

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



Διπλωματική Εργασία
Ιστορική / Συστηματική Μουσικολογία

Τίτλος Εργασίας : *Συγκριτική ανάλυση των αυτοσχεδιαστικών στυλ των Charlie Parker και Sonny Stitt*

Comparative analysis of the improvisatory styles of Charlie Parker and Sonny Stitt

Χατζηδημητρίου Ηλίας

AEM : 1782

Επιβλέπων: Τσούγκρας Κωνσταντίνος , Αναπληρωτής Καθηγητής
Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2019

Περιεχόμενα

Πρόλογος	4
Εισαγωγή	5
Α΄ Μέρος: Ιστορικό υπόβαθρο	
1ο Κεφάλαιο	
Σύντομη Ιστορική Επισκόπηση της Jazz περιόδου 1940 – 1960	
1.1 Εισαγωγή	9
1.2 Ιστορική επισκόπηση της εποχής της Bebop (1940)	9
1.2.1 Χαρακτηριστικά της Bebop	10
1.3 Ιστορική επισκόπηση της εποχής του Hardbop (1950)	11
2ο Κεφάλαιο	
Η ζωή των σαξοφωνιστών Charlie Parker και Sonny Stitt	
2.1 Εισαγωγή	13
2.2 Ιστορική επισκόπηση της μουσικής πορείας του Charlie Parker	13
2.3 Ιστορική επισκόπηση της μουσικής πορείας του Sonny Stitt	15
Β΄ Μέρος: Αναλύσεις	
3ο Κεφάλαιο	
Μεθοδολογία και σημειογραφία	
3.1 Εισαγωγή	17
3.2 Μεθοδολογία Ανάλυσης	18
3.2.1 Γενικά Χαρακτηριστικά	18
3.2.2 Μουσικές Καταγραφές	19
3.2.3 Η σημειογραφία	20
3.2.4 Γλωσσάρι σχημάτων για τις αναλύσεις	23
4ο Κεφάλαιο	
Αναλύσεις κομματιών του Charlie Parker	
4.1 Ανάλυση του κομματιού Scrapple From The Apple	25
4.1.1 Ανάλυση της αρμονίας του κομματιού	26
4.1.2 Ανάλυση των φράσεων του σόλο.	28
4.2 Ανάλυση του κομματιού Ornithology	43
4.2.1 Ανάλυση της αρμονίας του κομματιού	44
3.2.2 Ανάλυση των φράσεων του σόλο.	46
4.3 Ανάλυση του κομματιού Anthropology	57
4.3.1 Ανάλυση της αρμονίας του κομματιού	58
4.3.2 Ανάλυση των φράσεων του σόλο.	61
5ο Κεφάλαιο	
Αναλύσεις κομματιών του Sonny Stitt	
5.1 Ανάλυση του κομματιού Scrapple From The Apple	90
5.1.2 Ανάλυση των φράσεων του σόλο.	92
5.2 Ανάλυση του κομματιού Ornithology	115
5.2.1 Ανάλυση των φράσεων του σόλο.	118

5.3 Ανάλυση του κομματιού Lester Leaps In	129
4.3.1 Ανάλυση των φράσεων του σόλο.	131
5ο Κεφάλαιο	
Συμπεράσματα	
6.1 Σύγκριση Αποτελεσμάτων των αναλύσεων	150
6.2 Συμπεράσματα αναλύσεων	156
Βιβλιογραφία	159

Στους γονείς μου Κώστα & Κατερίνα
και στην αδελφή μου Ζωή.

Πρόλογος

Η παρούσα διπλωματική εργασία αποτελεί μια προσπάθεια να συνδυάσω τις δύο παράλληλες σπουδές που έκανα τα τελευταία χρόνια. Μια προσπάθεια να συνδυάσω το θεωρητικό μουσικολογικό περιεχόμενο που διδάχθηκα στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών και τα στοιχεία της τζαζ μουσικής που επέλεξα ως εκτελεστής.

Θα ήταν παράλειψη να μην ευχαριστήσω τον καθηγητή μου και επιβλέποντα αυτής της εργασίας, τον αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου και σαξοφωνίστα Χάρι Καπετανάκη ο οποίος αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα στην ενασχόληση μου με την τζαζ μουσική.

Τέλος, τον Χρήστο Γιαμαλή, ο οποίος αποτέλεσε τον πρώτο μου δάσκαλο στην μουσική μου πορεία και μου έδωσε το μεγαλύτερο ερέθισμα ώστε να ασχοληθώ με την μουσική.

Εισαγωγή

Το στυλ της Jazz μουσικής τα τελευταία χρόνια έχει εισέλθει στον ακαδημαϊκό χώρο σε ολόκληρο τον κόσμο. Με συνεχείς μελέτες και αναλύσεις πολλοί μουσικοί και μουσικολόγοι ασχολούνται με σκοπό την συστηματοποίηση αυτής της μουσικής. Καθώς η Jazz σαν μουσικό είδος περιέχει πολλά μουσικά ρεύματα, το καθένα πρέπει να μελετηθεί ξεχωριστά.

