat singing κατά τις δεκαετίες 1920 και 1930. Βασικοί εκπρόσωποι του είδους

2.1 Ο όρος ‘Vocal Jazz’.	24
2.2 Scat Singing: Η εξάπλωση του scat singing μέσα από το έργο του Louis Armstrong και του Bing Crosby	25
2.3 Βιογραφικά και καινοτομίες των Louis Armstrong και Bing Crosby.....	28
2.3.1 Louis Armstrong (1901-1971)	28
2.3.1.1 Καινοτομίες στο scat singing.....	29
2.3.2 Bing Crosby (1903 – 1977)	32
2.3.2.1 Καινοτομίες στο τραγούδι.....	32
2.3.2.2 Καινοτομίες στο scat singing.....	33

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 Scat Singing και η επιρροή της μουσικής Bebop κατά τη δεκαετία 1940. Βασικοί εκπρόσωποι του είδους.....35

3.1 Η προσαρμογή του φωνητικού αυτοσχεδιασμού στην τεχνοτροπία Bebop.....35

3.2.Συνάφεια φωνητικού-οργανικού αυτοσχεδιασμού. 37

3.3. Vocalese.....38

3.4. Βιογραφικά καλλιτεχνών.....39

3.4.1 Mel Torme (1925-1999) 40

3.4.2 Sarah Vaughan (1924-1990) 41

3.4.3 Betty Carter (1929-1998) 43

3.4.4 Mark Murphy (1932-2015) 44

3.4.5 Kurt Elling (1967 -) 45

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4 Παράγοντες ερμηνείας του ηχοχρώματος και απόδοσης του τζαζ ήχου.48

4.1 Τεχνική Τραγουδιού.....48

4.2 Έλεγχος Αναπνοής.....51

4.3 Έκταση που κινείται ο αυτοσχεδιασμός.....52

4.4 Μεθοδολογία Ανάλυσης Μεταγραφών.....52

4.5 Ηχοχρωματικές ιδιότητες των γραμμάτων.....56

4.5.1 Συμπεριφορές φωνηέντων.....57

4.5.2 Συμπεριφορές συμφώνων.....59

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5 Οι συλλαβές του scat μέσα από τη τζαζ άρθρωση.....63

5.1 Swing Feel.....63

5.1.1 Τέταρτα και όγδοα με swing feel.....64

5.2 Σύμβολα Άρθρωσης.....66

5.2.1 Πρωτογενή σύμβολα άρθρωσης.....67

5.2.1.1 Tenuta / legato.....67

5.2.1.2 Accent.....67

5.2.1.3 Stacato.....68

5.2.1.4 Marcato.....69

5.2.2 Δευτερογενή σύμβολα άρθρωσης 69

5.2.2.1 Drop.....70

5.2.2.2. Quick Fall / Long Fall.....70

5.2.2.3 Doit.....72

5.2.2.4 Ghost Notes.....72

5.2.2.5 Bend.....	74
5.2.2.6 Turn.....	75
5.2.2.7 Glissando και Squeeze	76
5.3 Βασικές συλλαβές στο Scat.....	77
5.3.1 Η άρθρωση και η χρήση συλλαβών σε βασικά ρυθμικά μοτίβα.....	80

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6 Μεταγραφές φωνητικών αυτοσχεδιασμών και αναλύσεις της ηχοχρωματικής οργάνωσης των συλλαβών

6.1 Mel Torme “Autumn Leaves”	83
6.1.1 Ρυθμός και τονισμοί.....	85
6.1.2 Συνεχόμενα όγδοα.....	86
6.1.3 Τονικό Ύψος.....	86
6.1.4 Οργάνωση Φράσεων.....	87
6.2 Sarah Vaughan “All of me”	87
6.2.1 Επιλογές Συλλαβών.....	89
6.2.2 Οργάνωση φράσεων.....	90
6.3 Betty Carter “Thou Swell”	91
6.3.1 Επιλογές Συλλαβών.....	92
6.3.2 Οργάνωση φράσεων.....	92
6.3.3 Τρίηχα	93
6.4 Mark Murphy “Stolen Moments”	93
6.4.1 Χρήσεις συλλαβών	95
6.4.2 Ρυθμική μετατροπή (implied metric modulation).....	96
6.5 Kurt Elling “Nature Boy”	98
6.5.1 Ανάλυση του αυτοσχεδιασμού.....	99
6.6 Συμπεράσματα.....	107
 7. Παραπομπές	 111
7.1 Αναφορές.....	111
7.2 Παράρτημα 1.....	115
7.3 Παράρτημα 2.....	117
7.4 Βιβλιογραφία.....	118
7.5 Δισκογραφία.....	121

Scat Singing: Φωνητικός αυτοσχεδιασμός και ηχοχρωματική οργάνωση των συλλαβών στην μουσική Τζαζ.

Περίληψη

Οι συλλαβές αποτελούν ένα από τα δομικά χαρακτηριστικά κάθε γλώσσας. Παράγονται από το συνδυασμό γραμμάτων με συγκεκριμένα ηχητικά χαρακτηριστικά και ιδιογενείς τρόπους εκφοράς. Με τις συλλαβές δομούνται λέξεις και έπειτα φράσεις, που ακολουθούν συγκεκριμένη συντακτική δομή. Όσο εξελίσσεται μια γλώσσα, οι λέξεις, οι φράσεις και η σύνταξη αναπλάθονται και επαναπροσδιορίζονται. Όσο πιο πυκνό το λεξιλόγιο, τόσο σαφής και πυκνός εκφραστικά και νοηματικά είναι ο λόγος. Απαραίτητη προϋπόθεση της εξέλιξης μιας γλώσσας αποτελεί η ανάδειξη της ερμηνείας των λέξεων (με όρους μουσικότητας) μέσα στα όρια που επιτρέπει η ενσώματη, βιωμένη εμπειρία της. Μέσο δεν είναι οι λέξεις αυτές καθαυτές, -δηλαδή η διανοητική προσέγγιση των λέξεων- αλλά η ρυθμολογία του λόγου, οι δυναμικές, οι τονισμοί, η άρθρωση, η μελωδικότητα της έκφρασης του ομιλητή αλλά χαρακτηριστικά διατύπωσης μιας γλώσσας, όπως, η σαφήνεια, η ροή της σκέψης. Όλα τα παραπάνω συμπυκνώνονται στην έννοια της *προσωδίας*¹.

Η παρούσα μελέτη ασχολείται με τα μουσικά χαρακτηριστικά των συλλαβών στο φωνητικό αυτοσχεδιασμό της μουσικής Τζαζ. Ερευνάται αρχικά η σχέση της Αφρικανικής γλώσσας με τα προσωδιακά χαρακτηριστικά της αφροαμερικανικής διαλέκτου, όπως συναντώνται στο λόγο και τη μουσική της αφροαμερικανικής παράδοσης και χαρακτηρίζονται από μια ευρεία ρυθμική, ηχοχρωματική ποικιλία. Τα χαρακτηριστικά

¹“Η προσωδία είναι το αποτέλεσμα της κινητοποίησης ενός φυσικού μηχανισμού στον οποίο συμμετέχουν ποικίλα όργανα. Σε γενικές γραμμές, η φωνήση ξεκινά στους πνεύμονες, οι οποίοι εκπνέουν μια συγκεκριμένη ποσότητα αέρα, που κάνει τις φωνητικές χορδές να πάλλονται. Ανάλογα με το σημείο της αντήχησης, τη μορφή της στοματικής κοιλότητας και τα εμπόδια που θα συναντήσει -τη γλώσσα, τα δόντια, τον ουρανίσκο κλπ.-, κοντολογίς ανάλογα με τον τόπο και τον τρόπο της άρθρωσης, η φωνή θα διαμορφωθεί με τρόπο τέτοιο ώστε να σχηματιστούν οι φθόγγοι. Έτσι, η ποσότητα και η διάρκεια της εκπνοής καθορίζουν αντίστοιχα την *ένταση* και τη *διάρκεια* του ηχητικού σήματος, η συχνότητα με την οποία πάλλονται οι φωνητικές χορδές συνιστά τη *θεμελιώδη συχνότητά* του, ενώ ο τόπος και ο τρόπος της άρθρωσης διαμορφώνουν τα *φασματογραφικά χαρακτηριστικά* του. Στα παραπάνω θα πρέπει να προσθέσουμε τις *παύσεις*, δηλαδή την εσκεμμένη ή ασυνείδητη διακοπή της ροής του ηχητικού σήματος, και τον *ρυθμό*, ο οποίος, ανάλογα με τη γλώσσα, είναι συνάρτηση του αριθμού των συλλαβών που εκφωνούνται ανάμεσα σε δύο παύσεις και της εναλλαγής των τονούμενων και άτονων συλλαβών”. Θεόφилου Τραμπούλη, Προσωδία, από τον Εγκυκλοπαιδικό Οδηγό.

Πηγή:Internet Database http://www.komvos.edu.gr/glwssa/odigos/thema_a11/a_11_thema.htm

αυτά εντυπώνονται στις συλλαβές που χρησιμοποιούνται στο φωνητικό αυτοσχεδιασμό (Scat Singing) και απαντώνται στους κύριους εκπροσώπους της φωνητικής Τζαζ. Καθώς η οργανική Τζαζ εξελίσσεται και μετατρέπεται σε αυτόνομη μορφή τέχνης, ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός και το συλλαβικό λεξιλόγιο επαναπροσδιορίζονται και εμπλουτίζονται ανάλογα με τα διάφορα ρεύματα της Τζαζ Μουσικής. Η μελέτη αυτή ερευνά τις συλλαβικές επιλογές εκπροσώπων του scat και τις σχέσεις τους με βασικά στοιχεία της οργανικής τζαζ, όπως η αίσθηση του swing (swing feel), ο συγκοπικός ρυθμός (syncopation), οι ρυθμικές μετατροπές (metric modulations), η αίσθηση της υποδιαίρεσης του ρυθμού (*double time feel*). Μέσα από μεταγραφές (transcriptions) φωνητικών αυτοσχεδιασμών επιχειρείται μια λεπτομερής παρατήρηση του τρόπου με τον οποίο οι συλλαβές οργανώνονται ηχοχρωματικά για να αποδωθούν τα παραπάνω μουσικά χαρακτηριστικά. Όπως προκύπτει από την έρευνα, οι επιλογές των συλλαβών βάσει ηχοχρώματος δημιουργούν συνοχή κατά την εκτέλεση του φωνητικού αυτοσχεδιασμού και παίζουν κύριο ρόλο στον τρόπο οργάνωσης της φρασεολογίας που απαντάται στη τζαζ μουσική. Η ανάγκη κατανόησης του ηχοχρώματος απαιτεί μια υψηλού επιπέδου τεχνική κατάρτιση του φωνητικού οργάνου και ιδιαίτερα της άρθρωσης και των δυναμικών σε όλη την έκταση του.

Για τον τραγουδιστή που επιθυμεί να εμβαθύνει στο scat singing, η μεταγραφή φωνητικών αυτοσχεδιασμών της μελωδίας και των συλλαβών κρίνεται απαραίτητη. Η εμπειρία του φωνητικού αυτοσχεδιαστή χτίζεται μέσα από την διεξοδική ακουστική μίμηση και απόδοση όλων των σχετικών μουσικών ποιοτήτων της μουσικής τζαζ.

Λέξεις κλειδιά: scat, ηχοχρώμα, τζαζ, τραγούδι

Abstract:

Scat Singing: Vocal Improvisation and timbral organization of syllables used in Jazz Idiom.

Syllables are units of organization for a sequence of speech sounds. They are made up by a combination of letters and therefore they can influence the rhythm of a language, its metre, its prosody and its stress patterns. In language, syllables are used as a basic component of words with which phrases are created within a syntactical structure of a language. The frames of speech rhythm (stress metre, pauses), speech dynamics (accentuation, articulation) and melodic contour, stress out a unique prosody of each language, which is conceived as authentic by indigenous speakers.

The current research is studying the music characteristics of syllables in vocal jazz improvisation named as Scat Singing. The study aims to reveal the vast influence of West-African derived speech dialects to jazz music, characterized by a wide range and variety of timbre and rhythm, which is imprinted in the pronunciation of syllables used in scat singing. The evolution of jazz music has brought an immense variety in syllabic choices, linked with foundational elements of instrumental jazz, such as swing feel, metric modulations and use of polyrhythms. The research is centered to the particular use of timbre in the organization of syllabic choices, which, with its coherence plays a primal role to the organization of musical phrases in scat singing. Therefore, for the purpose of understanding the use of syllabic choices, the research implements well-known transcriptions of jazz vocalists with detailed recordings of syllables used. The research showed that the use of timbre in syllabic choices contains a broad comprehension of vocal apparatus and specifically the contiguity of articulation and dynamics.

For someone who wishes to fathom in scat singing, transcribing melody and syllables of known vocal jazz improvisations is substantial. The experience of a vocal jazz improviser is gained through a detailed auditory imitation and production of all relevant qualities founded in jazz music.

Keywords: scat singing, jazz, timbre, scat syllables, jazz singing

Αφιερωμένο στον παππού Χρήστο, τη μητέρα μου, Άννα και τα αδέλφια μου Βάγια και Πέτρο που
φρόντισαν την αγάπη μου για τη μουσική
Και το Μάνο, που την πολλαπλασιάζει.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θέλω να ευχαριστήσω θερμά τη διδάσκουσα φωνητικής του Ιονίου Πανεπιστημίου κυρία Ρόζα Πουλημένου, που με μύησε στα μυστικά της τεχνικής του τραγουδιού και έριξε άπλετο φως στην τέχνη της αναπνοής, της άρθρωσης και της ερμηνείας. Χωρίς τη βοήθειά της η παρούσα εργασία αλλά και η επιλογή της έρευνας δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί. Επιπλέον στις τραγουδίστριες Sheila Jordan, Jay Clayton, Ειρήνη Κωνσταντινίδη, Michele Weir και τον τραγουδιστή Philip Weiss που μου έδωσαν πληροφορίες για τις δικές του προσεγγίσεις στην τέχνη του αυτοσχεδιασμού. Θέλω επίσης να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους καθηγητές μου, Δήμο Δημητριάδη και Γιώργο Κοντραφούρη, που έδειξαν εμπιστοσύνη στο πρόσωπο μου και έδωσαν το πράσινο φως για πλήρη υποτροφία σε όλο το διάστημα των μεταπτυχιακών σπουδών, τη δυνατότητα να διδάξω σε ακαδημαϊκό περιβάλλον και να μοιραστώ την αγάπη και τις γνώσεις μου επάνω στη τζαζ σε προπτυχιακούς φοιτητές. Επίσης τον κιθαρίστα Γιάννη Λουκάτο, που με ώθησε προς την κατεύθυνση του ηχοχρώματος και της άρθρωσης αρκετά νωρίς ώστε ν' αναδειχθεί το ζήτημα μέσα από την μεταπτυχιακή εργασία.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον κ. William Bauer, που προσέφερε την αμέριστη βοήθεια του, παρέχοντας μου υλικό συναφές με το θέμα της εργασίας, δίνοντας μου πρόσβαση σε μια πλειάδα ερευνών που έχουν γίνει στην Αμερική γύρω από τους τρόπους ανάπτυξης συλλαβικού λεξιλογίου στο scat singing. Ιδιαίτερες ευχαριστίες στον ερευνητή κ.Γιάννη Μήτρου, που προσέφερε αμέριστη ηθική υποστήριξη και βοήθεια σε ζητήματα έρευνας καθ' όλο το διάστημα των σπουδών μου. Επίσης την ομάδα Αλμακάλμα, που με το παράδειγμα της και άπειρες ώρες προβών και εργασίας επάνω στο σώμα, με μύησε στην εμπειρία της ενεργής συλλογικής συμμετοχής σε μια καλλιτεχνική ομάδα.

Πρόλογος

Η μουσική τζαζ, όπως εξελίχθηκε κατά τις αρχές του 20ου αιώνα ήταν οργανική μουσική. Ο οργανικός αυτοσχεδιασμός εξελίχθηκε από *“μια συγκλονιστική σειρά αλλαγών από τόπο σε τόπο, σε άνθρωπο και στύλ”*² και μέσα από οργανοπαίκτες που έπαιζαν τρομπέτα ή σαξόφωνο. Παρότι οργανική, τα χαρακτηριστικά που εμφανίζονται διαφοροποιούνται από άλλα είδη μουσικής και έχει καθιερωθεί στην καθομιλουμένη να εμφανίζονται εκφράσεις όπως η τζαζ *‘γλώσσα’* ή τζαζ *‘ήχος’*. Η φωνητική τζαζ αποτελεί ένα ξεχωριστό μουσικό είδος εντός του τζαζ ιδιώματος που δανείζεται υφολογικά χαρακτηριστικά από την οργανική τζαζ. Ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός απαιτεί τη χρήση φωνημάτων για μουσικούς σκοπούς. Ο τραγουδιστής καλείται να αυτοσχεδιάσει χρησιμοποιώντας ήχους αρθρωμένους μέσα από συλλαβές. Έτσι προκύπτει το ερώτημα: ποιες συλλαβές μπορούν να αποδώσουν τα υφολογικά χαρακτηριστικά της τζαζ μουσικής.

Αναζητώντας μια συνάφεια ανάμεσα στο φωνητικό και οργανικό τρόπο ο τζαζ τραγουδιστής θα αναζητήσει συλλαβές χωρίς σημασία οι οποίες όμως αποκτούν μουσικό νόημα για να αποδώσουν το ύφος της μουσικής αυτής, τον *‘ήχο’* της τζαζ. Ο *‘ήχος’* έχει άρρηκτη σχέση με όλες τις λεπτές αποχρώσεις δυναμικής, άρθρωσης, ρυθμού, παύσεων που σχετίζονται με την αυθεντική ερμηνεία της μουσικής τζαζ ως διακριτό μουσικό ιδίωμα.

Έλλειψη έρευνας στο Συλλαβικό Λεξιλόγιο του Scat

Έπειτα από ενδελεχή έρευνα δεν εντοπίστηκαν μελέτες για τον φωνητικό αυτοσχεδιασμό στην ελληνική γλώσσα. Για το λόγο αυτό, η έρευνα προσανατολίστηκε σε ξενόγλωσσες μελέτες. Βρέθηκαν λίγα, αξιοσημείωτα βιβλία για την ιστορία του τζαζ τραγουδιού (για παράδειγμα το βιβλίο του Will Friedwald, *Jazz Singing*) και εγχειρίδια φωνητικού αυτοσχεδιασμού όπως το εκπαιδευτικό έργο του Bob Stoloff, της Michelle Weir και της Jay Clayton. Εντοπίστηκαν επίσης, πρόσφατες μεταπτυχιακές εργασίες και διδακτορικές διατριβές που διαπραγματεύονται τις συλλαβικές επιλογές γνωστών

²Ulanov Barry. *A history of Jazz in America*. The Viking Press, New York, 1963, σελ. 3

αυτοσχεδιαστών, χωρίς ωστόσο να εμβαθύνουν στη λειτουργία χρήσης τους. Μεταγραφές φωνητικών αυτοσχεδιασμών δεν περιλαμβάνουν τις συλλαβές που χρησιμοποιούνται από τον τραγουδιστή και επικεντρώνονται μονάχα στην κίνηση της μελωδίας, αποκλείοντας έτσι τις ηχητικές πληροφορίες που μπορούν να προέρχονται από τον χειρισμό του φωνητικού οργάνου και τις αντηχήσεις του. Ιστορικές μελέτες για την οργανική τζαζ έχουν εκτενείς αναφορές στη σημασία του 'ήχου' και της χροιάς της τζαζ και της Αφρικανικής της καταγωγής του ιδιώματος, χωρίς να επεκτείνονται στο πεδίο των χειρισμών του ηχοχρώματος της φωνητικής τζαζ³.

Μέσα στην περιορισμένη βιβλιογραφία με σαφείς αναφορές στην πρακτική του φωνητικού αυτοσχεδιασμού αξιοσημείωτο είναι το έργο δύο ερευνητών. Οι Justin Binek και William Bauer διεξήγαταν έρευνες γύρω από τις συλλαβές που χρησιμοποιούνται και μελέτησαν εις βάθος την λειτουργία τους. Οι δύο ερευνητές επιβεβαιώνουν ότι ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός έχει άμεσους ηχοχρωματικούς δεσμούς με τον τρόπο άρθρωσης, το φραζάρισμα και του τονισμούς που χρησιμοποιούν τα πνευστά στο τζαζ ιδίωμα.

Η J.Binek έχει αναλύσει τους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς της Ella Fitzgerald κατά την περίοδο 1944-1953, επιχειρώντας να διαλευκάνει την εξέλιξη των συλλαβικού της λεξιλογίου και τη συχνότητα εμφάνισης μέσα στον αυτοσχεδιασμό. Μέσα σε δύο μελέτες, παρουσίασε το σύνολο συλλαβών που χρησιμοποιεί (525 συνολικά στον αριθμό, εκ των οποίων 69 μοναδικές συλλαβές), συμπεραίνοντας ότι η άρθρωση της βρίσκεται πολύ κοντά στον τρόπο άρθρωσης των πνευστών και ιδιαίτερα του σαξοφώνου και της τρομπέτας⁴. Στο *'The Art and Craft of Scat Singing and Melodic Alteration'* η Binek αναλύει αντιπροσωπευτικούς αυτοσχεδιασμούς των Mel Torme, Sarah Vaughan, Betty Carter, Mark Murphy και Bobby McFerrin και συνοψίζει παραθέτοντας τις συλλαβές που χρησιμοποιούνται απο κοινού και είναι: Ah, Ba, Bi, Bor, Bu, Da, Di, Dl, Dn, Do, Dow, Ee, Oo, Wa και Ya.

³Ο Gunther Schuller αφιερώνει το 1^ο κεφάλαιο του *'Early Jazz Its Roots and Musical Development'* στις καταβολές της τζαζ και την άρρηκτη σχέση με τον ηχοχρωματικό πλούτο με τις διαλέκτους της Δ.Αφρικανικής Παράδοσης, θέμα που θα αναλυθεί εκτενώς στο 1^ο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας. Επίσης ο Barry Kernfeld στο βιβλίο του *'What to listen for in Jazz'* παρουσιάζει τις συλλαβές που χρησιμοποιεί ο L.Armstrong στο κομμάτι *'Hotter than that'*.

⁴Justin Garrett Binek. *Ella Fitzgerald: Syllabic Choice in Scat Singing and her Timbral Development between 1944 and 1947* και Justin Binek Garrett. *The Evolution of Ella Fitzgerald's syllabic choices in Scat Singing: A critical Analysis of her Decca Recordings, 1943-1952*

Ο William R. Bauer υπογραμμίζει το μεγάλο κενό στις έρευνες γύρω από το τζαζ τραγούδι και το φωνητικό αυτοσχεδιασμό σε αντίθεση με τις μελέτες που αφορούν την οργανική τζαζ. Η έρευνά του επικεντρώνεται εκτενώς στην ηχοχρωματική και συλλαβική οργάνωση των φωνητικών αυτοσχεδιασμών του Louis Armstrong και της Betty Carter⁵. Τα επιχειρήματα του για τη σπουδαιότητα μιας τέτοιας έρευνας παραπέμπουν στους ισχυρισμούς του Paul Berliner. Στο βιβλίο του *‘Thinking in Jazz’*, πολλοί ειδικοί του ιδιώματος παροτρύνουν τους μαθητές να εξασκηθούν στις τζαζ μελωδίες τραγουδώντας τις με συλλαβές ώστε να μην εξαρτώνται από την σωματική έκφραση ή οπτικοποίηση των δακτυλισμών επάνω σε ένα όργανο⁶. Στα *‘Scat Singing: A timbral and Phonemic Analysis’* και *‘Louis Armstrong’s «Skid Dat De Dat» Timbral Organization in an Early Scat Solo’* ο Bauer υπογραμμίζει ότι το scat singing προσφέρει μια θαυμάσια πηγή ακουστικού υλικού στη σχέση μεταξύ οργανικού και φωνητικού αυτοσχεδιασμού και ότι η φωνή χαίρει της μεγαλύτερης ηχοχρωματικής ‘παλέτας’ από όλα τα όργανα με ανεξάντλητες πιθανότητες άρθρωσης και ηχοχρωματικών επιλογών. Για το Bauer, το ηχόχρωμα αναμφισβήτητα διαπλάθει το φραζάρισμα, την άρθρωση και τους τονισμούς και δημιουργεί μουσικό νόημα γιατί δημιουργεί συντακτικές σχέσεις μεταξύ ακολουθιών από τονικά ύψη. Ο Bauer θεωρεί επιτακτική ανάγκη να βρεθεί ένας τρόπος κατανόησης της χροιάς τόσο σε σχέση με την παραγωγή ηχοχρωμάτων σε επίπεδο χροιάς του ερμηνευτή όσο και σε επίπεδο κατανόησης από τον ακροατή⁷.

Λαμβάνοντας ως δεδομένα τα επιχειρήματα των δύο ερευνητών και δεδομένου ότι με μια πρόχειρη έρευνα δεν παρουσιάστηκαν αντίστοιχες μελέτες στα ελληνικά για το φωνητικό αυτοσχεδιασμό η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να φωτίσει:

- τους δεσμούς της δυτικής αφρικανικής παράδοσης με την Αφροαμερικάνικη διάλεκτο
- τις καινοτομίες βασικών εκπροσώπων του φωνητικού αυτοσχεδιασμού
- την σχέση φωνητικού με τον οργανικό αυτοσχεδιασμό μέσα από τα σύμβολα άρθρωσης των πνευστών της ορχηστρικής τζαζ

⁵William R. Bauer. *‘Scat Singing: A timbral and Phonemic Analysis’*, σελ. 1

⁶Paul F. Berliner. *Thinking in Jazz: The infinite Art of Improvisation*. The University of Chicago Press Chicago and London, 1994, σ.66

⁷William R. Bauer. Louis Armstrong’s “Skid Dat De Dat”: *Timbral Organization in an Early Scat Solo*, *Jazz Perspectives*, 1:2, σ.136-137

- τις μουσικές χρήσεις του ηχοχρώματος των συλλαβών και τρόπους οργάνωσης της τζαζ φρασεολογίας
- σχέση συλλαβικού περιεχομένου με την απόδοση συντακτικού και μουσικού νοήματος

Για το λόγο αυτό θα αναλυθούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα φωνητικών αυτοσχεδιασμών των Mel Torme, Sarah Vaughan, Betty Carter, Mark Murphy και Kurt Elling μέσα από μεταγραφές των νοτών αλλά και των συλλαβών που χρησιμοποιούνται.

Ορολογία

Σημαντικό είναι να αναφερθεί ότι στα ελληνικά, δεν υπάρχει επίσημη ορολογία των όρων που εμφανίζονται στο τζαζ ιδίωμα. Έτσι θα επιχειρηθεί μια μετάφραση, που να αποκτά μια σαφήνεια στην ελληνική γλώσσα.

scat singing (=φωνητικός αυτοσχεδιασμός, σ.σ θα χρησιμοποιηθούν οι δύο όροι και στις δύο γλώσσες)

vocable (= λέξημα)

timbre (= ηχόχρωμα) **vocal tone** (= χροιά)

Vocal Jazz (=Φωνητική τζαζ)

Jazz singer (=τραγουδιστής που ερμηνεύει τζαζ στάνταρντς, τραγουδιστής της τζαζ)

Jazz vocalist (=τραγουδιστής του τζαζ ιδιώματος που αυτοσχεδιάζει)

solo (= αυτοσχεδιασμός)

tonguing= (Τρόπος άρθρωσης των πνευστών που αφορά τον τρόπο τοποθέτησης και χρήσης της γλώσσας κατά την παραγωγή ήχου)

swing feel (=αίσθηση του swing)

bitonality (=διτονικότητα) **articulation** (=άρθρωση) **accentuation** (=τονισμός)

chorus (=αρμονική διαδοχή μιας μελωδίας ως το τέλος της. Η αρμονική διαδοχή επαναλαμβάνεται ώστε να γίνουν περισσότερες παραλλαγές και αυτοσχεδιασμοί από τους σολίστες. Ο όρος θα διατηρηθεί αυτούσιος)

phrasing (= Φραζάρισμα). Δηλαδή, ο τρόπος οργάνωσης μιας μουσικής φράσης μέσω παραλλαγών της άρθρωσης, του ρυθμού, της δυναμικής. Μια δοσμένη νότα έχει διακριτή απόδοση και δυναμική τάση. Για τον Pat Harbinson το φραζάρισμα είναι ένας τρόπος μουσικής προφοράς ώστε το νόημα των φράσεων να γίνεται κατανοητό από αυτούς που μιλούν τη 'γλώσσα', δηλαδή το συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα.

metric modulation (= ρυθμική μετατροπή).

Κεφάλαιο 1^ο

Βασικά στοιχεία της Δυτικής Αφρικανικής Παράδοσης:

Λόγος, Ρυθμός και Μελωδία

“Ο ήχος της αληθινής Τζαζ είναι ανιχνεύσιμος στον Αφρικανικό Λόγο και Γλώσσα. Όσο πιο πολύ απομακρυνόμαστε από τον πυρήνα της Αφρικανικής Παράδοσης, μέσα από οποιαδήποτε επιρροή, ευρωπαϊκή ή άλλη, τόσο χάνουμε τον αυθεντικό ήχο μέσα από τον οποίο προέκυψε και διαμορφώθηκε η μουσική Τζαζ⁸».

Gunther Schuller

1.1. Μουσική-λόγος-ρυθμός ως ενιαία κοινωνική εμπειρία.

Ο κλάδος της γλωσσολογίας τα τελευταία χρόνια μελετά τους τρόπους προσωδίας των γλωσσών και οι μελετητές της προσπαθούν να δομήσουν έναν τυπολογικό διαχωρισμό στις γλώσσες. Ο τρόπος τονισμού διαχωρίζει τις γλώσσες σε δυναμικές και τονικές. Στις δυναμικές γλώσσες μια και μοναδική συλλαβή μιας λέξης αποκτά τονισμό. Στις τονικές γλώσσες κάθε συλλαβή μιας λέξης έχει ένα δικό της τόνο⁹ και το νόημα των λέξεων αλλάζει βάσει της χρήσης του τονικού ύψους των συλλαβών και των διακυμάνσεων της φωνής⁹. Στην εισαγωγή του βιβλίου του *Early Jazz, It's roots and Musical Development*, ο Gunther Schuller μιλά για τις καταβολές του ηχητικού και ηχοχρωματικού πλούτου που συναντώνται στις διαλέκτους της Δ.Αφρικής και ενσωματώνουν μια εκπληκτική μουσικότητα. Τέτοιες διάλεκτοι βρίσκονται σε περιοχές κάτω από τη Σαχάρα (που είναι μέλη της οικογένειας γλωσσών Νιγηρίας – Κονγκό) και διάλεκτοι που εμφανίζονται στη Σενεγάλη και Γκάμπια όπως τα Wolof, Serer και Cangin, Koyra Chiini και Fulani¹⁰. “Οι διάλεκτοι του Αφρικανού είναι για τα αυτιά ενός δυτικού

⁸μετάφραση της ερευνήτριας.

⁹ Larry M. Hyman. *Word-prosodic Typology*. *Phonology* (2006), 23: 225-257 Cambridge University Press

¹⁰ Moira Tone Yip. *Cambridge Textbooks in Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ένα είδος μουσικής και οι συλλαβές κατέχουν συγκεκριμένες δυναμικές εντάσεις, διάρκειες, ακόμη και επίπεδα τονικού ύψους¹¹”.

Στη ζωή του Αφρικανού όλη η λεκτική δραστηριότητα, είτε στην καθημερινή κοινωνική ζωή ή τη θρησκεία, ή τη μαγεία ρυθμοποιούνται. Η μουσική εκτέλεση για ψυχαγωγικούς λόγους είναι παντελώς άγνωστη στον Αφρικανό. Η αφρικανική παράδοση συμπυκνώνεται στην παραστατικότητα του λόγου και της μουσικής σε οποιαδήποτε συλλογική δραστηριότητα. Παραστατικότητα με την έννοια του *εδώ και τώρα*, ζωντανού, σωματοποιημένου ρυθμού, που παρίσταται ως λόγος, παριστάνει και ερμηνεύει μ’ ένα τρόπο εκφραστικό αυτό που θέλει να πει¹². Κοινώς, σώμα, λόγος, μουσική και παράδοση είναι ένα ενιαίο εμπειρικό σύνολο, που απλώνεται οριζόντια στις κοινωνικές δραστηριότητες των Αφρικανών.

1.2 Ρυθμός και ρυθμοποιημένος Λόγος στην Αφρικανική Παράδοση

Ένα δομικό χαρακτηριστικό της Αφροαμερικάνικης μουσικής είναι η μεγάλη ποικιλία ρυθμών και οι συνδυασμοί τους. Τα ίχνη τους απαντώνται μέσα στην Αφρικανική παράδοση, όπου τα κρουστά χρησιμοποιούνταν ως μέσο επικοινωνίας. Η επικοινωνία επιτυγχανόταν αναπαράγοντας όχι απλώς ρυθμικά μοτίβα, αλλά το φωνητικό περίγραμμα των ίδιων των λέξεων, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα να αναπτυχθεί μια λεπτή και ιδιαίτερα σύνθετη ευαισθησία τόσο στη ρυθμική ποικιλία, όσο και στην παλέτα των ηχοχρωμάτων¹³. Η εκμάθηση των ρυθμικών μοτίβων γίνεται με τη χρήση συλλαβών που χρησιμοποιούνται για να αποδοθεί λεκτικά ο ρυθμός και (τα μοτίβα) θεωρούνται ολοκληρωμένα κομμάτια μουσικής και όχι απλά ‘ρυθμοί’. Επομένως λόγος και ρυθμός αποτελούν μια αδιαμφισβήτητη ενότητα, όπου οι συλλαβές που χρησιμοποιούνται έχουν τονικά ύψη και αντιστοιχούν στον ήχο πολύ συγκεκριμένων κρουστών.

Τα *drum patterns*, δηλαδή τα ρυθμικά μοτίβα που παίζονται στα κρουστά είναι εφοδιασμένα με ‘συλλαβές χωρίς σημασία’ και με αυτό τον τρόπο μαθαίνονται¹⁴. Στον ομαδικό αυτοσχεδιασμό με κρουστά, ο βασικός παίκτης που θα αυτοσχεδιάσει

¹¹Gunther Schuller. *The History of Jazz, Vol 1: Early Jazz, It's roots and Musical Development*: Oxford University Press, New York, 1968, μετάφραση της ερευνήτριας, σ.5

¹²Ιωάννης Μήτρου. *Για την παραστατικότητα στην Τέχνη*, ηχογραφημένες διαλέξεις.

¹³^Schuller, σ.26

¹⁴ A.M Jones. *Studies in African Music*: Oxford University Press 1978, 183-7.

πάνω σε αυτά τα ρυθμικά μοτίβα τα παραλλάσσει, τα χειρίζεται με νέο τρόπο, ομαδοποιώντας τα με ποικίλους τρόπους, τα μεγενθύνει διακοσμώντας τα ή τα ελαττώνει, τα κατακερματίζει ή τα ανασυγκροτεί σε νέες παραλλαγές. Ο αυτοσχεδιαστής κρίνεται από την ικανότητα του να χρησιμοποιήσει όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ποικιλία στο βασικό μοτιβικό υλικό μιας ρυθμικής φράσης¹⁵. Το ταυτόχρονο παίξιμο δύο ή τριών ρυθμών που υπογραμμίζουν μια μελωδία και η αρμονική πολυπλοκότητα που προκύπτει από τη χρήση κρουστών με διαφορετική χροιά και τονικό ύψος είναι χαρακτηριστικά που προκύπτουν από την διαφορετική αντίληψη που υπάρχει στις αφρικανικές παραδόσεις στην ίδια τη σχέση ήχου και γλώσσας, συλλαβών και τονικών υψών, χροιάς και έκφρασης του λόγου.

1.3 Συνδεση των Αφρικανικών Διαλέκτων με την προσωδία του αφροαμερικανικού λόγου

Ο ηχητικός και ηχοχρωματικός πλούτος των Αφρικανικών διαλέκτων είναι από τα στοιχεία που μεταφέρθηκαν στο Νέο Κόσμο κατά τη διάρκεια της μεγάλης εκροής σκλάβων. Παρ' όλες τις απαγορεύσεις διατήρησης παραδοσιακών εθίμων από τους πάτρωνες και παρά τις συνθήκες σκλαβιάς¹⁶, τα δομικά συστατικά των Αφρικανικών διαλέκτων, αποτέλεσαν το ζωντανό κομμάτι που απέμεινε από μια παράδοση που χανόταν και στιγμάτισε τις απόπειρες τους να ασπαστούν τη νέα γλώσσα, τα αμερικανικά αγγλικά, τα οποία φιλτραρίστηκαν μέσα από το ηχητικό και ηχοχρωματικό πρίσμα του λεκτικού και επικοινωνιακού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο είχαν γαλουχηθεί. Τα ρυθμικά πρότυπα, ο ηχοχρωματικός πλούτος των αφρικανικών διαλέκτων και άρα εν τέλει η προϋπάρχουσα αισθητηριακή εμπειρία του Αφρικανού δομεί τον τρόπο απορρόφησης τη νέας γλώσσας. Ο αφροαμερικανός μιμείται τη γλώσσα *ερμηνεύοντας* με το δικό του τρόπο. Στην προσπάθεια αυτή δημιουργούνται νέοι ιδιωματισμοί της γλώσσας και νέες λέξεις. Λέξεις και προτάσεις ερμηνεύονται μέσα από το γνώριμο τρόπο σύνταξης ως μια συνθήκη, που προέκυψε ως έκτακτη ανάγκη προσαρμογής. Η νέα διάλεκτος που προκύπτει αποκτά όνομα ισότιμο της αναφοράς τους από τους γηγενείς: 'negro speech'ⁱⁱ.

¹⁵^Schuller, σ.58-61

¹⁶Barry Ulanov, *a History of Jazz in America*. The Viking Press, 1955.σελ.4

*Five can't ketch me and ten can't hold me-
Ho, round the corn Sally!*

*Here's your iggle- quarter and here's your count-aquils-
Ho, round the corn, Sally!*

*I can bank, 'ginny bank the weaver-
Ho, round the corn, Sally!*

Παράδειγμα 1: *Corn Song*, η αλλιώς τραγούδι του καλαμποκιού. Το κείμενο δεν μπορεί να αποδώσει τις ηχοχρωματικές ιδιαιτερότητες που εμφανίζονται στην αφροαμερικανική διάλεκτο. Μπορούμε όμως να παρατηρήσουμε τη συμβολική χρήση των λέξεων. Για καλύτερη κατανόηση του κειμένου παρατίθενται οι εξηγήσεις των λέξεων: *Iggle*= *Eagle* που σημαίνει αετός αλλά προφανώς αναφέρεται στον αετό που αναγράφεται στο νόμισμα του δολαρίου. *Aquil* μπορεί να προέρχεται από το Ισπανικό *aquí* (που σημαίνει εδώ), ή πιθανόν να αναφέρεται στη γαλλική λέξη *kilo*, που είναι μονάδα μέτρησης¹⁷.

Το κομμάτι αυτό, παρότι θεωρείται αμερικανικής προέλευσης, περιέχει βασικά στοιχεία της αφρικανικής διαλεκτικής δομής και το νόημα του είναι δυσνόητο. Οι λέξεις συμβολοποιούνται και οι φράσεις αποκτούν “αφρικανική άρθρωση και συντακτική κατασκευή συγκεκριμένων αφρικανικών διαλέκτων”¹⁸. Καθώς ισχυροποιούνται οι δεσμοί με τη νέα γλώσσα ο αφροαμερικανός κατανοεί την καθομιλουμένη, ο λόγος εξευγενίζεται συντακτικά (αν και ποτέ σε πλήρη έκταση) αλλά τα ρυθμικά, εκφραστικά και ερμηνευτικά χαρακτηριστικά των αφρικανικών διαλέκτων παραμένουν. Με το πέρασμα του χρόνου « οι Αφροαμερικανοί..απέκτησαν το λεξιλόγιο του αφέντη όπως ήταν απαραίτητο ή όπως διδάχθηκε, αλλά το οργάνωσαν με τα δικά τους μοτίβα/σχήματα λόγου...καθώς η γραμματική και ιδιωματισμοί μιας νέας γλώσσας είναι τα τελευταία που μαθαίνονται»¹⁹.

Στο πέρασμα των χρόνων και με την απαγόρευση των δικών τους εθίμων, ο αφροαμερικανός αναζήτησε νέα πεδία έκφρασης αφομοιώνοντας ήθη και έθιμα της εντόπιας κοινωνίας. Ο Χριστιανισμός βρήκε πρόσφορο έδαφος στην Αφροαμερικανική κοινότητα και η καταπίεση της σκλαβιάς δημιούργησε παραλληλισμούς με την ιστορία

¹⁷ Amiri Baraka. *Blues People, Negro Music in White America*. Quill, William Morrow, New York. 1963, σ.22

¹⁸ λ. σ.23

¹⁹ λ. σ.22

καταπίεσης των Εβραίων. Η εκκλησία αποτέλεσε πεδίο μεγάλης ελευθερίας έκφρασης, τόσο ατομικά, σε επίπεδο πίστης όσο και συλλογικά. Οι χριστιανικοί ύμνοι τραγουδιούνται και ερμηνεύονται με νέο τρόπο, μέσα από την δομημένη ερμηνεία των αντιφωνιών των *Spirituals* και *Gospels*ⁱⁱⁱ, του ρυθμικού χτυπήματος των χεριών αλλά και της κατάληψης του πνεύματος από το εκκλησίασμα. Τα δομικά χαρακτηριστικά της αφροαμερικανικής διαλέκτου ενσωματώθηκαν στην εκφορά του θρησκευτικού λόγου. Ο ρυθμοποιημένος λόγος της αφρικανικής παράδοσης συνδέεται με το υπερβατικό της θρησκευτικής πίστης και σωματοποιείται έντονα στο κήρυγμα των επισκόπων, που προάγουν μέσα από μια έντονα υψηλή σωματική, ρυθμοποιημένη λεκτική διέγερση με σκοπό την υπέρβαση των δεινών. Μουσική, λόγος, ρυθμός ως ενιαία κοινωνική εμπειρία έχει επιστρέψει, για να γεννηθεί εκ νέου και να γίνει αδιαμφισβήτητος τόπος και τρόπος έκφρασης των Νέγρων.