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια σύντομη μελέτη ανάμεσα σε δύο ρεύματα της Jazz. Το πρώτο είναι η εποχή της Bebop, κατά πολλούς η εποχή της μεγάλης ακμής καθώς αποτελεί εκτελεστικά ένα από τα δυσκολότερα μουσικά στυλ που υπάρχουν. Το δεύτερο ρεύμα είναι η εξέλιξη του Bebop, η εποχή του επονομαζόμενου Hardbop. Τα δύο αυτά ρεύματα έχουν αρκετά κοινά στοιχεία, ως αντίκτυπο της αρκετά κοντινής τους χρονολογικά δημιουργίας. Τα είδη αυτά θα μελετηθούν μέσω των αυτοσχεδιαστικών προσεγγίσεων δύο εκ των σημαντικότερων σαξοφωνιστών αυτού του είδους, και κατ' επέκταση σημαντικότερων μουσικών του είδους. Πιο συγκεκριμένα πρόκειται για τους σαξοφωνίστες Charlie Parker (Charles Parker Jr, 1920-1955) και Sonny Stitt (Edward Hammond Boatner Jr, 1924-1982). Το έναυσμα για αυτή την εργασία μου δόθηκε μέσω της προσωπικής μου μελέτης της Jazz μουσικής. Ως σαξοφωνίστας γνώριζα τον Charlie Parker από τις ηχογραφήσεις του και τον γνώριζα επίσης ως τον καλύτερο σαξοφωνίστα όλων των εποχών. Επίσης κατά την σπουδαστική μου πορεία γνώριζα και τον ήχο του Sonny Stitt. Τολμώ να πω πως με γοήτευσε αρκετά ο τρόπος με τον οποίο έπαιζε και ο τρόπος με τον οποίο αντιμετώπιζε τον αυτοσχεδιασμό. Ως αποτέλεσμα των παραπάνω, όταν ξεκίνησα να μελετώ τις καταγραφές των σόλο τους ανακάλυψα πως έχουν αρκετά κοινά στοιχεία. Βέβαια, οι μουσικοί που αναπτύσσουν το παίξιμο τους μια συγκεκριμένη εποχή είναι φυσικό να έχουν κοινά στοιχεία, αλλά η προσέγγιση αυτών των δύο μοιάζει αρκετά. Έπειτα, έναυσμα αποτέλεσε ο δίσκος του Sonny Stitt με τον τίτλο “*Don't Call Me Bird*” (1959) και μια ιστορική μαρτυρία την οποία αναφέρει και ο Steven Raymond Meier στην διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Edward “Sonny” Stitt: Original Voice or Jazz Imitator*¹, η οποία έχει όμοια ερωτήματα με την παρούσα εργασία. Η μαρτυρία αυτή προέρχεται από συνέντευξη του Sonny Stitt κατά την οποία λέει πως έπαιζε όπως ο Parker πριν καν τον συναντήσει ή τον ακούσει.

Ο σκοπός αυτής της εργασίας είναι να ανακαλύψουμε αν όντως το παίξιμό αυτών των δυο σαξοφωνιστών έχει τόσο μεγάλη ομοιότητα ως προς την προσέγγιση τους στον αυτοσχεδιασμό. Ιδιαίτερα επειδή ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί αποτέλεσμα της ερμηνείας και των θεωρητικών

¹ Steven Raymond, “*Edward “Sonny” Stitt: Original Voice or Jazz Imitator*.” (PhD diss., The University of Alabama, 2014).

επιλογών του κάθε εκτελεστή, σε αυτή την εργασία αναλυτικά, θα σταθούμε μόνο στο θεωρητικό κομμάτι των μουσικών καταγραφών. Επίσης, σκοπός αυτής της εργασίας ως ερμηνευτής είναι η συλλογή αυτών των στοιχείων μέσω των αναλύσεων προς εκπαιδευτική χρήση μελλοντικών αυτοσχεδιαστών της Jazz.

Άλλες έρευνες με συγγενικό αντικείμενο και όμοια ερωτήματα υπάρχουν στην βιβλιογραφία, όμως το προς εξέταση υλικό και η μεθοδολογία της παρούσης έρευνας διαφέρουν, κάτι που κατοχυρώνει την πρωτοτυπία της. Παρόμοια έρευνα έχει πραγματοποιήσει ο Murray James Morrison στην διδακτορική του διατριβή με τίτλο *Practitioner and Prophet: An Analysis of Sonny Stitt's Music and Relationship to Charlie Parker*² στην οποία διερευνά την σύνδεση μεταξύ των δύο σαξοφωνιστών αναλύοντας την ιστορική τους πορεία αλλά και επιλεγμένα σόλο από την δισκογραφία τους.

Ακόμη, η διδακτορική διατριβή του Thomas Owens με τίτλο *Charlie Parker: Techniques of Improvisation Volume I*³ η οποία αποτελεί μια από τις πρώτες πανεπιστημιακές έρευνες σε αυτόν τον τομέα, σχετίζεται με την παρούσα εργασία, καθώς ο Owens αναλύει και συστηματοποιεί το ύφος του Parker συλλέγοντας τα μοτίβα τα οποία χρησιμοποιεί και μελετώντας παράλληλα με τις τονικότητες στις οποίες βρίσκονται.

Επίσης, η προαναφερθείσα εργασία του Steven Raymond Meier,⁴ στην οποία αναλύονται κομμάτια και από τους δύο εκτελεστές, καταλήγει σε συμπεράσματα ως προς την ομοιότητα τους στο αυτοσχεδιαστικό ύφος.

Στο αναλυτικό μέρος της εργασίας έχω επιλέξει να αναλύσω τρία σόλο από τον κάθε σαξοφωνίστα. Βέβαια, τα δυο από τα τρία κομμάτια είναι κοινά και για τους δύο και αποτελούν μελωδικές συνθέσεις του Charlie Parker. Το τρίτο κομμάτι διαφέρει ως προς την μελωδία αλλά βασίζεται στην ίδια φόρμα και στην ίδια αρμονική διαδοχή, με αποτέλεσμα το μελωδικό τους περιεχόμενο να μπορεί να συγκριθεί. Φυσικά, για μια πλήρη κατανόηση και πιο ολοκληρωμένη σύγκριση θα ήταν καλό να λάβουμε υπόψιν μας μεγαλύτερο αριθμό κομματιών και αυτοσχεδιασμών, αλλά αυτό ίσως αποτελέσει αφορμή για μελλοντική έρευνα.