Είναι καίριο να τονισθεί πως η πολιτισμική ταυτότητα του Αφρικανού που συνοψίζεται στο ρυθμό της γλώσσας, τη συλλογική κοινωνική και θρησκευτική υπερβατική εμπειρία και την ενότητα λόγου μουσικής παράστασης βρήκε διέξοδο μέσα σε ένα περιβάλλον που είχε επιβάλλει τόσους περιορισμούς στην άσκηση των παραδόσεων^{iv}. Η μουσική των αφροαμερικανών μπολιάζεται από αυτά τα χαρακτηριστικά, που περνούν από το λόγο στο τραγούδι και έπειτα στον τρόπο που παίζονται τα μουσικά όργανα: προσωδία του λόγου, άρθρωση, φραζάρισμα, γλιστρήματα στις νότες, ρυθμική ποικιλία και εφέ, πλούσιο ηχόχρωμα, τονικές επιλογές ή κινήσεις μελωδίας, δυναμικές, πολυφωνία, αντίστιξη των φωνών. Όλα τα παραπάνω θα συνθέσουν τη γλώσσα της τζαζ ως απαραίτητα συστατικά της.

1.4 Βασικά στοιχεία ερμηνείας της Μελωδίας στην Αφροαμερικανική Μουσική

1.4.1 Εκθλιψη στην εκφορά των στίχων

Στις αφρικανικές μελωδίες οι στίχοι υποκύπτουν σε μια ρυθμική συνέχεια, όπου λόγος και τραγούδι αποτελούν μια ενιαία ενότητα. Το φαινόμενο της έκθλιψης είναι πολύ συχνό στις μελωδίες και μαζί με το ρυθμό συγκλίνουν σε ένα είδος παραστατικής ερμηνείας. Επιπλέον, ένα μέρος της μελωδίας “περιστρέφεται γύρω από

ένα ‘μετακινούμενο σημείο’ με τρόπο, που σχετίζεται στενά με τα μελωδικά και τονικά γυρίσματα της Αφρικανικού Λόγου. Αυτός ο τρόπος ονομάστηκε από τους γλωσσολόγους ‘μετακίνηση γύρω από το κέντρο’: Παρότι η κίνηση τονικά γίνεται χαμηλότερα ή ψηλότερα, διατηρείται πιστά το περίγραμμα της ομιλίας”.²⁰ Παρόμοια χαρακτηριστικά εμφανίζονται στην εκφορά των στίχων στα blues: Γλιστρήματα, συνδέσεις λέξεων επάνω σε συγκοπικούς ρυθμούς, ή το εφέ του *vibrato*, χρησιμοποιούνται στην απόδοση της βασικής μελωδίας. Η ερμηνεία των στίχων προκύπτει από την προσωπική προσέγγιση εκφοράς των λέξεων και όχι από τη λυρική ερμηνεία της μελωδίας. Γι αυτό και μπορούμε να πούμε ότι η αίσθηση το τονικού ύψους δεν είναι ποτέ απόλυτη, όπως στη δυτική αρμονία, αλλά παρεκκλίνουσα, με την έννοια ότι η ποιότητα της νότας εμπεριέχει το αισθητικό κριτήριο του ερμηνευτή στον τρόπο εκφοράς της. Αυτό ονομάστηκε *blueing the notes*, το οποίο σε ελεύθερη μετάφραση σημαίνει, δίνοντας χρώμα/ διάθεση στη νότα²¹.

1.4.2 ‘Blue Notes’²² και διτονικότητα

Το να εξηγήσουμε τη μπλουζ κλίμακα και τις blue notes μέσα από το βλέμμα της δυτικής αρμονίας μας απομακρύνει πολύ από το πλαίσιο στο οποίο αναπτύχθηκαν. Οι κλίμακες των αφρικανικών παραδόσεων ήταν 5τονικές και 6τονικές. Η επαφή του αφροαμερικανού με τη δυτική διατονική μουσική του επέτρεψε να συνδυάσει τη μελωδική κληρονομιά με το Ευρωπαϊκό διατονικό σύστημα, εφαρμόζοντας την στην εναλλαγή του 3ου και 7ου διαστήματος στη διατονική μείζονα και 4ου, 6ου και 7ου στην ελάσσονα²³.



²⁰Marius Schneider, *Phonetische und metrische Korrelationen bei gesprochenen und gesungenen Ewe Texten*, αναφορά στο βιβλίο του G. Schuller, σ.52.

²¹ ^Schuller, σ.52-53

²²Όρος της τζαζ που χρησιμοποιείται για να εξηγήσει το φαινόμενο όπου μια νότα τραγουδιέται σε διαφορετικό τονικό ύψος απ’ ότι αναμένεται να τραγουδηθεί.

²³Maud Cuney – Hare. *Negro Musicians and Their Music*: Washington, D.C, Associated Publishers, 1936. σ. 73



Εικ. 1.1 και 1.2: Στο 1^ο καταγράφονται οι εναλλαγές στα διαστήματα 3^{ης}, 4^{ης} και 7^{ης}. Το 2^ο παράδειγμα είναι η πεντατονική μινόρε blues.

Οι 'blue notes' χρησιμοποιήθηκαν με προσοχή το 19^ο αι. και από το 1920, οι blue notes έγιναν απαραίτητο συστατικό της αφροαμερικανικής μουσικής και εξαπλώθηκαν μέσα από τους δίσκους τραγουδιστών της μουσικής country και blues όπως οι Bessie Smith, Blind Lemon Jefferson, Big Bill Broonzy.²⁴ Η αίσθηση διτονικότητας (bitonality) που εμφανίζεται όταν παίζονται οι blue νότες για τους δυτικούς συνοψίζονται στη ρυθμοποίηση λόγου και τραγουδιού και στην απουσία συνειδητής υποταγής σε τονικά κέντρα, όπως εμφανίζονται στην Ευρωπαϊκή μουσική. Η αντίληψη του αφροαμερικανού ο οποίος αγνοούσε την τυπική λειτουργία της δυτικής αρμονίας του επέτρεπε να παίζει μουσική πάνω από διάφορα τονικά κέντρα, να επαναλαμβάνει μελωδικά μοτίβα ανεξάρτητα από την αρμονία και να διαφοροποιεί το τονικό ύψος των νοτών κατά βούληση.

Η ερμηνεία της μουσικής blues προσέφερε κάτι νέο: οι μελωδίες θυμίζουν περισσότερο τραγουδιστικό παραστατικό λόγο παρά τραγούδι. Το προσωπικό στίγμα και η ιδιοσυγκρασία αυτού που τραγουδούσε πήγαινε πέρα από την τεχνική απόδοση του τραγουδιού, που συναντάται στο Bel Canto²⁵. Μπορούμε να ακούσουμε τον *προσωπικό ήχο* της χροιάς ενός μουσικού. Αυτή ήταν η πιο σημαντική τομή με το τραγουδιστικό ύψος που επικρατούσε στη λευκή μουσική, στις αρχές του αιώνα, που χαρακτηρίζονταν από το bel canto.

1.5 Η εξάπλωση της μουσικής blues. Το παράδειγμα της Bessie Smith.

Οι αλλαγές των κοινωνικών συνθηκών που επέβαλλε η Διακήρυξη της Χειραφέτησης^v, έδωσαν ώθηση και στην άνθηση της μουσικής Blues. Από το 1920 και

²⁴ Schuller, σ. 46.

²⁵ Είδος οπερατικού τραγουδιού που αναπτύχθηκε το 17^ο και 18^ο αι. στην Ιταλία με κύρια χαρακτηριστικά την ευκολία, καθαρότητα και ομοιομορφία στην παραγωγή τόνου, την ευκίνητη και ακριβή τεχνική. Πηγή: Internet Database <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bel%20canto>

μετά με την ανακάλυψη του φωνογράφου τα μουσικά ιδιώματα της μαύρης μουσικής αποκτά μεγάλη δημοτικότητα και μπαίνουν στα σπίτια του μέσου Αμερικανού. Μια από τις μεγαλύτερες τραγουδίστριες των Blues ήταν η Bessie Smith. Η μεγάλη, στεντόρεια φωνή της ήταν από τις πρώτες που ηχογραφήθηκαν. Έκλεισε συμβόλαιο με την εταιρία δίσκων Columbia^{vi} και βγήκε στο δρόμο των συναυλιών συγκεντρώνοντας μεγάλα πλήθη. Οι δίσκοι της επιβεβαιώνουν την ύπαρξη του στυλ²⁶. Η Smith αναφέρεται από πολλές τραγουδίστριες (Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan) ως η βασική τους έμπνευση. Στα blues που τραγουδούσε, *“χρησιμοποιούσε έντονα την ‘blue’ αίσθηση.. Η ερμηνεία της φράσης.. γινόταν με ένα ρυθμό που δεν υπήρχε νωρίτερα στις ηχογραφήσεις λευκών τραγουδιστριών. .ενώ ο τρόπος εκφοράς των στίχων με τη ρυθμική ιδιαιτερότητα που εμφανίζεται στη δουλειά της προτείνεται αργότερα από τον τραγουδιστή Billy Eckstine”*²⁷. Τη δεκαετία του '40 επηρεάζει μουσικούς τόσο διαφορετικούς μεταξύ τους όσο ο Tony Bennett και ο John Coltrane. Η Bessie Smith *“..τραγουδά με μια τραχύτητα και πολύ πάθος. χωρίς ειρωνεία. για την αγάπη χωρίς συναισθηματισμούς και έχει μια νηφάλια, ρεαλιστική θέαση της ζωής, χωρίς αυτολύπηση. Όσον αφορά δίσκους καλλιτεχνών της τζαζ, μπλουζ και ποπ μουσικής, η Smith είναι η πρώτη, τρισδιάστατη ηχογραφημένη καλλιτέχνης, η πρώτη που χρησιμοποίησε το νέο μέσο (=δίσκους) ώστε να εκφράσει μια ολοκληρωμένη προσωπικότητα”*²⁸.

²⁶ Will Friedwald. Jazz Singing, σ.5

²⁷ ^σ.5

²⁸^ μετάφραση της ερευνήτριας, σ.6.

Κεφάλαιο 2^ο

Η διάδοση του scat singing κατά τις δεκαετίες 1920 και 1930.

Βασικοί εκπρόσωποι του είδους

2.1 Ο όρος ‘Vocal Jazz’

Ο όρος ‘Jazz’ συνδέθηκε άρρηκτα με τις καινοτομίες που επιτελέσθηκαν στην οργανική μουσική κατά τις δεκαετίες 1920 και 1930. Η εύρεση ενός όρου για τους τραγουδιστές που έπαιζαν τζαζ ήταν αυθαίρετη και συνέπιπτε με το γεγονός ότι στο πρώτο μισό του 20αι. οι μουσικές τάσεις άλλαζαν αδιάκοπα²⁹. Ο όρος ‘Vocal Jazz’ χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από μια σειρά Βρετανών κριτικών, στην προσπάθεια τους να περιγράψουν τη μουσική του Bing Crosby και της Bessie Smith. Ο Will Friedwald στο βιβλίο του *Jazz Singing* αναφέρει ότι “...Από τα *blues* στις τραγουδίστριες των μεγάλων αιθουσών χορού, το συγκοπικό ρυθμό το Al Jolson, τους αυτοσχεδιασμούς του Fats Waller, το τραγούδι των Louis Armstrong και Bing Crosby, στο τέλος του ‘30 τη Billie Holiday και τις Andrew Sisters.. τους Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Anita ‘O Day, Mel Torme μέχρι τους σύγχρονους Bobby McFerrin και Kurt Elling δεν υπάρχει ένας όρος που να καλύπτει με σαφήνεια όλα τα είδη³⁰». Η μουσική ‘Vocal Jazz’ για το ευρύ κοινό θα έπρεπε να είναι “..φωνές που αυτοσχεδιάζουν με τον τρόπο που να είναι αναγνωρίσιμα τα χαρακτηριστικά της οργανικής μουσικής τζαζ.. και περιλαμβάνουν ποιότητες όπως την ικανότητα να παίζουν με ‘swing’³¹, την αλληλεπίδραση με τους οργανοπαίκτες με τρόπο δημιουργικό και της [...] αυθεντικής ερμηνείας των τραγουδιών»³².

²⁹Will Friedwald, *Jazz Singing*. Da Capo Press, 1961. Preface

³⁰ ^Preface, x-xi.

³¹ Swing (I). Ένας ασαφής ορισμός, το *swing* μπορεί να αναφέρεται σε συγκεκριμένους ρυθμούς που παίζονται κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας τζαζ. Αναφέρεται επίσης στον τρόπο απόδοσης μιας ερμηνείας.

Swing(II) Τεχνοτροπία της τζαζ που άνθισε κατά τη δεκαετία του ‘30. Αν και συνδέθηκε στενά με την τρέλα του χορού και τις μεγάλες ορχήστρες την ίδια περίοδο, δεν αναφέρεται μονάχα σε αυτά. Η περίοδος της μουσικής swing δημιούργησε μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τον οργανικό αυτοσχεδιασμό. Σημαντικοί μουσικοί του είδους αποτελούν οι Coleman Hawkins, Roy Eldridge, όπως και διευθυντές ορχήστρας Benny Goodman, Glenn Miller, and Fletcher Henderson, ανάμεσα σε άλλους. John S.Davis, *Historical Dictionary of Jazz*. The ScareCrow Press, Inc. 2012, σ.385. Η αίσθηση του swing θα αναλυθεί διεξοδικά στο κεφάλαιο 4.1

³² Mathew Bahl, *Vocal Jazz: 1917-1950*. Περιοδικό All About Jazz, 21/4/2015. Μετάφραση της ερευνήτριας.

Στα ονόματα που αναφέρει ο Friedwald γίνονται διακριτά πολλά φωνητικά στυλ που περικλείονται μέσα στον όρο 'Vocal Jazz' και σχετίζονται με την περίοδο εμφάνισης, τις τάσεις της μόδας σχετικά με την απόδοση των στίχων, τον τρόπο εφαρμογής φωνητικών τεχνικών, τις τεχνικές δυνατότητες των εκτελεστών αλλά και την εμπειρία τους με την οργανική μουσική τζαζ, καθώς, στα μέσα του 1920, όπου ηχογραφούνται οι πρώτοι δίσκοι του L. Armstrong σε ρόλο τραγουδιστή και την παραγωγή δίσκων τζαζ, ο ρόλος των τραγουδιστών αλλάζει³³. Ο όρος 'Jazz Singer' πρωτοεμφανίστηκε το 1940, από τον αρθρογράφου Ralph J. Gleason. Στη στήλη του, ο Gleason δημοσίευσε πολλές συνεντεύξεις και ρετροσπεκτίβες που αφορούσαν το ερώτημα αν οι τραγουδιστές της εποχής του άξιζαν τον τίτλο του τζαζ τραγουδιστή³⁴. Η χρήση του όρου Jazz στους τραγουδιστές θεωρούνταν καταχρηστική, δεδομένου ότι δεν αντιστοιχούσε στις υψηλού επιπέδου απαιτήσεις που επέβαλλε η οργανική τζαζ. Ο όρος 'Vocal Jazz' καθιερώνεται πολύ αργότερα μέσα από το έργο των τραγουδιστών που εκτέλεσαν μοναδικές ερμηνείες παραλλάσσοντας τη μελωδία των τραγουδιών (όπως η Billie Holiday) και ισχυροποιείται από αυτούς που εξέλιξαν τον φωνητικό αυτοσχεδιασμό (και συχνά έπαιζαν κάποιο μουσικό όργανο) ως αναγνωρίσιμο και καλλιτεχνικό είδος της μουσικής τζαζ.

2.2. Scat Singing: Η εξάπλωση του scat singing μέσα από το έργο των Louis Armstrong και Bing Crosby

Το ιστορικό λεξικό της Τζαζ του John S. Davis αναφέρει ότι το scat singing είναι *‘τεχνοτροπία φωνητικού αυτοσχεδιασμού κατά την οποία ένας τραγουδιστής χρησιμοποιεί συλλαβές χωρίς νόημα για να δημιουργήσει ένα οργανικό αυτοσχεδιασμό’*. Ο ίδιος ο ορισμός, αλλά και τεχνοτροπία που υιοθετήθηκε από πολλούς τραγουδιστές, προϋποθέτει την ικανότητα να αυτοσχεδιάζουν όπως οι οργανοπαίκτες, διαχειριζόμενοι τη φωνή τους ως *όργανο*.

³³Έως τα μέσα του 1920, οι τραγουδιστές είχαν πολλαπλό ρόλο: τραγουδιστές, ηθοποιοί, με περιστασιακές χρήσεις κωμικότητας και *entertainers*. Η λέξη *entertainer* θα χρησιμοποιηθεί, αντί της ελληνικής *διασκεδαστής*. Στην αγγλική γλώσσα υπάρχει σαφής λεκτικός διαχωρισμός ανάμεσα στη λέξη *entertainer* και *artist* ως προς το περιεχόμενο της καλλιτεχνικής δράσης. Επιπλέον η λέξη *διασκεδαστής* στην ελληνική γλώσσα χρησιμοποιείται σπάνια.

³⁴Friedwald. Preface xi. Βλ. σελ.29, υποσημείωση 74.

Στο scat singing ο μουσικός χρησιμοποιεί τη φωνή του παράγοντας συλλαβές χωρίς νόημα, τα *λεξήματα*³⁵. Το λέξημα είναι μια λέξη/ συλλαβή που αποτελείται από διάφορα γράμματα και ο επιλεγμένος ήχος δημιουργεί ένα σημαίνον για τους ανθρώπους μέσα στη γλώσσα και τον πολιτισμό τους³⁶. Εφόσον λοιπόν ο ήχος μιας λέξης εμπεριέχει σημαίνοντα, οι ήχοι που παράγονται από τις επιλογές των συλλαβών και των αντίστοιχων διακυμάνσεων της φωνής στο scat singing, σχετίζονται (ή θα όφειλαν να σχετίζονται) με τα μουσικά χαρακτηριστικά της οργανικής τζαζ (και άρα με τον ήχο, τις χρήσεις του ρυθμού, την ανάπτυξη των φράσεων κ.ο.κ). Αυτή η οπτική εισάγει τον ακροατή στις πλούσιες χρήσεις των ηχοχρωμάτων που εμφανίζει η ερμηνεία της φωνητικής τζαζ και αντανakλάται εντονότερα στην τεχνοτροπία του φωνητικού αυτοσχεδιασμού. Στη σχέση μεταξύ φωνητικής και οργανικής τζαζ... *"υπάρχουν παράλληλες χρήσεις της ποιότητας του τόνου, τρόποι να εφαρμοστεί το vibrato, παραλλαγές χρωματισμού του τονικού ύψους που μπαινοβγαίνουν στη μόδα. [...] Το μυστικό όλων που κρύβεται στο ρυθμό...και είναι... να πάρει κανείς ένα κομμάτι και να υπερθέσει τον παλμό της τζαζ, με τζαζ συγκοπή, τζαζ άρθρωση και swing*³⁷. Παρότι ενδέχεται ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός να υπήρχε ως πρακτική απόδοσης μελωδιών από τους οργανοπαίκτες προς τους συναδέλφους τους, το είδος εμφανίζεται και παγιώνεται στις ηχογραφήσεις δύο μουσικών που θα εξετάστουν παρακάτω.

Οι χρονιές 1925 και 1926 σημάδευσαν την εξέλιξη της φωνητικής τζαζ για πολλούς λόγους.

Το 1925 συναυλίες jazz στο στυλ της Dixieland³⁸ και άλλων συναφών μουσικών στυλ πραγματοποιούνταν σε αίθουσες χορού ή παίζονταν στο ραδιόφωνο από τη μουσική βιομηχανία που έκτοτε ηχογραφούσε τζαζ μουσική με λευκούς και αφροαμερικανούς

³⁵ Η λέξη αυτή προέρχεται από τη μετάφραση της λέξης *vocable*, συνδυασμού των λέξεων *voice* (=φωνή) και *syllable* (=συλλαβή). Χρησιμοποιείται κυρίως σε ακαδημαϊκές εργασίες σχετικές με το φωνητικό αυτοσχεδιασμό. Στην πρακτική του scat singing ο όρος έχει επικρατήσει η χρήση του όρου 'συλλαβή'.

³⁶ *Oxford English Dictionary*, 3rd Edition. Oxford University Press, 2005.

³⁷ ^Friedwald, Preface xiv, μεταφραση της ερευνήτριας.

³⁸ Πρώιμο είδος της Jazz, που άνθισε στις αρχές του 20^{ου} αι. στη Ν.Ορλεάνη και εξαπλώθηκε στο Σικάγο και τη Νέα Υόρκη. Συνδύαζε πολλά μουσικά στυλ, όπως εμβατήρια, γαλλικές καντρίλιες, ragtimes και blues με τον πολυφωνικό αυτοσχεδιασμό από τρομπέτες, τρομπόνια και κλαρινέτα επάνω σε ένα ρυθμικό 'χαλί' από πιάνο, κιθάρα, μπάντζο, ντραμς, τούμπα ή κοντραμπάσο. Το στυλ αποδίδονταν σε ρυθμό 2/4. Το ύφος της Dixieland χαρακτηρίζεται από ένα πνευστό που παίζει τη μελωδία ενώ τα υπόλοιπα αυτοσχεδιάζουν γύρω από αυτή, δημιουργώντας ένα χαοτικό αλλά συνεκτικό ήχο.

μουσικούς³⁹. Η τεχνολογία ηχογραφήσεων άλλαξε την αντίληψη του κόσμου για την τραγουδιστική φωνή: όχι μόνο στον τρόπο που ακούγεται αλλά και στο ποιες φωνές επιλέγονται για να ηχογραφηθούν⁴⁰. Η νέα τεχνολογία του μικροφώνου μπορούσε να καταγράψει όλες τις διακυμάνσεις της φωνητικής χροιάς. Έτσι η δισκογραφία της εποχής αναδεικνύει φωνές με συγκεκριμένη τραγουδιστική χροιά και οδηγεί στην καθιέρωση μιας φωνητικής τεχνικής που είχε τα χαρακτηριστικά μιας μεστής ομιλητικής χροιάς, με έντονη της χρήση ηχοχρωμάτων. Η λέξη 'scat' εμφανίζεται το 1926, μέσα από την κυκλοφορία του κομματιού '*Heebie Jeebies*' του L. Armstrong. Το κομμάτι αυτό είναι ο πρώτος ηχογραφημένος φωνητικός αυτοσχεδιασμός που επιβεβαιώνει την ύπαρξη του στυλ⁴¹. Το 1926 επίσης, ο Bing Crosby ξεκινάει το δισκογραφικό του ντεμπούτο και ο Louis Armstrong πραγματοποιεί τους πρώτους καταγεγραμμένους σε δίσκο φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς γνωστούς ως scat. Οι δίσκοι των Louis Armstrong και Bing Crosby είναι οι πρώτες καταγεγραμμένες απόπειρες φωνητικού αυτοσχεδιασμού που όρισαν το βασικό συλλαβικό λεξιλόγιο και, παρότι ακολούθησαν πολλοί μιμητές, οι Louis Armstrong και Bing Crosby παγίωσαν τα βασικά δομικά χαρακτηριστικά κατά την εποχή της μουσικής Swing μέσα από τις ηχογραφήσεις τραγουδιών με χρήσεις scat σε πολλά τραγούδια.

Οι τραγουδιστές-μουσικοί Louis Armstrong και Bing Crosby έγιναν διάσημοι στην εποχή τους αφήνοντας πίσω μια ογκώδη δισκογραφία. Οι δίσκοι τους παίζονταν στο ραδιόφωνο και ίδιοι έδιναν ζωντανές συναυλίες σε ραδιοφωνικές εκπομπές⁴². Οι καινοτομίες τους, τόσο στον τρόπο απόδοσης των στίχων όσο και στο φωνητικό αυτοσχεδιασμό ενέπνευσαν εκατοντάδες τραγουδιστές και συνθέτες του '20 και του '30. Στον τρόπο τεχνικής τους στηρίχτηκαν τραγουδιστές όπως η Ella Fitzgerald ή ο Mel Tormé, οι οποίοι τους αναφέρουν ως βασικές τους επιρροές στις τεχνοτροπίες που ανέπτυξαν στο φωνητικό αυτοσχεδιασμό.

³⁹Frank Tirro. *Jazz, A history*. Second Edition, W.W.Norton Company, Inc 1993, σ. 175.

⁴⁰^Friedwald, σ.14.

⁴¹^ Tirro. σ.176

⁴²Οι δύο τραγουδιστές συνεργάστηκαν σε ταινίες⁴² και δεν έκρυβαν την αμοιβαία εκτίμηση που είχαν ο ένας για τον άλλο. Ανάμεσα σε άλλες ταινίες, οι *Pennies from Heaven* (1936) και *High Society* (1956).

2.3 Βιογραφικό και καινοτομίες των Louis Armstrong και Bing Crosby

2.3.1 Louis Armstrong (1901-1971)⁴³

Ο L.Armstrong έχει μείνει στην ιστορία ως καινοτόμος μουσικός. Η μουσική του κατάρτιση ξεκίνησε μετά από ένα τυχαίο περιστατικό: Συνελήφθη για επίθεση με περίστροφο και τον τοποθέτησαν σε ένα αναμορφωτήριο για αγόρια, όπου έμεινε 18 μήνες. Η τιμωρία ήταν ένας συνδυασμός πειθαρχίας και υποχρεωτικής συμμετοχής στη στρατιωτική μπάντα, όπου ξεκίνησε παίζοντας το ταμπουρίνο, πέρασε στο κόρνο και τη σάλπιγγα για να φτάσει στην κορνέτα⁴⁴. Η μεγαλύτερη μουσική πρόοδος έγιναν την περίοδο 1919 - 1923, όπου τον ανέλαβε ο Joe “King” Oliver⁴⁵, τον εκπαίδευσε και τον πρότεινε ως κορνετίστα στην μπάντα του Kid Ory⁴⁶. Λίγο αργότερα συμμετείχε στην Oliver’s Creole Jazz Band. Αυτή ήταν μια από τις πιο δημιουργικές του περιόδους, κατά την οποία τελειοποίησε την τεχνική του⁴⁷. Οι δίσκοι που έκανε ο Armstrong με τους Hot Five και Hot Seven⁴⁸, έδωσαν ώθηση στην εξέλιξη της ιστορικής του φήμης, κυρίως μέσα από την ανάδειξη του σολίστα και την

⁴³Ψευδώνυμο Satchmo. Σύντμηση του *Satchel mouth* (=μεγάλο στόμα), που ήταν το ψευδώνυμο του στη μπάντα του King Oliver. Αργότερα επισκέφτηκε την Αγγλία και εκεί του δόθηκε το όνομα Satchmo. Η Billie Holiday τον αποκαλούσε Pops. Πηγή: Internet Database All about Jazz.com, <https://www.allaboutjazz.com/jazz-nicknames-by-aaj-staff.php?pg=1&width=1680>

⁴⁴Ted Gioia, *The History of Jazz*, Oxford University Press, 1998. σ.70

⁴⁵Joe ‘King’ Oliver’ (1885-1938). Μουσικός της Ν. Ορλεάνης, που έπαιζε τρομπόνι και κορνέτα. Την περίοδο 1905-1917 έγινε δημοφιλής παίζοντας σε ορχήστρες χορού. Ηγήθηκε σε πολλά γκρουπ ως αρχιμουσικός και συνεργάστηκε με μουσικούς όπως ο Kid Ory και ο Richard Jones. Ο Ory του απέδωσε τον τίτλο (=King), που δίνονταν στους κορυφαίους παίκτες της εποχής. Το 1918 μετακόμισε στο Σικάγο και δημιούργησε την Creole Jazz Band που περιελάμβανε μουσικούς όπως ο Lil Hardin, Louis Armstrong, Johnny και Baby Dodds όπου έγινε μια από τα πρώτα διάσημα τζαζ γκρουπ στην υφήλιο. J.Davis, σελ 313.

⁴⁶Edward ‘Kid’ Ory (1886-1973). Γεννήθηκε στη Λουιζιάνα. Το 1910 μετακόμισε στη Ν. Ορλεάνη για να ακολουθήσει μουσική καριέρα στο τρομπόνι και το μπάντζο. Έγινε γνωστός για την ικανότητα του να παίζει τρομπόνι και να διευθύνει μουσικά σχήματα. Κατά τα τέλη του 1910 διήυθινε μια από τις πιο διάσημες χορευτικές μπάντες της μουσικής swing στη Ν. Ορλεάνη. Αργότερα μετακόμισε στην Καλιφόρνια και μοίρασε το χρόνο του στην διαχείριση μουσικών σχημάτων και ηχογραφήσεις, ανάμεσα σε άλλες με τους King Oliver’s Creole Jazz Band και τους Hot Five του Louis Armstrong. Κατά το 1940 και 1950 η καριέρα του μοιράστηκε σε περιοδείες στην Αμερική και στον κόσμο. Θεωρείται από τους σημαντικότερους πρεσβευτές της τζαζ και τρομπονίστες της εποχής της Swing. J.Davis, σελ. 319

⁴⁷Frank Tirro. *Jazz, A history*. Second Edition, W.W.Norton Company, Inc 1993, σ.172

⁴⁸Μουσικά σχήματα που διήυθινε ο L.Armstrong από τα μέσα έως τα τέλη του 1920 και οι ηχογραφήσεις του θεωρούνται από τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της πρώιμης τζαζ. Οι Hot Five ήταν οι μουσικοί Kid Ory, Johnny Dodds, Johnny St. Cyr, Louis και Lil Armstrong. Το γκρουπ μετεξελίχθηκε σε Hot Seven με τη συμμετοχή των Pete Briggs και Baby Dodds. Ενίοτε έπαιζαν μαζί τους οι Earl Hines και Zutty Singleton. J.Davis, σ.216

απομάκρυνση από το συλλογικό αυτοσχεδιασμό, που επικρατούσε στο στυλ της μουσικής της των N.Orleans⁴⁹. Οι καινοτομίες του περιλαμβάνουν:

Ρυθμικά: Παγιάζει το swing tempo 4/4⁵⁰

Δομή κομματιού: Παγιάζει τη δομή θέμα – οργανικοί/ φωνητικοί αυτοσχεδιασμοί- θέμα

Ρεπερτόριο: Υλικό της μουσικής τζαζ γίνονται τα τραγούδια της ποπ κουλτούρας και το Great American SongBook⁵¹, σε αντίθεση με τη σύνθεση πρωτότυπου υλικού.

Μορφή: Αναδεικνύεται ο αυτοσχεδιαστής που αυτοσχεδιάζει επάνω στο chorus του τραγουδιού.

Υλικό: Καθιερώνει το βασικό λεξιλόγιο της μουσικής τζαζ, τον τρόπο φραζαρίσματος της μελωδίας και προτείνει τρόπους ανάπτυξης του ρυθμού και της φράσης στον αυτοσχεδιασμό.⁵²

2.3.1.1 Καινοτομίες στο scat singing

Η χροιά της φωνής του Louis Armstrong ήταν ένα μείγμα τραχύτητας και ανεπεξέργαστου ήχου με στοιχεία ομιλητικής χροιάς. Η επιτυχία του με το scat singing σηματοδοτεί παράλληλα και μια σειρά καινοτομιών:

- Αυτοσχεδιάζει με τη φωνή σαν να ήταν *προέκταση* της τρομπέτας

-Μεταφέρει οργανικές αυτοσχεδιαστικές φράσεις στη φωνή, πρώτα τραγουδώντας και μετά με συλλαβές (στο κομμάτι *Heebie Jeebies* - 1926)⁵³

- εναλλάσσει αυτοσχεδιαστικές απαντήσεις με την τρομπέτα και με scat

-Διατηρεί μια *αίσθηση του χιούμορ* κατά την ερμηνεία του τραγουδιού αλλά και το scat (*That's when I'll come back to you* -1927)⁵⁴

- *Επιλέγει φωνήεντα και σύμφωνα που αυξάνουν ή μειώνουν το χώρο αντήχησης* του φωνητικού οργάνου⁵⁵, με τον τρόπο που μπορεί κανείς να παίξει με διαφορετικά ηχοχρώματα σε μια τρομπέτα αυξομειώνοντας το άνοιγμα της καμπάνας

⁴⁹Davis, σ.176

⁵⁰ Σε αντιδιαστολή με το μουσικό τέμπο των 2/4 που εμφανίζεται στο στυλ Dixieland.

⁵¹ Μεγάλη Συλλογή τραγουδιών που γράφτηκαν από το 1920 – 1950 για το μουσικό θέατρο, το Broadway και τις ταινίες του Hollywood. Αποτελεί το βασικό υλικό της μουσικής τζαζ.

⁵²^Friedwald, σ.27

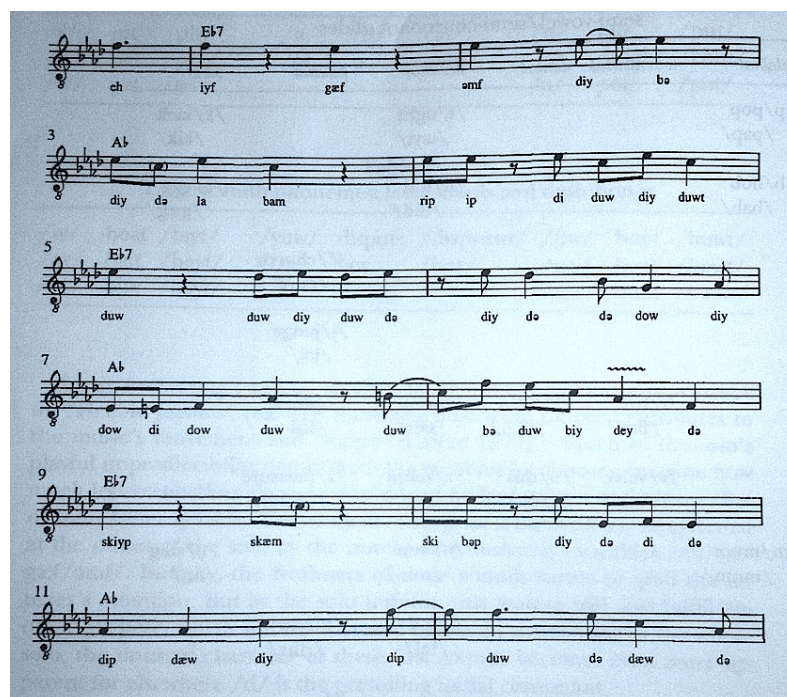
⁵³^Friedwald, σ.29

⁵⁴ ^Friedwald, σ.29

-Οι βασικές συλλαβές και οι συνδυασμοί τους με το συνδυασμό **κατάλληλης άρθρωσης** που προτείνονται από τον L. Armstrong παραπέμπουν στον τρόπο άρθρωσης των πνευστών οργάνων⁵⁶.

-**Τραγουδά παίζοντας με το ηχόχρωμα.** Χρησιμοποιεί συλλαβές που ανάλογα με το τονικό ύψος ή τη θέση στο μέτρο παραλλάσσουν την οξύτητα, τη φωτεινότητα, τον τρόπο άρθρωσης, σαν μια προσομοίωση του ρυθμού ομιλίας της αμερικάνικης διαλέκτου. «Ο τρόπος φραζάρισματος των συλλαβών που επιλέγει και οι κατιούσες μελωδικές κινήσεις παραπέμπουν στην εναλλαγή τονισμένων μη τονισμένων συλλαβών, που εμφανίζεται στις αγγλικές πολυσυλλαβικές λέξεις. Έτσι, όχι μόνο προτείνει δεσμούς με τους τονισμούς που εμφανίζονται στο λόγο αλλά αναδεικνύει την άρρηκτη σχέση του φωνητικού αυτοσχεδιασμού με τα ρυθμικά μοτίβα ομιλίας της αγγλικής γλώσσας. Και το κάνει υποσυνείδητα, μεταφέροντας τους ρυθμούς αυτούς μέσω μίας μουσικής χειρονομίας (δλδ του αυτοσχεδιασμού)»⁵⁷.

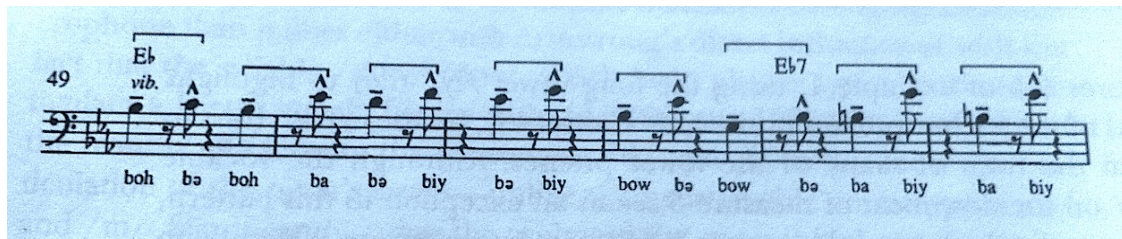
Εικ.2.1



⁵⁵William R. Bauer, *Louis Armstrong's "Skid Dat De Dat" Timbral Organization in an Early Scat Solo*, *Jazz Perspectives* Vol.1, No 2 November 2017 pg.148

⁵⁶Jerry Tolson, "Jazz Style and Articulation: How to Get your Big Band or Choir into Swing": *Music Educators Journal* 99.1,2012, σ.81.

⁵⁷^Bauer, μτφ της ερευνήτριας, σ.150



Εικ.2.2

Εικόνες 2.1 και 2.2 :Μέρος από το φωνητικό αυτοσχεδιασμό του L.Armstrong στο κομμάτι 'Hotter than that': Οι συλλαβικές επιλογές της μεταγραφής στηρίζονται στη γραφική αναπαράσταση γλωσσικών χαρακτηριστικών (διάρκεια ή βαθμό οξύτητας των φωνηέντων⁵⁸) βάσει του φωνημικού συστήματος ανάλυσης Trager –Smith.

Στο παραπάνω παράδειγμα (4) θα δούμε πως χρησιμοποιείται μεγάλη ποικιλία στις συλλαβές, (όπως /iyf/, /skiyp/, /la/, /gaef/, /skaem/ κ.τ.λ) και ο Armstrong τις χρησιμοποιεί δεξιοτεχνικά, χρησιμοποιώντας τις ίδιες ρυθμικές ιδέες που χρησιμοποίησε αρχικά στο σόλο της τρομπέτας, αλλά μέσω της φωνής και της ακουστικής ποικιλίας που δημιουργείται από το ηχόχρωμα των φωνηέντων και των συμφώνων⁵⁹. Το συγκεκριμένο παράδειγμα δημιουργεί την εντύπωση ότι ο Armstrong προετοίμασε το scat, ώστε να δημιουργήσει ομοιογένεια στη φόρμα. Μια προσεκτική ακουστική ακρόαση αποδεικνύει ότι οι τρόποι απόδοσης του κάθε φωνήεντος ποικίλλουν, όπως ακριβώς συμβαίνει με την ηχοχρωματική απόδοση των φωνηέντων στην αμερικανική διάλεκτο, όπου ο προφορικός λόγος προσδιορίζει και την επιλογή του φωνήεντος (πχ στις λέξεις sheep και ship, gin και jean κ.οκ). Για το λόγο αυτό, ο Bauer τονίζει ότι ο Armstrong έπαιζε σκόπιμα με το ηχόχρωμα και οργάνωνε το υλικό με βάση τις ηχοχρωματικές ποιότητες φωνηέντων και των τονισμών που εμφανίζονται στην αμερικανική διάλεκτο.

⁵⁸ William R.Bauer, Scat Singing, A Timbral and Phonemic Analysis: Current Musicology, nos71-73, 2002.Trustees of Columbia University in the City of New York, σ.305.

⁵⁹ Bauer, σ. 308-309

2.3.2 Bing Crosby (1903 – 1977)

Ο Bing Crosby προερχόταν από φτωχή πολυμελή οικογένεια. Παράτησε τις σπουδές Νομικής σχολή για να παίζει ντραμς και να τραγουδά σε μουσικά σχήματα. Το 1926 ο Paul Whiteman⁶⁰ τον προσέλαβε στην ορχήστρα του ως τραγουδιστή ηχογραφήσεων. Ήταν ο πρώτος λευκός τραγουδιστής που δεν προσελήφθη για τις κωμικές ή υποκριτικές ικανότητές του. Η χροιά του, βαρύτονη, με περιστασιακές τρίλλιες, χωρίς τις συναισθηματικές υπερβολές των διασκεδαστών ή τις γκριμάτσες των κωμικών δημιούργησε καινοτομίες που ακολουθήθηκαν από πολλούς^{vii}. Ο Whiteman είδε στον Crosby την ικανότητα να ενώσει στοιχεία της Αφροαμερικανικής παράδοσης με το τραγουδιστικό στυλ της ποπ μουσικής, και να προετοιμάσει το αμερικανικό κοινό για τα υφολογικά χαρακτηριστικά της αφροαμερικανικής μουσικής. Το νέο αυτό είδος, χαρακτήρισε *την αμερικάνικη μουσική και έθεσε τα όριά της*, σε αντιδιαστολή με την ευρωπαϊκή όπερα⁶¹.