Όσον αφορά την μέχρι τώρα συστηματοποίηση αυτής της μουσικής αξίζει να αναφερθεί πως αρκετοί ερευνητές και μουσικοί έχουν εκδώσει πληθώρα βιβλίων τα οποία περιέχουν

² Murray James Morrison, “*Practitioner and Prophet: An Analysis of Sonny Stitt's Music and Relationship to Charlie Parker*” (PhD diss., Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development New York University, 2018).

³ Thomas Owens, “*Charlie Parker: Techniques of Improvisation Volume I*” (PhD diss., University of California, 1974).

⁴ Raymond, “Edward “Sonny” Stitt: *Original Voice or Jazz Imitator.*”

χαρακτηριστικά των εποχών αυτών. Ο David Baker ήταν ένα από τους πρώτους που συνέβαλλαν στην συστηματοποίηση της εποχής του Bebop καθώς εκδωσε πληθώρα βιβλίων μελετώντας σε βάθος τα χαρακτηριστικά εκτελεστών της εποχής αλλά και εποχών μετέπειτα αυτών. Όσον αφορά την εργασία έχει μελετήσει στο βιβλίο του *Charlie Parker Workbook*⁵ τα χαρακτηριστικά της εποχής αυτής και έχει δημιουργήσει έναν κατάλογο με μελωδικές ιδέες που προκύπτουν από τα σόλο του Charlie Parker. Επίσης η σειρά του *How to play Bebop* η οποία περιέχει τρία βιβλία για την ανάπτυξη του λεξιλογίου της εποχής αποτελεί σημαντική έρευνα πάνω στην μουσική αυτή. Χαρακτηριστικά αναφέρω το πρώτο βιβλίο το οποίο ονομάζεται *The Bebop Scales And Other Scales In Common Use*⁶ στο οποίο παρουσιάζει μερικές από τις συνηθέστερες κλίμακες που χρησιμοποιούνται και διάφορους τρόπους με τους οποίους μπορούν να χρησιμοποιηθούν. Χαρακτηριστικά ο Jerry Coker έχει εκδώσει μεταξύ άλλων το βιβλίο με τίτλο *Elements of Jazz Language for the Developing Improvisor*⁷ στο οποίο παρουσιάζει αρκετά από τα στοιχεία της μουσικής με αναλυτικά παραδείγματα μέσα από σόλο μεγάλων μουσικών αυτού του είδους. Επίσης ο σαξοφωνίστας Jerry Bergonzi που έχει εκδώσει μια ολόκληρη σειρά από 7 βιβλία στα οποία παρουσιάζει και εξηγεί όλα τα βασικά στοιχεία που χρειάζεται ένας Jazz αυτοσχεδιαστής μουσικός. Χαρακτηριστικά θα αναφέρω το έκτο βιβλίο της σειράς *Developing Jazz Language*⁸ στο οποίο ο Bergonzi παρουσιάζει τις χρωματικές προσεγγίσεις, στοιχείο που κυριάρχησε στην περίοδο του Bebop. Ακόμη ο Les Wise στο βιβλίο του *Bebop Bible: 824 Jazz Ideas for All Instruments*⁹ το οποίο περιέχει μια σειρά από φράσεις τις οποίες παρουσιάζει ως μελωδικές ιδέες για τους νέους αυτοσχεδιαστές.

Στο πρώτο μέρος της εργασίας γίνεται μια σύντομη ιστορική επισκόπηση των εποχών του Bebop και του Hardbop, των εποχών δηλαδή που σχετίζονται περισσότερο με τους δύο σαξοφωνίστες τους οποίους μελετάμε. Η ιστορική αυτή επισκόπηση παρουσιάζεται χρονολογικά στα δύο πρώτα κεφάλαια με την εποχή του Bebop να εμφανίζεται πρώτη. Επίσης με χρονολογική σειρά γίνεται και η ιστορική παρουσίαση της ιστορικής πορείας του Charlie Parker και έπειτα του Sonny Stitt.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας, το οποίο αποτελεί τον κύριο όγκο της, ξεκινά με το τρίτο κεφάλαιο στο οποίο παρουσιάζεται αναλυτικά το ερευνητικό ερώτημα και στην συνέχεια η μεθοδολογία και

⁵ David Baker, *Charlie Parker – Alto Saxophone* (New York: Shattinger International, 1978).

⁶ Baker David, *How to play Bebop Vol.1 – The Bebop Scales and Other Scales in Common Use* (Alfred Music: 1988).

⁷ Coker Jerry, *Elements of Jazz Language for the Developing Improvisor* (Miami, FL: Studio 224, 1991).

⁸ Jerry Bergonzi, *Inside Improvisation Series – Developing Jazz Language Vol.6* (Advance Music, 2003).

⁹ Les Wise, *Bebop Bible: 824 Jazz Ideas for All Instruments* (REH Publications, 1983).

τα εργαλεία αυτής. Οι αναλύσεις έχουν την ίδια σειρά εμφάνισης όπως και στο ιστορικό μέρος με τις αναλύσεις των κομματιών του Charlie Parker να εμφανίζονται πριν από αυτές του Sonny Stitt.

Στο τελευταίο μέρος της εργασίας καταλήγουμε στη σύγκριση των αποτελεσμάτων των αναλύσεων τα οποία παρουσιάζονται μαζί με τους απαραίτητους σχολιασμούς στην συλλογή των μελωδικών στοιχείων τα οποία αντλήθηκαν από τις αναλύσεις. Τέλος, κλείνουμε την εργασία με τα συμπεράσματα τα οποία προέκυψαν μετά το πέρας της σύγκρισης.

Α΄ Μέρος: Ιστορικό υπόβαθρο

1^ο Κεφάλαιο

Σύντομη Ιστορική Επισκόπηση της Jazz περιόδου 1940 – 1960

1.1 Εισαγωγή

Μετά την εποχή του Swing, στις αρχές του 1940 μερικοί μουσικοί της τζαζ αναζητούν μέσω του πειραματισμού έναν νέο ήχο. Μέσω νέων αρμονιών και νέων ρυθμικών στοιχείων στον αυτοσχεδιασμό σιγά σιγά δημιουργούν ένα νέο μουσικό ιδίωμα στην τζαζ μουσική το επονομαζόμενο Bop. Αρκετοί μουσικοί της εποχής στρέφουν το ενδιαφέρον τους σε αυτό το νέο μουσικό είδος καθώς αποτελεί το αποκορύφωμα της τεχνικής και της μουσικής έκφρασης.

1.2 Ιστορική επισκόπηση της εποχής της Bebop (1940)

Στις αρχές του 1940 ο σαξοφωνίστας Charlie Parker βρέθηκε στην Νέα Υόρκη. Προερχόμενος από το Κάνσας Σίτυ είχε φτάσει στην πόλη με νέες μουσικές ιδέες αρκετά προχωρημένες για τα δεδομένα της εποχής. Εκεί συνάντησε τον τρομπετίστα Dizzy Gillespie ο οποίος έτρεφε τις ίδιες ανησυχίες, όσο αφορά τον αυτοσχεδιασμό και τα όρια της έκφρασης. Οι πρωτοποριακές τους μουσικές ιδέες βρήκαν έδαφος καθώς και στην Νέα Υόρκη αλλά και σε ολόκληρες τις Ηνωμένες Πολιτείες αρκετοί νέοι έγχρωμοι μουσικοί είχαν παραπλήσιες ιδέες. Μεταξύ αυτών ο πιανίστας Thelonious Monk και ο πιανίστας Bud Powell, οι οποίοι ήταν από τους δημιουργούς του Bebop ιδιώματος μαζί με αρκετούς ακόμη μουσικούς. Το κοινωνικό χαρακτηριστικό της Bebop μουσικής ήταν τα μέρη στα οποία πραγματοποιούνταν τα Jam Sessions. Από τις μεγάλες σκηνές στις οποίες εμφανίζονταν οι ορχήστρες τα προηγούμενα χρόνια, η νέα αυτή τάση βρέθηκε να παρουσιάζεται σε μικρότερα μπαρ στην Νέα Υόρκη με ολιγομελή πλέον σχήματα. Σε γενικότερο πλαίσιο αυτή η πειραματική, για την εποχή μουσική, στους άπειρους ακροατές ακουγόταν αρκετά διάφωνα και σε πολλές περιπτώσεις το κοινό πίστευε πως ο εκτελεστής παίζει λάθος νότες ή τονίζει λάθος ρυθμικά. Οι μουσικοί που επέλεξαν να παίζουν το στυλ αυτό είχαν υιοθετήσει και έναν ξεχωριστό χαρακτήρα ένδυσης καθώς εμφανίζονταν με σκούρα μαύρα γυαλιά και γυαλιστερά κουστούμια. Αρκετοί μουσικοί, μαέστροι ορχηστρών της εποχής ήταν αντίθετοι με αυτό το νέο ρεύμα. Σε κάθε περίπτωση οι μουσικοί αυτοί αντιμετώπισαν αρκετά οικονομικά προβλήματα. Τα Jam Sessions στα οποία αναπτύχθηκε αυτό το στυλ αποτελούσαν εμφανίσεις στις οποίες οι μουσικοί δεν πληρώνονταν. Το αποτέλεσμα ήταν οι ίδιοι μουσικοί να συμμετέχουν σε σχήματα τα οποία περιόδευαν στις Ηνωμένες Πολιτείες μόνο και μόνο για να μαζέψουν χρήματα για να βιοποριστούν. Από το 1944 η Bebop άρχισε να γνωρίζει όλο και μεγαλύτερη απήχηση και από το

κοινό, αλλά και από τους μουσικούς. Τα πρώτα clubs στην 52^η οδό άρχισαν να προσλαμβάνουν σχήματα τα οποία παίζουν το νέο αυτό είδος. Επίσης σημαντικό παράγοντα έπαιξε και το τέλος του Β' παγκοσμίου πολέμου από τον οποίο επέστρεψαν αρκετοί ακροατές της τζαζ αλλά και μουσικοί με την επιθυμία για την αλλαγή. Δεν αποτελεί έκπληξη ότι όλοι οι μουσικοί της Βορ εποχής ήταν έγχρωμοι. Για αυτούς ήταν μια μορφή διαμαρτυρίας με στόχο τις φυλετικές διακρίσεις οι οποίες βρισκόνταν ακόμα και στον χώρο της μουσικής. Η Bebop κατάφερε να περιορίσει αυτές τις διακρίσεις. Στα τέλη της ίδιας δεκαετίας η Bebop είναι δημοφιλέστερη στο ευρύ κοινό της τζαζ μουσικής. Οι κριτικοί και οι αρθρογράφοι των περιοδικών της εποχής επαινούσαν τους μουσικούς της Bebop, τους οποίους κατέτασσαν στις πρώτες θέσεις σε διάφορες λίστες τις οποίες δημοσίευαν μετά από ψηφοφορία του κοινού σε διάφορους διαγωνισμούς τους οποίους δημιουργούσαν. Από τις αρχές του 1950 η νέα γενιά των μουσικών της Bebop βρισκόταν ήδη στις επάλξεις και μαζί της έφερε νέες μουσικές ιδέες.¹⁰