2.3.2.1 Καινοτομίες στο τραγούδι.

- Απομάκρυνε τα υφολογικά χαρακτηριστικά του μινστρελ⁶² από το τραγούδι.
- Χρησιμοποιούσε τις χαμηλότερες περιοχές της φωνής του με εξαιρετική φυσικότητα ως αντίθεση στον υπερβολικό λυρισμό της ποπ μουσικής της εποχής
- Στις μπαλάντες δημιούργησε ισορροπία ανάμεσα στο οικείο, ομιλητικό και καθαρά μουσικό τραγούδισμα
- Χρησιμοποιούσε ποικιλμάτων και καλλωπισμού των νοτών, χαρακτηριστικούς στη μουσική τζαζ⁶³.

⁶⁰ Paul Whiteman (1890-1967). Βιολιστής, εργάστηκε σε μπάντες του στρατού κατά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Στη συνέχεια επιδίωξε καριέρα ως μαέστρος. Η πρώτη μεγάλη επιτυχία ξεκίνησε από τη συνεργασία του με το George Gershwin με το κλασσικό έργο Rhapsody In Blue. Η καριέρα του απογειώθηκε τις δεκαετίες '20 και '30 και, παρότι η μουσική του ήταν προσανατολισμένη προς εμπορικούς σκοπούς παρά στην καθάραιμη τζαζ, ο δημοσιογραφικός τύπος τον ανέφερε ως «Βασιλιά της Τζαζ». Κατά το 1940 η μεγάλη ορχήστρα (big band) που διήυθυνε συμμετείχε σε ταινίες κινηματογράφου και ηχογραφήσεις.

⁶¹ ^Friedwald, σ.29-31.

⁶² Περισσότερες πληροφορίες στη σημείωση i στο τέλος του κεφαλαίου.

⁶³ ^Friedwald, σ.31-32.

-Απορρόφησε τις ιδέες του L.Armstrong και του B.Beiderbecke⁶⁴ ως προς τη χρήση του ρυθμού και την οργάνωση της μελωδίας.

2.3.2.2 Καινοτομίες στο scat singing:

- Έκανε scat σε πολλά τραγούδια και σε καταγεγραμμένες ηχογραφήσεις.
- Χρησιμοποιεί συγκεκριμένες φράσεις με κάθετη κίνηση (licks ⁶⁵) που επαναλαμβάνονται και δημιουργεί παραλλαγές (Sweet Georgia Brown 1932).
- Κάνει αυτοσχεδιασμό παίζοντας στη διπλάσια ταχύτητα της αρχικής (double time⁶⁶) ακόμη και σε κομμάτια blues (St. Louis Blues 1932).
- Δημιουργεί πολυρρυθμίες ομαδοποιώντας σειρές νοτών (groupings) (Some of these days 1932).
- Χρησιμοποιεί τεχνικές που εμφανίζονται συνήθως σε αυτοσχεδιασμούς από τους οργανοπαίκτες (stop time⁶⁷, ακανόνιστες συγκοπές⁶⁸, τονισμοί).

Κατά την επόμενη δεκαετία, οι τραγουδιστές Ella Fitzgerald, η Sarah Vaughan, Jon Hendricks και ο Mel Torme, διατηρούν το βασικό λεξιλόγιο που ορίστηκε από τους καινοτόμους Louis Armstrong και Bing Crosby αλλά επηρεάζονται από την αρμονία της bebop⁶⁹ και τις καινοτομίες που εμφανίζονται στον οργανικό αυτοσχεδιασμό. Μέσω

⁶⁴ Bix 'Leon' Beiderbecke (1903-1931). Αυτοδημιούργητος κορνετίστας, ήρθε σε επαφή με τη μουσική τζαζ μέσα από δίσκους και επισκέψεις σε μουσικές σκηνές του Σικάγο. Η μικρής διάρκειας αλλά αξιοσημείωτη του σημαδεύτηκε από τη συνεργασία του με το σαξοφωνίστα Frankie Trumbauer και την ορχήστρα του Paul Whiteman. Το στυλ παιξίματος και η ικανότητα του να αυτοσχεδιάζει σε ένα στυλ διαφορετικό από του Louis Armstrong, τον ξεχώρισε ως σημαντική προσωπικότητα της τζαζ μουσικής.

⁶⁵ Lick. Όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει συγκεκριμένες φράσεις ή ακολουθίες νοτών που χρησιμοποιούνται ευρέως από τους μουσικούς της τζαζ ως εκπαιδευτικό εργαλείο για την ανάπτυξη της ικανότητας αυτοσχεδιασμού επάνω από συγκεκριμένες αρμονικές διαδοχές. Davis, σελ. 262.

⁶⁶ Double Time. Πρακτική αυτοσχεδιασμού όπου το κομμάτι παίζεται στη διπλάσια ταχύτητα από το αρχικό τέμπο. Ένας σολίστας επίσης μπορεί να χρησιμοποιήσει την πρακτική αυτή παίζοντας με τις υποδιαίρεσεις του τέμπο σε διπλή ταχύτητα από τη συνοδεία. Davis, σελ 139.

⁶⁷ Stop- Time. Μουσική τεχνική όπου η μπάντα παίζει σε συγκεκριμένους χτύπους ή σταματά να παίζει, με σκοπό να αναδειχθεί ένας σολίστας ή ο αυτοσχεδιασμός σε ένα κομμάτι. Davis, σ.382

⁶⁸ ^Friedwald, σ.34-36.

⁶⁹ Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ένα μουσικό ιδίωμα που αναπτύχθηκε τη δεκαετία του '40. Χαρακτηρίζονταν από σύνθετες μελωδίες που στηρίζονταν σε διευρυμένη αρμονικά δομή, γρήγορο αυτοσχεδιασμό και απαιτούσε εξαιρετική τεχνική κατάρτιση στο όργανο. Αν και η μουσική bebop έμενε εντός των ορίων της τονικής αρμονίας, η συχνή χρήση αρμονικών περασμάτων, έκανε τη μουσική που προέκυπτε να ακούγεται αρκετά μανιώδης για την εποχή, σε αντίθεση με την ευγενική και χαρούμενη μουσική της εποχής του '30, τη swing. Με τη Bebop σημειώθηκε μια ριζική αλλαγή στον τζαζ αυτοσχεδιασμό και οι κανονες που έθεσε αντιγράφηκαν από τους μουσικούς της γενιάς του '50, αλλά και

δίσκων και εμφανίσεων όπου χρησιμοποιούν την τεχνοτροπία του scat συνετέλεσαν στη διάδοση του στο ευρύ κοινό. Από τα τέλη του '50 οι τραγουδιστές Betty Carter, Mark Murphy, Al Jarreau εμπλουτίζουν το συλλαβικό λεξιλόγιο βάζοντας τις λειτουργίες του ηχοχρώματος και την μουσικότητα των συλλαβών στο επίκεντρο του αυτοσχεδιασμού. Όλα τα παραπάνω θα αναλυθούν εκτενέστερα στο επόμενο κεφάλαιο.

μετέπειτα. Σημαντικοί αντιπρόσωποι της μουσικής Bebop είναι οι Charlie Parker, Dizzy Gillespie και Bud Powell. John Davis, Historical Dictionary of Music, σελ.78

Κεφάλαιο 3^ο

Scat singing και η επιρροή της μουσικής Bebor κατά τη δεκαετία 1940. Βασικοί εκπρόσωποι του είδους.

Κατά τη δεκαετία του 1940 ξεκίνησε ένας σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στους τραγουδιστές και τους οργανοπαίκτες: Η μουσική bebor σηματοδότησε μια περίπλοκη εξέλιξη της τζαζ, με επιτακτική ανάγκη να απορριφθεί η μάσκα του minstrel⁷⁰ και η αντιμετώπιση του αφροαμερικανού μουσικού ως διασκεδαστή. Οι μουσικοί της bebor κατόρθωσαν να δημιουργήσουν μια νέα ελίτ καταρτισμένων μουσικών που απομακρύνθηκε συνειδητά από τα προκαθορισμένα καλλιτεχνικά πρότυπα διασκέδασης⁷¹. Η λέξη bebor προέκυψε μέσα από την πρακτική των μουσικών να χρησιμοποιούν συλλαβές για να τραγουδήσουν μελωδικές γραμμές που έπαιζαν στα όργανα. Μέσα στις τεχνοτροπίες που αναπτύχθηκαν ήταν η ασυμμετρία των μουσικών φράσεων, έντονες ρυθμικές αντιθέσεις, γρήγορες αρμονικές αλλαγές, έντονη χρήση της διαφωνίας και υψηλές ταχύτητες στο τέμπο σε συνδυασμό με το μέγιστο στην εκφραστικότητα⁷².

3.1 Η προσαρμογή του φωνητικού αυτοσχεδιασμού στην τεχνοτροπία Bebor

Οι τραγουδιστές που ήρθαν σε επαφή με τη μουσική bebor κλήθηκαν να συντονιστούν με το νέο ρεύμα. Όσοι προσπάθησαν, απομακρύνθηκαν από την λυρική απόδοση στίχων και ανέπτυξαν περίπλοκη αρμονική, μελωδική και ρυθμική ευελιξία στις φράσεις του αυτοσχεδιασμού, δημιουργώντας ένα λεξιλόγιο συμβατό με τη νέα τεχνοτροπία, που προερχόμενη από οργανοπαίκτες απαιτούσε τη χρήση τη φωνής ως *όργανο*. Όμως η ωρίμανση και καθιέρωση των τραγουδιστών ως τζαζ οργανοπαίκτες υπήρξε ιδιαίτερα αργή διότι οι απαιτήσεις της μουσικής βιομηχανίας συμβάδιζαν με τα

⁷⁰ Απόσπασμα από το άρθρο 'She's not just a singer' όπου γίνεται αναφορά στο έργο του Monson, Ingrid. "The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse". *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 48, No. 3, Music Anthropologies and Music Histories (Autumn, 1995), pp. 396-422.

⁷¹ Frank Tirro. *Jazz, a History*. Second Edition. σ.287

⁷² Λ, σ.292

κοινωνικά κριτήρια της εποχής. Το πρότυπο μιας τραγουδίστριας τζαζ στην Αμερική του '30,'40 και '50 ήταν συνήθως *“μια όμορφη καλλίγραμη και γυναίκα, που να μπορεί να αποτελεί ένα σεξουαλικό ίνδαλμα [...] και να τραγουδά κομμάτια του Great American SongBook χωρίς απαιτήσεις πολυπλοκότητας ή καινοτομίας. Αυτή η συνθήκη αντιπαραβαλλόμενη με δεξιοτέχνες οργανοπαίκτες, που αγωνιούν να εκφραστούν δημιουργικά με τρόπο επαναστατικό, με απρόσκοπτα τα εργαλεία της μελωδικής ταχύτητας, έντασης και ιδεών, που επινοούν και αναπτύσσουν αυτοσχεδιασμούς με ρυθμική και αρμονική ποικιλία γέννησε ένα μεγάλο χάσμα καθώς η τζαζ μετατρέπονταν σε τέχνη”*⁷³ ⁷⁴.

Παρόλα αυτά η νέα τεχνοτροπία ανέδειξε νέες, υψηλότερες απαιτήσεις για τους τραγουδιστές της τζαζ, που συνοψίζονταν στη χρήση φωνητικού αυτοσχεδιασμού, στον άρτιο έλεγχο της αναπνοής, στη χρήση διευρυμένης αρμονίας και άρτια γνώση των υφολογικών χαρακτηριστικών της bebop. Η ενσωμάτωση υψηλής ποιότητας φωνητικών αυτοσχεδιασμών που συμβάδizαν με την bebop αρμονία και φρασεολογία, η χρήση διαφορετικών ηχοχρωμάτων, η τζαζ άρθρωση, οι εναλλαγές στις δυναμικές και κυρίως η απόδοση της αίσθησης swing γίνονται συνώνυμο του τζαζ τραγουδιστή που επιθυμούσε να συγχρονιστεί με το νέο ρεύμα. Είναι η εποχή που το scat singing γίνεται συνώνυμο του τζαζ τραγουδιστή και εμφανίζεται ως τεχνοτροπία που χρησιμοποίησαν οι τραγουδιστές μιμούμενοι οργανοπαίκτες⁷⁵.

Το χάσμα γεφυρώθηκε σταδιακά από τραγουδιστές που δημιούργησαν το δικό τους προσωπικό ήχο τόσο στον τρόπο τραγουδίσματος όσο και στον αυτοσχεδιασμό. Πολλοί είναι οι μουσικοί που τραγουδούν και ενίοτε παίζουν κάποιο όργανο, που επιδεικνύουν μεγάλη ευελιξία στους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς και γίνονται πρόδρομοι του είδους, όπως οι Slim Gaillard, Cab Calloway και Babs Gonzales^{viii}, που υιοθετούν στοιχεία της τεχνοτροπίας bebop, ενώ οι Hendricks, Lamberts and Ross υιοθετούν τη bebop αρμονία δημιουργώντας ένα εξελιγμένο είδος φωνητικού συνόλου. Οι τραγουδιστές Ella Fitzgerald, Mel Torme και Sarah Vaughan, έρχονται σε επαφή με

⁷³Tamar Sella, *'She's not just a singer'*. Ethnomusicology Review 11/5/2015. Πηγή, internet database <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/%E2%80%9Cshe%E2%80%99s-not-just-singer%E2%80%9D-voices-instruments-and-musicality-jazz>

⁷⁴ Αντίστοιχα ερωτήματα έθεταν και οι ίδιοι οι μουσικοί. Ο CannonBall Adderley στο περιοδικό *PlayBoy*, στο τεύχος Φεβρουαρίου του 1964, διαφωνεί με τον όρο *Jazz Singer* και αναφέρει πως οι μεγάλες τραγουδίστριες (αναφερόμενος στη Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald, Billie Holiday) ήταν σχετικές με τη τζαζ αλλά όχι τόσο δημιουργικές όσο ένας οργανοπαίκτης⁷⁴.

⁷⁵ William Bauer: *Scat Singing, Timbral and Phonemic Analysis*, σ.303

τους μουσικούς της bebop, μαθαίνουν απο αυτούς και θέτουν νέες βάσεις στο φωνητικό αυτοσχεδιασμό.

3.2 Συνάφεια φωνητικού –οργανικού αυτοσχεδιασμού

Η ανάγκη ταύτισης των τραγουδιστών με την ταυτότητα του οργανίστα εκφράστηκε με διάφορους τρόπους. Υπάρχουν απτές αποδείξεις ότι οι συλλαβές που χρησιμοποιήθηκαν από την Ella Fitzgerald ή τη Sarah Vaughan μιμούνται τη μηχανική απόδοσης των νοτών (tonguing), του φραζαρίσματος και της άρθρωσης των οργανοπαικτών και πιο συγκεκριμένα του σαξοφώνου ⁷⁶. Οργανοπαίκτες και τραγουδιστές μοιράζονται κοινούς τρόπους άρθρωσης, δυναμικών, vibrato, ρυθμικού ή μελωδικού φραζαρίσματος. Αντίθετα, οι τρόποι που μιμούνται οι οργανοπαίκτες τις φωνές παίζοντας με το ηχόχρωμα περιγράφονται με γλαφυρότητα στο βιβλίο του Paul Berliner *Thinking in Jazz*:

«Με επιδέξιο έλεγχο, οι οργανοπαίκτες χειρίζονται το περίγραμμα μιας μελωδίας χρωματίζοντας τη με χιλιάδες τονικά εφέ. Μπορεί να υπερβάλλουν ή να περιορίζουν τη χρήση του βιμπράτο ή να αλλάζουν τον τρόπο άρθρωσης, δίνοντας έμφαση άλλοτε στο να ενώνουν τις νότες και άλλοτε να τις διαχωρίζουν με τεχνικές tonguing. Ειδικά οι σαξοφωνίστες, αλλάζουν τις θέσεις του tonguing με χρήσεις συλλαβών όπως *tu,ta,go,ku,nu* για να δημιουργήσουν διαφορετικά ηχοχρώματα και [...] ‘ελαφρύ’ ή πιο ‘βαρύ’ τονισμό, ενώ κάποιες φορές ‘καταπίνουν’ ή ‘κρύβουν’ νότες, με διαβαθμίσεις, με τρόπο που να νιώθει κανείς ότι υπονοούνται παρά ακούγονται. Για να δώσουν έμφαση στην διαβάθμιση του ηχοχρώματος, οι αυτοσχεδιαστές μπορεί να τραγουδήσουν ή να μουγκρίσουν μέσα στα όργανα, λεπταίνοντας ή διευρύνοντας τον όγκο του παραγόμενου ήχου. Άλλες τεχνικές περιλαμβάνουν γλίστρημα μέσα σε έναν ή ανάμεσα σε δύο τόνους, ή να καταλήξει σε μία νότα με ένα γρήγορο καθοδικό *glissando* [...] γρήγορες τρίλιες ανάμεσα σε τόνο ή ημιτόνια [...], γρήγορα γλιστρήματα με τη χρήση νοτών εντός αρμονίας ή [...] το ‘ξήλωμα’ μιας νότας προς ένα ακαθόριστο τόνο...για να κάνουν ένα σαξόφωνο να μιλήσει, να κλάψει. Είναι απαραίτητο [...] να ακούσει τα blues, [...] να απορροφήσει αυτή την αίσθηση και να [...] καλλιεργήσει αυτό τον ήχο [...] ο οποίος

⁷⁶^Sella Tamar, σ.1

συναντάται στην Αφρικανική παράδοση που [...] καλλιεργήθηκε μέσα στην Αφροαμερικανική εκκλησία.. Οι μουσικοί της Νέας Ορλεάνης μιμήθηκαν το ηχόχρωμα και το στυλιζαρισμένο λόγο των ιερέων για να αποδόσουν το πνευματικό. ..Οργανοπαίκτες και τραγουδιστές δεν σταμάτησαν ποτέ να επηρεάζουν ο ένας τον άλλο⁷⁷.

3.3 Vocalese

Vocalese ⁷⁸ ονομάστηκαν οι διασκευές οργανικών αυτοσχεδιασμών με πρωτότυπους στίχους και θεωρείται ένα ιδιαίτερο παρακλάδι της μουσικής Τζαζ. Ο όρος αυτός εμφανίστηκε περί τα 1950 από τον κριτικό Leonard Feather, που χρησιμοποίησε τη λέξη *vocalese* σε ένα άρθρο για το Downbeat Magazine, όπου έκανε κριτική στην ηχογράφηση της Annie Ross στο κομμάτι ‘Twisted’ επισημαίνοντας ότι το νέο αυτό είδος ίσως να ήταν η πιο σημαντική εξέλιξη της τζαζ από την περίοδο της bo⁷⁹. Όμως η ετυμολογία του όρου, που είναι ένας συνδυασμός της γαλλικής λέξης *vocal* με την κατάληξη *-ese*, προτείνει ένα είδος γλώσσας. Ο όρος φαίνεται να εκφράζει την σύνδεση γλώσσας, φωνής και οργάνου, όπου μια φωνή -ή και περισσότερες- τραγουδούν στίχους, αναλαμβάνοντας ταυτόχρονα ερμηνευτικές ποιότητες ενός οργάνου μιμούμενη αυτοσχεδιασμούς⁸⁰.

Πολλοί ήταν αυτοί οι οποίοι επιχείρησαν να γράψουν στίχους επάνω σε οργανικά σόλο όπως οι Eddie Jefferson (‘Body and Soul’, ‘Take the A’ Train’, ‘Moody’s Mood For Love’) ή Babs Gonsalez (‘Oo pa pa da’). Πολύ συχνά τα *vocalese* συνοδεύονταν από μέρη με scat singing. Καινοτόμοι του είδους ήταν οι Lambert και Hendricks⁸¹ οι οποίοι καινοτόμησαν μεταγράφοντας πρώτοι μια οργανική ενορχήστρωση με φωνές. Οι πρώτες τους απόπειρες ήταν ατυχείς, καθώς αδυνατούσαν να βρουν τραγουδιστές που να τραγουδούν με την αυθεντική ρυθμικότητα που συναντάνται στη μουσική τζαζ. Η επιτυχία ήρθε όταν ξεκίνησαν να συνεργάζονται με την τραγουδίστρια Annie Ross. Το τραγούδι τους δημιουργεί έντονες εντυπώσεις με την ηχοχρωματική ομοιογένεια,

⁷⁷Paul F. Berliner. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. The University of Chicago Press, Chicago and London. 1994 σ.94-96

⁷⁸Vocalese στα γαλλικά σημαίνει φωνητική άσκηση.

⁷⁹ Leonard Feather, ‘Feather’s Nest’. Downbeat, January 28, 1953, σ.17.

⁸⁰Περισσότερα για τα *vocalese* μπορεί να αναζητήσει κανείς στο διδακτορικό της Lee Ellen Martin ‘Validating the Voice in the music of Lambert, Hendricks and Ross. 2016, σ.5.

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=l8LZ02r7yz8>

την δυνατή αίσθηση του swing, τη ικανότητα του Hendricks να τραγουδά μεγάλα διαστήματα σε πολύ γρήγορα περάσματα και τη μεγάλη τραγουδιστική έκταση της Annie Ross που μπορούσε να τραγουδά επάνω στην έκταση της τρομπέτας. Το τραγουδιστικό είδος vocalese επικύρωσε την ικανότητά της να λειτουργεί με τον ίδιο τρόπο όπως τα όργανα στη μουσική τζαζ⁸².

3.4. Βιογραφικά καλλιτεχνών

Σε αυτό το υποκεφάλαιο θα παρουσιαστούν σύντομες βιογραφίες των καλλιτεχνών όπου το αυτοσχεδιαστικό τους έργο αναλύεται στην εργασία όπως οι Mel Torme, Sarah Vaughan, Betty Carter, Mark Murphy και Kurt Elling. Η επιλογή των καλλιτεχνών ορίστηκε με βάση τη σχέση των αυτοσχεδιαστών με το λεξιλόγιο της bebop, τη ενασχόληση με κάποιο μουσικό όργανο, ή με το λόγο (στίχοι ή/και ποίηση). Στην εργασία θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν αυτοσχεδιασμοί της Carmen McRae ή του Al Jarreau, αλλά θα ξεπερνούσε τα όρια μιας μεταπτυχιακής έρευνας. Στην παρακάτω λίστα λείπουν σημαντικοί εκπρόσωποι όπως η Ella Fitzgerald, η οποία σκοπίμως απορρίφθηκε, καθώς έχει γίνει εκτεταμένη έρευνα στο συλλαβικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιεί από την Justin Binek. Απορρίφθηκε επίσης η Anita O' Day, η οποία δεν έπαιζε κάποιο όργανο. Απορρίφθηκε επίσης ο Bobby McFerrin, καθώς οι αυτοσχεδιασμοί του γίνονται κυρίως επάνω στην κεφαλική φωνή, όπου η χρήση συμφώνων είναι μαλακή και διακριτική και υπάρχει μικρή αναφορά στις συλλαβές που αναπτύχθηκαν εντός της μουσικής bebop. Στις παραπομπές υπάρχουν εκτενείς αναφορές στους πρώτους bebop αυτοσχεδιαστές όπως οι Babs Gonzalez και Slim Gaillard, όπου αξίζει να διαβαστούν.

Κατά τη διάρκεια της συγγραφής η ερευνήτρια ήρθε σε επαφή ένα μακρύ κατάλογο τραγουδιστών που χρησιμοποιούν εντατικά scat singing, όπως Eddie Jefferson, John Hendricks, Chet Baker, οι σύγχρονες Jay Clayton, Sheila Jordan και οι νεώτεροι Cyrille Aimee, Jazzmeia Horn, Kevin Mahogany, Valerie Graschaire, Charenee Wade, Rachelle Ferrell, Rene Marie, Cecile McLorint, Roberta Gambarini, Johnaye Kendrick, Esperanza Spalding, Gretchen Parlato. Το scat singing είναι επίκαιρο όσο ποτέ και πιστεύεται ότι στο μέλλον θα αναδυθούν περισσότερες ακαδημαϊκές εργασίες γύρω

⁸²Ellen Martin, σ.7

από τις συλλαβικές επιλογές των αυτοσχεδιαστών αλλά και τους τρόπους ανάπτυξης της μελωδίας.

3.4.1 Mel Torme (1925-1999)

Ο Mel Torme γεννήθηκε το 1925 στο Σικάγο, από Ρώσο-Εβραίους γονείς. Ανέβηκε στη σκηνή πρώτη φορά 4 χρονών όταν ο μαέστρος της ορχήστρας τον είχε ακούσει να τραγουδάει όλα τα γνωστά κομμάτια που ακούγονταν στο ραδιόφωνο της εποχής. Στην εφηβεία μελέτησε πιάνο και ντραμς και πολύ σύντομα συμμετείχε ως ενορχηστρωτής και ντράμερ σε περιοδείες με τον κωμικό Chico Marx. Έπαιξε ως ηθοποιός σε πολλές ταινίες και συμμετείχε στο συγκρότημα της Mel-tones, το οποίο άφησε σύντομα για να κάνει σόλο καριέρα στο τραγούδι. Χαρακτηριστικό της φωνής του είναι ο βελούδινος ήχος και η εξαιρετική του ικανότητα στο κούρδισμα⁸³. Έγινε διάσημος για το scat singing τόσο στη μουσική swing όσο και στη bebop και θεωρείται ένας από τους μεγαλύτερους αυτοσχεδιαστές της εποχής του. Ο ίδιος αναφέρει ότι έμαθε περισσότερα από το να μιμείται τους αυτοσχεδιασμούς μουσικών που εκτιμά από την μίμηση φωνητικών αυτοσχεδιασμών άλλων τραγουδιστών⁸⁴. Η προσέγγιση του είναι καταρχάς οργανική, μιμούμενος τους αυτοσχεδιασμούς του C.Parker⁸⁵, D.Gillespie⁸⁶ ή την τεχνική του Roy Eldridge^{87 88}. Παρόλα αυτά, στο βιβλίο του *My Singing Teachers* αναφέρει πολλούς τραγουδιστές που τον ενέπνευσαν, όπως η Ella Fitzgerald, Louis

⁸³Francesca Delfin Preponis, *The Effect of Instrumental Proficiency on Jazz Vocal Improvisation*. California State University, 2009, σ.21

⁸⁴Λ, σ.22

⁸⁵ Charlie Parker (1920-1955). Σαξοφωνίστας, από τους μεγαλύτερους μουσικούς όλων των εποχών, θεωρείται ο κύριος εκπρόσωπος της μουσικής Bebop. Από νεαρή ηλικία συμμετείχε σε περιοδείες με μουσικούς όπως ο Count Basie. Μετακόμισε στη Ν.Υόρκη και συμμετείχε συχνά σε jam sessions μαζί με τους Dizzy Gillespie και Thelonious Monk. Από τα τέλη του 1940 άρχισε να ηχογραφεί με το Gillespie και να κυριαρχεί στη τζαζ σκηνή. Ο τρόπος παιξίματος ήταν ταχύτατος και δημιουργικός. Η επιρροή του στους σαξοφωνίστες των επόμενων γενεών ήταν καθοριστικής σημασίας, οι οποίοι ακολούθησαν και εμβάθυναν στο στυλ που πρότεινε και ανέπτυξε. Davis, σ.325

⁸⁶ Dizzy Gillespie (1917-1993). Τρομπετίστας, καινοτόμος μουσικός που μαζί με τον C.Parker δημιούργησαν την τεχνοτροπία Bebop. Επαιξε σε πολλές ορχήστρες, όπως του Cab Calloway και του Billy Eckstine. Εξέλιξε μια νέα τεχνοτροπία συνδυάζοντας τη bebop με την Αφροκουβανέζικη μουσική. Η επιρροή του σε νεότερους μουσικούς ήταν μεγάλη, όχι μόνο ως μουσικός αλλά και ως δάσκαλος. Davis, σ.178-179

⁸⁷ Torme, Mel. *My Singing Teachers*. New York: Oxford University Press, 1994, σ.146-147

⁸⁸ Roy Eldridge (1911-1989). Έμαθε μουσική περιοδεύοντας με μουσικές μπάντες κατά τη δεκαετία του 1920. Το 1930 μετακόμισε στη Ν.Υόρκη και συνεργάστηκε με το Fletcher Henderson. Το στυλ του επηρέασε έντονα μουσικούς όπως ο Gillespie. Τη δεκαετία του '40 έπαιξε με τον Gene Krupa και τον Artie Shaw και προσελήφθη από τη Jazz at the Philharmonic του Norman Granz. Συνεργάστηκε με μουσικούς όπως οι Ella Fitzgerald και Coleman Hawkins. Davis, σελ.146.

Armstrong και μπορεί κανείς να ακούσει στη χροιά του την επιρροή του Sinatra ή το ύφος της Anita O'Day.

Ένα από τα κομμάτια που τον έκανε γνωστό για την προσέγγιση του στο scat είναι το *Lullaby of Birdland* που κυκλοφόρησε το 1956 με τον ενορχηστρωτή Marty Paich και τους Dek-tette, ένα σύνολο πνευστών, επηρεασμένος από τις ενορχηστρώσεις του Gerry Mulligan⁸⁹ και την Cool Jazz⁹⁰. Στον αυτοσχεδιασμό, η χροιά του είναι μαλακή και χρησιμοποιεί τρίηχα, σειρές ογδών και συγκοπές. Συχνά καταλήγει στις νότες του θέματος και κάνει διατονικά βήματα και διαστήματα και χρωματικές προσεγγίσεις για να καταλήξει σε νότες του ακόρντου. Χρησιμοποιεί πολύ συχνά διαστήματα 3^{ης} και 7^{ης}, δημιουργώντας έναν ήχο που θυμίζει οργανικό σόλο. Δεν τον ενδιαφέρει τόσο ο ηχοχρωματικός πλούτος των συμφώνων όσο το ν' αναδείξει τα αρμονικές αλλαγές μέσω της Bebop γλώσσας και τις προεκτάσεις τους με έντονο το στοιχείο της swing⁹¹. Παρακάτω θα αναλύσουμε περαιτέρω τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιεί τις συλλαβές.⁹² Η ιδιαίτερη μουσικότητα που τον χαρακτηρίζει προέρχεται από την καλή γνώση της αρμονίας και την στόχευση στην ανάδειξη μιας οργανικής χροιάς στη φωνή⁹³, χωρίς να αποκλείει τις δυνατότητες που του παρείχε η εξαιρετική φωνητική τεχνική.

3.4.2 Sarah Vaughan (1924-1990)

Η Sarah Vaughan θεωρείται από τις μεγαλύτερες τραγουδίστριες στη τζαζ τόσο για τον ήχο όσο και το φραζάρισμα. Ξεκίνησε πιάνο σε μικρή ηλικία και ήδη από τα 12 έπαιζε στην εκκλησία Mount Zion Baptist του Newark ως οργανίστρια/ πιανίστρια. Στα 18 της κέρδισε ένα διαγωνισμό στο Apollo Theatre και της προτάθηκε να παίζει ως δεύτερη

⁸⁹ Gerry Mulligan (1927-1996). Βαρύτονος σαξοφωνίστας και ενορχηστρωτής. Ξεκίνησε να δουλεύει ενορχηστρώνοντας για το μουσικό Gene Krupa από το 1946 ως το 1947. Την ίδια χρονιά γνώρισε τον Gil Evans και από το 1948 έως το 1950 συνεργάστηκαν μαζί με τον Miles Davis στο πρότζεκτ 'Birth Of the Cool'. Ηχογράφησε με το δικό του σχήμα και δούλεψε ως ενορχηστρωτής με τον Stan Kenton. Μετακόμισε στο Λος Άντζελες και συνεργάστηκε με γνωστούς μουσικούς όπως ο Chet Baker, Bob Brookmeyer και Dave Brubeck. Davis, σ.300

⁹⁰ Μια παραλλαγή και αντίδραση στο στυλ της Bebop, η Cool Jazz ήταν μια προσπάθεια να μετριάσουν οι πιο σκληρές πλευρές της Bebop. Η Cool Jazz έδωσε έμφαση στις ενορχηστρώσεις, σε μαλακότερη δυναμική και άρθρωση αποφεύγοντας τις υπερβολές. Συνδέεται συχνά με τον όρο West Coast Jazz και κάποιοι από τους αντιπροσώπους της είναι οι Gerry Mulligan, Chet Baker και Lee Konitz. Davis, σ.119.

⁹¹ Λ. Preponis, σ.23

⁹² Βλ. τελευταίο κεφάλαιο.

⁹³ Λ. Friedwald, σ.287-294

πιανίστρια στην ορχήστρα του Hines και ως δεύτερη τραγουδίστρια του Billy Eckstine⁹⁴. Με τον Eckstine συνεργάστηκαν και αργότερα, όταν προσελήφθη από τον ίδιο για να συμμετέχει στην ορχήστρα του, όπου συμμετείχαν μουσικοί όπως ο Gillespie και ο Parker. Το ταλέντο της στην ερμηνεία της τζαζ μεγιστοποιήθηκε κατά τη συνεργασία της με την Columbia⁹⁵.

Ο ήχος της Sarah Vaughan, με το έντονο vibrato και τη μεστή κλασσική χροιά θύμιζε αυτό του “τενόρου σαξοφώνου” όπως παρατηρεί στο άρθρο της η Sella Tamar. Η ικανότητά της στον αυτοσχεδιασμό τονίστηκε από πολλούς. Ο Gillespie είπε για τη Vaughan ότι μπορούσε να παίξει νότες που άλλοι δεν μπορούσαν να ακούσουν. Οι εξαιρετικές της ικανότητες στο πιάνο, φαίνεται να επηρέασαν έντονα τις αρμονικές της επιλογές στον αυτοσχεδιασμό και μπορούσε να ακούσει και να αυτοσχεδιάσει επάνω στις πιο ασυνήθιστες αρμονίες. Η Vaughan χρησιμοποιεί διευρυμένη έκταση στο scat, που συχνά καλύπτει σχεδόν τρεις οκτάβες και η φωνή της είχε τη δυνατότητα να κινείται άνετα σε όλη της την έκταση. Χρησιμοποιεί κυρίως φράσεις ογδών με κάποιες συγκοπές και τρίηχα. Το σόλο της αποτελείται κυρίως από αρπισμούς που δηλώνουν την ποιότητα των συγχορδιών, βηματικές κινήσεις και λίγα μεγάλα διαστήματα. Χρησιμοποιεί πολύ συχνά χρωματική κίνηση και προσεγγίσεις. Κάνει χρήση της αρμονίας bebop και εκτός από τις διατονικές κλίμακες χρησιμοποιεί και πιο περίπλοκες κλίμακες όπως την altered και τη lydian dominant⁹⁶.

Οι συλλαβές που χρησιμοποιεί είναι αυτές που προτάθηκαν από τον Louis Armstrong, τον Bing Crosby, την Ella Fitzgerald. Η ίδια, λόγω της εξαιρετικής γνώσης που κατείχε στην αρμονία, προσέθεσε συλλαβές που να ανταποκρίνονται στον τρόπο που ήθελε να χρωματίσει τις νότες και που μπορούν να αναπαράγουν καλύτερα τις αντηχήσεις στο δικό της φωνητικό όργανο. Στο επόμενο κεφάλαιο θα αναλυθεί το scat που κάνει στο κομμάτι *‘All of me’* με μεγαλύτερη λεπτομέρεια, όσον αφορά τις συλλαβές που χρησιμοποιεί.

⁹⁴ ^F.Preponis, σ 18-19

⁹⁵ ^John S. Davis, σ.405

⁹⁶ ^F.Preponis, σ. 24-26.

3.4.3 Betty Carter (1929-1998)

Γεννήθηκε στη Δυτική Ακτή. Από μικρή ασχολούνταν με τη μουσική, αλλά δεν επιδίωξε να είναι σολίστ. Όμως πάντα εκτιμούνταν για την άλτο φωνή της και την ικανότητα να αυτοσχεδιάζει επάνω στην αρμονία. Σπούδασε πιάνο και τραγούδι στο Ωδείο του Detroit . Από μικρή είχε ιδιαίτερη προτίμηση στη bebor όπου αναγνώριζε μια διαφορετική συμπεριφορά, ένα διαφορετικό ήχο και μια μοναδική μουσική γλώσσα⁹⁷. Ξεκίνησε να τραγουδά με τους Charlie Parker/ Dizzy Gillespie κατά τη διάρκεια της περιοδείας τους στο Detroit και το 1948 συνεργάστηκε με τη μπάντα του Lionel Hampton, όπου κέρδισε το ψευδώνυμο 'Bebop'⁹⁸. Δεν την ενδιέφερε τόσο η εικόνα της τζαζ τραγουδίστριας και ενσωμάτωσε τα στοιχεία της bebor στον ήχο και στον τρόπο τραγουδίσματος. Η ίδια έλεγε ότι «το πεδίο ήταν ανοιχτό αν ήθελες να αυτοσχεδιάσεις. Αν ενδιαφερόσουν για τη bebor έπρεπε να έχεις τη γνώση του αυτοσχεδιασμού και να ήσουν ταχύς και γρήγορος. Αλλιώς θα ήσουν συνηθισμένος»⁹⁹. Άκουγε και μελέτησε εκτενώς αυτοσχεδιασμούς από οργανοπαίκτες και τραγουδιστές όπως Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Sarah Vaughan, Stan Kenton, Woody Herman και άλλους¹⁰⁰.

Δούλεψε εκτενώς για να κατακτήσει τον ήχο της, ένα συνδυασμό μαλακού ήχου και δυνατής αντήχησης. Στο scat δημιούργησε ένα προσωπικό στυλ, προκειμένου να ακούγεται διαφορετικά από άλλους τραγουδιστές. Η ίδια αναφέρει ότι: «Δεν είμαι τρομπέτα και δεν θέλω να τη μιμηθώ. Έχω μικρό ήχο ούτως η άλλως. Δεν είναι μελό εκτός αν τραγουδώ μπαλάντες. Όταν τραγουδώ γρήγορα και δυνατά ο ήχος μου έχει μια ένταση, οπότε μοιάζω με όργανο χωρίς να προσπαθήσω. Αποφεύγω ήχους όπως *shooBeeDooBee* που είναι τυπικά ήχοι φωνής. Η φωνή μου ούτως η άλλως μοιάζει με αυτό που κάνει μια τρομπέτα»¹⁰¹.

Η Carter ακολούθησε αυτό που έκαναν οι υπόλοιποι οργανοπαίκτες που ήταν να μπορεί να ακολουθεί τις αρμονικές αλλαγές με ευκολία και από τις πρώτες “που έβαλαν

⁹⁷ Tanya Niquelle Ellerbee. *The Vocal Jazz Aesthetics of Betty Carter: Her Musical Development, Distinctive Contributions to Jazz and Legacy*. New Jersey University, 2012, σ.18-20

⁹⁸ ^John S. Davis, σ.101

⁹⁹ ^T.N.Ellerbee, σ.22

¹⁰⁰ ^T.N.Ellerbee, σ.19

¹⁰¹ Bauer, William R, *Open the Door: The Life and Music of Betty Carter*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002

το λεξιλόγιο της bebop στο τραγούδι με την ορμή ενός οργιαστικού swing¹⁰². Ο αυτοσχεδιασμός στο κομμάτι *Thou Swell* που θα αναλυθεί στην παρούσα εργασία, θεωρείται ένα από τα αντιπροσωπευτικά της πρώιμης περιόδου της Carter.

3.4.4 Mark Murphy (1932-2015)

Γεννήθηκε στη Νέα Υόρκη. Από μικρός τραγουδούσε στην εκκλησία. Ξεκίνησε μαθήματα πιάνου όταν ήταν 7 χρονών και στην εφηβεία του έπαιζε πιάνο σε τοπικές μουσικές σκηνές. Από τις πρώτες επιρροές του ήταν ο Art Tatum¹⁰³. Στο πανεπιστήμιο έμαθε τραγούδι και θέατρο. Ανακαλύφθηκε από τον τραγουδιστή Sammy Davis, οποίος προώθησε την καριέρα του. Έχει στο ιστορικό του πάνω από 40 άλμπουμ και 6 προτάσεις για βραβεία Grammy. Είναι γνωστός ως τραγουδιστής της post-bop¹⁰⁴, για την ικανότητα του να αυτοσχεδιάζει με οργανικό τρόπο και να προσθέτει ένα στοιχείο της Μπητ¹⁰⁵ ποίησης, επηρεασμένος από τον Jack Kerouac¹⁰⁶ και την ρυθμική του ευελιξία¹⁰⁷.

Η χροιά του είναι πλούσια, επιθετική, χωρίς vibrato, επιδεικνύοντας ιδιαίτερη ορμή στην απόδοση των νοτών. Αυτό το στυλιστικό στοιχείο χαρακτηρίζει τη μουσική του. Στους αυτοσχεδιασμούς του ανανεώνει το ενδιαφέρον με μικρές κινήσεις διαστημάτων και έντονο συγκοπικό ρυθμό. Σπανιότερα, χρησιμοποιεί μεγαλύτερα

¹⁰² ΆΤ.Ν. Ellerbe, σ. 23

¹⁰³ Art Tatum (1909-1956). Αυτοδίδακτος πιανίστας με μερική τύφλωση, ο Tatum επηρεάστηκε έντονα από το Fats Waller. Ξεκίνησε να παίζει επαγγελματικά από το 1926 και πέρασε τη δεκαετία του '30 παίζοντας είτε sólo είτε με δικά του σχήματα και ηχογραφώντας. Το πιανιστικό του στυλ ήταν διάσημο στη τζαζ κοινότητα. Από τα τέλη του 1930 κέρδισε παγκόσμια φήμη. Ένας εξαιρετικά ταλαντούχος και τεχνικά ικανότατος πιανίστας, η κατηγοριοποίηση του στη τζαζ είναι δύσκολη εξαιτίας της υπερβατικής ικανότητας του να αναπτύξει ένα μοναδικό στυλ. Η αγόγγυστη ευκολία του στο πιάνο και οι αρμονικές ιδέες που ανέπτυξε ενέπνευσε πολλούς μουσικούς των επόμενων γενεών. Davis, σ.388.

¹⁰⁴ Παρακλάδι της τζαζ που αναπτύχθηκε από τις αρχές έως τα μέσα του 1960 και συνδυάζει στοιχεία από διάφορα στυλ της τζαζ όπως η modal jazz, η free jazz, η avant-garde και η hard-bop.

¹⁰⁵ Λογοτεχνικό κίνημα που άνθισε στην Αμερική τις δεκαετίες 1950 και 1960 από μια μικρή ομάδα λογοτέχνων (Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Herbert Huncke, Lucien Carr) που το συγγραφικό τους έργο επηρέασε τις πολιτικές θέσεις της νέας γενιάς κατά την μεταπολεμική περίοδο. Θέσεις του κινήματος ήταν η απόρριψη της επικρατούσας αφήγησης για τις κοινωνικές αξίες, η πνευματική αναζήτηση, η έρευνα ανατολικών ή παλαιότερων αμερικανικών θρησκειών, η απόρριψη του ματεριαλισμού, ο πειραματισμός με ψυχεδελικά ναρκωτικά και η σεξουαλική απελευθέρωση. Αν και το κίνημα αυτό αφορούσε αρχικά μια πολύ μικρή ομάδα ανθρώπων, η Μπητ λογοτεχνία επηρέασε σημαντικά τις ιδέες που αναπτύχθηκαν στο κίνημα των Χίπις στις αρχές του '60. Ann Charters, *Beat Down to Your Soul*. Penguin Books, 2001.

¹⁰⁶ Jack Kerouac (1922-1969). Αμερικανός λογοτέχνης, ένας από τους κύριους εκπροσώπους της γενιάς Μπητ. Ανάμεσα στα διασημότερα έργα του ανήκουν τα μυθιστορήματα *Στο δρόμο*, *Οι αλήτες του Ντάρμα* και *Οι Υποχθόνιοι*.

¹⁰⁷ ΆΦ. Preponis, σ. 25-26

διαστήματα. Παρατηρώντας τους αυτοσχεδιασμούς του συμπεραίνουμε ότι τον ενδιαφέρει η ποικιλία του ηχοχρώματος και η ρυθμική ποικιλία, παρά να υπηρετήσει πιστά την αρμονία. Η απόδοση των φωνηέντων είναι πολυποίκιλλη και ο τρόπος που αυτοσχεδιάζει στηρίζεται έντονα στις διαφοροποιήσεις των αντηχήσεών τους. Για τον Mark Murphy οι συνδυασμοί ανοιχτών ή κλειστών φωνηέντων σε συνδυασμό με την ένταση στην αίσθηση swing που προκαλείται από την μαλακή ή σκληρή ατάκα των συμφώνων αποτέλεσε πεδίο εξέλιξης του φωνητικού αυτοσχεδιασμού ¹⁰⁸. Θα ήταν ωστόσο άτοπο να ισχυριστεί κανείς ότι ο Mark Murphy δεν γνωρίζει την Bebop και post-bebop αρμονία. Οι στιλιστικές επιλογές χρωματισμών γύρω από τις νότες και η περιστασιακή χρήση των προεκτάσεων της αρμονίας αποδεικνύουν ότι είχε εξαιρετική γνώση του αρμονικού υλικού. Επιλέγει όμως να επικεντρωθεί στις ηχοχρωματικές δυνατότητες που του δίνει το φωνητικό όργανο και επικεντρώνεται σε αυτό.

Παράδειγμα φωνητικού αυτοσχεδιασμού του Mark Murphy θα δούμε στο τελευταίο κεφάλαιο στην ανάλυση του αυτοσχεδιασμού του κομματιού *Stolen Moments*.

3.4.5 Kurt Elling (1967 -)

Ο Kurt Elling γεννήθηκε στο Σικάγο. Ο πατέρας του ήταν διευθυντής χορωδίας και τον μύησε στη μουσική από πολύ μικρή ηλικία. Έπαιζε βιολί, γαλλικό κόρνο, πιάνο και ντραμς και τραγουδούσε στη χορωδία. Άρχισε να τραγουδά τζαζ στο κολλέγιο (όπου σπούδαζε Φιλοσοφία) και να δουλεύει περιστασιακά σε γάμους και δεξιώσεις. Το 1995 ξεκίνησε να δουλεύει με τον Laurence Hobgood, πιανίστα, ενορχηστρωτή και χρόνιο συνεργάτη του. Μαζί δημιούργησαν ένα δίσκο demo για τη Blue Note¹⁰⁹. Το demo έγινε δίσκος και ονομάστηκε *Close your eyes*, ο οποίος ήταν υποψήφιος για Grammy¹¹⁰.

¹⁰⁸Λ, σ.26-28.

¹⁰⁹ Δισκογραφική εταιρία των Alfred Lion και Max Margullis, που ιδρύθηκε στα τέλη του 1930 με έδρα τη Ν.Υόρκη. Κέρδισε γρήγορα φήμη για τη δημιουργία πολλών επιτυχημένων δίσκων της τζαζ. Ανάμεσα στους μουσικούς που ηχογράφησαν για τη Blue Note είναι οι John Coltrane, Herbie Hancock, Kenny Dorham, Sonny Clark και Horace Silver. Από το 1953 έως τα τέλη του 1960 η Blue Note αποκτά μια ιδιαίτερη θέση ως δισκογραφική εταιρία της τζαζ μουσικής για τον 'ήχο' της: ο ηχολήπτης Rudy Van Gelder έκανε την παραγωγή στις περισσότερες ηχογραφήσεις και οι τεχνικές που ανέπτυξε θεωρούνται το ίδιο σημαντικές με τη μουσική που παίζεται στους δίσκους. Davis, σ.86

¹¹⁰Klug Edith, *The Jazz Vocal Art of Kurt Elling: Lessons for South African Singers*. Dissertation, University of Pretoria. 2014, σ. 16-17

Το ρεπερτόριο του Kurt Elling είναι τραγούδια της τζαζ, της ποπ ή κομμάτια του Broadway σε πρωτότυπες ενορχηστρώσεις. Στον αυτοσχεδιασμό είναι έντονα επηρεασμένος από το στυλ του Mark Murphy και Joe Hendricks. Μεγάλη επιρροή για τον ήχο του και τη ρυθμικότητα ήταν οι Frank Sinatra και Betty Carter¹¹¹. Ο ίδιος είναι βαρύτονος, με πλούσιο ήχο και περιστασιακή χρήση του vibrato. Στον αυτοσχεδιασμό ο Elling δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην αφήγηση: Τον ενδιαφέρουν οι αντιθέσεις (πολλές-λίγες νότες, ψηλές- χαμηλές νότες, γρήγορες-αργές) και η διάδραση με τους υπόλοιπους μουσικούς. Χρησιμοποιεί ασύμμετρες φράσεις σε διάφορα μέρη του μέτρου, πολυρρυθμίες και μια ιδιαίτερη φρασεολογία με ένα πλήθος συλλαβών, μέσα από τις οποίες δημιουργεί μία δεύτερη γραμμή αφήγησης. Στο τελευταίο κεφάλαιο θα αναλυθεί το scat που έπαιξε σε μία συναυλία με τη φιλαρμονική του Σίδνευ το 2011.

Στα επόμενα δύο κεφάλαια θα επιχειρηθεί η σύνδεση των scat συλλαβών με τους τρόπους που απαντάται η τζαζ άρθρωση στα πνευστά όργανα μιας τζαζ ορχήστρας. Η εξέλιξη της έρευνας υπέπεσε στην δυσκολία να εξηγηθούν με μουσικό τρόπο οι ηχοχρωματικές ποιότητες των φωνηέντων και συλλαβών. Κρίθηκε λοιπόν απαραίτητο να εμβαθύνει κανείς στους τρόπους που αποδίδεται η ρυθμική αίσθηση των μουσικών τονισμών, της άρθρωσης και των λεπτών διαβαθμίσεων των δυναμικών εντός τζαζ ιδιώματος, προτού ερευνηθεί η προσωδία λεκτικών μονάδων που συναντώνται στο scat και παραπέμπουν σε ένα ξεχωριστό μουσικό-γλωσσικό είδος, έντονα αναγνωρίσιμο από τους μουσικούς που έχουν τελειοποιήσει την τεχνοτροπία του τζαζ αυτοσχεδιασμού. Αρκεί να εντοπίσει κανείς τα ηχητικά χαρακτηριστικά που κάνουν έναν ομιλητή να ακούγεται με ενδιαφέρον για να αναγνωρίσει τους οργανικούς δεσμούς μεταξύ λόγου-ήχου, διακύμανσης στον τόνο της φωνής - αυξομείωσης στα τονικά ύψη, χρήσεις σημείων στίξης – ανάπτυξη μουσικών φράσεων, ροή στο λόγο – χρήσεις ρυθμικότητας στη μουσική, για να κατανοήσει ότι οι επιλογές των συλλαβών προέρχονται από τις μουσικές χρήσεις και vice versa· ο λόγος υποδεικνύει τρόπους ανάπτυξης μιας μουσικής φράσης σε βαθμό που τα περίγραμματα τους συναντώνται σε επίπεδο σαφήνειας στη διατύπωση. Μια τέτοια έρευνα μπορεί να ξύσει την επιφάνεια ενός τόσο πολυδιάστατου φαινομένου, αλλά μπορεί να προτείνει ότι οι συλλαβικές επιλογές αποτελούν ένα είδος γραφικής παρτιτούρας του ηχοχρώματος. Για το λόγο αυτό, η εμβάθυνση στη γνώση του

¹¹¹Λ, σ.42

φωνητικού οργάνου, την αναπνοή και τις ηχοχρωματικές λειτουργίες των γραμμάτων κρίνεται απαραίτητη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο

Παράγοντες ερμηνείας του ηχοχρώματος και απόδοσης του τζαζ ήχου.

Το τζαζ τραγούδι και η χρήσεις ηχοχρωμάτων κατά την ερμηνεία θα μπορούσε να αποτελεί ξεχωριστό αντικείμενο εργασίας. Στο παρόν κεφάλαιο γίνεται μια αναφορά στα βασικά εφόδια που δύναται να έχει ένας τραγουδιστής, ξεκινώντας από την τεχνική τραγουδιού και αναπνοής όπως και της έκτασης που μπορεί να κινηθεί ο αυτοσχεδιασμός, που είναι αλληλένδετα και προαπαιτούμενα της μουσικής αυτής. Επίσης απαραίτητα είναι η καλλιέργεια της ακοής, η μουσική ακρόαση (που αποτελεί καίριο στοιχείο αφομοίωσης του στυλ), η γνώση αρμονίας, τα οποία ωστόσο δεν αποτελούν μέρος της παρούσης έρευνας. Τέλος, βασικό στοιχείο είναι η άρτια γνώση της αμερικανικής διαλέκτου. Το τελευταίο αποτελεί για την παρούσα εργασία το εφελκυστικό κατανόησης των συλλαβών που χρησιμοποιούνται μέσα στο scat, για αυτό και η ανάλυση των ποιοτήτων των φωνηέντων και των συμφώνων αποτελούν μέρος του παρόντος κεφαλαίου.

4.1 Τεχνική Τραγουδιού

Η φωνή ως μουσικό όργανο έχει μια ιδιαιτερότητα: το όργανο βρίσκεται μέσα στο ανθρώπινο σώμα. Κινήσεις των μυών της γλώσσας και των χειλιών επηρεάζουν την παραγόμενη άρθρωση, τη χροιά και τη συχνότητα. Η υποπίεση αέρα που δημιουργείται από συμπράξεις ακούσιων μυών και οργάνων (όπως το διάφραγμα και οι πνεύμονες) σε συνδυασμό με εκούσιες κινήσεις (που δημιουργούνται από την κίνηση μυών στην κοιλιακή χώρα, το θώρακα, την πύελο), επηρεάζουν τη διάρκεια της φώνησης. Η κίνηση του λάρυγγα αλλάζει το μέγεθος του σωλήνα και επηρεάζει το τονικό ύψος. Κινήσεις κοιλοτήτων που βρίσκονται στο στόμα -όπως η μαλακή υπερώα, η επιγλωττίδα- μεταβάλλουν το ακουστικό φάσμα και τροποποιούν τη χροιά. Μεγάλο μέρος της φώνησης παραμένει αθέατο και σχετίζεται με μια σειρά σωματικών διεργασιών, όπως η διαχείριση της πίεσης και ταχύτητας του αέρα, ο επιδέξιος χειρισμός μεγάλων και μικρών μυών, ο συντονισμός των αρθρωτών με τα παραπάνω. Όλα τα παραπάνω συνεργάζονται σε έναν αρμονικό συντονισμό που προσφέρει η τεχνική φωνής, ώστε οι

μηχανισμοί που ενεργοποιούνται κατά το τραγούδι να λειτουργούν συνειδητά και κατά βούληση. Για το λόγο αυτό, σύγχρονες προσεγγίσεις που μελετούν την κατανόηση του φωνητικού οργάνου μελετούν τη σχέση μεταξύ προσωπικότητας, σωματικής διάπλασης, πνευματικότητας και της κοινωνικής ιστορίας του τραγουδιστή. Κάθε φωνή έχει τη δική της προσωπική ιστορία¹¹².

Ιστορικά, οι φωνές που μιμήθηκαν οι τζαζ τραγουδιστές προέρχονταν από τρόπο τραγουδίσματος των μουσικών gospel και blues. Τραγουδίστριες όπως η Bessie Smith δανείστηκαν στοιχεία της Ευρωπαϊκής κλασικής τεχνικής, στον έλεγχο του legato και της αναπνοής αλλά διακρίνει κανείς μια μέγιστη χρήση της φωνής, στα όρια της κραυγής, αλλά με έλεγχο. Αυτή η τεχνική, που ονομάστηκε *belting*, εμφανίζεται σε πολλές ηχογραφήσεις της τζαζ όταν οι τραγουδιστές βρίσκονται στο όριο μεταξύ φωνής και συναισθήματος και επίσης, όταν θέλουν να προβάλλουν τη φωνή τους πάνω από τα όργανα χωρίς της χρήση ενίσχυσης. Θα λέγαμε ότι η τεχνική *belting* προήλθε από την ομιλητική έκταση¹¹³ και ενισχύει την προβολικότητα της φωνής, η οποία επιτυγχάνεται με τη βελτιστοποίηση της αντήχησης και την ενίσχυση μιας αίσθησης δαχτυλιδιού στη φωνή¹¹⁴.

Για τη χρήση του *belting* ένας υψηλός βαθμός σωματικής δραστηριότητας είναι απαραίτητος που παρέχει την στήριξη μέσω της σπονδυλικής στήλης, αυχένα, πλάτης, κορμού και θώρακα ώστε να δημιουργηθεί η κατάλληλη υποπίεση που θα στηρίξει ένα δυνατό και προβολικό φωνητικό τόνο¹¹⁵. Άλλες τεχνικές τραγουδιού εμφανίζονται εξίσου. Ο ένρινος τόνος (*twang*), λυγμός, κραυγές και ομιλητική χροιά εμφανίζονται σε αμέτρητες παραλλαγές. Η οπερατική χροιά και το *falsetto* εμφανίζεται πολύ πιο σπάνια και μόνο σε τραγουδίστριες που μαθήτευσαν την κλασική μουσική¹¹⁶. Για καποιον που επιθυμεί να εμβαθύνει στον τρόπο τραγουδίσματος της τζαζ μουσικής ως προς την αισθητική εκτέλεσης και ερμηνείας, (σε σχέση με τη χροιά, τα στυλιστικά χαρακτηριστικά

¹¹² Barb Jungr, *Vocal Expression in the blues and gospel*. The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music, chapter 7, 2003, online publication 2011, σ. 102.

¹¹³ Rachel Lebon, *The Effect of a Pedagogical Approach Incorporating Videotaped Demonstrations on the Development of Female Vocalists 'Belted' Vocals Technique* (1986) σ.9. αναφορά στη μεταπτυχιακή εργασία της Argarita Palavincini *A Comparison and Contrast of Instrumental and Vocal Approaches to Idiomatic Phrasing, Articulation and Rhythmic Interpretation within the Jazz Idiom*, σ.3

¹¹⁴ Η οποία επιτυγχάνεται όταν όλες οι αντηχήσεις του κεφαλιού λειτουργούν. Δίνεται η αίσθηση ενός ήχου με δύναμη, οξύτητα, με μια αίσθηση αντήχησης 360 μοιρών στο κεφάλι, το λεγόμενο στη τεχνική του τραγουδιού 'ring'.

¹¹⁵ B. Jungr, σ. 106.

¹¹⁶ ^, σελ 107.

της χρήσης των αντηχείων, της άρθρωσης, των μελισμάτων, γλωττιδικών εφέ, τη χρήση twang) χρειάζεται “να αναγνωρίσει τη σχέση με την Αφροαμερικανική κοινωνία και πολιτισμό, ιδιαίτερα με τον τρόπο τραγουδίσματος της μουσικής *gospel* και τον τρόπο κηρύγματος των ιερέων μέσα στην παράδοση των *gospel* ¹¹⁷”.

Τα οφέλη της τεχνικής τραγουδιού βελτιώνουν τη φωνητική έκφραση και το συνειδητό έλεγχο των εκλεπτυσμένων διαφοροποιήσεων του ηχοχρώματος που απαιτούνται στο τραγούδι, την προφορά μιας ξένης γλώσσας και το scat. Στη μαύρη αμερικανική μουσική ειδικά, η άριστη γνώση της αμερικανικής διαλέκτου κρίνεται απαραίτητη. Η Weir επισημαίνει ότι «οι λέξεις είναι ίδιες αλλά η προφορά επί το συνόλω είναι πολύ διαφορετική και έτσι ξένοι ομιλητές, όταν αυτοσχεδιάζουν στη τζαζ πρέπει να προσπαθήσουν να *αμερικανοποιήσουν* τα φωνήεντα και τα σύμφωνα, αλλιώς δεν θα ακουστούν αυθεντικοί». Η εξάσκηση στις υπόγειες αποχρώσεις της αμερικανικής διαλέκτου και ο τρόπος χειρισμού των ηχοχρωμάτων αναδεικνύουν ένα δυνατό εργαλείο έκφρασης για το scat¹¹⁸. Οι ακουστικές διαφοροποιήσεις στις συλλαβές προκαλούνται από τον έλεγχο διαφόρων παραγόντων, όπως η ροή του αέρα που μεταφέρει ηχητικές δονήσεις ή προσαρμογές μικρής κλίμακας στη θέση της γλώσσας και των χειλιών. Αυτό απαιτεί έναν εξαιρετικά λεπτό, αυθόρμητο και ραφινάρισμένο έλεγχο στο ηχόχρωμα που χαρακτηρίζει την ιδιαιτερότητα και μοναδικότητα μιας γλώσσας. Στο scat η αναγνώριση των λεπτών διακυμάνσεων του ηχοχρώματος σε κάθε αυτοσχεδιαστή αναδεικνύει την επιρροή που είχε στους υπόλοιπους¹¹⁹.

Ο γλωσσικός μυς είναι ένας από τους βασικούς αρθρωτές των λέξεων. Η γλώσσα έχει την ικανότητα να κινείται σε κάθετο και οριζόντιο άξονα μερικώς ή ολικώς και να αλλάζει την πυκνότητα της σε συγκεκριμένα σημεία. Μικροκινήσεις της γλώσσας επηρεάζουν το ακουστικό αποτέλεσμα και την ερμηνεία μιας λέξης (π.χ οι λέξεις deed – did / sheep -ship / jean – jin/ έχουν πολύ μικρή αλλά διακριτή ακουστική διαφοροποίηση. Τα χείλη, ο δεύτερος βασικός αρθρωτής, μπορούν να βρίσκονται σε ουδέτερη θέση είτε να κινούνται κυκλικά, κλείνοντας τις άκρες των χειλιών. Ο συνδυασμός μικροκινήσεων των δύο αρθρωτών επηρεάζουν την παραγωγή των φωνηέντων (ως προς την ανοιχτότητα, το εύρος, τη χαλαρότητα ή την οξύτητα) και το ακουστικό αποτέλεσμα.

¹¹⁷^, σ.103, 113

¹¹⁸^Bauer, σελ.146

¹¹⁹^146

Για το τζαζ τραγουδιστή η τεχνική τραγουδιού επιφέρει συνειδητό έλεγχο και δημιουργεί ένα εργαλείο απείρων δυνατοτήτων. Δεν είναι τυχαίο ότι οι πιο σύγχρονοι scat τραγουδιστές κάνουν πολύ πιο εκτεταμένη χρήση διαφορετικής ποιότητας φωνηέντων. Ο Mark Murphy ενδέχεται να επηρεάστηκε έντονα από τις καινοτομίες που εισήχθησαν από τη free Jazz, μέσα από τις δυνατότητες και ελευθερίες που προσέφερε η εξερεύνηση του ηχοχρώματος. Ο Kurt Elling επίσης, που το σόλο του αποκαλύπτει μια εκπληκτική ποικιλία φωνηέντων και συλλαβικού λεξιλογίου, έχει εντυπώσει στους μηχανισμούς άρθρωσης ώστε να μπορεί να αποτυπώνει τις μουσικές του ιδέες με σαφήνεια και καθαρότητα, οργανώνοντας τον αυτοσχεδιασμό μέσω συγκεκριμένων επιλεγών συλλαβών και κατά προέκταση ηχοχρώματος.

4.2 Έλεγχος Αναπνοής

Όπως όλα τα πνευστά όργανα στη τζαζ, οι τραγουδιστές απαιτείται να έχουν εξελιγμένο τον έλεγχο του διαφράγματος. Η διαφραγματική αναπνοή, σε αντίθεση με τη στήθια αναπνοή είναι η καταλληλότερη για το scat για δύο λόγους: Πρώτον ο έλεγχος της εκροής του αέρα είναι ελεγχόμενος. Δεύτερον, επιτρέπει στον τραγουδιστή να τραγουδήσει μεγαλύτερες φράσεις και να κάνει περισσότερες εναλλαγές νότων στην φωνητική έκταση χωρίς κόπο. Χρησιμοποιώντας το διάφραγμα (μια διαδικασία που απαιτεί χρόνο, σωστούς δασκάλους και υπομονή) γίνεται συνειδητός έλεγχος του ηχορεύματος, του κουρδίσματος της νότας, της δυναμικής, τονισμών, της άρθρωσης και κατά συνέπεια των συλλαβών.

Η ορθή χρήση του διαφράγματος βοηθά στον καλύτερο έλεγχο των μυών του λαιμού. Όταν ο λαιμός είναι “ανοιχτός” (σ.σ η ενεργοποίηση των κατάλληλων μυών για το τραγούδι και όχι των μυών κατάποσης που δημιουργούν μια τάση, που διακόπτει την ομαλή ροή του αέρα), η πρόσβαση στη ‘μάσκα’, η άρθρωση, τα στακάτο πραγματοποιούνται με άνεση, ενώ οι φράσεις μπορούν να έχουν μεγαλύτερη διάρκεια από ότι ένα απαίδευτο φωνητικό όργανο. Η καλή χρήση του διαφράγματος ευνοεί την πρόσβαση του τραγουδιστή στις ψηλότερες και χαμηλότερες περιοχές του φωνητικού του οργάνου, μέσα από το σωστό χειρισμό του αέρα.

4.3 Η έκταση που κινείται ο αυτοσχεδιασμός

Στον scat αυτοσχεδιασμό, ο αυτοσχεδιαστής επιχειρεί να παραδώσει ένα οργανικού τύπου σόλο. Αυτό απαιτεί μια σχετική ομοιογένεια στον ήχο που επιλέγεται για το σόλο σε ολόκληρη την έκταση του οργάνου, τις υψηλές απαιτήσεις στον έλεγχο της αναπνοής και την άρθρωση. Η τεχνική κατάρτιση στο όργανο, του επιτρέπει να πραγματοποιήσει τις μελωδικές ιδέες που εμφανίζονται στον αυτοσχεδιασμό. Όπως θα παρατηρήσουμε στην ανάλυση των σόλο, οι αυτοσχεδιαστές κινούνται στην έκταση που νιώθουν πραγματικά άνετα. Η Sarah Vaughan χρησιμοποιεί ολόκληρη την έκταση της (2,5 περίπου οκτάβες), ενώ η Betty Carter επιλέγει να δομήσει τον αυτοσχεδιασμό σε μία περίπου οκτάβα. Αυτό δεν μειώνει την ικανότητα κάποιου αυτοσχεδιαστή, αλλά του δίνει το έναυσμα να πειραματιστεί περισσότερο με τις ηχοχρωματικές επιλογές, τις δυναμικές εντός μιας συγκεκριμένης έκτασης.

4.4. Μεθοδολογία Ανάλυσης των μεταγραφών

Στο κεφάλαιο με τις μεταγραφές θα αναλυθεί η ηχοχρωματική οργάνωση των συλλαβών που χρησιμοποιούνται στο scat, με παραδείγματα φωνητικών αυτοσχεδιασμών των Mel Torme, Sarah Vaughan, Betty Carter, Mark Murphy, Kurt Elling. Για την καταγραφή των συλλαβών ήταν απαραίτητο να συνταχθεί ένας πίνακας που να αναλύει ποια φωνήεντα θα χρησιμοποιηθούν. Η επιλογή των φωνηέντων, στηρίχθηκε στις ηχοχρωματικές προσεγγίσεις των J. Binek και W. Bauer, επιχειρώντας ένα συνδυασμό των δύο προσεγγίσεων, δεδομένου ότι ο έλληνας αναγνώστης δεν κατέχει πλήρως ολόκληρη την ηχοχρωματική γκάμα των φωνηέντων που κατέχει η Αμερικανική διάλεκτος. Οι δύο προσεγγίσεις εξηγούνται παρακάτω λεπτομερώς.

Η διαφορά του Bauer και της Binek έγκειται στη μεθοδολογία φωνημικής ανάλυσης που χρησιμοποιούν όταν πρόκειται να αναλύσουν τη συμπεριφορά του σχηματισμού φωνηέντων που εμφανίζονται στο scat. Η Binek θεωρεί ελλιπές το Διεθνές Φωνητικό Αλφάβητο (International Phonetic Alphabet) και τονίζει ότι οι τζαζ καλλιτέχνες χτίζουν την παλέτα προφοράς από μη καθαρά φωνήεντα. Η Binek επίσης επιτονίζει τη χρήση του *schwa* (ə = όπως στη λέξη about, μία ουδέτερη χωρίς κόπο θέση μέσα στη στοματική κοιλότητα, για την παραγωγή ενός άτονου [ə]) γιατί «ο καθομιλούμενος

αμερικανικός λόγος είναι γεμάτος από αντικαταστάσεις με *schwa*. Αυτό το επιβεβαιώνει και η εκπαιδευτικός Michele Weir η οποία παρατηρεί ότι «με μαθητές εκτός Αμερικής, ξοδέψαμε πολύ περισσότερο χρόνο στον σχηματισμό φωνηέντων, γραμματικής και άρθρωσης αντίστοιχα: η Τζαζ μουσική που περιλαμβάνει το *scat* γεννήθηκε στην Αμερική και αντικατοπτρίζει άμεσα όψεις της Αμερικανικής μουσικότητας της γλώσσας. Έτσι οποιοσδήποτε με διαφορετική προφορά έχει την τάση να μην ακούγεται αυθεντικός στα φωνήεντα και κάποιες φορές ακόμη και στα σύμφωνα, συμπεριλαμβανομένων ανθρώπων που ως μητρική γλώσσα έχουν την Αγγλική προερχόμενη από τη Βρετανία ή τη Αυστραλία¹²⁰». Με την έλευση του *scat*, πολλά από τα φωνήεντα του [a] μετατρέπονται σε *schwa* για ένα πρακτικό λόγο που σχετίζεται με το ότι στα γρήγορα τέμπο δεν υπάρχει χρόνος να επανέλθει το σαγόνι στην αρχική του θέση. Όταν το σαγόνι είναι πιο ανοιχτό, καθυστερεί το τέμπο και ο ρυθμός ενός κομματιού. Επίσης γιατί το φωνήεν *schwa* κρατά την προφορά μακριά από το να ακουστεί πολύ αρθρωμένο, πολύ σωστό, ή επιτηδευμένο¹²¹.

Ο Bauer αντίθετα, χρησιμοποιεί ως εργαλείο ανάλυσης τα φωνήματα των Trager-Smith¹²². Το προτέρημα αυτής της μεθόδου είναι ότι αναπαριστά με γραφικό τρόπο γλωσσικά χαρακτηριστικά που περιλαμβάνουν το μήκος ενός συμφώνου και το βαθμό φωτεινότητάς του. Το σύστημα Trager Smith χρησιμοποιεί τρεις άξονες ανάλυσης της θέσης άρθρωσης των φωνηέντων βάσει:

- 1)οξύτητας (ποιες αντηχήσεις χρησιμοποιούνται)
- 2)φωτεινότητας (πόσο «μπροστά» ή «πίσω»)
- 3)χαλαρότητα (ανάλογα με την ένταση που ασκείται στους μύες της φώνησης).

Το σύστημα Trager-Smith περιγράφει καλύτερα τους χειρισμούς του φωνητικού οργάνου, δεδομένης της ποικιλίας αποχρώσεων που εμφανίζεται στα φωνήεντα της αγγλική γλώσσας και τις ηχητικές διαφοροποιήσεις των φωνημάτων της αμερικανικής διαλέκτου¹²³.

¹²⁰ Από συνέντευξη που δώθηκε στις 26/8 στην ερευνήτρια.

¹²¹ Binek, σελ 8-9

¹²² Γλωσσολογικό σύστημα ανάλυσης των φωνημάτων.

¹²³ William R. Bauer 'Scat Singing: A timbral and Phonemic Analysis' σελ.305.

Πίνακες 4.1, 4.2 και 4.3:

Διαχωρισμός φωνηέντων ανάλογα με:

1. Χαλαρότητα

Least relaxed (i.e., most tense):	/iɪ/	(deed)
	/ey/	(date)
	/æ/	(Dad)
	/oh/	(dog)
	/ow/	(dote)
Moderately relaxed:	/ɪ/	(did)
	/e/	(dead)
	/a/	(dot)
	/u/	(took)
Most relaxed (most tense):	/ə/	(dud)

2. Ανοιχτότητα

Most open:	/æ/	(Dad)
	/a/	(dot)
	/oh/	(dog)
Moderately open:	/ey/	(date)
	/e/	(dead)
	/ə/	(dud)
	/ow/	(dote)
Least open (i.e. closed):	/iɪ/	(deed)
	/ɪ/	(did)
	/u/	(took)
	/uə/	(do)

4. Οξύτητα

Most acute:	/iɪ/	(deed)
	/ɪ/	(did)
	/ey/	(date)
	/æ/	(dead)
	/æ/	(Dad)
Moderately acute:	/ə/	(dud)
	/a/	(dot)
Least acute:	/oh/	(dog)
	/ow/	(dote)
	/u/	(took)
	/uə/	(do)

Παρόλα αυτά δεν παύει να είναι ένα πολύ εξειδικευμένο εργαλείο ανάλυσης του scat, που αγγίζει τα όρια της γλωσσολογίας με ένα τρόπο που χρειάζεται περαιτέρω επανεξέταση από εξειδικευμένους γλωσσολόγους που να έχουν πολύ καλή ακουστική γνώση της αμερικανικής γλώσσας. Η εργασία θα αναλύσει τα scat με ένα συνδυασμό των δύο τεχνικών που παρουσιάζεται στο παρακάτω σχεδιάγραμμα:

Trager – Smith	Binek	Εργασία	Ήχει όπως
ə	Uh	Uh	Putt
Ae		ae	pat
e	Eh	Eh	bed
Ey	Ey	Ey	gray
l	lh	l	Hit
iy	ee	ee	seat
a	A	a	dot
oh	ah	oh	dog
Ow	Oh	Ow	boat
U	Oo	u/oo	boot
uw	ow	uw	shout
		ye	yes

Πίνακας 4.4 Σύγκριση των φωνηέντων που εμφανίζονται στην εργασία. Η σύγκριση έγινε κατά προσέγγιση, βάσει των λέξεων που περιέγραφαν την ποιότητα του φωνήεντος.

Η ανάλυση δεν θα περιοριστεί μόνο στην καταγραφή των φωνηέντων. Επιχειρείται η σύνδεση της ηχοχρωματικής οργάνωσης των συλλαβών με την κίνηση και ανάπτυξη της μελωδίας, τη σχέση τους με το τονικό ύψος, και του τρόπου που συντελούν στην άρθρωση του swing feel ή της πολυρρυθμίας. Για το λόγο αυτό δεν θα αναλυθούν μονάχα τα φωνήεντα αλλά και ο τρόπος που χρησιμοποιούνται τα σύμφωνα σε σχέση με τις μουσικές τους ιδιότητες, οι οποίες σχετίζονται έντονα τόσο με τις αντηχήσεις τους στο φωνητικό όργανο όσο και με τα σύμφωνα που χρησιμοποιούνται στην τζαζ άρθρωση από διάφορα πνευστά. Για να προσεγγίσουμε καλύτερα πως χρησιμοποιούνται οι συλλαβές θα αναλυθούν δύο στοιχεία:

1^ο, πως χρησιμοποιεί τις συλλαβές ο κάθε ερμηνευτής για να εκφράσει μουσικά χαρακτηριστικά του ιδιώματος.

2^ο Ποια είναι η σχέση της ηχοχρωματικής επιλογής των συλλαβών με την οργάνωση των φράσεων.

4.5 Ηχοχρωματικές ιδιότητες των γραμμάτων

Το scat προσφέρει μια εξαιρετική πηγή ακουστικού υλικού και ανοίγει έναν ολόκληρο κόσμο στην πρακτική εκτέλεση της τζαζ μέσα από το φραζάρισμα και την άρθρωση. Ο 'ήχος' ενός τραγουδιστή, με την έννοια της χροιάς και των εκφραστικών του προτιμήσεων και οι πλούσιες δυνατότητες ηχοχρώματος στη φωνή είναι άμεσα συνδεδεμένες με την καλλιέργεια προσωπικού στίγματος και την ανάπτυξη μιας 'μοναδικής' φωνής, ικανότητας που κρίνεται απαραίτητη από ερευνητές και μουσικούς της μουσικής τζαζ. Στο scat οι ηχοχρωματικές αντιθέσεις που προέρχονται από ποικίλλες χρήσεις συλλαβών δημιουργούν μια εκφραστική μικροκίνηση εντός φράσης, διατηρούν και εξελίσσουν την αφήγηση και ενισχύουν τόσο τον παλμό όσο και τη ρυθμική ροή της. 'Όπως ακριβώς ένας αφηγητής διηγείται μια ιστορία, και 'χρωματίζει' τη φωνή για να ενισχύσει τη ροή της αφήγησης, με διακυμάνσεις τονισμών, διαφοροποιήσεις δυναμικών, επιβραδύνσεις ή επιταχύνσεις. Η χρήση ηχοχρωμάτων στο scat ενισχύει την αφηγηματική κλιμάκωση μέσα από αντιθέσεις στον τόνο, τις δυναμικές, τις αντιθέσεις και τους τονισμούς της φωνής: Κοιτώντας το από την ανάποδη, μια απουσία ηχοχρωμάτων και λεξιλογίου φτωχού όσο μία συλλαβή θα φώτιζε άμεσα την απουσία τονισμών και άρθρωσης.

Το ηχόχρωμα και η ικανότητα του να φορμάρει το φραζάρισμα, την άρθρωση και τους τονισμούς στο scat οδηγεί τον ακροατή στο να εντείνει την προσοχή του στη σχέση των μουσικών ιδεών που εκτίθενται. Παρότι μεγάλο μέρος της μελέτης ενός τζαζ τραγουδιστή αναλώνεται στο σωστό τονικό ύψος και την εξέλιξη τους σε σχέση με την αρμονία, το ηχόχρωμα είναι το μέσο που δημιουργεί δεσμούς ανάμεσά τους, μέσω των συντακτικών σχέσεων της άρθρωσης, τονισμών και φραζαρίσματος. Η ανθρώπινη φωνή μπορεί να εκφέρει λεκτικό νόημα ακόμη και όταν δεν χρησιμοποιεί τις λέξεις αυτές καθαυτές. Ένα εξαιρετικό παράδειγμα είναι το '*Mumbles*¹²⁴' του Clark Terry, όπου χρησιμοποιεί περιγράμματα λέξεων χωρίς νόημα για να παίξει επάνω σε μια φόρμα μπλουζ. Υπάρχουν στιγμές που η αφήγηση του μοιάζει σαν ομιλούσα γλώσσα, χρησιμοποιώντας όλα τα χαρακτηριστικά τονισμών και άρθρωσης της και που ερμηνεύονται μέσω μουσικών ιδεών. Το ενδιαφέρον εδώ είναι ότι παρότι δεν κατανοούμε τις ίδιες τις λέξεις, το scat στο '*Mumbles*' βγάζει νόημα για αυτούς που το

¹²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=eJuFDvH8wGs>

παρακολουθούν (αρκεί κανείς να ακούσει τις αντιδράσεις του κοινού) από τις υπόλοιπες παραμέτρους του ήχου (τονισμοί, άρθρωση, διακυμάνσεις της φωνής, δυναμικές) και είναι τόσο σαφές, ώστε η ανταπόκριση του κοινού να είναι άμεση, γεγονός που μας οδηγεί στην διαπίστωση ότι ακόμη και στο μη λεκτικό υπάρχει 'μήνυμα' και έχει μεταφερθεί.

Οι μελέτες παρολαυτα που έχουν γίνει για το φωνητικό αυτοσχεδιασμό είναι λιγοστές. Ο Benjamin Givan θεωρεί πως οι ερευνητές δεν ασχολήθηκαν με την έρευνα γύρω από το scat, διότι υπάρχει ελλοχεύει η δυσκολία αναπαράστασης των υπόγειων μελωδικών διακυμάνσεων και ηχοχρωματικών εφέ μέσω της σημειογραφίας. Ο William Bauer αντιπροτείνει: Εφόσον το ηχόχρωμα είναι βασική προϋπόθεση του τζαζ ιδιώματος, η κατανόηση των ποιοτήτων που παράγονται μέσα από το ηχόχρωμα των συλλαβών είναι αναγκαία. Η ποικιλία των ηχοχρωμάτων που απαντώνται στο φωνητικό όργανο κείται στην ανάλυση των φωνημάτων που χρησιμοποιούνται στο scat. Οι συλλαβές αποτελούν από μόνες τους ένα είδος σημειογραφικής απεικόνισης του ήχου και οι συνδυασμοί τους δημιουργούν ακουστικό αποτέλεσμα και νόημα εντός της τζαζ τεχνοτροπίας.

Στο παρόν υποκεφάλαιο θα γίνει μια εκτενής αναφορά στα φωνήεντα και τα σύμφωνα σε σχέση με την ανατομία του φωνητικού οργάνου, της στοματικής κοιλότητας, των διαφορετικών αντηχείων. Θα προσεγγιστεί επίσης η σχέση των συμφώνων με το χρόνο εκροής, ροής και διακοπής του αέρα για να παράξει αρχή συνέχεια και παύση στη χροιά ενός φωνήματος, με τον ίδιο τρόπο που αλληλεπιδρούν οι μουσικοί με τον παλμό του ρυθμού: μπορούν να τονίζουν τον παλμό, να συγχρονίζονται, να το αποφεύγουν, να παίζουν κόντρα σε αυτό, ή να το ωθούν 'μπροστά'. Τέτοιες προσεγγίσεις στο ρυθμό μιας φράσης μπορούν συμβαίνουν ταυτόχρονα και να εξαρτώνται από τις φωνηματικές επιλογές.

4.5.1 Συμπεριφορές φωνηέντων

Κάθε φωνήεν μπορεί να κατανοηθεί ως ένα 'χρώμα' μιας 'παλέτας' χρωμάτων με διαφορετικές αποχρώσεις. Ακουστικά αναφέρεται σε συγκεκριμένες περιοχές συντονισμού του φωνητικού οργάνου. Χρησιμοποιώντας αυτή την ηχοχρωματική 'παλέτα', μπορούμε να κάνουμε μια ταξινόμηση των φωνηέντων. Βασει

αυτού θα παρατηρήσουμε τη συμπεριφορά των φωνηέντων της αμερικανικής προφοράς στο scat. Ο W.Bauer πρότεινε την παρακάτω ταξινόμηση βάσει του συστήματος φωνημικής ανάλυσης Trager – Smith:



Πίνακας 4.5. Ηχοχρωματική κλίμακα των φωνηέντων στο σύστημα Trager Smith

Η παραπάνω ‘παλέτα’ ξεχωρίζει τα φωνήεντα βάσει μιας κλίμακας φωτεινότητας/σκοτεινότητας στα δύο άκρα της. Μας επιτρέπει επίσης να κατανοήσουμε τη σχέση φωτεινότητας/σκοτεινότητας με βάση τη θέση παραγωγής τους μέσα στο φωνητικό όργανο. Ο Bauer, στην ανάλυση του σόλο του Armstrong Skid Dat De Dat, παρατήρησε τα εξής:

- Το /ow/ χρησιμοποιείται στο τελείωμα της φράσης, συνήθως σε χαμηλότερα τονικά ύψη και προκαλεί ηχοχρωματική αντίθεση με τα ‘φωτεινότερα’ φωνήεντα της κλίμακας.
- Νότες μικρής διάρκειας συνήθως εκφέρονται με φωνήεντα που βρίσκονται στο κέντρο της κλίμακας (/e/, /a/, /ey/, ή το /schwa/).
- Φωνήεντα που βρίσκονται στην άκρη της κλίμακας, ιδιαίτερα το /i/ και /iy/ χρησιμοποιούνται σπανιότερα και κυρίως για κορυφώσεις. Διαφορετικά αποφεύγονται.