1.2.1 Χαρακτηριστικά της Bebop

Η Bebop βασίστηκε στον αυτοσχεδιασμό ως βασικό της εργαλείο. Ειδικότερα, τα βασικά στοιχεία της Bebop αφορούν την αρμονία και την ταχύτητα των κομματιών. Το tempo στα κομμάτια ήταν συνήθως πολύ γρήγορο ενώ η εναλλαγή των συγχορδιών επιταχύνθηκε επίσης. Ο αρμονικός ρυθμός πλέον δημιουργείται με 2 ή 4 χρόνους κατά την εναλλαγή των συγχορδιών και η αρμονική διαδοχή βασίστηκε στο πτωτικό σχήμα ii – V – I. Συνήθως η αρμονία είχε μια κυκλικότητα ανάλογα την τονικότητα ή ακόμα μέσω αντικαταστάσεων κινούνταν χρωματικά καθώς επίσης και με πολλές τροποποιήσεις. Η δομή των συγχορδιών παρέμεινε απλή καθώς χρησιμοποιούνταν τετράφωνες συγχορδίες στις οποίες πολλές φορές προσέθεταν την 9^η, την 11^η ή την 13^η.¹¹ Επίσης, αλλαγές δημιουργήθηκαν και στον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσαν οι μουσικοί μέσα στο σχήμα. Πιο συγκεκριμένα, ο συλλογικός αυτοσχεδιασμός ήταν το πρώτο στοιχείο. Οι μουσικοί πλέον κατά τον αυτοσχεδιασμό τους επικοινωνούσαν με τα υπόλοιπα μέλη του σχήματος και δημιουργούνταν έτσι ένας διάλογος. Η πολυρυθμία είναι ένα ακόμη χαρακτηριστικό το οποίο προστέθηκε στην παλέτα της μουσικής αυτής. Η ρυθμική μονάδα ήταν το τέταρτο και ο αρμονικός ρυθμός κινούνταν συνήθως με ολόκληρα ή μισά καθώς η μελωδική γραμμή κινούνταν σε όλο το φάσμα των ρυθμικών αξιών. Επίσης ανακαλύπτουμε την χρήση εκφραστικών στοιχείων στον αυτοσχεδιασμό όπως γλιστρήματα, γρυλίσματα, κάμψη της νότας ώστε το τονικό της ύψος να μεταβληθεί πάνω ή κάτω και αρκετά ακόμα τα οποία έχουν επιρροές από άλλα είδη μουσικής.

¹⁰ Τζών Τσίλτον, *Ιστορία της Τζαζ* (Αθήνα : Υποδομή, 1981) 171-189.

¹¹ Jerry Cocker, *The Complete Method for Improvisation* (Lebanon, IN: STUDIO P/R, Inc, 1980), 11.

Πραγματοποιήθηκε η εισροή νέων κλιμάκων όπως η οκτατονική κλίμακα, η μελωδική ελάσσονα και παραλλαγές στους τρόπους αυτών των κλιμάκων.¹²

1.3 Ιστορική επισκόπηση της εποχής του Hardbop (1950)

Το μουσικό στυλ Hardbop αποτελεί μια υποκατηγορία του Bebop. Πρόκειται ουσιαστικά για την εξέλιξη του τελευταίου στα μέσα του 1950. Δημιουργήθηκε σαν αντίδραση στα στυλ που αναπτύχθηκαν αμέσως μετά την εποχή του Bebop τα επονομαζόμενα Cool Jazz και West Coast¹³ Jazz τα οποία δημιουργήθηκαν στο Λος Άντζελες και στην Καλιφόρνια. Χαρακτηριστικό αυτών των δύο στυλ ήταν η ηρεμία στην ταχύτητα και στις αρμονικές αλλαγές που έρχονταν σε σύγκρουση με την φιλοσοφία της Bebop μουσικής. Αντίθετα το Hardbop έφερε στοιχεία και από αυτά τα είδη καθώς και την περιπλοκότητα της Bebop. Επίσης ανέπτυξαν χαρακτηριστικά επηρεασμένα από προγενέστερα είδη μουσικής όπως το Gospel και τα Blues και από σύγχρονα για την εποχή όπως το Rhythm n' Blues. Μερικοί από τους μουσικούς που καθιέρωσαν το στυλ του Hardbop ήταν ο Horace Silver, ο John Coltrane, ο Art Blakey, ο Cannonball Adderley και ο Miles Davis.¹⁴ Χαρακτηριστικά στοιχεία των κομματιών αυτής της περιόδου κρίνοντας από τις οδηγίες τις οποίες είχε γράψει στις συνθέσεις του ο Horace Silver σύμφωνα με τον D.H. Rosenthal στο βιβλίο του με τίτλο *Hardbop, Jazz and Black Music 1955-1965*¹⁵ ήταν τα εξής : 1. Η μελωδική ομορφιά, 2. Η απλότητα η οποία έχει νόημα, 3. Η όμορφη αρμονία, 4. Ο ρυθμός και 5. Κοινωνικές, πνευματικές, ιδεολογικές και κληρονομικές επιρροές. Τα κοινά του χαρακτηριστικά με την εποχή του Bebop ήταν η διαμόρφωση των σχημάτων καθώς ο σχηματισμός ήταν 2 ή 3 πνευστά και το ρυθμικό μέρος το οποίο αποτελούνταν από το πιάνο ή/και την κιθάρα, το κοντραμπάσο και τα ντράμς. Ιστορικά το σημαντικότερο ίσως σχήμα που υπήρξε εκείνη την εποχή ήταν το κουιντέτο του Miles Davis στο οποίο συμμετείχαν ο John Coltrane στο τενόρο σαξόφωνο, ο Paul Chambers στο κοντραμπάσο, ο Philly Joe Jones στα ντράμς και αργότερα προστέθηκε και ο Cannonball