Ο Bauer υποδεικνύει πως το τονικό ύψος ίσως να μη σχετίζεται με τις επιλογές των φωνηέντων στο scat. Αναλύοντας ωστόσο τα σόλο, θα δούμε ότι προτιμούνται φωνήεντα που βρίσκονται ψηλά στην κλίμακα, όταν ο αυτοσχεδιασμός κινείται σε ψηλές συχνотικά περιοχές. Οι προτιμήσεις αυτές να μπορεί να οφείλονται στην κατασκευαστική δομή του φωνητικού οργάνου, που επιτρέπει σε φωνήεντα όπως το /i/ να δημιουργήσουν αντηχήσεις ευκολότερα από άλλα φωνήεντα. Το /i/ εξαιτίας της στενής φασματικής του οργάνωσης, που προέρχεται από την υψηλή θέση της γλώσσας, επιτρέπει στο ρεύμα του αέρα να ‘χτυπήσει’ καλύτερα τις οστικές κοιλότητες της

‘μάσκας’, αξιοποιώντας τις αντηχήσεις της. Στο σόλο της Vaughan για παράδειγμα, οι υψηλότερες περιοχές (από το E4 ως το B4) παίζονται επάνω στο φωνήεν /i/. Ο Kurt Elling στο ‘Nature Boy’, παίζει με το -i- σε πολύ υψηλές περιοχές, χωρίς μάλιστα τη χρήση συμφώνων. Ενδέχεται λοιπόν να υπάρχει κάποια σχέση μεταξύ τονικού ύψους και επιλογής φωνηέντων, που να σχετίζεται άμεσα με την τεχνική που κατέχει κανείς επάνω στο όργανο. Και είναι αλήθεια ότι συγκεκριμένες τεχνικές φωνής ξεκινούν από την κατάλληλη άρθρωση του /i/ για την προσέγγιση των υψηλών περιοχών του φωνητικού οργάνου.

Αντίθετα στον Mel Torme παρατηρούμε ότι τα φωνήεντα της άλλης άκρης της ηχοχρωματικής κλίμακας, το /uw/ και /ow/ χρησιμοποιούνται σε πιο χαμηλές περιοχές και σε σημεία όπου απαιτείται μια σχετική διάρκεια, όπως σε ένα παρεστιγμένο τέταρτο. Έτσι πετυχαίνεται όχι μόνο η προσέγγιση χαμηλότερων αντηχήσεων μέσα στο φωνητικό όργανο (αρκεί ο αναγνώστης να πειραματιστεί εκφέροντας ένα χαμηλό τόνο, πρώτα με /ow/ και έπειτα με /I/ ή /e/) αλλά και η φασματική αντίθεση με τις προηγούμενες συλλαβές που χρησιμοποιεί, εντείνοντας την εκφραστικότητα των περασμάτων. Εδώ μπορούμε να παρατηρήσουμε και συσχετισμούς με εκφράσεις της αγγλικής γλώσσας, όπως η φράση *if you feel/ think so* (φωνημικά ακούγεται *eef yiu feel saw*) ή *I do*, ή *you don’t know*, που χρησιμοποιούν αντίστοιχους συνδυασμούς φωνημάτων στο τέλος των φράσεων, αλλά κυρίως υποδεικνύουν την προσωδιακή χρήση χαμηλότερων τονικών υψών στο τέλος της φράσης στην αμερικανική διάλεκτο.

4.5.2 Συμπεριφορές των συμφώνων

Τα σύμφωνα βάσει φωνολογίας ταξινομούνται μέσα από τρεις κατηγορίες:

- Ηχηρότητα
- Θέση άρθρωσης
- Τρόπος άρθρωσης

Η ηχηρότητα περιγράφει τη λειτουργία των φωνητικών χορδών κατά την άρθρωση ενός ήχου. Τα σύμφωνα που πάλλουν τις φωνητικές χορδές ονομάζονται ηχηρά, ενώ τα σύμφωνα που δεν παράγουν παλμό των φωνητικών χορδών λέγονται άηχα.

Voicing of English Consonants			
Voiced Consonants		Voiceless Consonants	
/b/	<i>big</i>	/p/	<i>pen</i>
/d/	<i>dog</i>	/t/	<i>top</i>
/g/	<i>give</i>	/k/	<i>cat</i>
/v/	<i>vote</i>	/f/	<i>food</i>
/ð/	<i>this</i>	/θ/	<i>thick</i>
/z/	<i>zoo</i>	/s/	<i>sun</i>
/ʒ/	<i>beige</i>	/ʃ/	<i>ship</i>
		/h/	<i>house</i>
/dʒ/	<i>juice</i>	/tʃ/	<i>chip</i>
/m/	<i>man</i>		
/n/	<i>now</i>		
/ŋ/	<i>sing</i>		
/l/	<i>love</i>		
/r/	<i>run</i>		
/w/	<i>wet</i>		
/y/	<i>yes</i>		

Πιν. 4.6 Πίνακας ηχηρών/άηχων συμφώνων της αγγλικής γλώσσας.

Η μελέτη έδειξε ότι τα πιο συνηθισμένα σύμφωνα στις συλλαβικές επιλογές των scat είναι τα ηχηρά και κυρίως τα /d/,/b/,/v/,/w/ και σπανιότερα τα /g/,/r/,/y/,/h/. Κάποια από τα άηχα σύμφωνα χρησιμοποιούνται, όπως τα /p/,/sh/,/k/, /f/, αν και πολύ πιο σπάνια και κυρίως στους αυτοσχεδιασμούς σύγχρονων τραγουδιστών όπως ο Elling και η Betty Carter. Είναι λογική η εξήγηση αυτή, εφόσον η βάση του αυτοσχεδιασμού είναι ο ήχος, να προτιμώνται ηχηρά σύμφωνα, που προσφέρουν αντήχηση και άρα καλύτερη χρήση του οργάνου.

Τα άηχα σύμφωνα /k/, /p/, /t/ επίσης είναι ακατάλληλα για τη χρήση στο μικρόφωνο καθώς δημιουργούν έναν ακατάλληλο θόρυβο. Παρόλα αυτά η Carter εμπλούτισε έντονα το λεξιλόγιο της από το 1960 και μετά και έκανε εκτενή χρήση ενός μαλακού /p/, όπως αυτό που συναντάμε στη λέξη bebop και κυρίως στο τέλος συλλαβών όπως πχ /bar/ ή /bor/ εκμεταλλευόμενη την αντίθεση που μπορεί να δημιουργήσει με σύμφωνα όπως το /l/ και των δυνατοτήτων που προσφέρει η ιδιότητα του να προκαλεί συμπίεση και διακοπή του εκπνεόμενου αέρα. Το /p/ παράγει μια στιγμιαία διακοπή και χρησιμοποιείται σαν στυλιστικό μαρκάρισμα μιας φράσης¹²⁵ δημιουργώντας ένα εξαιρετικό εργαλείο για την απόδοση ενός έντονου swing feel. Η επαναλαμβανόμενη χρήση του σε συνδυασμό με φωνήεντα που έχουν διάρκεια όπως το /uw/ δημιουργούν συνοχή στην κίνηση των φράσεων μέσω του ηχοχρώματος. Ο Kurt Elling χρησιμοποιεί συχνά το /p/ σε συνδυασμό με τα /giw/ όπου εκτός από τη ηχοχρωματική συνοχή στη φράση δημιουργεί αντιθέσεις και έντονους τονισμούς. Το /k/

¹²⁵W. Bauer, *a Timbral and Phonemic Analysis*, σ. 313.

εμφανίζεται στους αυτοσχεδιασμούς των Elling και Mark Murphy¹²⁶, σε συνδυασμό με αλλαγή μελωδικής κατεύθυνσης στον αυτοσχεδιασμό, γεγονός που μας οδηγεί σε δύο συμπεράσματα. Πρώτον, ότι από τον Armstrong μέχρι τον Elling οι επιλογές των συλλαβών και του ηχοχρώματος που επιλέγονται για το scat εμπλουτίζονται διαρκώς από τις αλλαγές τεχνοτροπιών εντός τζαζ μουσικής και παρουσιάζουν μία εξελικτική πορεία συλλαβικών επιλογών. Δεύτερον, ότι οι στυλιστικές επιλογές των συλλαβών και το ηχόχρωμα μαθαίνεται μέσα από τη μίμηση των προτύπων της προηγούμενης γενιάς, αλλά και των τάσεων που ισχύουν στον αυτοσχεδιασμό των οργάνων ανά εποχή.

Η θέση άρθρωσης σχετίζεται με τα μέρη του συστήματος άρθρωσης που είναι ενεργά όταν παράγουμε ένα σύμφωνο. Τα μέρη του συστήματος άρθρωσης είναι τα χείλη, τα δόντια, η γλώσσα, ο ουρανίσκος και μαλακή υπερώα^{ix}. Δανειζόμενοι την ταξινόμηση των συμφώνων από τον τρόπο άρθρωσης τους στην αγγλική γλώσσα¹²⁷, θα παρατηρήσουμε ότι ο τρόπος άρθρωσης σχετίζεται με το 'πώς παράγουμε τον ήχο ενός συμφώνου και με τι ποιότητες εξωτερικεύονται –αν δηλαδή βγαίνει ομαλά ή με τραχύτητα, αν θυμίζει κρότο, σφύριγμα ή μурμουρητό¹²⁸. Από τις ονομασίες αυτές αντλούμε πληροφορίες για τις ηχητικές ιδιότητες των συμφώνων. Στα έκκροτα/στιγμιαία σύμφωνα (/p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/) πχ. ο αέρας μπλοκάρεται από κάποιο εμπόδιο στο στόμα, όπου δημιουργείται πίεση και έπειτα ελευθερώνεται, δημιουργώντας μια μικρή έκρηξη. Η γλώσσα και τα χείλη χρησιμοποιούνται στη διακοπή του αέρα, διευκολύνοντας τις μεταβάσεις από τη μία θέση του φωνητικού οργάνου στην άλλη και δημιουργούν γρήγορες εναλλαγές συλλαβών που είναι απαραίτητες για την αναπαραγωγή του swing¹²⁹.

Στο scat η χρήση του /d/ και του /b/ είναι ευρεία, ειδικά κατά την περίοδο της μουσικής bebop. Τα /d/ και /b/ είναι ηχηρά σύμφωνα και επιτρέπουν στις φωνητικές χορδές να πάλλονται δημιουργώντας αντηχήσεις, σε αντίθεση με τα /p/ και /t/ που είναι άηχα, καθώς τα ηχηρά 'ενσωματώνουν ένα συγκεκριμένο τονικό ύψος'¹³⁰. Οι τραγουδιστές 'ξεκινούσαν τις συλλαβές το σύμφωνο /d/, πιθανόν επειδή είναι από τα πρώτα σύμφωνα που μαθαίνουμε και ακούμε ως παιδιά και παράγονται με μεγαλύτερη

¹²⁶ Ο Elling αναφέρει το Mark Murphy ως μέντορα του.

¹²⁷ Βλέπε παράρτημα 1 και 2.

¹²⁸ Marla Yoshida 'The Consonants of American English'. University of California, Internet Archive .
<http://ocw.uci.edu/upload/files/consonants.pdf>

¹²⁹ W. Bauer, *Timbral Organization in an Early Scat Solo*, σ.156

¹³⁰ W. Bauer, *a Timbral and Phonemic Analysis*, σ.304.

ευκολία, επιτρέποντας μεγαλύτερη ταχύτητα κατά την εκτέλεση¹³¹. Αυτή είναι μια βασική διαφοροποίηση των τραγουδιστών σε σχέση με τον τρόπο άρθρωσης που χρησιμοποιούν οι τρομπετίστες. Η χρήση του /b/ δεν ευνοεί την παραγωγή του ήχου στα πνευστά που δεν μπορούν να μιμηθούν τη δειχλική άρθρωση¹³². Οι παίκτες των χάλκινων πνευστών χρησιμοποιούν το /t/ ή το /d/ για να δημιουργήσουν την κατάλληλη άρθρωση, για να μπορούν να αφήνουν τα χείλη ελεύθερα και να επιτρέπουν την παραγωγή αντηχήσεων μέσω της πίεσης του αέρα από το επιστόμιο μέσα στο όργανο.

Τα σύμφωνα /m/n αντίθετα δημιουργούν μια αίσθηση πλαστικότητας και ρευστότητας. Αν και τα δύο τελευταία δεν χρησιμοποιούνται αυτά καθεαυτά, το /n/ χρησιμοποιήθηκε εκτενώς από την Ella Fitzgerald, προφανώς ώστε να μπορεί να κρατά την πρόσβαση στις κοιλότητες της 'μάσκας', καθώς τα /m/ και /n/ -ένρινα, όπως αλλιώς ονομάζονται- δημιουργούν αντηχήσεις στην περιοχή πάνω από τη μαλακή υπερώα, στις ρινικές κοιλότητες. Η Sarah Vaughan αντίθετα προτίμησε το /m/ ως ένρινο σύμφωνο για την ίδια λειτουργία, ενδεχομένως γιατί μπορούσε να το χειριστεί καλύτερα. Το /l/ από την άλλη σε συνδυασμό με πολύ έκκροτα σύμφωνα, δημιουργεί ηχητικές αντιθέσεις που είναι πολύ ευχάριστες στο αυτί και ωθούν 'μπροστά' την κίνηση μιας φράσης.

Από το παρόν κεφάλαιο προκύπτει ότι οι ηχοχρωματικές ιδιότητες των φωνηέντων έχουν καθαρά μουσικά χαρακτηριστικά. Προκύπτει επίσης ότι η τεχνική τραγουδιού επιτρέπει την αμέριστη πρόσβαση στις δυνατότητες του φωνητικού οργάνου. Στο επόμενο κεφάλαιο θα εξετάσουμε τη σχέση των συλλαβών με τις ρυθμικές αξίες και την αίσθηση swing εντός της τζαζ τεχνοτροπίας και τις μουσικές δυνατότητες που παράγονται από τη χρήση συλλαβικών συσχετίσεων επάνω στο μουσικό κείμενο της ανάλυσης. Σκοπός μας δεν είναι να προταθούν συγκεκριμένες συλλαβές για το φωνητικό αυτοσχεδιασμό. Κάτι τέτοιο θα απέτρεπε την ελευθερία στο να γεννηθούν νέες δυνατότητες συλλαβικών συνδυασμών που να δημιουργούν μουσικό νόημα. Η πρόθεση αφορά την εμπεριστατωμένη ακρόαση των συγκεκριμένων αυτοσχεδιασμών και την αναγνώριση των δυνατοτήτων που πρότειναν οι τραγουδιστές με τη δική τους 'παλέτα' ηχοχρωμάτων επιλογών. Η προσεκτική ακρόαση των αυτοσχεδιασμών είναι απαραίτητη προϋπόθεση, που ξεκλειδώνει τον τρόπο που διαχειρίζονται οι scat τραγουδιστές το συλλαβικό λεξιλόγιο και τις μουσικές χρήσεις του.

¹³¹W. Bauer, *Timbral Organization in an Early Scat Solo*, σ.152.

¹³²W. Bauer, *Timbral Organization in an Early Scat Solo*, σ.152.

5ο Κεφάλαιο

Οι συλλαβές του scat μέσα από τη τζαζ άρθρωση.

5.1 Swing feel

Η αίσθηση του swing (feel) είναι ένας τρόπος απόδοσης της ρυθμικής αγωγής που είναι ιδιότυπος στη μουσική τζαζ. Το swing feel αποτυπώνεται από το Schuller ως η *“ το συμβάν του να βρίσκεται κανείς εντός του ρυθμού, η ενσώματη εμπειρία αίσθησης του αλλά και της απρόσκοπτης παλμικής εμπρόσθιας κίνησης που προκαλεί¹³³. Η εξήγηση αυτή εμποδίζει την εύρεση ενός κοινού ορισμού που να αποδίδει με σαφήνεια την αίσθηση του swing, αντιπροτείνει όμως την κατανόηση του μέσω μιας σύμπραξης αισθήσεων, αποκτώντας σαφήνεια όταν αυτό που το swing feel υποδεικνύει έχει προηγουμένως βιωθεί. «Το πιο ζωντανό κομμάτι της παραδοσιακής τζαζ, το swing feel, είναι βαθιά ριζωμένο σε κάτι άυλο που πρέπει να καλλιεργηθεί μέσω της εμπειρίας και ωρών προσεκτικής ακρόασης¹³⁴».*

Το swing feel αναφέρεται στην αίσθηση που αποδίδει η επαναληπτικότητα ενός σταθερού παλμού, η οποία προσδιορίζεται περαιτέρω ‘μέσα από συγκεκριμένους τρόπους τονισμού και προσαρμογής του τρόπου που παίζονται ή τραγουδιούνται οι νότες και της απόδοσης της ρυθμικής συνέχειας που συνδέει τις νότες αυτές’. *«Η swing αίσθηση είναι ένα είδος δύναμης στη μουσική που διατηρεί μια δυναμική ισορροπία ανάμεσα στις κάθετες και οριζόντιες σχέσεις των μουσικών ήχων. Είναι μια κατάσταση που έχει υπόσταση όταν τόσο η κάθετη όσο και η οριζόντια συνθήκη μιας μουσικής στιγμής ‘αναπαρίστανται’ με τέλεια ισοδυναμία και μοναδικότητα.. και είναι παρούσα σε όλες τις μεγάλες στιγμές της τζαζ μουσικής.... Για το τζαζ μουσικό το τονικό ύψος είναι άρρηκτα δεμένο με μια ρυθμική παρόρμηση το ίδιο δυνατή. Ο ρυθμός είναι αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής αυτής και εξισώνεται με το τονικό ύψος και το ηχόχρωμα¹³⁵»*

Το swing feel στην πράξη εφαρμόζεται στον τρόπο που παίζονται οι διάρκειες των αξιών, ιδιαίτερα των ογδών και των τετάρτων. Η πρώτη διαφοροποίηση για όποιον

¹³³ Gunther Schuller, *The History of Jazz, Vol.1. Early Jazz: Its roots and Musical Development*. Oxford University Press, New York, μετάφραση της ερευνήτριας, σελ.1968.

¹³⁴ Terry Promane *‘The Swing Feel’*. Πηγή: internet database. <http://www.uoftjazz.ca/wordpress/wp-content/uploads/2010/12/Swing-Feel.pdf>

¹³⁵ Schuller, μετάφραση της ερευνήτριας, σ.7-11

διαβάξει νότες είναι ότι οι αξίες δεν είναι *απόλυτες*, αλλά σχετικοποιούνται μέσα από τη swing αίσθηση. Αυτό σημαίνει ότι αυτό που γράφεται στην παρτιτούρα υποτάσσεται στη βασική αρχή της ‘εμπρόσθιας ορμής’ του ρυθμού. Η μουσική που είναι τυπωμένη στο χαρτί είναι διαφορετική από τον τρόπο που ακούγεται. Στο *Thinking in Jazz*, ο Paul Berliner αναφέρει ότι «το να κατακτήσει κανείς το *swing feel* στηρίζεται στην αλληλεπίδραση μιας σειράς παραγόντων που εκτείνονται από την ρυθμική αντίληψη του μουσικού μέσα από την απόλυτη ποικιλία στην άρθρωση και στο φραζάρισμα εντός ορίων του στυλ».

Αναλογιζόμενοι την πρόταση του Berliner το κεφάλαιο αυτό θα μελετήσει πως κατασκευάζεται το swing feel στο scat singing μέσα από τη τζαζ άρθρωση και πως αποτυπώνεται στις επιλογές των συλλαβών που χρησιμοποιούνται στον αυτοσχεδιασμό.

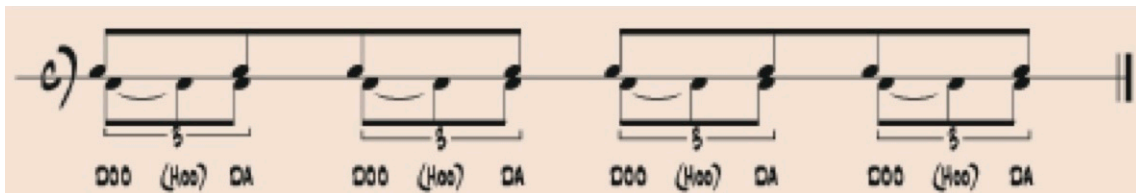
5.1.1 Τέταρτα και όγδοα με swing feel

Ο Jerry Tolson στο άρθρο του *Jazz Style and Articulation* αναλύει βασικούς τρόπους ερμηνείας των ρυθμικών αξιών που χρησιμοποιούνται στη μουσική τζαζ:

1) Τα όγδοα δεν παίζονται ποτέ με ίδια διάρκεια.

Υποτάσσονται στην βασική αρχής ρυθμικής ώθησης¹³⁶ του *τρόπου* που παίζονται τα όγδοα στη μουσική τζαζ. Επηρεάζονται από μια εσωτερική υποδιαίρεση του ρυθμού 4/4 σαν 12/8, όπου σε κάθε τρίηχο ογδών οι διάρκειες του 1^{ου} και 2^{ου} όγδοου ενώνονται. Η υποδιαίρεση δεν σημειώνεται με τρίηχα, αλλά *υπονοείται* και ο ερμηνευτής καλείται να *εσωτερίκευσει* την παλμική κίνηση του τριήχου. Έτσι στη ρυθμική ανάγνωση ενός τζαζ κομματιού σε ρυθμό 4/4 γραμμένου με όγδοα, το 1^ο όγδοο είναι μεγαλύτερο σε διάρκεια από το δεύτερο γιατί υποκαθιστά τη διάρκεια των πρώτων δύο ογδών του τριήχου (Βλ. Παράδειγμα).

¹³⁶ Ο Tolson χρησιμοποιεί τη λέξη *groove*. Στη τζαζ, ο όρος αναφέρεται στο χτύπο ή την αίσθηση της μουσικής. Η μουσική με *groove* είναι ευχάριστη στο άκουσμα και κάνει τον ακροατή να νιώθει ωραία, ενώ η μουσική που δεν έχει *groove* υστερεί αυτές τις ποιότητες. Όπως και η λέξη *swing*, περικλείει μια υποκειμενική άποψη και είναι εξίσου δύσκολη να οριστεί. Davis, σ.190



Στη φωνή όπως και στα όργανα δεν αρκεί να γνωρίζουμε μόνο αυτό. Ο Schuller παρατηρεί ότι τα πνευστά χρησιμοποιούν τεχνικές γλωσσικής άρθρωσης για να τονίσουν τα όγδοα με διαφορετικό τρόπο, ενώ «όταν οι μουσικοί μιμούνται ... τραγουδώντας, χρησιμοποιούν συλλαβές που έχουν σχετικά δυνατές, 'χοροπηδηχτές' ενάρξεις στα σύμφωνα».

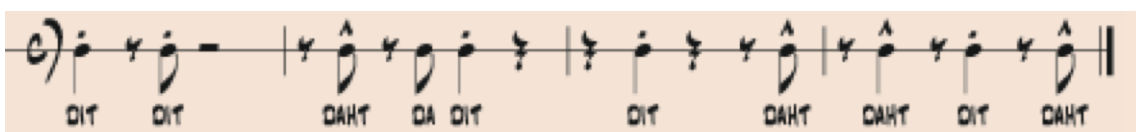
2) Ο 2^{ος} και 4^{ος} παλμός του μέτρου τονίζεται

Οι τονισμοί του 2^{ου} και 4^{ου} χτύπου του μέτρου ονομάστηκαν από τον Schuller *εκδημοκρατισμός των ρυθμικών αξιών* ως προς την εξίσωσή τους τα ισχυρά μέρη του μέτρου, που στην κλασσική μουσική είναι ο 1ος και 3ος χτύπος. Οι 2ος και 4ος χτύπος αποκτούν την έμφαση του ισχυρού μέρους του μέτρου. Στον εκδημοκρατισμό που προτείνει ο Schuller συμπεριλαμβάνονται και οι άρσεις όλων των χτύπων. Για το λόγο αυτό τα πνευστά χρησιμοποιούν διαφορετικές τεχνικές γλωσσικής άρθρωσης σε διαφορετικούς χτύπους του μέτρου και κάθε νότα εκφέρεται με μια μικρή ώθηση της αναπνοής, παραλάσσοντας την ηχηρότητά του χτύπου. Η κλιμάκωση του swing feel ενισχύεται από τον τρόπο που παραλλάσσονται οι διάρκειες στις ακολουθίες των ογδώνων¹³⁷. Αντίστοιχα στη φωνή η κλιμάκωση του swing feel θα απαιτεί τον κατάλληλο συνδυασμό συλλαβών για την ερμηνεία των ογδώνων.

3) Τα τέταρτα παίζονται με μικρότερη διάρκεια εκτός εάν συνοδεύονται από κάποιο σύμβολο άρθρωσης που τονίζει ότι η διάρκεια τους θα είναι μεγαλύτερη.

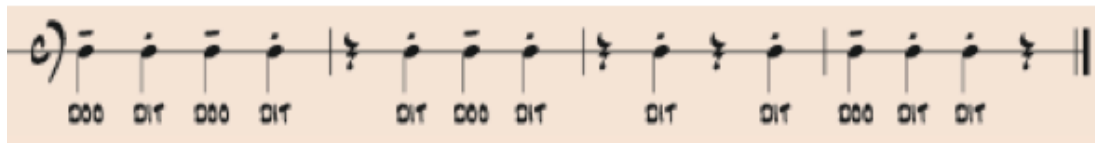
Η μικρότερη διάρκεια ορίζεται περίπου τα $\frac{3}{4}$ της πραγματικής τους αξίας ή στο μισό της πραγματικής τους αξίας εάν συμβολίζονται με staccato. Όταν το tempo αυξάνει η διάρκεια του τετάρτου μικραίνει.

4) Τέταρτα ή όγδοα που ακολουθούνται από παύση παίζονται στιγμιαία.



¹³⁷ P. Berliner, p. 173

5) Νότες που εμφανίζονται στις θέσεις (δηλ. στους χτύπους 1 και 3) παίζονται με πλήρη διάρκεια, ενώ νότες που εμφανίζονται στις άρσεις (δηλ. τους χτύπους 2 και 4) παίζονται με σύντομη διάρκεια.



Για την κατανόηση της ερμηνείας των ρυθμικών αξιών που αναλύθηκαν σε αυτό το κεφάλαιο, θα μελετήσουμε τα σύμβολα που χρησιμοποιούνται στην ανάγνωση μιας τζαζ παρτιτούρας.

5.2 Σύμβολα Άρθρωσης

Η άρθρωση είναι ένας συγκεκριμένος τρόπος τονισμού και διακύμανσης/κλίσης του αέρα (στα πνευστά όργανα και τη φωνή), όπου οι νότες παίζονται ή τραγουδιούνται με εμπρόσθια κινητική κατεύθυνση (*forward directionality*) μέσω της οποίας συνδέονται αυτόνομες νότες¹³⁸.

Για να μιλήσουμε για τα σύμβολα άρθρωσης στη τζαζ θα δανειστούμε τη γνώση που προέρχεται από την ανάγνωση και ερμηνεία των συμβόλων στη τυπωμένη μουσική για Jazz ορχήστρες (Jazz Big Bands). Η σημειογραφία και τα σύμβολα άρθρωσης και ερμηνείας που απαντώνται σε αυτές είναι διαφορετικές από τον τρόπο που εμφανίζονται στην κλασσική ορχηστρική μουσική. Απαραίτητη προϋπόθεση του μουσικού που συμμετέχει σε μία ορχήστρα τζαζ είναι να έχει ακούσει και κατανοήσει τους βασικούς τρόπους εκτέλεσης του ρυθμού ώστε να γνωρίζει πώς ακούγεται και εκτελείται ο ήχος μιας ορχήστρας τζαζ. Στο τζαζ τραγούδι, ο τραγουδιστής χρησιμοποιεί την άρθρωση 'εναλλάσσοντας τη χροιά της φωνής με την προσαρμογή του σχήματος του φωνητικού οργάνου (*vocal tract*), που συγκρατείται από τη θέση των αρθρωτών, - δηλαδή της γλώσσας, των χειλιών ή του σαγονιού'¹³⁹.

¹³⁸^Schuller, σ.7

¹³⁹^W. Bauer, *a Timbral and Phonemic Analysis*, σ.304

Τα επόμενα δύο υποκεφάλαια είναι αφιερωμένα στις βασικές αρχές ερμηνείας της τζαζ σημειογραφίας και των τρόπων άρθρωσης σε συνδυασμό με βασικές συλλαβές που χρησιμοποιούνται για την εκτέλεση τους.

5.2.1 Πρωτογενή σύμβολα άρθρωσης

Ως πρωτογενή σύμβολα άρθρωσης ορίζονται τα σύμβολα που εμφανίζονται επάνω στις ρυθμικές αξίες και αφορούν τον τρόπο ερμηνείας τους. Τα βασικά σύμβολα που θα αναλυθούν είναι: *tenuto*, *accent*, *staccato* και *marcato*. *Tenuto* και ο τονισμός (*accent*) χρησιμοποιούνται σε μεγάλες αξίες ή σε φθόγγους που διαρκούν όσο η πλήρη τους αξία. Τα *marcato* και *staccato* χρησιμοποιούνται σε μικρότερες αξίες ή φθόγγους που διαρκούν λιγότερο από την πλήρη αξία τους. Ίδιες διάρκειες με διαφορετικά σύμβολα έχουν διαφορετικό τρόπο ερμηνείας, διάρκειας και έμφασης.

5.2.1.1 Tenuta

Η *tenuta* ορίζεται από το Oxford Music Dictionary ως η ερμηνεία μιας νότας με πλήρη διάρκεια της αξίας, συχνά και περισσότερο από όσο απαιτεί η νότα και με μια ελαφριά έμφαση (*attack*) σε κάθε νότα. Η νότα με *tenuto* ενώνεται με την επόμενη, όπως συμβαίνει με το *legato*.



Για να παιχτούν νότες με *tenuta* στη φωνή, επιλέγονται συλλαβές που λήγουν σε φωνήεν, όπως οι *doo, de, da*. Η έμφαση στη νότα με *tenuta* δίνεται από την επιλογή του γράμματος *d*. Άλλα σύμφωνα που χρησιμοποιούνται είναι τα */b/*, */g/*, */p/*.

5.2.1.2 Accent (>)

Ο τονισμός (*accent*) δίνει στην νότα έμφαση. *Accent* σε συνδυασμό με *legato* διαχωρίζει τη νότα από την επόμενη και δίνεται μικρή έμφαση στην απόδοσή

της. Αξίες τετάρτων με σύμβολο τονισμού παίζονται με μικρότερη διάρκεια, στα $\frac{3}{4}$ της αξίας τους.

Γράφεται:



Ακούγεται:



Στο scat επιλέγονται συλλαβές που η μείωση της διάρκειας θα προκληθεί από την τοποθέτηση ενός συμφώνου στο τέλος της συλλαβής, όπως dat, deet, ή όταν υπάρχει legato, daht.

5.2.1.3 Staccato (.)

Το *staccato* είναι σύμβολο τονισμού που μικραίνει τη διάρκεια μιας νότας. Το Oxford Dictionary of Music το περιγράφει ως σύμβολο που διαχωρίζει τη νότα από την επόμενη. Τα σύμβολα *staccato* και *accent* μοιάζουν στην ερμηνεία, με τη διαφορά ότι το *staccato* μικραίνει τη διάρκεια περισσότερο, περί τα $\frac{1}{2}$ της αξίας, ταυτόχρονα όμως δεν ερμηνεύεται με μικρότερη έμφαση. Στη τζαζ η ερμηνεία του *staccato* είναι πιο εσκεμμένη και 'παχύτερη', από την ερμηνεία του στην κλασσική μουσική. Οι συλλαβές βοηθούν στην κατανόηση της διαφοροποίησης της διάρκειας στις δύο περιπτώσεις.

Γράφεται:



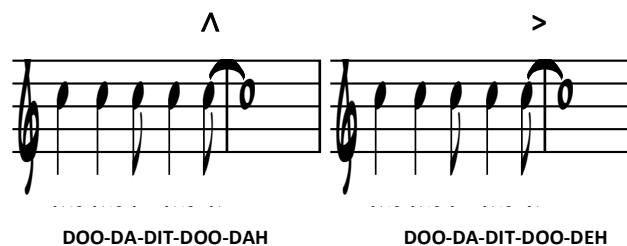
Ακούγεται:



Οι συλλαβές /dot/ και /dit/ έχουν μικρότερη διάρκεια από το /daht/ λόγω της θέσης του δίφθογγου /ah/ μέσα στη στοματική κοιλότητα. Το φωνήεν /a/ βρίσκεται πιο μπροστά και αρθρώνεται στη μεσαία περιοχή του στόματος και δημιουργεί μεγαλύτερο χώρο για αντήχηση, με συνέπεια να ακούγεται πιο ανοιχτό και να δίνει την αίσθηση μεγαλύτερης διάρκειας. Το /o/ αρθρώνεται πιο μέσα στη στοματική κοιλότητα, παράγεται με σχετικό κλείσιμο των χειλιών και γι' αυτό το λόγο ακούγεται μικρότερο. Το /i/ δίνει επίσης μικρότερη διάρκεια, κυρίως γιατί για να παραχθεί, η στοματική κοιλότητα κλείνει σε αντίθεση με το /a/.

5.2.1.4 Marcato (Λ)

Το *marcato*, ή αλλιώς *the Hat*, ορίζεται από το Oxford Harvard Dictionary ως ένα 'πολύ δυνατό και τονισμένο staccato'. Χρησιμοποιείται σε νότες ίσης ή μικρότερης αξίας του τετάρτου. Η νότα παίζεται με διάρκεια στα 3/4 της αξίας της και με έμφαση. Το *marcato* δεν διαφέρει πολύ στην απόδοση από το staccato, αλλά έχει μεγαλύτερη έμφαση και συνήθως, χρησιμοποιείται στα ισχυρά μέρη του μέτρου. Γι αυτό και αν χρησιμοποιηθεί έμφαση στην άρση, χρησιμοποιείται το σύμβολο του τονισμού(>):



Στη φωνή, όταν ένας αυτοσχεδιαστής χρησιμοποιεί *marcato*, ουσιαστικά αρθρώνει με έντονο τρόπο και χρησιμοποιεί περισσότερη υποπίεση στην παραγωγή φωνηέντος για την παραγωγή του αρχικού συμφώνου της συλλαβής.

5.2.2 Δευτερογενή σύμβολα άρθρωσης.

Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται αναφορά σε σύμβολα που χρησιμοποιούνται στη μουσική τζαζ για τον καλλωπισμό των νοτών. Παρότι γίνεται μια απόπειρα να

καταγραφεί η ερμηνεία των συμβόλων, δεν είναι δυνατό να εξηγηθούν με απόλυτη σαφήνεια, καθώς η απόδοση επηρεάζεται από το στυλ μουσικής, την ταχύτητα του κομματιού και τις καλλιτεχνικές προτιμήσεις του ερμηνευτή.

Τα σύμβολα αυτά με μία πρώτη ματιά δεν αφορούν τη φωνητική τζαζ. Οι τεχνοτροπίες απόδοσης που προτείνονται όμως είναι αναπόσπαστο κομμάτι ερμηνείας των στίχων και τεχνοτροπίας στη φωνητική τζαζ και δεν καθιστούν απαραίτητη τη χρήση αντίστοιχων συμβόλων. Σύμβολα όπως *drops, falls, doit, bends, glissando, ghost notes* προέρχονται απευθείας από τη μίμηση της φωνής και των δυνατοτήτων της και χρησιμοποιούνται ευρέως από τα πνευστά όργανα της τζαζ ορχήστρας. Εδώ ακολουθείται αντίθετη πορεία: Δανειζόμαστε τα δευτερογενή σύμβολα άρθρωσης και καλλωπισμού της Jazz ορχήστρας για να εξετάσουμε τις αντιστοιχίες που προκύπτουν στην απόδοση τους μέσω των συλλαβών.



5.2.2.1 Drop (πτώση)

Από τα πιο συνηθισμένα σύμβολα που χρησιμοποιούνται στην παρτιτούρα της τζαζ ορχήστρας, το drop χρησιμοποιείται σε νότες ενός τετάρτου ή μικρότερες. Συχνά προηγούνται νότες μεγάλης διάρκειας δεμένες με σύζευξη διάρκειας. Η νότα παίζεται στο τονικό της ύψος και έπειτα «πέφτει» τονικά είτε λίγο είτε έως διάστημα οκτάβας. Στα πνευστά η πτώση είναι χρωματική με δεμένες τις νότες. Στα τρομπόνια αυτό γίνεται με γλίστρημα του σωλήνα, ενώ οι τρομπέτες χρησιμοποιούν τα χείλη και το πάτημα των βαλβίδων πολύ ελαφριά. Το γλίστρημα στη φωνή επιτυγχάνεται με την αλλαγή τονικού ύψους επάνω σε ένα ή περισσότερα φωνήεντα.

5.2.2.2. Quick Fall / Long Fall



Η ερμηνεία του μοιάζει πολύ με αυτή του συμβόλου *drop*. Εδώ η νότα εκκίνησης και τέλους της πτώσης σημειώνεται. Ο γενικός κανόνας εκτέλεσης απαιτεί η νότα να διατηρεί το τονικό της ύψος για το μισό της αξίας και η πτώση να ξεκινάει στο δεύτερο μισό της αξίας. Οι εικόνες απεικονίζουν δύο διαφορετικούς τρόπους απόδοσης του συμβόλου. Η πρώτη χρησιμοποιείται σε μικρότερες αξίες και η δεύτερη σε αξίες ίσης ή μεγαλύτερης διάρκειας του μισού.

Τα σύμβολα *drop* και *fall* μπορούν να χρησιμοποιηθούν και πριν τη νότα, υποδεικνύοντας μια μαλακή πτώση προς τη νότα. Στο τραγούδι και το φωνητικό αυτοσχεδιασμό είναι πολύ συχνή η χρήση μικρών πτώσεων προς τη νότα και για την εκτέλεση τους απαιτείται η χρήση συμφώνων που μπορούν να δημιουργήσουν μαλακή άρθρωση σε συνδυασμό με δύο ή περισσότερα φωνήεντα. Σχεδόν σε όλους τους αυτοσχεδιασμούς που αναλύονται στην παρούσα εργασία υπάρχουν αντίστοιχα παραδείγματα, που δεν υποδεικνύονται με σύμβολα, αλλά προτείνονται μέσω της επιλογής των συλλαβών. Η Betty Carter ξεκινά τον αυτοσχεδιασμό της με το παρακάτω σχήμα:



όπου στο 2^ο μέτρο κάνει μικρή πτώση (*fall*) με τα /hi-eh/ εκμεταλλευόμενη την διαφοροποίηση του ήχου μέσα από την αλλαγή των φωνηέντων από /i/ σε /e/.

Ο Kurt Elling το χρησιμοποιεί σε ένα σημείο κορύφωσης του αυτοσχεδιασμού ξεκινώντας με το μαλακό φώνημα /yie/ και το εξελίσσει αλλάζοντας το /e/ στα πιο κλειστά φωνήεντα /uw/:



Παρόμοια παραδείγματα σε αυτοσχεδιασμούς δείχνουν ότι στη φωνή τα *falls* εκτελούνται με το συνδυασμό φωνηέντων /ow/ ή /uw/ ή ενός φωνηέντος (ανάλογα με την περιοχή εκτέλεσης επάνω στο φωνητικό όργανο) με το ow/uw στο τέλος του.

5.2.2.3 Doit



Το 'doit' είναι το ακριβώς αντίθετο του drop/fall. Είναι η εκτέλεση μιας νότας και αμέσως με μια γρήγορη ανιούσα κίνηση. Η ίδια λέξη doit υποδηλώνει ακριβώς την άνοδο του τονικού ύψους στο τέλος της λέξης μέσα από τη χρήση των φωνηέντων από το /o/ στο /i/. Χρησιμοποιούνται τα ίδια σύμβολα. Στα scat που αναλύονται στην εργασία δεν βρέθηκαν αντιστοιχίες με το συγκεκριμένο σύμβολο.

5.2.2.4 Ghost Notes

Νότες που εμφανίζονται στα αδύναμα μέρη του μέτρου συχνά είναι κρυμμένες, με την έννοια ότι παίζονται με τέτοιο τρόπο που υπονοούνται. Αυτές οι νότες ονομάζονται στη τζαζ *ghost notes*. Τέτοιες νότες εμφανίζονται συχνά στις άρσεις του 2 και του 4. Οι ghost notes δεν τονίζονται και ενίοτε γράφονται μέσα σε παρένθεση ή με ένα 'x' στη θέση του κεφαλιού της νότας στο πεντάγραμμο.

Στο φωνητικό αυτοσχεδιασμό η χρήση παρενθέσεων δεν είναι απαραίτητη. Η έρευνα έδειξε ότι οι τραγουδιστές χρησιμοποιούν συνέχεια *ghost notes* στον αυτοσχεδιασμό και με μεγάλη συχνότητα. Για την απόδοση των *ghost notes* χρησιμοποιούνται δίφθογγα dn/ νη/dl και δεν χρησιμοποιούνται φωνήεντα. Οι συνδυασμοί συμφώνων που προτείνονται απαντώνται σε όλα τα scat που αναλύθηκαν:

Ο Mel Torme στο *Autumn Leaves*:



όπου στο τρίτο και το τέταρτο μέτρο χρησιμοποιεί στις άρσεις το /Dn/. Η χρήση του /dn/ απλώνεται οριζόντια σε ολόκληρο το σόλο του και φαίνεται να το χρησιμοποιεί σταθερά ως τρόπο απόδοσης των *ghost notes*.

Η Sarah Vaughan στο *All Of Me* χρησιμοποιεί για τα *ghost notes* το συνδυασμό /vn/ και μέσω του συμφώνου /v/ χρησιμοποιεί μαλακότερη άρθρωση, σε ένα μέτριο τέμπο.



Ο Mark Murphy προτείνει και άλλους τρόπους:



Αναδεικνύει μια ιδιαίτερη ποικιλία στην ερμηνεία των *ghost notes*, όπως /m/ (μ.29), /v/ (μ.33), /ng/ (μ.36). Τα σύμφωνα που επιλέγει έχουν διαφορετικό ηχοχρώμα και με αυτό τον τρόπο δημιουργεί αντιθέσεις διαφορετικής ποιότητας με τη συλλαβή που ακολουθεί.

Ο Kurt Elling κάνει εκτενή χρήση *ghost notes* σε όλα τα σημεία που παίζει με double time. Στο παρακάτω παράδειγμα χρησιμοποιεί τα σύμφωνα /n/, /l/ και τα δίφθογγα /dl/, /bl/, μέσα σε μία μόνο φράση, με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία. Η χρήση *ghost notes* του επιτρέπει να παίζει πολλές νότες σε μεγάλη ταχύτητα. Με τις παραλλαγές των *ghost notes* στο γρήγορο τέμπο πετυχαίνει ένα είδος μελωδικής ανάπτυξης μέσα από χρήση μοτίβων με συλλαβές και δημιουργεί αντίθεση με την χρήση καθαρών, αρθρωμένων συλλαβών εκεί που επιθυμεί, όπως στην αρχή κάθε δέκατων έκτων:



5.2.2.5 Bend



Μια ελεύθερη απόδοση της λέξης *bend* στα ελληνικά είναι το 'λύγισμα'. Υπάρχουν δύο τρόποι απόδοσης του *bend*: Στον πρώτο, η νότα εκτελείται, έπειτα λυγίζει ένα ημιτόνιο προς τα κάτω και επανέρχεται στο αρχικό ύψος, όπως υποδηλώνει και η μικρή καμπύλη πάνω από τη νότα στο παράδειγμα. Στο δεύτερο χρησιμοποιείται το σύμβολο  πριν τη νότα για να δηλώσει το γλίστρημα προς το τονικό ύψος. Λυγίσματα νοτών εμφανίζονται σε όλους τους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς της εργασίας και προκαλούνται από τη χρήση συγκεκριμένων συλλαβών και γραμμάτων. Συλλαβές με δύο φωνήεντα όπως π.χ. τα *ow/uw/ew* δημιουργούν 'λυγίσματα' στη νότα όπου, ακόμη και αν δεν υπάρχει καθαρή μετατόπιση του τονικού ύψους -όπως στην περίπτωση της πτώσης (*fall*)-, η εκφορά του δημιουργεί μια αλλαγή στο βαθμό ανοίγματος των χειλιών και μια φασματική ολίσθηση σε σχήμα καμπύλης, αλλοιώνοντας ελαφρά τη χροιά και το τονικό ύψος. Συλλαβές όπως */dow/*, */dew/*, */daw/* εμφανίζονται σε όλα τα scat και μάλιστα, Ο Torme κάνει εκτενή χρήση των συλλαβών */dow/*, */dew/* σε όλη την έκταση του αυτοσχεδιασμού του (όπως στα μέτρα 23,25,26). Στο μέτρο 27 ο Torme θα δημιουργήσει το δεύτερο τρόπο 'λυγίσματος' χρησιμοποιώντας τη συλλαβή *Wee*, προσεγγίζοντας τη νότα από ένα ακαθόριστο τονικό ύψος μέσω του */w/* και των χειλιών σε στρογγυλή θέση και δημιουργώντας μια μικρή ανοδική κίνηση για να φτάσει στο */ee/*, ανοίγοντας τα χείλη σε οριζόντια θέση. Αντίστοιχα στο μέτρο 22, χρησιμοποιεί τη συλλαβή */rui/* που δημιουργεί ένα εφε γλίστρηματος, που προκαλείται από το συνδυασμό κλειστού- ανοιχτού φωνήεντος. Αντίστοιχες συλλαβές χρησιμοποιεί και η Sarah Vaughan, σε συνδυασμό με τη συλλαβή */vi/*. Αυτό μας οδηγεί να αναλογιστούμε ότι το λύγισμα στο φωνητικό αυτοσχεδιασμό είναι συνάρτηση της συμπεριφοράς των χειλιών μέσω των φωνέντων

αλλά και του συμφώνου /w/, που σε συνδυασμό με οποιοδήποτε φωνήεν δημιουργεί μικρές αλλαγές στην αντήχηση ενός ήχου¹⁴⁰.



Η Sarah Vaughan χρησιμοποιεί άλλους συνδυασμούς γραμμάτων, όπως τις /swee/ και /dey/ όπου γίνεται μια εσκεμμένη ώθηση μέσω της αλλαγής στην ταχύτητα της εκπνοής για να προκληθεί το 'λύγισμα'. Με τα σύμφωνα /s/ και /d/ ο τρόπος χρήσης του ηχορεύματος γίνονται συνάρτηση της απόδοσης του 'λυγίσματος' και συντελούν στην εκφορά του.



Συλλαβές που ξεκινούν από /w/, σπανιότερα συλλαβές από /v/ και γενικά συλλαβές με διπλά φωνήεντα (/ow/, /ew/, /uw/ κ.ο.κ) δημιουργούν διαφορετικά ηχοχρώματα στη νότα και ένα διαφορετικό ρυθμικό και αισθητικό αποτέλεσμα, εξαιτίας των αλλαγών της θέσης των αρθρωτών.

5.2.2.6 Turn

Τα *turns* είναι καλλωπισμοί που θυμίζουν τα ποικίλματα της κλασσικής μουσικής. Στο πρώτο πεντάγραμμο απεικονίζεται ο τρόπος που γράφεται και στο δεύτερο ο τρόπος που παίζεται:

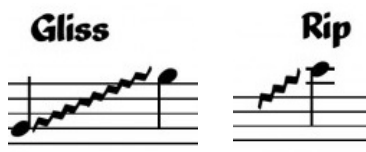
¹⁴⁰ Όπως το γνωστό effect Wah-Wah, που προκαλεί μια αυξομείωση της χροιάς και των συχνοτήτων στην κιθάρα, μιμούμενο την ανθρώπινη φωνή. Η έμπνευση για το effect προήλθε από τις τρομπέτες και τα τρομπόνια το 1920, που μιμούσαν το ανθρώπινο κλάμα χρησιμοποιώντας σουρντίνα μέσα-έξω στην καμπάνα του οργάνου.



Στα σόλο που αναλύθηκαν η Betty Carter κάνει μικρά ποικίλματα με τη χρήση μιας μικρής ώθησης της εκπνοής επάνω σε φωνήεν:

Στα μέτρα 10 και 11 κάνει γρήγορα ποικίλματα επάνω στο φωνήεν /e/ και /y/. Με αυτό πετυχαίνει μια αίσθηση πλαστικότητας μέσα σε ένα έντονα συγκοπικό περιβάλλον, δίνοντας μια παλμική κίνηση στην ταχύτητα του αέρα επάνω στο ίδιο φωνήεν.

5.2.2.7 Glissando και Squeeze



Το *glissando* (γλίστρημα) είναι μια γρήγορη χρωματική κίνηση από ένα τονικό ύψος σε ένα άλλο. Η κίνηση μπορεί να είναι είτε ανοδική είτε καθοδική. Το *squeeze* είναι μια παρόμοια κίνηση και θα μπορούσε να μεταφραστεί ως το 'στρίμωγμα' νοτών προς μια νότα καθορισμένου τονικού ύψους. Το πιο σύμβολο θα χρησιμοποιηθεί εξαρτάται από τον τρόπο παραγωγής ήχου σε κάθε πνευστό. Κατά την εκτέλεση του *glissando* οι νότες κατά το γλίστρημα δεν είναι σαφείς, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του τρομπονιού.

Στο *squeeze*, που συχνά συναντάται και με τη λέξη *'rip'* (=ξήλωμα) οι νότες εκτελούνται πολύ γρήγορα μέσα από ένα γρήγορο πέρασμα της διατονικής ή χρωματικής κλίμακας. Για την εκτέλεση του *squeeze* απαιτείται η χρήση βαλβίδων ή κουμπιών και συναντάται κυρίως; στις τρομπέτες, σαξόφωνα και κλαρινέτα, όπου το γλίστρημα είναι γρήγορο και τελειώνει με τονισμό.

Στα σόλο που αναλύθηκαν δεν έχει εμφανιστεί κάποια αντίστοιχη στιλιστική κίνηση και ενδέχεται η χρήση τέτοιων καλλωπισμών στο φωνητικό αυτοσχεδιασμό να είναι σπάνια.

5.3. Βασικές συλλαβές στο Scat

Παρατηρώντας τη σχέση που υπάρχει ανάμεσα στην εκτέλεση του *swing feel* και την τζαζ άρθρωση μέσω συγκεκριμένων φωνηέντων και συμφώνων, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι οι συλλαβικές επιλογές στο *scat* δεν είναι τυχαίες. Αποτυπώνουν μουσικά χαρακτηριστικά της τζαζ γλώσσας. Στα λιγοστά εκπαιδευτικά εγχειρίδια που υπάρχουν για το *scat*¹⁴¹, οι συλλαβές που χρησιμοποιούνται είναι αρκετά συγκεκριμένες και δεν καλύπτουν την ευρεία 'παλέττα' που αναδεικνύει η μεταγραφή των αυτοσχεδιασμών. Ο Jerry Tolson¹⁴² αναφέρει συλλαβές που εμφανίζονται τυπικά στους περισσότερους τραγουδιστές και που κατά τον ίδιο, δημιουργούν ακρίβεια και συνοχή, τα αντιστοιχεί με τα σύμβολα άρθρωσης και είναι οι παρακάτω:

Doo / Boo: χρησιμοποιούνται σε νότες με διάρκεια και εμφανίζεται συχνά στις θέσεις του μέτρου. Το σύμβολο που χρησιμοποιείται είναι (-).

Day ή Dah: χρησιμοποιούνται σε νότες με διάρκεια για έμφαση του ρυθμού είτε σε άρση είτε σε θέση. Το σύμβολο που χρησιμοποιείται είναι το (>).

Va, da ή ba: χρησιμοποιούνται σε άτονες άρσεις (και δεν χρησιμοποιείται σύμβολο).

¹⁴¹Στα βιβλία της Michele Weir *'Vocal Improvisation'* και του Bob Stoloff *'Scat! Vocal Improvisation Techniques'* το συλλαβικό λεξιλόγιο που προτείνεται αναδεικνύει μια συνάφεια του συλλαβικού λεξιλογίου. Η Weir αναφέρει πως η επαφή ενός νέου τραγουδιστή στη τζαζ γλώσσα πρέπει να ξεκινάει αυστηρά με λίγες συλλαβές και η μελέτη να στοχεύει στην ανάδειξη αυθεντικής *swing* αίσθησης.

¹⁴²Jerry Tolson, *Jazz Style and Articulation: How to Get Your Band or Choir to Swing*. Music Educators Journal 2012 99:80, σελ. 82

Daht: χρησιμοποιείται σε τονισμένες νότες, ανεξάρτητα εάν βρίσκονται σε άρσεις ή θέσεις. Το σύμβολο που χρησιμοποιείται είναι το (^).

Dit η Bit: χρησιμοποιούνται σε μικρές σε διάρκεια νότες χωρίς τονισμούς. Το σύμβολο που χρησιμοποιείται είναι το (.), που ισοδυναμεί σε staccato.

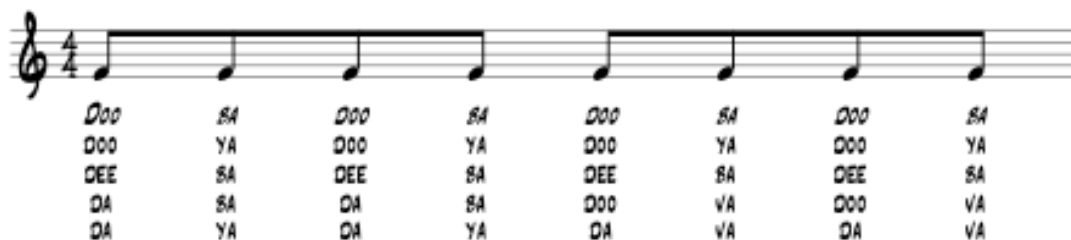
Dn: χρησιμοποιείται σε νότες που είναι χωρίς καθορισμένο τόνο, υπόκωφες, δηλαδή τις ghost notes.

Dow/Bow/Wow: χρησιμοποιούνται σε νότες που ακολουθούνται από ένα γλύστριμα προς τα κάτω ή προς ένα απροσδιόριστο τονικό ύψος. Το σύμβολο που χρησιμοποιείται είναι το (\).

Doo-dle-da /Doo-rle-ya χρησιμοποιούνται για την εκτέλεση τρίηχων ογδών.

Η Michele Weir, δίνει μια λίγο ευρύτερη γκάμα του λεξιλογίου και προτείνει τη χρήση ενός σταθερού ρεπερτορίου συλλαβών ώστε να επιτραπεί η ελευθερία στην έκφραση των μελωδικών ιδεών με τον πιο 'ρευστό και στυλιστικά κατάλληλο' τρόπο¹⁴³. Οι συλλαβικές προτάσεις που προτείνει συνοψίζονται παρακάτω:

Για συνεχόμενα όγδοα:



Η χρήση των συμφώνων d/b/y/v/ συμβάλλει στην ρυθμική ερμηνεία και επιτρέπει τη ροή μιας μελωδικής γραμμής με swing feel.

Για τέταρτα:



¹⁴³Michele Weir' Vocal Improvisation, Advance Music, σ. 81

Το *t*, που εμφανίζεται στο τέλος συλλαβής *dot/dit* δεν τονίζεται παρά διακόπτεται η ροή του αέρα τοποθετώντας τη γλώσσα στον ουρανίσκο. Το ίδιο συμβαίνει και με το *p* στη συλλαβή *hop*, όπου τα χείλη κλείνουν χωρίς να προκληθεί ο ήχος “*puh*”.

Οι επιλογές των συλλαβών καθορίζονται από τον τρόπο που θέλει να αρθρώσει ο ερμηνευτής μέσα στο μέτρο. Αναμφισβήτητα, οι συλλαβές παίρνουν ηχητικές ιδιότητες βάσει τονισμών, τους οποίους και ενσωματώνουν μέσα στην ποιότητα των φωνηέντων και των συμφώνων:



Για αξίες μισού ή μεγαλύτερες:



Τα σύμβολα τονισμού δεν χρησιμοποιούνται στις μεγαλύτερες αξίες. Οι παραπάνω συλλαβές αντιστοιχούν και σε συγκριμένους τρόπους εκφοράς. Συλλαβές που ξεκινούν με φωνήεν έχουν μια μαλακή γλωττιδική εκκίνηση και δεν ξεκινούν με τελείως ανοιχτές τις χορδές (σαν ‘*χόσου*’). Αυτό συνεισφέρει στην καθαρότερη άρθρωση της νότας και δυναμώνει την εκφορά του φωνήεντος. *‘Στις συλλαβές που τελειώνουν με φωνήεν η εκφορά του ήχου πρέπει να αρθρώνεται με μια μικρή παλμική ανάσα (breath pulse). Σε τραγουδιστές με δυνατή την αίσθηση του εσωτερικού ρυθμού, αυτό συμβαίνει αυτόματα’*¹⁴⁴.

Για τα τρίηχα:



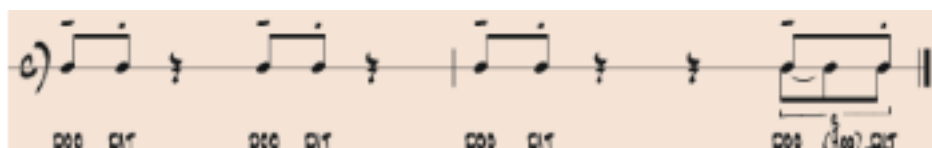
¹⁴⁴Λσ.82

Οι συνδυασμοί που προτείνει η Weir στα τρίηχα δημιουργούν διαφορετική αίσθηση στο swing. Όπως προτάθηκε και πριν, συλλαβές που διαφοροποιούνται στο περιεχόμενο εκμεταλλεύονται την ικανότητα της φωνής να «χειρίζεται» διαφράγματα και κοιλότητες για να αλλάζει και να μορφοποιεί σύμφωνα και φωνήεντα, που συντελούν στην ερμηνεία μη λεκτικού τραγουδίσματος. Η εκτενής απουσία στίχου είναι ήδη ένα βήμα μακριά από την ομιλούσα φωνή προς το όργανο¹⁴⁵.

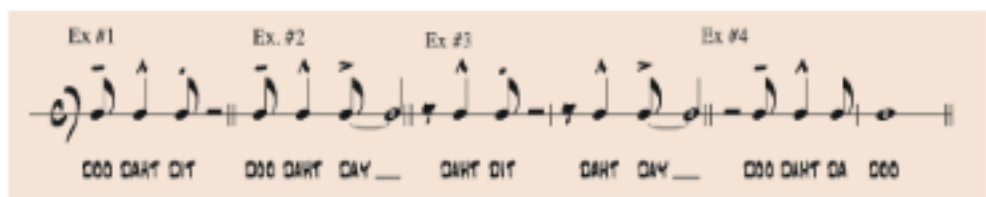
Στο γρήγορο τέμπο, όταν ο μετρονόμος ξεπεράσει το 180 ανά τέταρτο, τα όγδοα έχουν την ίδια διάρκεια και χρησιμοποιούνται επιλεγμένοι τονισμοί¹⁴⁶. Οι επιλογές των συλλαβών θα προσαρμοστούν στην ταχύτητα. Για παράδειγμα η Fitzgerald κάνει εκτενή χρήση του /d/ εναλλάσσοντας το με το /n/ όταν παίζει όγδοα σε πολύ γρήγορα tempo. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η ανάλυση του αυτοσχεδιασμού στο κομμάτι 'Smooth Sailing' της Ella Fitzgerald, όπου όταν τραγουδούσε σε double time χρησιμοποιούσε ποσοτικά μεγαλύτερη ποικιλία των συλλαβών που ξεκινούν με /d/ σε σχέση με τα /b/, ενώ στις στιγμές που έκανε χρήση μεγαλύτερων αξιών η αναλογία αντιστρέφονταν¹⁴⁷. Συλλαβές με /t/, όπως /too-ta/ δεν χρησιμοποιούνται για την εκτέλεση του swing feel.

5.3.1 Η άρθρωση και η χρήση συλλαβών σε βασικά ρυθμικά μοτίβα.

1) Το ρυθμικό μοτίβο doo-dit, χρησιμοποιείται όταν δυο νότες ογδών ακολουθούνται από μια παύση τετάρτου:



2) Στο συνδυασμό όγδων-τετάρτου, το τέταρτο είναι μικρότερο σε διάρκεια και τονισμένο.



¹⁴⁵ ^S. Tamar

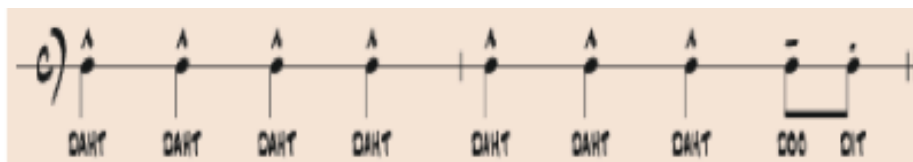
¹⁴⁶ ^Tolson, σελ. 83

¹⁴⁷ ^J. Binek, *The Evolution of Ella Fitzgerald's Syllabic Choices in Scat Singing*, σ.41.

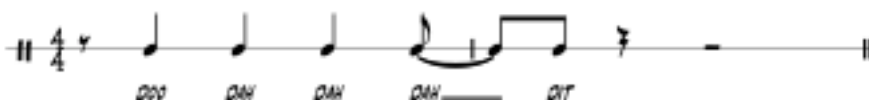
3) 3 ή 4 τέταρτα συνεχόμενα σε θέσεις πρέπει να είναι τονισμένα και μικρά σε διάρκεια, οπότε χρησιμοποιούνται συλλαβές που τελειώνουν με t.



Ο Tolson επισημαίνει ότι νότες που εμφανίζονται στο 1^ο και 3^ο χτύπο του μέτρου έχουν μεγαλύτερη διάρκεια από αυτές που εμφανίζονται στο 2^ο και 4^ο χτύπο του μέτρου. Αυτό εξηγεί γιατί συναντάμε πιο συχνά το συνδυασμό doo-dit και doo-dat και όχι το αντίθετο di-doo και da-doo. Φαίνεται πως η αίσθηση της 'εμπρόσθιας κατευθυντήριας κίνησης του swing να παράγεται μέσα από την επιρροή των τονισμών στις συλλαβές του scat. Ως αποτέλεσμα, συγκεκριμένοι συνδυασμοί συλλαβών παράγουν διαφορετικής ποιότητας swing αίσθησης. Κάθε φωνήεν έχει διαφορετική ηχοχρωματική εμφατικότητα και συνδυάζεται με τονισμούς που αποτυπώνονται στα σύμβολα. Ταυτόχρονα ανταποκρίνονται στην υψηλή επικοινωνιακή ποικιλία που εμφανίζεται στη γλώσσα και τα νοήματα που παράγονται από τις διακυμάνσεις του ηχοχρώματος κατά την ομιλία. Στις περιπτώσεις που τα τέταρτα είναι συνεχόμενα και περισσότερα από 4, ακούγονται όλα με την ίδια διάρκεια.



4) Για την αυθεντική εκτέλεση του swing, ο Tolson προτείνει οποιαδήποτε έναρξη νότας σε άρση μετά από παύση να είναι τονισμένη. Με βάση αυτή την αρχή, 3 ή 4 συνεχόμενα τέταρτα που ξεκινούν από άρση ακούγονται με διαρκή ήχο και τονισμένα, ώστε να μην ακουστούν βιαστικά ή ασταθή. Οι συλλαβές που προτείνονται είναι οι Doo-dah-dah .



5) Εκκινήσεις σε άρση μετά από παύση είναι πάντα τονισμένες, ειδικά νότες που έχουν διάρκεια ίση ή μεγαλύτερη από παρεστιγμένο τέταρτο. Αυτό δημιουργεί έντονη προσμονή του ρυθμού, χαρακτηριστική στο αυθεντικό στυλ της τζαζ¹⁴⁸.

¹⁴⁸Λ, σελ. 84



6) Σε μία σειρά από όγδοα τονίζεται η ψηλότερη νότα ή νότα που έρχεται μετά από μεγάλο διάστημα και δηλώνει αλλαγή κατεύθυνσης.



Μέσα από τα παραδείγματα του Tolson βλέπουμε ότι οι συλλαβές έχουν καταρχήν μουσική χρήση και εξυπηρετούν την καλή άρθρωση του swing feel. Χρησιμοποιούνται διαφορετικές συλλαβές σε τονισμένες και μη τονισμένες νότες και ο ήχος που παράγεται από τη συλλαβή οδηγεί σε μουσικά συμπεράσματα που σχετίζονται με το πόσο αυθεντικός ακούγεται ο τονισμός. Η Weir τονίζει emphatically ότι *‘οι συλλαβές και η άρθρωση συνεργάζονται άρρηκτα για να αποδοθεί η ρυθμική αίσθηση (feel). Δεν είναι δυνατό να τραγουδηθεί η τζαζ χωρίς τζαζ άρθρωση. Το στοιχείο αυτό είναι ζωτικής σημασίας για την ανάδειξη της ρυθμική ζωντάνιας αυτής της μουσικής’*¹⁴⁹. Η ρυθμική αντίληψη ενός τζαζ μουσικού μπορεί να δημιουργήσει φράσεις όπου το μελωδικό περιεχόμενο μπορεί να είναι δευτερεύον αλλά να δημιουργήσει πετυχημένες μελωδικές διαδρομές, παραθέτοντας δυνατά ρυθμικά στιγμιότυπα που έχουν ελαστικότητα, ζωντάνια και μια αίσθηση αναπήδησης με άρθρωση εντός και εκτός του ρυθμού.

Ο Tolson ωστόσο στο άρθρο του προτείνει λίγες συλλαβές. Δίνει, ωστόσο, μία σαφή εικόνα για τον τρόπο άρθρωσης με γνώμονα το swing feel και τονίζει ότι η άρθρωση εξαρτάται στενά από τη θέση του μέτρου που βρισκόμαστε, τι προηγείται και τη διάρκεια της νότας και τη θέση της σε σχέση με την πορεία της μελωδίας. Στο επόμενο κεφάλαιο θα εισχωρήσουμε στη μουσικότητα των γραμμάτων, για να αναγνωρίσουμε τις ποιότητες που βρίσκουν χρήσεις στο scat και συνυπάρχουν με την άρθρωση του αυθεντικού τζαζ ήχου.

¹⁴⁹Λσ.108

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6ο

Μεταγραφές φωνητικών σόλο και αναλύσεις στον τρόπο ηχοχρωματικής οργάνωσης των συλλαβών

Για τον αναγνώστη αυτού του κεφαλαίου, απαραίτητη και προαπαιτούμενη της κατανόησης του είναι να ακούσει τους αυτοσχεδιασμούς πολλές φορές με τη βοήθεια των μεταγραφών που θα βρει στα υποκεφάλαια.

6.1 Mel Torme “*Autumn Leaves*”¹⁵⁰

Στο scat που έκανε σε ένα από τα πιο γνωστά κομμάτια της τζαζ δισκογραφίας, το *Autumn Leaves*, ο Mel Torme επιδεικνύει μια ιδιαίτερη επιδεξιότητα ως ενορχηστρωτής και μαέστρος ενός τζαζ συνόλου, βάζοντας τη φωνή στο κέντρο της ενορχήστρωσης.

Η δομή του κομματιού είναι ως εξής:

Το κομμάτι *Autumn Leaves* είναι σε 32μ φόρμα. Το τραγούδι ξεκινάει με *levare*. Η αρμονική δομή του κομματιού χωρίζεται ανά 8μ και είναι A-A-B-C.

1o chorus: Θέμα με στίχους του κομματιού

2° chorus: Scat

Break¹⁵¹ και εισαγωγή από κοντραμπάσο

3° chorus: Στα πρώτα 16μ (A-A) το γκρουπ παίζει με double time feel. Στην τελευταία φράση των στίχων (*I used to hold*) παραλείπει τη λέξη *hold* και προαναγγέλλει το τι θα κάνει στα επόμενα 16μ λέγοντας: *A little Johan Sebastian Bach*. Στα επόμενα 8μ (B section) Ο Torme κάνει scat σε ύφος που θυμίζει τη μουσική του J.SBach συνοδευόμενος μόνο από τον πιανίστα στις συγχορδίες του κομματιού. Στο τελευταίο μέτρο το γκρουπ κάνει break.

Τα τελευταία 8μ (D section) επιστρέφουν στο αρχικό τέμπο και ο Torme τραγουδά τους στίχους.

¹⁵⁰Από μια συναυλία που έδωσε ο Mel Torme το 1990. Πηγή: Internet Database <https://www.youtube.com/watch?v=L0dB00CXf0g>.

Ο M.Torme χρησιμοποιεί την ίδια δομή του κομματιού με πολύ μικρές διαφοροποιήσεις από το 1957.

¹⁵¹ *Solo break*: Όρος που χρησιμοποιείται στη τζαζ όταν το rhythm section (πιάνο, μπάσο, τύμπανα) σταματά να παίζει για λίγο (2ή 4 μέτρα), οδηγώντας το σολίστα στο αυτοσχεδιαστικό chorus.

4o chorus: Στα πρώτα 16μ προσθέτει δικούς του στίχους:

Yesterday when night was young/ many songs waited to be sung

Many pleasures laid stall for me / So much pain I refused to see

And then some fence 'n' the time ran out /Then would stop to think what life was about/

Ev'ry conversation I recall /That certain self would be me, that's all

Και συνεχίζει στο μέρος Β με τους στίχους του κομματιού. Το μέρος C είναι ελεύθερο ρυθμικά, με κάποια στοιχεία scat και το κομμάτι τελειώνει με την επανάληψη των δύο τελευταίων λέξεων επάνω στο βασικό ρυθμό περίπου 6 φορές, σε ένα μεγάλο crescendo.

Ο Torme δημιουργεί μια ενορχήστρωση που εξυπηρετεί όχι μόνο στην ανάδειξη του τραγουδιστή αλλά και του σολίστα - ενορχηστρωτή. Ενώ δεν αλλάζει ιδιαίτερα τους στίχους, ο ακροατής μπορεί με μια πρώτη ακρόαση να αναγνωρίσει βασικά συστατικά μιας jazz ερμηνείας: Έντονο swing feel, δεμένο παίξιμο, αποφυγή των κλισέ, πρωτοτυπία στην ενορχήστρωση με απλά υλικά, καλά δομημένος αυτοσχεδιασμός.

AUTUMN LEAVES (MEL TORME SOLO)

♩ = 185

INTRO

Fm

LOVE ME OR LEAVE ME OR LET ME BE LONE LY SHO DA DN DOO SA DE DN DOO SA DUW DOO DI DA YOO DN DOO BU

5 A Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

DIEE SHA DOOR-LE YA-TO DO BIT DIT KU DOWN SHA DOO SOO DOO BI DEE DA DA DN

9 Gm7(b9) C7(b13) 3 Fm6

'N GA DU DEI YOO DA DOO DA DOW BU DA DN DU-TU-N-DI DN DOO DE DOO DN DI DA YA DN DOWN PI RI RI

13 A Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

REE PU DU DU DI PAH DAH DAH PAH DAH DEH DAH SA DUH DAH HOO I DIT DEE DOO DOWN SHA DEE ELE YA DA DN

17 Gm7(b9) C7(b13) 3 Fm6

'N YEH 'N YEH 'N YEH DEE-REE UN DEH DN DEH DU 'BAOO. SAT TA DO SA DA DA

21 B Gm7(b9) C7(b13) Fm6

DA-DL DAT DAT DAT DAT DA VA EAO EA EUI RI EU EE RI RI EOW SHA DOO EE DI DI DEE DI

25 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Dbmaj7

'OU I DI DI DOW OU I DI DI EOW 'WEE TA DA DO WEE PA-REH LI TA DA DN DA

29 C Gm7(b9) C7(b13) Fm7 E7 Ebm7 D7

'UHN GN TU DA DOO DU DN DI DOWN TI DU DIOO HE 'N DE 'N DA 'N BA 'N SA YOU DE DN DE BU

33 Gm7(b9) C7(b13) Fm6

DOH WA DOH DN DE WOH SHA DOH DN DE DOH DOW

6.1.1 Ρυθμός και τονισμοί

Οι ρυθμικές διάρκειες που χρησιμοποιεί είναι κυρίως όγδοα και τρίηχα. Στις θέσεις χρησιμοποιεί τις συλλαβές /Da/, /de/, /doo/, /di/, /dah/. Με το /d/ δημιουργεί τονισμούς, καθαρή άρθρωση και εντονότερη αντήχηση. Στις άρσεις χρησιμοποιεί συνήθως /dn/, /ba/, /da/. Το /dn/ όταν δεν τονίζει το χτύπο και τα Ba/da όταν τονίζει. Το /a/ ως ανοιχτό φωνήεν δημιουργεί διαφορετικούς τονισμούς σε αντίθεση με λιγότερο ανοιχτά φωνήεντα.

Οι συλλαβές που είναι τονισμένες έχουν μεγαλύτερη διάρκεια από τις υπόλοιπες. Όταν όμως θέλει να τονίσει τον παλμό των τετάρτων χρησιμοποιεί dat /Bit). Το /t/ στο τέλος (όπου στο t η γλώσσα συναντά τα πάνω δόντια δημιουργούνται διακοπές στο ηχώρευμα) δημιουργεί ένα ήχο γεμάτο, non legato με έντονη swing αίσθηση.

6.1.2. Συνεχόμενα όγδοα

Σε σειρές συνεχόμενων ογδών χρησιμοποιεί μεγάλη ποικιλία συλλαβών. Οι συλλαβές από /d/ κυριαρχούν (da-dn, de-dn, doo-de, di-da, du-dei, da-da) ενώ συλλαβές που ξεκινούν από άλλα σύμφωνα (yoo, ra, sha, ta) συνδυάζονται πιο συχνά με συλλαβή που ξεκινά από /d/. Αυτό του επιτρέπει να κινεί άνετα τη γλώσσα και τα χείλια γρήγορα και να τονώνει το ακουστικό αποτέλεσμα με διαφορετικού ηχοχρώματος συλλαβές. Ενδιαφέρον εδώ είναι ότι σε ολόκληρο το σόλο δεν επαναλαμβάνει ποτέ τις ίδιες σειρές συλλαβών. Έτσι το ενδιαφέρον ανανεώνεται όχι μόνο μελωδικά αλλά και ηχοχρωματικά, μέσα από τη διαφοροποίηση των συμφώνων και ακόμη περισσότερο των φωνηέντων, αξιοποιώντας διαφορετικές κοιλότητες και αντηχήσεις. Στο τέλος και μόνο στη στιγμή κορύφωσης χρησιμοποιεί το 'η στις θέσεις (τονισμένο, με δυνατή γλωττιδική εκκίνηση).

Σε συνεχόμενα όγδοα με ίδιες ή κοντινές νότες εισάγει νέες συλλαβές (ri,dah,rah,deh), ενδεχομένως γιατί ειδικά το /ri/, λόγω της ρευστής ποιότητας του, δημιουργεί ένα legato ήχο με portato.

6.1.3. Τονικό ύψος

Φράσεις που τελειώνουν με διάστημα κατιούσας έχουν συνήθως το δίφθογγο φωνήεν /ow/ (dow, baoo, row). Αυτό ενδέχεται να χρησιμοποιείται για δύο λόγους:

- Επιτρέπει στο να έχει μεγαλύτερη διάρκεια η νότα (τέταρτο παρεστιγμένο, μισό)
- δημιουργεί ηχοχρωματική αντίθεση, όπως το *bend* που χρησιμοποιούν τα πνευστά.

Αντίθετα, ψηλές νότες που παίζονται με διάστημα ανιούσης, χρησιμοποιούν το φωνήεν /i/ (di, dit, ri, wee). Στις μεσαίες και ψηλές περιοχές είναι πολύ πιο διαπεραστικό από άλλα φωνήεντα (όπως το oo ή το e). Αλλά και μια κοντινότερη ματιά θα μας έδειχνε ότι το φωνήεν /i/ χρησιμοποιείται κατά βάση στις ψηλές περιοχές σε αντίθεση με τις μεσαίες όπου χρησιμοποιούνται πολύ περισσότερο τα /a/, /e/, /oo/, που βρίσκονται στο κέντρο της ηχοχρωματικής παλέτας.

6.1.4 Οργάνωση φράσεων

Ο Torme τραγουδά ένα πολύ δομημένο σόλο. Στις συλλαβές οργανώνει τις φράσεις με ίδια φωνήεντα, δημιουργώντας φράσεις με παρόμοιες καταλήξεις φωνηέντων- ή συλλαβών (μ.22-24), ή ενάρξεις (μ.23-24). Τα μελωδικά μοτίβα ακολουθούν παρόμοιες, επαναληπτικές διαστηματικές κινήσεις με συλλαβές που λήγουν σε ίδια φωνήεντα. Έτσι διατηρεί μια ομοιογένεια τόσο μέσω ίδιας μελωδίας όσο και μέσω παρόμοιας άρθρωσης.

6.2. Sarah Vaughan “*All of me*”¹⁵²

Το κομμάτι *All of me* είναι κομμάτι του δίσκου ηχογραφήθηκε από τη Sarah Vaughan για το δίσκο ‘Swinging Easy’ την 1^η Μαΐου 1956 για την MRC Records. Παίζει με τον πιανίστα Jimmy Jones στο πιάνο, Richard Davis στο μπάσο και Roy Haynes στα ντραμς. Η δομή του κομματιού είναι χτισμένη γύρω από τη φωνή, χωρίς αυτοσχεδιασμούς οργάνων.

Η φόρμα του κομματιού είναι A-B-A-C. Η Vaughan χρησιμοποιεί κατά κανόνα, όγδοα, τέταρτα και τρίηχα. Οι φράσεις είναι συνήθως 4μετρες και συμμετρικές ως προς τη φόρμα. Οι νότες που επιλέγει είναι πάνω στον αρπισμό των ακόρντων και κινείται με την άνεση ενός πιανίστα που γνωρίζει πολύ καλά τις αρμονικές αλλαγές. Η έκταση που κινείται είναι 2 ½ οκτάβες και η κίνηση κατά κανόνα διατονική ή επάνω στη συγχορδία.

¹⁵²Πηγή:Internet Database <https://www.youtube.com/watch?v=-Ejziczu1fg>

SARAH VAUGHAN "ALL OF ME" SOLO

1 G^6 Am^7 D^7
 SHOO PI - PI DOO - PI - DOO - VN DA - PA - DU - VI - VI - VI - WI - VI
 3 G^6
 DOO - VN DOO - VN - BI - A SAEP - DE RO - VI -
 5 B^7
 I - PI - I - PI - OU - BI - OU - BI - DU - BOE - OU - SA OU SA DEE
 7 E^7 3
 REE - LEE - OO SA SI BI SA DOO SA OU - BE - DE - VI -
 9 Am^7
 OO - VN - DOO - VYE - DEE - VU - DOO - VN - DEE - YA SA
 11 B^7 3 3 3 3
 DOO - RLEE - A - DO - PI SUR - LIA RLI - DA PN - SE - I - A DA - VN DA - Y - A DA - VN
 13 Em^7
 DA SA BI BI BI BI WI - VN - VI - DOO
 15 $A^7(\#11)$
 SEE - HEE - HEE - HEE - HEE - RLIA - O - BI VI - SA - VO - BOON - DA - BOO -
 17 Am^7 D^7
 BVI BVI BVI - BI - DOO - BI - A SEE PLIY
 19 G^6 3
 PIY BIY BI - PI - DOO - BI - DA - VA - DOO - VI - DOOR - LE - A DOO - PI

Hos

6.2.1 Επιλογές Συλλαβών

Η Vaughan χρησιμοποιεί συνδυασμούς βασικών συλλαβών για να παίξει τα όγδοα.

Οι συλλαβές που χρησιμοποιούνται περισσότερο είναι αυτές που ξεκινούν με /d/ και /b/, όπως Doo και da, πολύ συχνά και σε θέσεις. Κάνει εκτεταμένη χρήση των ghost notes βάζοντας το /Vn/ σε άρσεις σε όλη την έκταση του scat.

-Τα ba/bi εμφανίζονται και σε θέσεις και σε άρσεις και ενίοτε κάνει ολόκληρες φράσεις με αυτές τις συλλαβές (μ.13-14)

-Διαστηματικές κινήσεις 5ης ή 6ης με όγδο-τέταρτο γίνονται με το συνδυασμό da-wi όταν η κίνηση είναι ανοδική ή doo-wa (μ.29) όταν η κίνηση είναι καθοδική (μ.21-22). Οι επιλογές των φωνηέντων εμπλουτίζουν και φασματικά τη διαστηματική κίνηση.

-Χρησιμοποιεί τους συνδυασμούς Doo-pi για πιο ρυθμικό swing feel, doo-wi/da-bi, dee-bee για πιο μαλακό feel, wi-vi ή μόνο φωνήεντα για ένα πιο legato ήχο. Αυτοί οι συνδυασμοί συλλαβών μεταφέρουν το ηχώρευμα από τη γλώσσα στα χείλη και τονίζουν την άρθρωση των νοτών με διαφορετικούς τρόπους. Θα λέγαμε ότι κινείται μεταξύ μαλακής (με τα v,w) και έντονης άρθρωσης (με τα d,b) κάτι που επιβάλλει τόσο το τέμπο αλλά και η ανάπτυξη της φράσης.

-Νότες με αποτζιατούρες δηλώνονται με νι/wi/swee που αποδίδουν το γλίστρημα της νότας.

-Οι επιλογές των φωνηέντων που χρησιμοποιεί η Vaughan σχετίζονται άμεσα με το τονικό ύψος του αυτοσχεδιασμού. Οι συλλαβικές της επιλογές μέσα στις φράσεις που κινούνται στη χαμηλή περιοχή της φωνής περιλαμβάνουν φωνήεντα χαμηλά της ηχοχρωματικής σκάλας, όπως τα /oo/ και /a/. Αντίθετα, σε ψηλές τονικά περιοχές κινείται γύρω από διαφορετικά /i/ (ee ή /i/ ή /ey/, φωνήεντα που της επιτρέπουν, εξαιτίας του στενού εύρους των φωνηέντων μια έντονη διαπεραστική χροιά στις ψηλές περιοχές. Τα φωνήεντα /i/ και /ee/ χρησιμοποιούνται εξίσου όταν κάνει μεγάλες ανιούσες κινήσεις (πχ. στα μ.13, μ.32).

- Η Vaughan είναι από τους λίγους τραγουδιστές που χρησιμοποιούν στο scat συλλαβές με /s/ στο scat. Συλλαβές όπως shoo, sa, swee, sey, υπάρχουν διάχυτες στο σόλο, μόνο που ποτέ δεν κάνει επαναλαμβανόμενη χρήση. Το /s/, είναι όπως είπαμε ακατάλληλο για τη χρήση στο μικρόφωνο, αλλά Vaughan χρησιμοποιεί μαλακή άρθρωση στο /s/ και με διακριτικό ήχο αποφεύγοντας τον έντονο συριγμό.