¹² Baker, *Charlie Parker – Alto Saxophone*.

¹³ Barry Kernfeld, "*Hardbop*", Grove Music Online, accessed January 21, 2019, URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049163>.

¹⁴ Mark C. Gridley, "*Hard bop (jazz)*", Grove Music Online, accessed January 21, 2019, URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000188100>.

¹⁵ D. H. Rosenthal, *Hardbop, Jazz and Black Music 1955-1965* (New York: Oxford University Press. 1993).

Adderley στο άλλο σαξόφωνο. Επίσης πολύ σημαντικός μουσικός της εποχής ήταν ο τενόρο σαξοφωνίστας Sonny Rollins.¹⁶ Η Hardbop διαχωρίζεται σε δύο επιμέρους υποκατηγορίες:

Ο πρώτος όρος είναι ο επονομαζόμενος Funky και ο δεύτερος Mainstream ή απλώς Hardbop. Τα κοινά τους χαρακτηριστικά είναι η προέλευση τους και οι ενορχηστρώσεις τους. Επίσης στην πλειοψηφία τους οι μουσικοί του Hardbop έπαιζαν και συνέθεταν κομμάτια και των δύο αυτών κατηγοριών. Οι διαφορές τους βρίσκονταν στις εξής κατηγορίες σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα¹⁷:

	Πηγή των κομματιών	Φόρμα	Αρμονία	Μελωδία	Ρυθμός	Αισθητική
MAINSTREAM	Blues, Standards, Bebop, Originals	Ανορθόδοξη Περίπλοκη	Συχνά περίπλοκη Ανορθόδοξη	Οι κύριες μελωδίες και τα σόλο συχνά βασίζονταν σε περίπλοκες κλίμακες	Εκλεπτυσμένος Διακριτικός	Εγκεφαλική
FUNKY	Blues, Gospel, Originals	Απλή Συνήθως 12μετρη ή 16μετρη	Απλή Συχνά 2 -3 συγχορδίες	Οι κύριες μελωδίες και τα σόλο συνήθως βασίζονταν σε απλές κλίμακες και σχετιζόνταν με τα Blues	Απλός Επιρρές από Gospel και R&B	Γήινη

Εικόνα 1.1

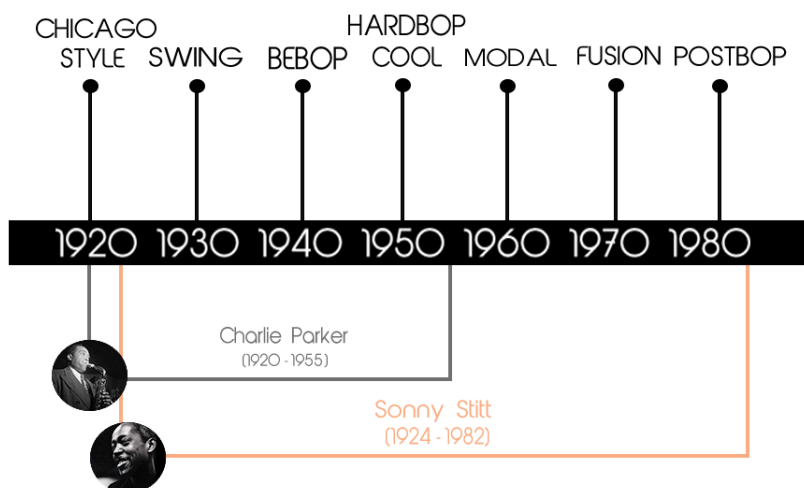
¹⁶ “6 *Bebop, Cool Jazz, and Hardbop*”, Jazz in America, accessed in May 5, 2019, <http://www.jazzinamerica.org/lessonplan/8/6/211>.

¹⁷ “6 *Cool, Hardbop, and Modal Jazz*”, Jazz in America, accessed in May 5, 2019, <http://www.jazzinamerica.org/LessonPlan/11/6/144>.

2^ο Κεφάλαιο

Η ζωή των σαξοφωνιστών Charlie Parker και Sonny Stitt

2.1 Εισαγωγή



Οι σαξοφωνίστες Charlie Parker και Sonny Stitt αναμφίβολα ήταν δύο από τις σημαντικότερες φυσιογνωμίες της Τζαζ μουσικής. Στην παρακάτω εικόνα βλέπουμε την χρονολογική πορεία της ζωής τους.