6.2.2 Οργάνωση φράσεων

Η Vaughan δημιουργεί συλλαβικά μοτίβα χρησιμοποιώντας το φωνήεν /a/ σε πολλά σημεία του αυτοσχεδιασμού, που θυμίζουν τη συντακτική λειτουργία της άνω τελείας ή του κόμματος. Το φωνήεν /a/ εμφανίζεται στο τέλος ή την αρχή των φράσεων ή σε σημεία που δημιουργεί αντίθεση με τα υπολοιπα φωνήεντα. Παραδείγματα τέτοιας χρήσης βρίσκονται στα μέτρα 3 και 10 όπου χρησιμοποιείται ως τελεία και στα μέτρα 6,7 21 και 22 όπου χρησιμοποιείται ως κόμμα. Η συντακτική σχέση προκύπτει από το εάν η επόμενη φράση σχετίζεται μουσικά με την προηγούμενη ή εισάγεται νέο μελωδικό υλικό.

Στο μέτρο 22 επαναλαμβάνει μέρος της μελωδίας του μέτρου 21 χρησιμοποιώντας σχεδόν τις ίδιες συλλαβές, αλλά με την ίδια κατάληξη (doo-wa). Τέτοιου τύπου επαναλήψεις καταφάσεων υπάρχουν και στην καθομιλουμένη της αγγλικής (όπως για παράδειγμα *yes, that's what I mean*)¹⁵³. Άλλες φορές ξεκινάει μια

¹⁵³Αυτό σχετίζεται με τις διακυμάνσεις του ήχου κατά την ομιλία, όπου το νόημα αυτού που λέγεται προέρχεται από διακύμανση του ήχου των λέξεων και αφορά τις μη λεκτικές πληροφορίες που δίνονται

φράση με μια νότα μεγαλύτερης διάρκειας από τις επόμενες, με συλλαβή που έχει κατάληξη το /a/, για να τονίσει το εύρος των διαστηματικών κινήσεων που χρησιμοποιεί, όπως στα μέτρα 13-14. Από το μέτρο 17, η χρήση του /bvi/, που επαναλαμβάνεται και στα μέτρα 18 και 19, μας δείχνουν ότι η Vaughan οργανώνει τη δομή των φράσεων έχοντας στο νου της τη συνοχή που δημιουργείται από παρόμοια ηχοχρώματα. Εως το μέτρο 22, έχουμε μια πολύ καλά οργανωμένη αλληλουχία αφηγηματικών φράσεων, που στηρίζεται στη χρήση του /i/ και /vi/ με διάφορες παραλλαγές.

6.3. Betty Carter “*Thou Swell*”¹⁵⁴

Το κομμάτι *Thou Swell* είναι μια επιλογή από το δίσκο της Betty Carter με τον πιανίστα Ray Bryant, που ηχογραφήθηκε στις 13 Μαΐου του 1955 στην εταιρία Columbia, με τη συμμετοχή των Wendell Marshall στο κοντραμπάσο και Philly Joe Jones στα ντραμς. Είναι μικρό σε διάρκεια, γρήγορο σε τέμπο και έχει μικρούς σε διάρκεια αυτοσχεδιασμούς. Η Carter κάνει scat στο μισό chorus και επιδεικνύει συνοχή στη φρασεολογία, πρωτότυπη ποικιλία σε συλλαβικό λεξιλόγιο, και έντονο groove.

THOU SWELL RICHARD RODGERS/LORENZ HART

VOICE

SA - DA - TA - TUR - LI - DU - TU - HI - EH - DE - DE - PI - E - PE -

VOICE

PA PA DU TUL PA PIL - DE TE DU TE PI U PM - PA PA DU TUN PA PN DU PA U DE A - DUR LIU DET PUW

VOICE

PU - A - DEE - LIA - DA - PUM - PEH - DAW A LA - PM - PI - PL - DU - BI - DA - WI - DA - EIE IN - DU - BA

VOICE

DU DU - DE - Y - E - DUN BA - DU U DUL A DAE - Y - E - Y E DU PM - BA PA DU - SHY LA A LA PM BI BI DU BE

VOICE

I BI DU PA - A BA DE - DI RLI DU PAUW I - BA BI SPI D L DI D L - BA BA DL DI - DEW LU - BE I FEEL SO

από τον τόνο της φωνής και τις επιλογές τονισμών που προτείνει ο ομιλητής, μέσω των οποίων αντλούμε πληροφορίες για τη συναισθηματική του κατάσταση.

¹⁵⁴Πηγή: Internet Database <https://www.youtube.com/watch?v=Ssi4Zk9zD-g>

6.3.1 Επιλογές συλλαβών

Ήδη από την πρώτη φράση της Betty Carter υπάρχει διαφοροποίηση από τους προηγούμενους στις επιλογές των συλλαβών και τους τρόπους χρήσης τους.

-Η Carter δομεί τον αυτοσχεδιασμό με μικρής διάρκειας νότες και εισάγει νέα σύμφωνα με συγκεκριμένη χρηστική λειτουργία. Χρησιμοποιεί έκκροτα σύμφωνα για να δημιουργήσει διαφορετικής ποιότητας τονισμούς, που προέρχονται από τη *μαλακή* ή *σκληρή* ποιότητα τους (μια διαβάθμιση της ποιότητας γίνεται εδώ= $t < b < d < p$). Η έκκροτη ποιότητα άρθρωσης δημιουργεί μια έντονη ρυθμική αίσθηση. Η Betty Carter φαίνεται πως έχει αφιερώσει χρόνο στο να βρει τις συλλαβές που είναι κατάλληλες για τη δική της εκφραστική *φωνή*. Μέσω αυτών των συμφώνων δημιουργεί φράσεις με ακουστική συνοχή και μπορεί κανείς να ακούσει ότι τα φωνήεντα που χρησιμοποιεί έχουν σχετικά δευτερεύον ρόλο στο σόλο.

-Χρησιμοποιεί το σύμφωνο /l/ για να δημιουργεί αντιθέσεις με τα έκκροτα σύμφωνα.

-Χρησιμοποιεί συνδυασμούς φωνηέντων (hi-e. ey-e), σε στιγμές που θέλει να δημιουργήσει δεμένη κίνηση όπως στα μέτρα 2, 10, 11.

6.3.2 Οργάνωση φράσεων

-Η Carter χρησιμοποιεί το φωνήεν /a/ στο τέλος των φράσεων, όπου μοιάζει να το χρησιμοποιεί σαν σημείο στίξης και συγκεκριμένα του κόμματος.

-Μεγάλες νότες στο τέλος της φράσης με κατιόν διάστημα τελειώνουν με /raw/, /daw/. Τα παραπάνω, αλλά και η επιλογή του να χρησιμοποιήσει τη συλλαβή shiy μας αποκαλύπτει ότι η Carter ερεύνησε τις προτάσεις της Vaughan στον αυτοσχεδιασμό και τον τρόπο που δομεί μέσω των ηχοχρωματικών συμπεριφορών των συλλαβών τις φράσεις της.

-Στα μέτρα 3-6 η σύνδεση των μελωδικών μοτίβων επιτυγχάνεται από την επαναλαμβανόμενη χρήση του ra-ra –du-tul -ra, επαναλαμβάνοντας το στην αρχή των μέτρων 3- και 5, καταλήγοντας στο τέλος του μ.6 στο ruw-ru. Θα λέγαμε ότι τα δύο όγδοα με ra καταλήγουν στο u-de του μέτρου 6 για να λυθούν στο σχήμα τετάρτου ογδού στο μέτρο 7. Εδώ η φράση ακολουθεί την αρμονική δομή του iim7-v7 και λύνεται

στην τονική μαζί με την ηχοχρωματική αλλαγή που εμφανίζεται στο μέτρο 6. Η χρήση του ηχοχρώματος έχει ξεκάθαρα συνδετικό χαρακτήρα σύνταξης. Κάτι αντίστοιχο δημιουργεί στα μέτρα 11 και 12, όπου υπάρχει αρμονική κίνηση iii-vi-ii-v-I με τις συλλαβές du-du. Φαίνεται πως η Carter χρησιμοποιούσε συνειδητά συλλαβικά μοτίβα, που ανταποκρίνονταν σε επαναλήψεις, ακολουθίες και παραλλαγές του μελωδικού υλικού

-Η Carter δημιουργεί μια μικρή καινοτομία στο σόλο της, αξιοποιώντας τη δυνατότητα να χρησιμοποιήσει τα φωνήεντα με έντονη γλωττιδική εκκίνηση¹⁵⁵ (μ.6 το U, μ.8 και μ.14 το A, μ.15 και μ.16 το I).

6.3.3 Τρίηχα

-Αντίθετα με τα προηγούμενα παραδείγματα, όπου στα τρίηχα χρησιμοποιείται το τρισύλλαβο doo-lee-ya, η Carter χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά φωνήεντα e-y-e (μ.10,11,12). Η απουσία συμφώνου τα κάνει να θυμίζουν ποίκιλμα. Στο τέλος του σόλο ωστόσο στα μέτρα 17-18, τραγουδά μια φράση με συνεχόμενα τρίηχα επάνω στην ίδια νότα και χρησιμοποιεί συλλαβές με έκκροτα σύμφωνα. Με αυτό τον τρόπο δημιουργεί μια κορύφωση αυστηρά προερχόμενη από τροποποίηση του ηχοχρώματος των συλλαβών. Τονίζει πάντα το πρώτο όγδοο από τα τρία με τη μια δυνατή και πιο «ανοιχτή» συλλαβή σε σχέση με αυτές που μπαίνουν στο 2^ο και 3^ο όγδοο (spi / di / Ba/ di) επαναφέροντας το βασικό ρυθμικό παλμό.

6.4. Mark Murphy “*Stolen Moments*”¹⁵⁶

Το κομμάτι *Stolen Moments* γράφτηκε από τον Oliver Nelson και κυκλοφόρησε το 1960 στο αλμπουμ ‘*Trane Whistle*’ του Eddie Lockjaw Davis. Το 1978 ο Mark Murphy γράφει στίχους και το κυκλοφορεί στο δίσκο ‘*Stolen Moments*’ από τη Muse Records. Εκτός από το rhythm section, συμμετέχει ένα μικρό σύνολο πνευστών (τρομπέτα, τρομπόνι και άλτο σαξόφωνο).

¹⁵⁵ Στη φωνή η γλωττιδική εκκίνηση (glottal attack) προκαλείται με ένα μικρό χτύπημα των χορδών μεταξύ τους.

¹⁵⁶ Πηγή: Internet Database <https://www.youtube.com/watch?v=A9wS1KB6iQ8>

Το κομμάτι είναι σε φόρμα minor blues. Στον τέλος των στίχων, μπαίνει το scat, που διαρκεί 3 chorus.

Στο 1ο chorus ο Murphy και τα πνευστά παίζουν την ίδια μελωδία. Στα πρώτα 8 μετρα παίζει tutti με το σύνολο των πνευστών και στα τελευταία 4 τραγουδά την ίδια μελωδία με το σαξόφωνο. Στις πρώτες δύο φράσεις ξεκινά με τις ίδιες συλλαβές (da-ga-du-ga) και συναφές ηχοχρωματικό λεξιλόγιο χρησιμοποιείται στα μέτρα 6, 9 και 13, δείχνοντας ότι ο Murphy είχε προετοιμάσει το μέρος όπου έπαιζε με τα όργανα πετυχαίνοντας ομοιογένεια στον ήχο του συνόλου.

STOLEN MOMENTS

♩ = 134

MARK MURPHY'S SOLO

DA GA DU GA — DA DUHN DUHN DA

3 DA GA DU DA DA DUHN DUHN DA A — BI BI —

5 — DEH DU DEH — DUHN DUHN DO DUHN — SA GA DU DA — DA GA DUHN DA PU TO DA

9 — GA DU DA — DOW GA GA WEE(E)A DAIN DU WA GA DU

13 DA DA D(E)A — UH DAH BU DA N DU RA — A — AEW

17 N DUHN DUHN DUHN DA — DA DA BU VA GA DA DA DAEW —

21 DI-DL-LI N DE GUHN WEH — DA DA DA SO-DE-RU-A- AEW — SA

23 BOW BOW BI REH WU - VA WU - RA - GA - SA - O - I - RA SA - SA

25 (E)UH - U - DA - A SEH DU DU SEH DU - RU - BEH

27 $F\sharp m^7$ Fm^7 Em^7 Ebm^7 6
 BA - BEH BI - LE-DAEW LOH - BLI U - E - OH - LEH WI U I U I U

29 Dm^7 $Eb\circ^7$ C/E Fm^7 Cm^7 $G7(b9)$ 3
 WE DA M WA DA DA WA WA DA U WAEW SA BI U BEH

33 Cm^7 Cm^6 Cm^7 Cm^6
 SON BA V - LOW DOH GOH DE BOW WO DA SHAE BI NG WI GA DOW BA.

37 Fm^7 Fm^6 Cm^7 Cm^6
 A DOWN DA DOW WA OW UH E O WI AE UH VA U WO

41 Dm^7 3 Ebm^7 Em^7 Fm^7
 WUH E LI A GA BA WU VUH WU VUH UH LU U LU WU LUH WU UH

43 $F\sharp m^7$ 3 Fm^7 Em^7 Ebm^7
 UH WU WU UH UH EE WU WEE U WU YUH LU DAE

45 Dm^7 $Eb\circ^7$ C/E Fm^7 3
 YE DE L(YE) DA OO HA A LA UH LA YE DE U I U LU DE

47 Cm^7 6 $G7(b9)$ 6
 LEH DU LEH DY LEH DU LEU DU LA LU LA LA

49
 AEW

6.4.1 Χρήσεις συλλαβών

Το δεύτερο chorus του αυτοσχεδιασμού ξεκινά με μια σαφή δήλωση ότι ξεκινάει ένα φωνητικό σόλο. Ο Murphy εκμεταλλεύεται τη δυνατότητα να δημιουργήσει αντίθεση με τον ήχο του προηγούμενου chorus, ξεκινώντας με ένα glissando, επάνω στα φωνήεντα /aewh/. Η επιλογή αυτή είναι συνειδητή και θα λέγαμε ότι θυμίζει ένα είδος επιφωνήματος, κάποιου που ξεκινά να πει κάτι και αλλάζει γνώμη. Με τη διάρκεια που προσφέρουν τα φωνήεντα αυτά επάνω σε νότες μεγάλης

αξίας δημιουργεί την αίσθηση του *χώρου*, που αντιτίθεται στην πιο ρυθμική και κάθετη κίνηση του πρώτου chorus.

Με μια πρώτη ματιά αναγνωρίζουμε νέους συνδυασμούς συλλαβών (bi-le, loh-bi, goh). Παρατηρούμε μία ιδιαίτερη προτίμηση στην εκτενή χρήση φωνηέντων ακόμη και σε θέσεις, σε συνεχόμενα όγδοα ή σε τρίηχα. Ο τρόπος χρήσης των φωνηέντων και οι μεταβολές τους -ειδικά από το μέτρο 21- δίνουν την εντύπωση ότι ο Murphy δανείζεται ηχοχρώματα που αντιστοιχούν στις διακυμάνσεις της ομιλίας. Η σχέση του με τη Μπητ λογοτεχνία και η επαφή του με την ποίηση, ενδέχεται να τον οδήγησε να εντείνει το συλλαβικό του λεξιλόγιο με χαρακτηριστικά που είναι αμιγώς γλωσσικά. Αυτός τρόπος αυτοσχεδιασμού βρίσκεται πιο κοντά στο *'Mumbles'* του Clark Terry απ' ότι το *'All Of Me'* της Sarah Vaughan. Η χρήση ειδικών εφέ, όπως λυγίσματα νοτών (bends) είναι εκτεταμένη σε ολόκληρη τη διάρκεια του σόλο.

Σε αντίθεση με την οργανωμένη συλλαβική απόδοση του πρώτου chorus, η χρήση συγκεκριμένων συλλαβών μοιάζει να είναι δευτερεύουσας σημασίας. Οι επιλογές του πηγάζουν από τις παράμετρους του ήχου, όπως η χρήση δυναμικών, η διαφοροποίηση της ταχύτητας της αναπνοής που προκαλεί ασυμμετρία στις φράσεις, η ένταση και χαλάρωση στον χειρισμό των φωνηέντων, η οξύτητα στον ήχο και η διαφοροποίηση των ηχοχρωμάτων. Για αυτό και δεν θα αναλυθούν εκτενώς οι συλλαβές καθεαυτές παρά μόνο μέσα από την παράμετρο της ρυθμικής ασυμμετρίας ή καλύτερα, μετατροπίας, που χρησιμοποιείται έντονα σε κάποια σημεία του σόλο και αναδεικνύει μια νέα λειτουργική χρήση των συλλαβών.

6.4.2 Ρυθμική μετατροπία (implied metric modulation)

Η ρυθμική μετατροπία κατά το *'Oxford Companion to Music'* είναι *“μια τεχνική που εισήχθη από τον Elliott Carter, η οποία προτείνει την μετατροπή της υποδιαίρεση του μετρικού οπλισμού κατά τη μετάβαση από το ένα μέτρο στο άλλο, όπως μια ακολουθία συγχορδιών μπορεί να επηρεάσει την αρμονική μετατροπία από μια κλίμακα σε μία άλλη*¹⁵⁷. Ο ορισμός αυτός περιγράφει μια τεχνική που χρησιμοποιήθηκε στην κλασική μουσική και αναφέρεται σε ένα είδος ανεπτυγμένης

¹⁵⁷Alison Latham, *Oxford Companion to Music*. Oxford University Press, 2002, μεταφραση της εισηγήτριας, σ.769.

ρυθμικής γλώσσας, που συναντάται πολύ συχνά στη σύγχρονη τζαζ. Μία έρευνα που έγινε επάνω σε ρυθμικές μετατροπές που απαντώνται στη τζαζ, ξεχώρισε τρεις διαφορετικού τύπους: Συνθετικές, αυτοσχεδιαστικές και υπαινισσόμενες ρυθμικές μετατροπές¹⁵⁸. Οι πρώτες προτείνουν αλλαγές στο μέτρο ή τη φόρμα και εμφανίζονται στην παρτιτούρα. Οι δεύτερες είναι μη-προσχεδιασμένες ρυθμικές μετατροπές, εμφανίζονται αυθόρμητα, προτείνονται από το σολίστα και ακολουθούνται από όλο το γκρουπ, υποδηλώνοντας μια υψηλού τύπου αλληλεπίδραση. Ο τρίτος τύπος προτείνεται από το σολίστα αλλά δεν περιλαμβάνει αλληλεπίδραση με τους μουσικούς.

Στο scat του Mark Murphy εμφανίζεται ο τρίτος τύπος ρυθμικής μετατροπής. Το συναντάμε στα μέτρα 21-22, 27, 28, 43 και 47, όπου το παιχνίδι με το χρόνο δημιουργεί ρυθμικές επιστρωματώσεις επάνω στον αρχικό παλμό του κομματιού. Σε αυτά τα περάσματα ο Murphy χρησιμοποιεί ασυνήθιστους συνδυασμούς συλλαβών, προτείνοντας μια ρυθμική μικροκίνηση εντός φράσης που ενισχύεται από το ηχόχρωμα των συμφώνων. Συνδυασμοί συλλαβών όπως /de-gun-we-da/ στο μέτρο 21, ή /bo-de-ru-aew/, στο πεντάηχο δεκάτων έκτων, ενισχύουν το ακουστικό ενδιαφέρον του ακροατή και την πρόθεση του να αυτοσχεδιάσει ρυθμικά δημιουργώντας πολυρρυθμίες. Μια ιδιαίτερη προτίμηση εμφανίζεται στο φώνημα /u/ για να εκφράσει ρυθμικά μοτίβα μοτίβα τριήχων, όπως στα μέτρα 27 και 47, ενώ η χρήση του γίνεται εκτενής σχεδόν σε ολόκληρο το τρίτο chorus του σόλο, από τα μέτρα 41-47. Το /u/ εμφανίζεται μόνο του είτε στο τέλος άλλων συλλαβών. Το /u/, ένα σχετικά κλειστό φωνήεν και χαμηλά στην ηχοχρωματική κλίμακα, τον βοηθά να δημιουργήσει μια αύξουσα ένταση που την κλιμακώνει αποκλειστικά με φωνήεντα στο μέτρο 43 επάνω στο τρίηχο τετάρτων. Σε συνδυασμό με το /w/ ο Murphy χτίζει μια έντονη πλαστικότητα στο ρυθμό στα μέτρα 41-44, που εκτονώνεται στα μέτρα 45-48, με μία μετατροπή της χροιάς της φωνής του και επαναφέροντας σταδιακά πιο ρυθμικά

¹⁵⁸Μια δυσκολία του εγχειρήματος της έρευνας γύρω από τις τεχνικές που συναντώνται στη τζαζ, είναι η απουσία ενός ενιαίου λεξιλογίου στην ελληνική γλώσσα. Μια τέτοια έρευνα σε πανεπιστημιακό επίπεδο θα ήταν περισσότερο από απαραίτητη. Ο ορισμός *ρυθμική μετατροπή*, προέκυψε από την αντιστοιχία με την αρμονική μετατροπή που προτείνεται στον ορισμό του Oxford Companion to Music. Περισσότερες πληροφορίες γύρω από τη ρυθμική μετατροπή στη τζαζ μπορεί να βρει κανείς στη μελέτη *Phrasing and Polyrhythm in Contemporary Jazz Guitar: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis* του Quentin Bryan Angus και το *Contracting and Expanding Time Within Form* του Ari Hoening και Johannes Weidenmueller.

σύμφωνα, όπως το /d/ και φωνήεντα όπως το /a/, φωνήεν που εμφανίζεται και στην αρχή, πετυχαίνοντας μια συνοχή στη δομή του σόλο.

6.5 Kurt Elling “Nature Boy”

Το ‘Nature Boy’ πρωτοηχογραφήθηκε από τον Kurt Elling, στο άλμπουμ ‘The Messenger’ για τη Blue Note το 1997. Η ηχογράφηση που επιλέχθηκε στην παρακάτω μεταγραφή είναι από τη συνεργασία του με την Συμφωνική ορχήστρα του Σίδνευ μαζί με το τρίο του στην όπερα του Σίδνευ το 2008. Η βασική δομή του κομματιού είναι ίδια με αυτή του δίσκου και το χαρακτηριστικό *riff*¹⁵⁹ του πιάνου. Όπως και ο Mel Torme, ο τραγουδιστής διατηρεί τη δομή και κάνει μικρές αλλαγές ανανεώνοντας το ενδιαφέρον του.

Το κομμάτι έχει 32μετρη φόρμα (**A-B-A-C** που χωρίζονται σε 8μετρα) +6μ Γέφυρα, με το βασικό πιανιστικό *riff* του κομματιού.

Η Δομή που ακολουθείται είναι:

1° chorus: Ντουέτο πιάνου με φωνή στο θέμα του κομματιού

Γέφυρα: Μπαίνει η ορχήστρα με το τρίο στο χαρακτηριστικό πιανιστικό *riff*.

2° chorus: Θέμα του κομματιού με όλη την ορχήστρα

Γέφυρα

3ο και 4ο chorus: Scat

Riff γέφυρας σε επανάληψη: αυτοσχεδιασμός από τα ντραμς

5° chorus : Head Out

Riff γέφυρας: με μικρό αυτοσχεδιασμό από τη φωνή

Κάποιες φράσεις του scat έχουν παραμείνει αυτούσιες στις δύο εκτελέσεις, γεγονός που αναδεικνύει ότι ο Elling είχε προετοιμάσει κάποιες φράσεις πριν κάνει την ηχογράφηση και αυτό του έδωσε τη δυνατότητα να εμβαθύνει επάνω στο μελωδικό, ρυθμικό και συλλαβικό υλικό. Μέσα στο scat, συμπυκνώνονται καινοτομίες που εμφανίζονται σε προηγούμενους αυτοσχεδιαστές, όπως η εύπλαστη χρήση των φωνηέντων που προτάθηκαν από τον Mark Murphy ή καινοτομίες της έντονης ρυθμικής αίσθησης που συναντήσαμε στο σόλο της Betty Carter. Το scat είναι πυκνό μουσικά, με

¹⁵⁹Επαναλαμβανόμενη ρυθμική φράση

πλούσιο ρυθμικό, μελωδικό, φρασεολογικό και συλλαβικό περιεχόμενο, κάτι που τοποθετεί αναμφισβήτητα τον Elling σε πρωτοπόρο. Ο Elling επιδεικνύει μια ιδιαίτερη μαεστρία στις συλλαβικές χρήσεις και δημιουργεί μελωδικές φράσεις με συγκεκριμένες επιλογές τόσο φωνηέντων όσο και συμφώνων. Επιπλέον δημιουργεί φρασεολογική συνοχή μέσα από την επανάληψη ομόηχων φωνηέντων ή ενίοτε και συλλαβών. Το scat είναι χωρισμένο σε μέρη, όπου διαφοροποιούνται τόσο οι διαστηματικές, μελωδικές και ρυθμικές κινήσεις, όσο και οι συλλαβικές επιλογές. Κατά την κορύφωση χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά δεκαταέκτα και παρόμοια συλλαβικά μοτίβα. Σκηνοθετείται πρακτικά μια ιστορία αφήγησης, με έτοιμα και πιο αυτοσχεδιαστικά μέρη και παραθέτει μια πλατιά ποικιλία μουσικών στοιχείων, συλλαβών, μελωδικών κινήσεων και ρυθμικών στιγμιότυπων.

Ένα νέο στοιχείο που εισάγει είναι ότι δημιουργεί ρυθμικές ομάδες νοτών με απροσδόκητους τονισμούς (odd groupings) ασύμμετρους ως προς το βασικό παλμό. Και το πετυχαίνει επιπλέον μέσα από επαναλήψεις συλλαβών και ποικιλία χρήσεων ως προς την εφαρμογή τους (διαφορετικά σημεία έναρξης μέσα στο μέτρο, παραλλαγές φράσης/ συλλαβών, τονισμοί με νέο συλλαβικό υλικό). Οι συλλαβές που χρησιμοποιεί εξυπηρετούν την ανάπτυξη πολυρρυθμίας, αλλά και τη θεμελίωση του swing feel με πολλαπλές αποχρώσεις, που φωτίζει την ηχοχρωματική και άρα μουσική διάσταση των συλλαβών. Η φωνή του κατέχει υψηλή τεχνική κατάρτιση, σε επίπεδο ταχύτητας άρθρωσης αλλά και κατάλληλης χρήσης φωνηέντων σε σχέση με το τονικό ύψος. Οι επιλογές των συμφώνων, αναδεικνύουν μια υψηλού επιπέδου κατανόηση του τρόπου που τα σύμφωνα δημιουργούν παλμική ή κρουστική κίνηση στον ήχο, έντονο ρυθμικό feel, ή πιο legato κίνηση οργανώνοντας τα αναλόγως.

6.5.1 Ανάλυση του αυτοσχεδιασμού

μ.1-8 Γέφυρα

Em7 C#m7(b9) Cmaj7 Fmaj7 Em7 C#m7(b9) Cmaj7 Fmaj7

TU-GU-DU-A - GA-RO A DA-DL DA RI-RA - A SHA-E-DOO-DOO HA HA DA _

5 Em7 C#m7 Cmaj7 Fmaj7 Em7 C#m7 Cmaj7 Fmaj7

HA DL DA DL DA RI RA - A SHA DA RU A DA A DL DA DL SHA DOO GATYIE Y A DU YIE I A-DU

Η αρμονική και φρασεολογική δομή στη γέφυρα είναι 2μετρη. Ξεκινάει με άρση στον 1ο χτύπο και δημιουργεί διατονική ανοδική κίνηση ογδών και στην αρχή κάθε δίμετρου. Ο Elling χρησιμοποιεί έντονη άρθρωση με στιγμιαία έκκροτα σύμφωνα (tu-du-ga-di-da) και από τη δεύτερη φράση χρησιμοποιεί το /a/ με έντονη γλωττιδική εκκίνηση (hard glottal attack). Οι συλλαβές σε κάθε φράση παρότι ποτέ ακριβώς ίδιες έχουν ηχοχρωματική συνοχή (με χρήση παρόμοιων συλλαβών: μ.3 a -da-di/ μ.5 ha-di-da / μ.7 a-dil-da και μ.4 sha-doo-doo/ μ.6 sha-da-roo/μ.7 sha-doo-ga). Επίσης, η 2^η και 3^η φράση τελειώνει με aa-da/ a-da και μικρή διατονική καθοδική κίνηση.

Στο τέλος του 8 μέτρου και στο ρυθμικό break της ορχήστρας εισάγει νέο συλλαβικό υλικό (tyie) και έπειτα τη συλλαβική ομάδα yie-y-a-du γύρω από το οποίο δομεί τις φράσεις του επόμενου μέρους, όπου διαφοροποιεί άρθρωση και ηχόχρωμα (από το οδοντικό /d/ που κυριαρχεί στη γέφυρα) στο /γ/ όπου η άρθρωση μεταφέρεται στο πίσω μέρος της γλώσσας σε συνδυασμό με τον ουρανίσκο). Με αυτό τον τρόπο, αλλά και αλλάζοντας το βασικό φωνήεν χρήσης από /a/ σε /e/ μας εισάγει στο επόμενο μέρος, με μια μετάβαση μέσω της φωνηματικής αντίθεσης.

μ.9-16 1^ο chorus A Section

1ST CHORUS

9 E_m^7 E_m^{b6} E_m^6 $C^{maj7}(\sharp 11)/E$

YIE-I-A-DU YIE-DI-YIE-I-A-DU YIE-I-E-ADL-YIE-A-BI-L-DI-DL-RO-PUM PO-BI-UW

13 E_m $B7^{b9}$ E_m^7 A^7 $B7^{b9}/F\sharp$ E_m^7/G $F\sharp^7(sus4)$ $F\sharp^7^{b9}$

PE-DYIE-A-DL-YIE-DLE SAU-DLA SA-DOO-DOO-DO O-DO-UWUW

Από το μ.9 έως το μ.16 οι φράσεις γίνονται τετράμετρες και το ηχοχρωματικό συλλαβικό υλικό είναι παρόμοιο, όπου η πρώτη φράση έχει συνεχόμενα όγδοα και η δεύτερη διαφορετικές ρυθμικές αξίες με αλλαγές στη ρυθμική κίνηση (μέσω των παρεστιγμένων ογδών και τετάρτων σε άρσεις). Η δεύτερη φράση αναλαμβάνει το ρόλο της επεξήγησης φράσης προς την κύρια. Και οι δύο φράσεις τελειώνουν με μεγάλες αξίες και συλλαβές με διπλά φωνήεντα /uw/. Τα κλεισίματα των φράσεων γίνονται με

καθοδικό διάστημα και τα φωνήεντα (uw- oo-uw) χρησιμοποιούνται συντακτικά ως κόμμα. Παρατηρούμε ότι στο τελείωμα της δεύτερης φράσης (μ.15) εισάγονται νέα φωνήεντα, που δημιουργούν μετάβαση στο επόμενο μέρος.

μ. 17- 24 B Section

(1)αποτζιατούρες με dla/dlo

(2) κύρια φράση με εισαγωγή συλλαβικού υλικού

(3)δευτερεύουσα φράση -----

(4) Επανάληψη Ρυθμικών μοτίβων με όμοιες συλλαβές

Στα πρώτα δύο μέτρα (17-18) επαναλαμβάνεται ένα μελωδικό μοτίβο τρεις φορές με ελαφριές παραλλαγές στο ρυθμό (με υποδιαίρεση των αξιών από τέταρτα σε όγδοα και από εκεί σε δεκαταέκτα). Κάθε επανάληψη ξεκινά με την ίδια συλλαβή fa και προτείνει φρασεολογική και ακουστική συνοχή. Μέσω των συλλαβών /dla-/dlo/ ερμηνεύονται οι άχρονες αποτζιατούρες (1). Στα μ.19-20 η δίμετρη φράση με νέο συλλαβικό υλικό (shoo –pe- ya), είναι μια εισαγωγική φράση που αναλύεται καλύτερα στα μέτρα 20-24. Σε αυτά ο Elling τραγουδά μια δεύτερη τετράμετρη επεξηγηματική φράση, χρησιμοποιώντας ως βάση τις συλλαβές που εισήχθησαν προηγουμένως, αλλά με ποικίλα φωνήεντα και διαφορετική ρυθμολογία πετυχαίνοντας μια ρυθμική παραλλαγή μικρής κλίμακας (2),(3),(4). Αξιοποιεί τα μοτίβα ογδόων με τέταρτα παρεστιγμένα (μ.22-23), και τα συνδέει ερμηνεύοντας τα με συγγενές ηχοχρωματικά συλλαβικό υλικό.

μ.25-33 Section A' + 1μ από το Section C

Στα μέτρα 26-28 εμφανίζεται μια τετράμετρη φράση χτισμένη με όγδοα και παρότι χρησιμοποιεί συλλαβές που απαιτούν καθαρή άρθρωση, ο Elling παίζει με ήχο legato και με χαλαρή άρθρωση στα χείλη. Η φράση έχει δυναμική *diminuendo* και προετοιμάζει τον ακροατή για την επόμενη του κίνηση.

Στα μέτρα 29-30 χτίζει μια δίμετρη φράση με επανάληψη ρυθμικών μοτίβων και ανοδικά διαστήματα χρησιμοποιώντας τις ίδιες συλλαβές με μαλακά σύμφωνα (fo-na) προετοιμάζοντας την επόμενη ρυθμική κίνηση. Στα μέτρα 31-33 εκτελεί για πρώτη φορά συνεχόμενα δέκατα έκτα σε χρωματική κίνηση πετυχαίνοντας την πρώτη κλιμάκωση του scat. Τα δέκατα έκτα γκρουπάρονται ανά τέσσερα και με παρόμοια συλλαβικά μοτίβα, ξεκινώντας από το οξύτερο φωνήεν /i/, περνώντας από το /e/ και καταλήγοντας στο /a/. Οι συλλαβές που χρησιμοποιούνται στο χρωματικό πέρασμα (dibi, de-di, da-ba) προκαλούνται από έντονη χειλική και γλωσσική άρθρωση επιτυγχάνοντας καθαρή άρθρωση σε γρήγορα ρυθμικά περάσματα. Στα μέτρα 33-34, γίνεται αναδίπλωση των φωνηέντων από το /a/ στο /e/ και μετά στο /i/ κυκλώνοντας ηχοχρωματικά τη φράση.

Η τελευταία φράση (μ.31-34) απλώνεται ανάμεσα στα δυο μέρη του κομματιού (A και C), ξεκινώντας από το τελευταίο μέτρο του A και διατηρείται για το πρώτο μέτρο του C. Ο Elling δημιουργεί μια ασυμμετρία στη σχέση φράσης και δομής του κομματιού με τον εξής τρόπο: Η φράση ξεκινάει στην άρση του 2^{ου} χτύπου του μ.31 ξεκινώντας μια κορύφωση που χαρακτηρίζεται από αξίες δεκάτων έκτων, χρωματικής κίνηση και ηχοχρωματική συνοχή των συλλαβών, για το υπόλοιπο του chorus. Η φράση της πρώτης κορύφωσης ολοκληρώνεται στο 1^ο μέτρο του επόμενου μέρους (μ.33) φτιάχνοντας φράσεις από πολλές νότες και με συνάφεια ηχοχρώματος που δημιουργούν μικρές κορυφώσεις. Με αυτό τον τρόπο οργανώνει τη φράση με τρόπο που να

δημιουργήσει ένα δεύτερο είδος αφήγησης βασιζόμενο στον πυκνό ρυθμό, την ταχύτητα άρθρωσης και τη φωνηματική ποικιλία του.

Section C (Τα υπόλοιπα 3 μέτρα του 1ου 4μετρου, μ.34-36)



Σε αυτά τα μέτρα εμφανίζονται ρυθμικές ομάδες νοτών (odd groupings) σε νότες διάρκειας δεκάτων έκτων. Τα δεκατα έκτα συνδέονται μέσω χρωματικής κίνησης, συγκεκριμένων τονισμών και συλλαβών ανά 6, πετυχαίνοντας πλούσιες ρυθμικές επιστρωματώσεις. Ο Elling κινείται από πιο σκούρα σε πιο φωτεινά φωνήεντα της ηχοχρωματικής παλέτας ($e < a < i$) καθώς ανεβαίνει κλιμακωτά σε τονικό ύψος. Ο συνδυασμός των συλλαβών που χρησιμοποιεί αποτελείται από τα χειλοδοντικά έκκροτα σύμφωνα /d/ και /b/ και προσθέτει και τη συλλαβή /ga/, για την επίτευξη καθαρής, ρυθμικής άρθρωσης. Η συλλαβή /ga/, αρθρώνεται από το συνδυασμό του πίσω μέρους της γλώσσας με τον ουρανίσκο και αντιπαραβάλλεται με τα /d/, /b/ δημιουργώντας οξείς τονισμούς, όσο και μια τρίτη επιστρωμάτωση ρυθμού, που θυμίζει πολυρρυθμία. Δημιουργεί ένα συναρπαστικό ρυθμικό εφέ μελωδικά (μέσω της χρωματικής κίνησης), ρυθμικά (από την ταχύτατη άρθρωση δεκάτων έκτων και των ομαδοποιήσεων τους) και ηχοχρωματικά (παίζοντας επάνω στις αντηχήσεις που προκαλούνται από τις εναλλαγές των συγκεκριμένων συμφώνων).

Section C (2ο 4μετρο). μ. 37-40



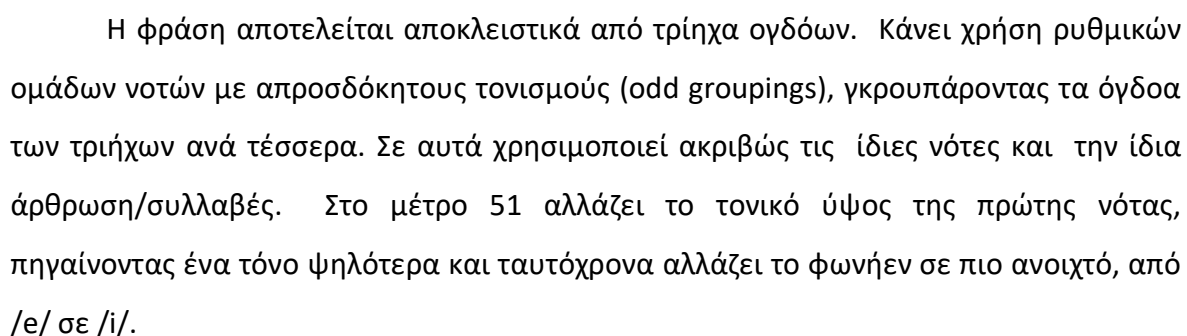
Στο μέρος αυτό εμφανίζονται όλα τα χαρακτηριστικά που αναλύθηκαν στο προηγούμενο μέρος. Στο πρώτο μέρος, στις τέσσερις επαναλήψεις του εξάχων απο δεκαταέκτα, επαναλαμβάνεται το περίγραμμα των φωνηέντων (a-l-o-a-o-l). Η συλλαβή στην αρχή των ομάδων είναι φωνηματικά πάντα ίδια: το /fa/. Τελειώνει πάντα με τη συλλαβή /dl/ χρησιμοποιώντας τη ως *ghost note* στο τέλος του γκρουπαρίσματος και δημιουργώντας μια έντονη αντίθεση με τη συλλαβή έναρξης.

Στο δεύτερο μέρος παίζει ανάμεσα σε ρυθμικές ομάδες των έξι και τεσσάρων δεκάτων έκτων επάνω σε άλλα φωνήεντα και σύμφωνα. Ξεκινά με /we/, τελειώνει με dl και εναλλάσσει τα φωνήεντα /e/ και /o/. Μέσω εναλλαγής φωνηέντων, του d και του l, εξασφαλίζει τη γρήγορη άρθρωση, 'παίζει' με τις φασματικές συμπεριφορές των γραμμάτων και δημιουργεί παραλλαγές σε ένα συγκεκριμένο ρυθμικό πλαίσιο. Το αυτοσχεδιαστικό παιχνίδι προϋποθέτει ταχύτατη κίνηση της γλώσσας, μέσω της οποίας αλλάζει τις αντηχήσεις του φωνητικού οργάνου (do-ga / ri-dl / ri-bi/ we-dl κ.α). Παρόμοια γκρουπαρίσματα θα δούμε και παρακάτω, στο δεύτερο κύκλο του σόλο. Και πάλι ο Elling, στο τέλος του μέρους εισάγει νέο συλλαβικό υλικό που θα χρησιμοποιήσει στο επόμενο μέρος.