Εικόνα 2.1

2.2 Ιστορική επισκόπηση της μουσικής πορείας του Charlie Parker

Ο Charles Christopher Parker Jr. γεννήθηκε στις 29 Αυγούστου του 1920 στο Κάνσας Σίτυ. Το 1932 αποκτά το πρώτο του σαξόφωνο και ξεκινά μαθήματα στο λύκειο Lincoln. Το διάστημα 1932-1933 γίνεται μέλος των ορχηστρών Deans of Swing και Oliver Todd's Hot 'n Tot Orchestra. Για τον επόμενο χρόνο συνεχίζει τις εμφανίσεις του με τους Deans of Swing και το 1936 παντρεύεται την πρώτη του γυναίκα την Rebecca Ruffin. Την ίδια χρονιά επιβιώνει από ένα σημαντικό τροχαίο το οποίο στοίχισε την ζωή στον George Wilkerson, τον μπασίστα των Deans of Swing. Επίσης την ίδια χρονιά γίνεται μέλος της ορχήστρας George Lee Band. Η επαγγελματική ανέλιξη του Parker πήγαινε αρκετά καλά καθώς την επόμενη χρονιά, το 1938 γίνεται μέλος της ορχήστρας του Jay McShann και την αμέσως επόμενη δηλαδή το 1939 στην ορχήστρα του Harlan Leonard. Το κομβικό σημείο στην ζωή του έρχεται το 1939 όταν συναντά στο Κάνσας τον τρομπετίστα Dizzy Gillespie. Την ίδια χρονιά μετακομίζει στην Νέα Υόρκη όπου πλένει πιάτα για να βιοποριστεί. Το 1940 επανεντάσσεται στην ορχήστρα του pianίστα Jay McShann και μαζί περιοδεύουν στις Ηνωμένες Πολιτείες και πραγματοποιούν ηχογραφήσεις. Το 1941 τον βρίσκει στην Νέα Υόρκη όπου πραγματοποιεί Jam Session με τον Dizzy Gillespie, τον Thelonious Monk, τον Bud Powel, τον Charlie Christian και άλλους, και σιγά σιγά αρχίζει να διαμορφώνεται το είδος του Bebop¹⁸. Τα επόμενα χρόνια συνεργάζεται και περιοδεύει με διάφορα σχήματα είτε σε

¹⁸ Baker, *Charlie Parker – Alto Saxophone*, 7.

περιοδείες, είτε σε ηχογραφήσεις όπως η μπάντα του Noble Sissle, του Andy Kirk και του Earl Hines. Το 1943 παντρεύεται την δεύτερη γυναίκα του Geraldine Scott και επιστρέφει στο Κάνσας. Την επόμενη χρονιά γίνεται μέλος της Big Band του Billy Eckstine και ηχογραφεί για την δισκογραφική Deluxe. Τον αμέσως επόμενο χρόνο είναι ήδη πίσω στην Νέα Υόρκη και εμφανίζεται σε clubs της 52^{ης} οδού και ξεκινά να συνεργάζεται με τον νεαρό τότε τρομπετίστα Miles Davis. Το 1947 βρίσκεται στην Καλιφόρνια όπου εμφανίζεται με τον Dizzy Gillespie στο Billy Berg's Jazz Club. Η συνεργασία διακόπτεται μετά από μερικούς μήνες καθώς ο εθισμός του στην ηρωίνη του προκαλεί νευρική κατάρρευση και νοσηλεύεται στο νοσοκομείο του Camarillo. Με το εξιτήριο του αναζητά εργασία και την βρίσκει ξανά στην Νέα Υόρκη όπου εργάζεται στο Three Deuces Club. Το 1948 υπογράφει με την δισκογραφική εταιρία Verve και παντρεύεται την τρίτη σύζυγο του την Doris Sydnor. Το 1949 ανοίγει το Birdland Club προς τιμήν του από το παρατσούκλι "Bird". Το 1950 ηχογραφεί έναν από τους καλύτερους δίσκους της καριέρας του το *Charlie Parker With Strings* και την ίδια χρονιά περιοδεύει στην Ευρώπη. Ξεκινά την συγκατοίκηση του με την τελευταία του σύζυγο με την οποία δεν ήταν επισήμως παντρεμένοι την Chan Richardson η οποία θα πάρει και το όνομα του Parker. Αποκτά δύο παιδιά, την Pree και τον Braid, και υιοθετεί την Kim η οποία ήταν κόρη της Chan. Το 1952 σημαδεύει τον Parker καθώς η κόρη του Pree αποβίωσε. Παρ' ότι αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα υγείας αλλά και εύρεσης εργασίας λόγω του εθισμού του στην ηρωίνη, ο Parker στρέφεται ξανά εκεί με καταστροφικές συνέπειες. Κανένας ιδιοκτήτης club δεν τον προσλαμβάνει πλέον και ο Parker κάνει απόπειρα αυτοκτονίας πίνοντας ιώδιο. Αυτή η απόπειρα του προκάλεσε σοβαρή κίρρωση. Νοσηλεύτηκε δύο φορές στο νοσοκομείο Bellevue τον Σεπτέμβριο του 1954 για να του παρασχεθεί ψυχιατρική θεραπεία. Η τελευταία εμφάνιση του Parker στην σκηνή ήταν στις 5 Μαρτίου του 1955, όπου εμφανίστηκε με τους Kenny Dorham, Bud Powell, Charles Mingus και Art Blakey στο Birdland. Τελικά λίγες μέρες αργότερα στις 12 Μαρτίου της ίδιας χρονιάς μετά από μια επίσκεψη του στην φίλη του Βαρονέσα Pannonica de Koenigsworter ο Parker αποβίωσε. Αιτίες θανάτου ήταν η πνευμονία, το αιμορραγικό έλκος, η προχωρημένη περίπτωση της κίρρωσης αλλά και το έμφραγμα. Τα έξοδα της κηδείας κάλυψε ο φίλος του Dizzy Gillespie. Σαν μουσικός ο Parker σε όλη του την πορεία γνώρισε την αποδοχή από πολλούς μουσικούς καθώς για πολλούς ήταν ο καλύτερος όλων. Όπως αναφέρει ο σαξοφωνίστας Al Cohn: «Ο Charlie Parker ήταν ένας γίγαντας. Ήταν πολύ καλύτερος από οποιονδήποτε άλλο».¹⁹ Σε όλα αυτά τα χρόνια ο Parker πραγματοποίησε εξαιρετικές εμφανίσεις και ηχογραφήσεις.