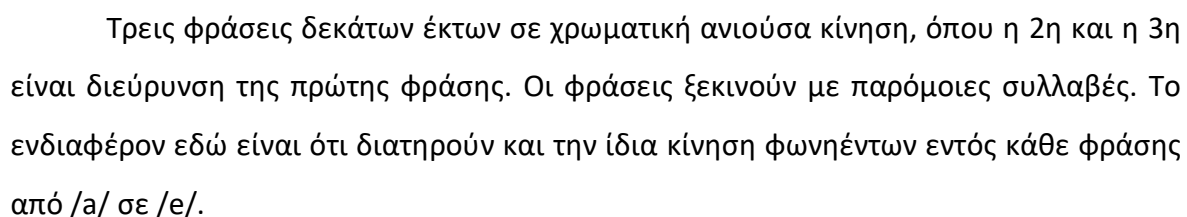
2ο Chorus Section A (μ.41-48)

Οχτάμετρο μέρος που αποτελείται από δύο φράσεις, η πρώτη με μεγάλες αξίες (μ.41-44) και η δεύτερη με όγδοα (45-48). Στα μέτρα 46-47 βλέπουμε πάλι ένα διατονικό μελωδικό μοτίβο που κινείται προς τα κάτω, που κάθε φορά ξεκινά στην άρση του 2 και του 4, και χρησιμοποιεί ως σημείο έναρξης συλλαβές που ξεκινούν από p (rae-pfa-pe),

Section B (μ.49-52)



(μ.53-56)



Section A' (μ. 57-60 και 61-65)



Οκτάμετρο με νότες δεκάτων έκτων, όπου εμφανίζονται όλα τα στοιχεία που αναφέρθηκαν νωρίτερα στο μέρος C του προηγούμενου chorus (ρυθμικές ομάδες νοτών με απροσδόκητους τονισμούς (odd groupings), χρωματική κίνηση, εναλλαγές συλλαβών, έξυπνος χειρισμός των φωνηέντων, βάσει της ηχοχρωματικής παλέτας) σε ένα σταδιακό κρεσέντο κορύφωσης. Αποτελείται από δύο μεγάλες φράσεις όπου η μελωδία κινείται χρωματικά έως την αρχή της 2ης φράσης και μετά κατεβαίνει σταδιακά.

Τα γκρουπαρίσματα έχουν νέο συλλαβικό περιεχόμενο. Στη φράση αυτή το i- αποκτά θέση συμφώνου και εναλλάσσεται στα μέτρα 57-58 με πιο κλειστά φωνήεντα. Το γεγονός ότι ο Elling κρατά το φωνήεν /i/ για την κορύφωση επιβεβαιώνει για μια ακόμη φορά το συμπέρασμα ότι το τονικό ύψος καθορίζει τις επιλογές φωνηέντων. Στα μ.59-60 οι εναλλαγές του d με το g είναι έντονες, που σημαίνει ότι ακόμη και μέσα στις αλληπάλληλες σειρές δεκάτων έκτων, ο Elling διατηρεί την επαφή με τη swing αίσθηση, επιλέγοντας αλληλουχίες συλλαβών που δημιουργούν παλμική κίνηση. Επίσης η συλλαβή με /g/ είναι πάντα η τέταρτη στη σειρά επιτονίζοντας μια πολυρρυθμία του 4 επάνω στα 3 και τονίζει την ευκολία του Elling να χειρίζεται την πολυρρυθμία. Όχι μόνο την ερμηνεύει σε επίπεδο μελωδίας, αλλά δημιουργεί και δεύτερες, ευφυείς επιστρωματώσεις ρυθμών μέσω των συλλαβών¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Ενδέχεται σε τέτοιες στιγμές εκστατικής (ας μου επιτραπεί ο όρος) ερμηνείας οι επιλογές των συλλαβών να είναι αποκύημα της πλήρους βύθισης μέσα στο *εδώ και τώρα* της παλμικής κίνησης που προκύπτει από τη swing αίσθηση και να μην επιδέχονται καμίας συνειδητής νοητικής επεξεργασίας. Τέτοιες στιγμές έχουν αναφερθεί από πολλούς μουσικούς που έχουν φτάσει σε πολύ υψηλό επίπεδο ερμηνείας, που είναι ωστόσο, αποτέλεσμα αμέτρητων ωρών μελέτης και παιξίματος.

Section C + γέφυρα (μ.65- 78)

Στην αρχή αυτού του μέρους ο Elling παίζει με όγδοα σε άρση και παραλλαγές σε φωνήεντα γύρω από το /sh/, σαν να θέλει να επιμηκύνει τις νότες σε διάρκεια, παράγει τις νότες με έντονη εκροή του αέρα, δημιουργώντας μια πιο 'φωναχτή' χροιά. Όλες οι υπόλοιπες νότες που θα τραγουδήσει είναι μεγάλης διάρκειας και παράγονται με τη χρήση πολύ ανοιχτού /ee, αποκτώντας πρόσβαση στην υψηλότερη περιοχή της φωνής του.

6.6 Συμπεράσματα:

Από τις παρατηρήσεις που αναφέρθηκαν στους αυτοσχεδιασμούς των Mel Torme, Sarah Vaughan, Betty Carter, Mark Murphy και Kurt Elling συνοψίζονται τα παρακάτω συμπεράσματα:

- Η τεχνική γνώση του φωνητικού οργάνου είναι άρρηκτα δεμένη με το τονικό ύψος όπου κινείται ο ερμηνευτής και συναντάται οριζόντια σε όλους τους ερμηνευτές. Κορυφώσεις και νότες σε ψηλές περιοχές γίνονται επάνω στα φωνήεντα /i/ και /ee/, στις μεσαίες περιοχές χρησιμοποιούνται κυρίως τα /e/, /ie/, /ey/, /ae/, /a/, ο ενώ στις πιο χαμηλές περιοχές συναντώνται πιο συχνά τα /eu/, /au/, /aw/, /o/, /uw/. Οι λόγοι σχετίζονται με την κατασκευή του φωνητικού οργάνου, όπου τα φωνήεντα, ως φορείς του ήχου ηχούν καλύτερα σε συγκεκριμένες περιοχές και επιτρέπουν καλύτερο συντονισμό μυών, αρθρωτών και αναπνοής. Αυτό δε σημαίνει ότι τα φωνήεντα της ηχοχρωματικής κλίμακας δεν χρησιμοποιούνται σε άλλες περιοχές του οργάνου, αλλά

περισσότερο, ότι η χρήση φωνηέντων συμβαδίζει ερμηνευτικά με τις αντηχήσεις που αυτά προκαλούν.

- Τραγουδιστές που χρησιμοποιούσαν διευρυμένη φωνητική έκταση, έκαναν τη χρήση του /i/ με πιο φωτεινές ή σκοτεινές παραλλαγές του. Αυτό δεν ισχύει στην περίπτωση της Carter, κυρίως γιατί η έκταση του αυτοσχεδιασμού ήταν μικρότερη.

- Οι επιλογές εκτέλεσης που σχετίζονται με το πως θα παίζεται η κάθε νότα μεταφράζονται στην συμπεριφορά των συμφώνων δηλαδή την έκκροτη (k,p,b,d,t), λεία (l), 'βελούδινη' (f,v) ή ρευστή (w,l,dl,n,m, r) αλλά και το φωνήεν γ σε συνδυασμό με φωνήεντα) υφή των συμφώνων. Η εναλλαγή κρουστών συμφώνων με πιο ρευστά σύμφωνα δημιουργεί swing αίσθηση (*feel*) και ο τρόπος που θα αρθρωθούν ορίζει την ποιότητα του. Οι επιλογές που θα γίνουν εξαρτώνται από την ευρηματικότητα του ερμηνευτή. Στην περίπτωση του Elling διαπιστώνουμε μια μεγάλη ποικιλία σε συνδυασμούς που παράγονται με την εναλλαγή των αντηχήσεων πιο μέσα ή πιο έξω στη στοματική κοιλότητα και τις αντίστοιχες θέσεις της γλώσσας, την ροή του αέρα και τους συνδυασμών συλλαβών σε σχέση με το φωνητικό ηχείο. Έτσι αναγνωρίζουμε μια ποικιλία αποχρώσεων και συνδυασμούς με μεγάλες αντιθέσεις (όπως do-ga ,ru-yiu, we-dl) ή με μικρότερες αντιθέσεις όπως (fa-vl,di-dl,ri-dl).

- Τα ow/au/how/wow παραμένουν συλλαβές που χρησιμοποιούνται στις μεγάλες νότες στα κλεισίματα φράσεων με καθοδική κίνηση ανεξάρτητα από το στυλ (Swing, Bebop, post-bop κ.λ.π.). Αυτό πιθανώς να σχετίζεται με την προσωδία της αμερικανικής διαλέκτου και τις φασματικές κινήσεις συγκεκριμένων φράσεων. Μια εργασία που θα διαπραγματεύονταν ένα τέτοιο αντικείμενο θα έριχνε άπλετο φως στη σχέση ομιλούσας φωνής και αυτοσχεδιασμού, αλλά και της άρρηκτης σχέσης που έχει το τζαζ τραγούδι με το λόγο, τις υπόγειες διακυμάνσεις τονικών υψών και της προσωδίας γενικότερα.

- Οι τρόποι άρθρωσης εξυπηρετούν *καθαρά* μουσικούς σκοπούς και δεν αποτελούν αυτοσκοπό του τζαζ τραγουδιστή. Η τζαζ άρθρωση είναι συνώνυμο του swing feel και οι ηχοχρωματικές επιλογές εξαρτώνται άμεσα από αυτό. Ο ρυθμός καθορίζει τις ποιότητες των συμφώνων που χρησιμοποιούνται και οι τραγουδιστές βρήκαν πολλές παραλλαγές συλλαβών μέσω των οποίων εκφράζεται.

- Η εκτεταμένη χρήση των συλλαβών προϋποθέτει την αφομοίωση των υπόγειων, ραφινარიσμένων διαφοροποιήσεων που παράγονται από τις μικροκινήσεις της γλώσσας,

των χειλιών, της μαλακής υπερώας και του λάρυγγα και κυρίως, την άρτια κατάρτιση της τεχνικής αναπνοής.

- Οι ηχοχρωματικές επιλογές συλλαβών προωθούν την συνοχή των μουσικών φράσεων και ενισχύουν τη συντακτική δομή του αυτοσχεδιασμού. Στους αυτοσχεδιαστές που ήρθαν σε επαφή με την ποίηση ή τη free jazz, ο παράγοντας του ηχοχρώματος παίζει μεγαλύτερο ρόλο και σχετίζεται τις διακυμάνσεις της ομιλίας.

- Οι αναλύσεις των scat έδειξαν ότι οι τραγουδιστές χρησιμοποιούν το ηχόχρωμα με διάφορους τρόπους για να δημιουργήσει δομή, συνοχή αλλά και ροή. Για παράδειγμα, η εισαγωγή νέων συλλαβών ανανεώνει το ηχητικό ενδιαφέρον και γεννά μικροκίνηση εντός φράσης, με τον ίδιο τρόπο που λειτουργούν οι μικροαλλαγές του τονικού ύψους κατά την ομιλία. Έδειξε επίσης, ότι περιορίζοντας τη χρήση κάποιων φωνηέντων για να χρησιμοποιηθούν σε συγκεκριμένα περάσματα, πετυχαίνει μια κλιμάκωση της έντασης, που προκύπτει από τον ξεχωριστό 'ήχο' της κάθε φράσης. Περιορίζοντας επίσης, ομάδες συμφώνων μέσα στις φράσεις, υπογραμμίζεται μια διαφορετικού τύπου ηχητική συνοχή, που λειτουργεί σε ένα βαθύτερο επίπεδο. Παραλληλίζοντας το με την ομιλία, θα λέγαμε ότι το νόημα των λέξεων ενός ομιλητή δεν πηγάζει αποκλειστικά από αυτό που λέει, αλλά από τις επιλογές τονισμού, τη χροιά με την οποία θα εκφέρει κάθε λέξη, το που θα τοποθετήσει τα σημεία στίξης, ή με τι ρυθμό θα εκφέρει τις ιδέες του.

- Το γκρουπάρισμα νοτών δηλώνεται με επανάληψη των ίδιων η συναφών συλλαβών με ίδια ή πολύ κοντινά φωνήεντα και πάντα με κοινή συλλαβή έναρξης και τέλους για συνάφεια, ενώ η πολυρρυθμία δηλώνεται ακουστικά μέσω των αντηχήσεων μέσα από τη χρήση διαφορετικών συμφώνων.

- Όσο απομακρυνόμαστε από την εποχή της bebop, οι ηχοχρωματικές επιλογές των συλλαβών είναι πολύ πιο διευρυμένες και δημιουργικές, τόσο σε επίπεδο φωνηέντων όσο και σε συμφώνων. Ο Mark Murphy είναι από τους πρώτους που χρησιμοποιεί μακριά φωνήεντα για να αναπαράγει μια αίσθηση 'off time' μέσα από υπονοούμενες ρυθμικές μετατροπές που υποδηλώνουν την αναπαραγωγή λεκτικών ρυθμών και ενός είδους *προσωδίας*, που ενσωματώνει τονισμούς, επιτονισμούς και αποτύπωση της συναισθηματικής κατάστασης του τραγουδιστή μέσω του ηχοχρώματος. Ρυθμικές ομάδες νοτών με απροσδόκητους τονισμούς (odd groupings) συνδέονται άμεσα με τις ηχοχρωματικές επιλογές των συλλαβών για να δημιουργήσουν ένα πολυρρυθμικό εφέ.

Το εφε αναπαράγεται πρώτα μέσω των τονισμών που δίνονται στην πρώτη νότα και πολλαπλασιάζεται μέσα από τις υπόγειες ηχοχρωματικές αποχρώσεις των επιλεγμένων συλλαβών.

- Οι τραγουδιστές που κάνουν scat σε τέτοιο υψηλό επίπεδο, μας παρέχουν σημαντικές πληροφορίες που αφορούν τη ανάπτυξη υψηλών μουσικών ικανοτήτων που σχετίζονται με τον αυθεντικό τζαζ ήχο. Χειριζόμενοι παραμέτρους του ηχητικού φάσματος της φωνής τους μέσα από τροποποιήσεις φωνηέντων και συμφώνων, μας επιτρέπουν την πρόσβαση στο χειρισμό του ηχοχρώματος με ιδιαίτερη ακρίβεια.

- Για το λόγο αυτό η φωνηματική αναπαράσταση των σόλο είναι ένας τρόπος αποτύπωσης αυτής της άυλης παραμέτρου της μουσικής που λειτουργεί σαν οδηγός της λειτουργίας του ηχοχρώματος μέσα στο τζαζ ιδίωμα όχι μόνο για τη φωνή, αλλά και για οποιοδήποτε πνευστό όργανο.

- Η αξία της προσεκτικής, επαναληπτικής ακρόασης και ακριβούς μίμησης όλων των παραπάνω κρίνεται ουσιώδης και αποκαλύπτει όλες τις υφολογικές λεπτομέρειες της μουσικής τζαζ. Οι νότες είναι σημαντικές, αλλά τα ηχητικά χαρακτηριστικά που προσδίδονται μέσω του τζαζ ύφους και αποκτούνται με λεπτομερή ακουστική παρατήρηση οδηγούν στην αυθεντική ερμηνεία της τζαζ μουσικής.

7. ΑΝΑΦΟΡΕΣ – ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ - ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

7.1 ΑΝΑΦΟΡΕΣ

i *Pitch-accented and tonal Languages*: Ένα παράδειγμα τονικής γλώσσας είναι η συλλαβή *ma* στα *mandarin Chinese*. Η ίδια συλλαβή, ανάλογα με τη κατεύθυνση του τονικού ύψους και μελωδίας σημαίνει κάτι άλλο. (, , , ).

mā 'μητέρα', *má* 'κάνναβη', *mǎ* 'άλογο' *mà* 'μαλώνω'.

ii Η λέξη *negro* έχει προσβλητικό χαρακτήρα. Αναφέρεται σε μέλος έγχρωμου ατόμου που έχει καταγωγή από την Αφρική, νότια της Σαχάρας. Η λέξη υιοθετήθηκε από τους Ισπανούς και τους Πορτογάλους από τα μέσα του 16ου αιώνα. Αποτέλεσε το όρο-πρότυπο κατά τους 17ο-19ο αι. και χρησιμοποιήθηκε από εξέχοντες έγχρωμους πολιτικούς στις αρχές του 20ου αι. Με την άνοδο του κινήματος *Black Power* τη δεκαετία του '60, όπου ο όρος *black* αποτέλεσε σύμβολο φυλετικής περηφάνειας, η λέξη 'negro' και τα παράγωγά της εγκαταλείφθηκε, τόσο στην Αγγλική όσο και στα Αμερικανικά Αγγλικά. Κατά συνέπεια, τα *negro speech*, ήταν όρος που χρησιμοποιούνταν από το Λευκό Αμερικάνο για να περιγράψει την ιδιοχαρακτηριστική προφορά του Αφροαμερικάνου.

(Πηγή: Internet DataBase <https://en.oxforddictionaries.com/definition/negro>).

iii *Spiritual*: Θρησκευτικό τραγούδι που σχετίζεται με τους μαύρους Χριστιανούς της Νότιας Αμερικής με καταβολές από τους Ευρωπαϊκούς ύμνους και στοιχεία της μουσικής παράδοσης των Αφρικανών σκλάβων. Το *Gospel* αναφέρεται στο θρησκευτικό τραγουδιστικό ιδίωμα της μαύρης Ευαγγελικής Εκκλησίας. Ο όρος προέρχεται από το *gōdspel*, δηλαδή 'gōd' (good) καλά + *spel*, δηλαδή νέα, που προέρχεται από τη μετάφραση του όρου 'Ευαγγέλιον' στα αγγλικά.

Πηγή Internet Database <https://en.oxforddictionaries.com/definition/gospel>.

iv Για περισσότερες πληροφορίες γύρω από το ζήτημα, υπάρχουν πληροφορίες στα παρακάτω βιβλία. 1. *Thirty years a slave, From Bondage to Freedom*, Louis Hughes, (1897), Blackmask 2003 2. *Trauma and identity: two forms to the will of Memory*, Gil Eyal, ProQuest, 2004 3. *Ethnicity, Identity and Music, the musical construction of place*, Martin Stokes, Berg Editions, 1997 4. *The Suppression of the African Slave Trade*, Writings, Du Bois, The library of America, 1986

V Από τις αρχές του 19ου ξεκίνησαν σε πολλές πολιτείες αναπροσαρμογές των νόμων σχετικά με τα δικαιώματα των αφροαμερικάνων. Ο έγχρωμος πληθυσμός της Νότιας Αμερικής βρήκε διέξοδο προς το Βορρά, όπου οι αφροαμερικανοί μπορούσαν να κινούνται ελεύθεροι. Μέσα στα χρόνια αυτά οι μαύρες κοινότητες κατάφεραν να αυτονομηθούν ως ένα σημαντικό βαθμό και τα πιο υψηλά πρόσωπα της μαύρης κοινότητας είχαν εμπλακεί σε πολιτικές διαμάχες που αφορούσαν το ζήτημα των δικαιωμάτων των μαύρων. Ο διχασμός της αμερικανικής κοινωνίας γύρω από το ζήτημα της σκλαβιάς κορυφώθηκε το 1860 με τις προεδρικές εκλογές και πόλεμο μεταξύ Βορείων και Νοτίων. Ο Ρεπουβλικάνος Αβραάμ Λίνκολν κέρδισε τις περισσότερες ψήφους. Ωστόσο δεν εμφανίστηκε σε 10 από τις νότιες πολιτείες όπου ίσχυε το καθεστώς της σκλαβιάς. Πολλοί ιδιοκτήτες σκλάβων φοβήθηκαν ότι ο πραγματικός σκοπός ήταν να καταργηθεί η σκλαβιά στις Νότιες περιοχές και η απελευθέρωση 4.000.000 σκλάβων θα δημιουργούσε μεγάλο οικονομικό και κοινωνικό ζήτημα. Το 1863 ο πρόεδρος Λίνκολν υπέγραψε τη Διακήρυξη της Χειραφέτησης, αλλάζοντας το νομικό πρόσωπο 3.000.000 μαύρων σε συγκεκριμένες περιοχές της επικράτειας από 'σκλάβο' σε 'ελεύθερο'. Πρακτικά αυτό σήμαινε ότι όποιος σκλάβος κατάφερνε να γλιτώσει το Στρατό της Ένωσης θεωρούνταν ελεύθερος. Η Διακήρυξη της Χειραφέτησης, έδωσε και αυτή τη δική της συνεισφορά στη μουσική. Ένας βασικός λόγος ήταν ότι ο πληθυσμός των αφροαμερικών αποκεντρώθηκε. Για αυτούς που δεν είχαν αφήσει ποτέ την πολιτεία, αυτό σήμανε την αρχή μιας ατέρμονης περιπλάνησης προς το Βορρά και τη Δύση, για την αναζήτηση νέου τόπου διαμονής, ασφαλέστερης από το νότο. Πόλεις σαν τη Ν. Υόρκη, τη Φιλαδέλφια, Βοστώνη, Αλμπανυ, Νιούαρκ, Πιττσμπουργκ φιλοξενούσαν το μεγαλύτερο μέρος των 'freedmen', των ελεύθερων σκλάβων.

vi Από τις παλαιότερες εταιρίες ηχογράφησης, η Columbia ξεκίνησε ως θυγατρική της American Graphophone Company στην Ουάσινγκτον. Από το 1910 έως το 1930 ο κατάλογος της περιελάμβανε αξιοσημείωτα ονόματα της τζαζ, όπως Original Dixieland Jazz Band, King Oliver, Paul Whiteman, Louis Armstrong, Fletcher Henderson, Duke Ellington και Benny Goodman. John Davis, Historical Dictionary of Music, σελ. 118.

vii Το χιούμορ χαρακτήρισε πολλά είδη μουσικοθεατρικής παράστασης περί τα τέλη του 19ου αιώνα, με κύριο στυλιστικό είδος τα μίνστρελ. Τα μίνστρελ ήταν ένα είδος περιοδεύοντος θιάσου που εμφανίστηκε στις αρχές του 19ου αι. και εξελίχθηκε ταχύτατα. Ήταν ένας συνδυασμός κωμικών ικανοτήτων, σκηνών βαριετέ, χορού και

μουσικής και η θεματική τους σατίριζε τους νέγρους. Οι θίασοι μίνστρελ διοικούσαν από λευκούς και τους ρόλους τους απέδιδαν λευκοί περφόρμερ με βαμμένο μαύρο το πρόσωπο τους. Αναπαριστούσαν στοιχεία συμπεριφοράς των αφροαμερικανών που θεωρούνταν πάγια χαρακτηριστικά της παλαιάς νοοτροπίας που επικρατούσε στην Αμερικανική κοινωνία απέναντι στους αφροαμερικανούς. Σατύριζαν τον αφροαμερικανό υποδύομενοι ρόλους που εξήραν τις προκαταλήψεις: χαλαρό, τεμπέλη, προληπτικό και τυχεράκια. Από το 1840 και μετά, αφροαμερικανοί διασκεδαστές υποδύονταν τους χαρακτήρες, οι οποίοι επίσης βάζονταν. Οι διασκεδαστές των μίνστρελ απαιτούνταν να έχουν πολλαπλές ικανότητες: Αυτές του ηθοποιού, τραγουδιστή που ερμήνευε χιουμοριστικά κομμάτια, ενίοτε οργανοπαίκτη και χορευτή. Τα μίνστρελ ήταν ένα είδος επιθεώρησης.

Από τους πρώτους εκπροσώπους που εμφανίστηκαν στον πρώιμο κινηματογράφο και χρησιμοποίησαν στοιχεία του μίνστρελ ήταν ο Al Johnson, ο οποίος βάζονταν με μαύρη μπογιά και αυτοσχεδίαζε με τη σφυρίχτρα του επάνω σε παύσεις της ορχήστρας, με έντονο συγκοπικό ρυθμό, μιμούμενος τεχνοτροπίες των πνευστών. Έπαιξε σε πολλές ταινίες της εποχής και ήταν πολύ αγαπητός στο ευρύ κοινό.

Την ίδια περίπου περίοδο ο Cliff Edwards (1895 -1971), ο οποίος είχε το ψευδώνυμο 'Ukulele Ike', ήταν από τους πρώτους που στήριξε το καλλιτεχνικό του προφίλ στο χιούμορ αλλά και το φωνητικό αυτοσχεδιασμό. Με όργανα τη φωνή και ένα γιουκαλίλι μπορούσε να μιμηθεί μια ολόκληρη ορχήστρα: να τραγουδά, να κάνει σόλο που θυμίζει τα μεταγέστερα σόλο των πνευστών και να συνοδεύει τον εαυτό του. Τους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς ο ίδιος τους ονόμαζε 'eefin'.

viii Το τραγουδιστικό ύφος των Slim Gillard, Leo Watson και Babs Gonzalez είναι αξιοσημείωτο στη διαδικασία μετάβασης των τραγουδιστών σε φωνητικούς αυτοσχεδιαστές. Ο Cab Calloway (1907-1994) ήταν τραγουδιστής και μαέστρος, ήταν επίσης ικανότατος μουσικός και στήριξε την καλλιτεχνική του περσόνα στο φωνητικό αυτοσχεδιασμό. Μάλιστα από το 1930 έως τα τέλη του 1940 ηγείται μιας από τις πιο διάσημες big bands της εποχής με καλλιτέχνες οι οποίοι αργότερα ακολούθησαν προσωπικές πορείες: Dizzy Gillespie¹, Leon "Chu" Berry, Danny Barker και Milt Hinton. Το 1933 ηχογραφεί το κομμάτι *the Scat Song* στη Victor Records. Μέσα σε αυτό μπορεί να ακούσει κανείς μια μεγάλη ποικιλία συλλαβών. Πολλοί από τους δίσκους του θεωρούνται φωνητικά εξειδικευμένοι δεδομένου ότι τα φωνητικά/ αυτοσχεδιασμοί του

Calloway καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του δίσκου. Το στυλ ωστόσο το Calloway ανήκει έντονα σε αυτό των παλαιών performer και πολύ συχνά τραγουδούσε τραγούδια στο στυλ του vaudeville. Στις εμφανίσεις του εκπαίδευε το κοινό στον αυτοσχεδιασμό, μέσα από αντιφωνίες που έκανε με την μπάντα του, σε μια απόπειρα να το κάνει πιο προσιτό. Ενσωμάτωνε επίσης χορευτικά βήματα. Στοιχεία του στυλ μινστρελ είναι ενσωματωμένα στο στυλ του, μόνο που εδώ δίνεται έμφαση στα όρια του χρώματος. Ο ιστορικός Arthur Knight γράφει ότι “όταν ο Calloway τραγουδά με το χαρακτηριστικό του στυλ –όπου οι λέξεις γίνονται εργαλεία εξερεύνησης του ρυθμού και παραλλαγής της μελωδίας- γίνεται κατανοητό ότι η Αμερικανική κουλτούρα αλλάζει από τον Jolson και μέσα από το Calloway”.

Ο Slim Gaillard (1916-1991) ήταν τραγουδιστής και τραγουδοποιός που έπαιζε επίσης πιάνο, κιθάρα, τενόρο σαξόφωνο και βιμπράφωνο. Έμεινε γνωστός τόσο για τα vocalese, όσο και για μια διάλεκτο που δημιούργησε, τα Vout-O-Reene συνοδευόμενη από λεξικό. Ο D.Gillespie, σε μία εκπομπή που έγινε προς τιμή του Gaillard, αναρωτιόνταν συχνά μήπως η γλώσσα που δημιούργησε ο Gaillard ήταν ο πρόδρομος της γλώσσας του Bebop λέγοντας χαρακτηριστικά, «*μπορώ να παίζω Bebop, γιατί χρησιμοποιώ τους τονισμούς που άκουσα από τον Slim στα ρυθμικά μοτίβα που παίζαμε, όπως shoo DaBoo doo dee bu de bop*”(από το ντοκιμαντέρ ‘Slim Gaillard’s Civilisation: My dinner with Dizzy’. Το στυλ του ήταν πολύ κοντά σε αυτό του Calloway. Από τα τέλη του 1940 και στις αρχές του 1950 άνοιγε συχνά τις βραδιές στο Birdland, για τον Charlie Parker και Coleman Hawkins. Το 1945 ηχογράφησε ένα δίσκο μαζί με το Dizzy Gillespie, στο οποίο κάνει εκτενώς scat αλλά και μετατρέπει τη τζαζ σε μια παράσταση με κωμικά στοιχεία.

Ο Babs Gonzalez (1919-1980) ήταν τραγουδιστής που προσπαθούσε να αναδείξει τη μουσική bebop. Έγινε γνωστός την περίοδο της Bebop με το κομμάτι του “Oop-Pop-A-Da” και τα “Real Crazy,” “Professor Bop”, “Prelude to a Nightmare”, and “Cool Whalin’”. Σε αυτά τα κομμάτια ηχογράφησε με τους Tadd Dameron, Tony Scott, Roy Haynes, James Moody, J.J. Johnson, Julius Watkins, Sonny Rollins, Art Pepper, Wynton Kelly, and Don Redman για τη Blue Note από το 1946 έως το 1949. Ένα πολύ καλό παράδειγμα της δουλειάς του υπάρχει στο bop standard *Ornithology* για το οποίο έγραψε στίχους και αυτοσχεδίασε.

7.2. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 1

ΠΙΝΑΚΑΣ ΤΟΠΟΥ ΑΡΘΡΩΣΗΣ ΑΓΓΛΙΚΩΝ ΣΥΜΦΩΝΩΝ

Δειχίλικά – όπου τα χείλη αγγίζονται - είναι τα /p/, /b/, /m/ και /w/

Χειλοδοντικά – τα πάνω δόντια ακουμπούν το κάτω χείλος /f/ και /v/

Τριβόμενα – η άκρη της γλώσσας ακουμπά το κάτω μέρος των άνω δοντιών ή βρίσκεται ανάμεσα από τα δόντια /th/ είτε ως /ð/ είτε ως /θ/.

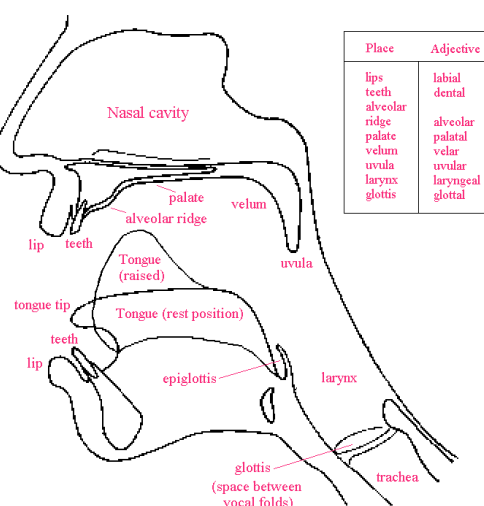
Φατνιακά - η άκρη της γλώσσας ακουμπά ή αγγίζει την κορυφογραμμή των δοντιών και είναι τα /t/, /d/, /s/, /z/, /n/ και /l/

Μεταφατνιακό(post-alveolar) Η άρθρωση γίνεται από την προράχη της γλώσσας και την περιοχή πίσω από τα άνω φατνία. /r/, /j/

Ουρανικό(palatal) Η άρθρωση γίνεται από το μπροστινό μέρος της γλώσσας και τον ουρανίσκο.

Υπερωικό (velar) Η άρθρωση γίνεται από το πίσω μέρος της γλώσσας και τη μαλακή υπερώα. /k/, /g/, /ŋ/, /w/

Γλωττιδικό (Glottal) Η άρθρωση γίνεται σε συνδυασμό κίνησης της γλωττίδας και ρεύματος αέρα.



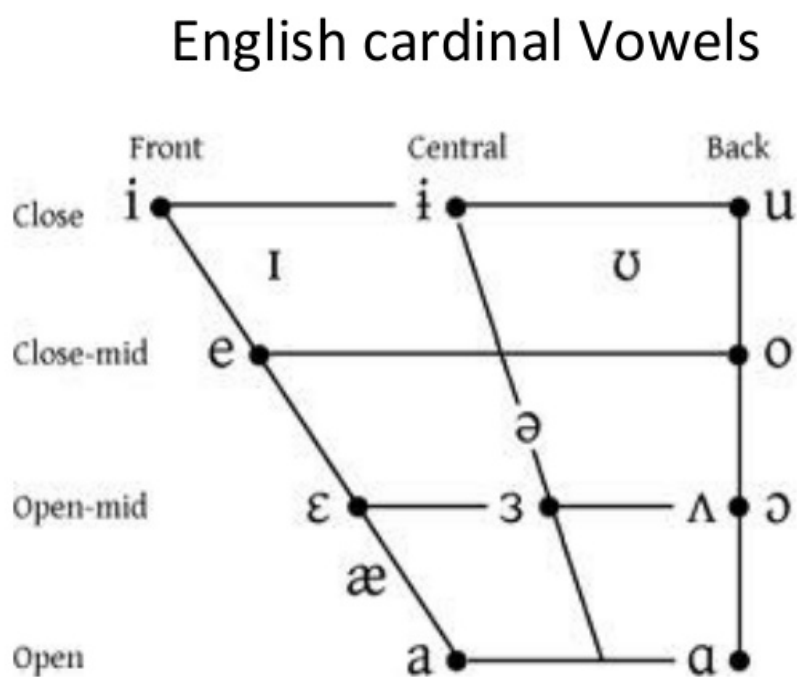
Εικ.7.1 Η στοματική κοιλότητα.

Point → Manner ↓		Bilabial	Labio Dental	Dental or interdental	Alveolar	Post- Alveolar (palatal or palato- alveolar)	Velar	Glottal
Plosive or stop		p <u>b</u>			t <u>d</u>		k <u>g</u>	
Affricate						tʃ <u>dʒ</u>		
Fricative			f <u>v</u>	<u>ð</u> θ	s <u>z</u>	ʃ <u>ʒ</u>		h
Nasal-stop		<u>m</u>			<u>n</u>		<u>ŋ</u>	
Semi-Vowels		<u>w</u>				j	(<u>w</u>)	
Liquid	Lateral				<u>l</u>			
	Approxima nt				<u>ɹ</u>			
	retroflex					<u>ɻ</u>		

Εικ.7.2 τα σύμφωνα βάσει τόπου άρθρωσης

7.3. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ 2

Θέσεις παραγωγής των φωνηέντων στη στοματική κοιλότητα (κατά προσέγγιση)



Εικ.6.3 Θέσεις των φωνηέντων μέσα στη στοματική κοιλότητα

7.4. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Berliner Paul F. *Thinking in Jazz: The infinite Art of Improvisation*. The University of Chicago Press Chicago and London, 1994.
- Burns, Ken & Jeoffry C. *Jazz: A History of America's Music*. Knopf Editions, 2002.
- Clayton, Jay. *Sing your story: A Practical Guide for Learning and Teaching the Art of Jazz Singing*. Advance music, 2001.
- Crannell C. Kenneth. *Voice and Articulation, Fifth Edition*. Wadsworth Cengage Learning, 2012
- Davis, s.John. *Historical Dictionary of Jazz*. The Scarecrow Press, Inc, 2012.
- Ellerbe, Tanya Niquelle. *The Vocal Jazz Aesthetics of Betty Carter: Her Musical Development, Distinctive Contributions to Jazz and Legacy*. New Jersey University, 2012
- Friedwald, Will. *Jazz Singing: America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*. New York, Da Capo press 1990. Reprinted 1992.
- Gioia, Ted, *The History of Jazz*. Oxford University Press, New York 1990.

- Jones. Le Rois (Amiri Baraka). *Blues People: Negro Music in White America*, 1963. Introduction Copyright: New York, Quill, William Morrow, 1999
- Schuller, Gunther. *The History of Jazz Vol.1: Early Jazz. Its Roots and Musical Development*. New York: Oxford University Press, 1968
- Stokes, W.Royal. *The Jazz Scene: An informal History from New Orleans to 1990*. Oxford University Press, 1991.
- Stoloff, Bob. *Scat!: Vocal Improvisation Techniques*. Brooklyn, New York, Gerard and Sarzin Publishing .1996, second printing 1999.
- Stoloff, Bob. *Blues Scatitudes, Vocal Improvisations on the Blues*. Brooklyn, New York, Gerard and Sarzin Publishing, 2003.
- Tirro, Frank. *History of Jazz, Second Edition*. W &W Norton & Company, Inc, 1977. Reprinted 1993.
- Torme, Mel. *My Singing Teachers*. New York: Oxford University Press, 1994.

Αρθρα – Μελέτες - Περιοδικά

- Bauer, R.William. Louis Armstrong's "Skid Dat De Dat": *Timbral Organization in an Early Scat Solo*, Jazz Perspectives, 1:2, 133-165.
- Bauer, R.William. *Scat Singing: A Timbral and Phonemic Analysis*. Current Musicology, nos.71-73 (Spring 2001-Spring 2002)New York, Columbia University.
- Bauer, William R. *Open the Door: The Life and Music of Betty Carter*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2002

-Binek, J. Garrett. *Ella Fitzgerald: Syllabic Choice in Scat Singing and her Timbral Development between 1944 and 1947*.

- Leslie Gourse. *The Ella Fitzgerald Companion: Seven Decades of Commentary*, New York Schirmer Books, 1998 41-42

- *Ella Fitzgerald: A biography of the first Lady of Jazz*, 139-140

-Binek, J. Garrett. *The Evolution of Ella Fitzgerald's syllabic choices in Scat Singing: A critical Analysis of her Decca Recordings, 1943-1952*

-Downbeat Magazine: January 2014.

-Ella Prem, Richard Parncutt, Annie Giesriegl, Hubert Johannes Stigler. *The Ideal Jazz Voice Sound: A Qualitative Interview Study*. University of Gratz, 2012

-Harker, Brian: *"Telling a Story": Louis Armstrong and Coherence in Early Jazz*. Current Musicology.

Erickson, Robert (1975). *Sound Structure in Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press

-Jungr Barb. *Vocal Expression in the blues and gospel*. ResearchGate.net, January, 2003.

-Iyer, Vijay. 2004. *Exploding the Narrative in Jazz Improvisation*. Uptown Conversation: The New Jazz Studies. Edited by Robert G. O'Meally, Brent Hayes Edwards, & Farah Jasmine Griffin. New York: Columbia University Press. 393-403.

-Mcdonough Joyce, Danko Harold, Zents Jason. *Rhythmic Structure of Music and Language: An Empirical Investigation of the Speech Cadence of American Jazz Masters Louis Armstrong and Jelly Roll Morton*. University of Rochester Working Papers in the Language Sciences. Vol.3, No.1, 2007.

-Thomas, Richards. *Scat Singing: Early Development*. Πηγή:articedashboard.com

-Tolson, Jerry. *Jazz Style and Articulation: How to get your band or Choir to Swing*. *Music Educators Journal* September 10. 2012 99: 80

-Tracy, Steve. *"Black twice": Performance conditions for blues and gospel artists*. ResearchGate.net. January 2002

-Promane Terry. *The Swing Feel*. University of Toronto, Director of Jazz Studies.

-Tamar, Sella. *She's not just a singer: Voices, Instruments and Musicality in Jazz*. *Ethnomusicology Review*, May 11, 2015.

-Tracy Steve. *"Black Twice": Performance conditions for blues and gospel artists*.

Μεταπτυχιακές – Διδακτορικές Έρευνες

-Angus Quentin: *Phrasing and Polyrhythm in Contemporary Jazz Guitar: A Portfolio of Recorded Performances and Exegesis*. Doctor of Philosophy, University of Adelaide, January 2014.

-Belfiglio, Anthony. *Fundamental Rhythmic Characteristics of Improvised Straight –Ahead Jazz*. Austin, University of Texas, Music and Human Learning and Jazz Studies departments. Dissertation, 2008

- Hargreaves L. Wendy . *Jazz Improvisation:Differentiating Vocalists*. Queensland Conservatorium-Arts, Education and Law, Griffith University. Phd,August 2013.
- Martin, Lee Ellen. *Validating the voice in the music of Lambert, Hendricks and Ross*. Doctorate. University of Pittsburgh, 2016.
- Palavincini N. Argita. *A Comparison and Contrast of Instrumental and Vocal Approaches to Idiomatic Phrasing, Articulation and Rhythmic Interpretation Within the Jazz Idiom*. University of Miami, Dissertation, 2015.
- Walker W. Cherilee. *Pedagogical Practices in Vocal Jazz Improvisation*. University of Oklahoma, Dissertation, 2005.

Internet DataBase

- <https://www.allaboutjazz.com/jazz-nicknames-by-aaj-staff.php?width=1024>
- Marla Yoshida 'The Consonants of American English' .University of California, Internet Archive .
- <http://ocw.uci.edu/upload/files/consonants.pdf>
- <https://www.commentarymagazine.com/articles/mel-tormes-torment/>
- https://en.wikipedia.org/wiki/Slim_Gaillard
- <http://www.bluenote.com/artists/babs-gonzales>
- <http://aljarreau.com/about-al/>
- <http://www.timusic.net/debreved/jazz-notation/>

7.5 ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

- Skid-dat-de-dat/ Jazz Lips. Louis Armstrong and his Hot Five, Odeon -279828
- Bing Crosby With Georgie Stoll And His Orchestra* – Down By The River / Soon Decca – 392, Decca, 1932
- Slim Gaillard and Leo Watson/Frankie Carle and his Orchestra – Missouri Waltz. V Disc-684, 1946
- Meet Betty Carter and Ray Bryant, LN3202, Epic Records 1955
- Slim Gaillard – Smorgasbord...Help yourself. MG-V2013. Verve Records, 1956
- Ella Fitzgerald – Airmail Special/ I can't give you anything but love. Columbia Records, 1956.
- Mel Tormé and The Marty Paich Dek-Tette – Mel Tormé Sings Fred Astaire Bethlehem Records – BCP-6013, 1956
- Sarah Vaughan – Swingin' Easy – Mercury Records MG36109, 1957
- Lambert, Hendricks and Ross, Sing a Song of Basie, ABC-Paramount Records, 1958
- Babs Gonsales – Voila The Preacher. Esquire Records, 1958.
- John Hendricks – A good git- Together. Pacific Jazz,1959
- Anita O' Day in Tokyo. Polydor Records. 1963
- Eddie Jefferson – Body and Soul.OJC-396.Prestige Records, 1968
- Mark Murphy – Midnight Mood, Saba Records, 1968.
- Betty Carter – Betty Carter at the Village Vanguard.Verve Records, 1970.
- Mark Murphy – Stolen Moments.Muse Records, 1978.
- Kurt Elling – The Messenger. Blue Note 1997.