¹⁹ Ira Gitler, *Swing to Bop – An Oral History of the transition in Jazz in 1940s* (New York: Oxford University Press : 1985), 220.

2.3 Ιστορική επισκόπηση της μουσικής πορείας του Sonny Stitt

Ο σαξοφωνίστας Edward Sonny Stitt γεννήθηκε στις 2 Φεβρουαρίου του 1924 στην Βοστώνη της Μασαχουσέτης από γονείς οι οποίοι ήταν μουσικοί. Ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές με μαθήματα πιάνου και σε σύντομο χρονικό διάστημα ξεκίνησε να μαθαίνει κλαρινέτο και σαξόφωνο. Μαθήματα σαξοφώνου έλαβε από τους σαξοφωνίστες Big Nick Nicholas και από τον Wardell Grey. Υπολογίζεται πως ξεκίνησε τις σόλο εμφανίσεις του ως μουσικός το 1941. Πριν τελειώσει το λύκειο ο Stitt εμφανιζόταν κατά τις θερινές διακοπές με σχήματα στα οποία συμμετείχαν ο Nicholas και ο Thad Jones. Το 1942 περιόδευε στην Αμερική και τελικά έφτασε στην Νέα Υόρκη το 1943 με την ορχήστρα Bama State Collegians. Μεταξύ άλλων εμφανίστηκε σε αρκετά γνωστά τζαζ κλαμπ της 52^{ης} οδού μεταξύ αυτών και στο Minton's Playhouse. Στα επόμενα χρόνια έπαιξε άλτο σαξόφωνο στις ορχήστρες των Tiny Bradsaw (1943-44) και του Billy Eckstine (1944) στην οποία συμμετείχαν εξίσου νεαροί μουσικοί του Βορ ιδιώματος όπως ο Fats Navarro ο Dexter Gordon, ο Gene Ammons και ο Art Blakey. Στη συνέχεια της πορείας του βρέθηκε να συνεργάζεται με τον τρομπετίστα Dizzy Gillespie καθώς συμμετείχε στο σεξτέτο του και στην Big Band του. Εθίστηκε στην ηρωίνη και περίπου στα τέλη του 1946 μετακόμισε στο Σικάγο όπου εκεί βρίσκονταν ο Gene Ammons και ο Miles Davis. Την ίδια περίοδο μπήκε στο σχήμα του σαξοφωνίστα Johnny Griffin με το οποίο εμφανιζόταν αρκετά συχνά. Παράλληλα σχημάτιζε και δικά του σχήματα στα οποία ηγούνταν. Τον επόμενο χρόνο το 1947 μετακόμισε στο Detroit στο οποίο συνεργάστηκε με τον Dizzy Gillespie, τον Miles Davis και τον Charlie Parker. Στην συνέχεια της ζωής του επέστρεψε στην Νέα Υόρκη και πλέον έπαιζε και τενόρο σαξόφωνο, όπως και βαρύτονο. Ίδρυσε σε συνεργασία με τον Gene Ammons ένα κουιντέτο το φθινόπωρο του 1949. Έκανε εκπληκτικές ηχογραφήσεις ως αρχηγός του σχήματος με τον Bud Powell, τον Max Roach και τον Curley Russel. Με αυτό το σχήμα συνεργάστηκαν και άλλοι μουσικοί μεταξύ αυτών και ο Miles Davis, όπου εμφανίστηκαν στο Carnegie Hall. Μεταξύ 1950-51 εμφανιζόταν αρκετά συχνά στο επίσης γνωστό κλαμπ Birdland με το σχήμα που διατηρούσε με τον Gene Ammons. Αυτοί οι δύο σαξοφωνίστες συνέχισαν περιστασιακά να εμφανίζονται μαζί μέχρι το 1955. Ένα χρόνο πριν το 1954 ο Stitt βρισκόταν τον περισσότερο χρόνο του στο Los Angeles καθώς συμμετείχε στο κουιντέτο του Max Roach και του Clifford Brown. Όταν αποχώρησε από εκεί ξανά μπήκε στο σχήμα του Dizzy Gillespie το 1958 με τον οποίο περιόδευσε στην Αγγλία. Το 1960 ξαναγύρισε στην Ευρώπη ως αντικαταστάτης του John Coltrane στο σχήμα του Miles Davis. Στις αρχές του 1961 αποχωρεί από το σχήμα του Davis και βρίσκεται στο Chicago όπου εμφανίζεται ξανά με τον Gene Ammons. Μέχρι το 1962 οι δύο σαξοφωνίστες εμφανίζονται σε συναυλίες και ηχογραφούν δίσκους. Στη συνέχεια εμφανίστηκε στην Ιαπωνία το 1964 με το σεστέτο των Clark Terry και Johnson. Στις αρχές του 1970 περιόδευε με τους Giants of Jazz οι οποίοι ήταν ο Dizzy

Gillespie, ο Kai Winding, ο Thelonious Monk, ο Al McKibbin και ο Art Blakey. Μαζί εμφανίστηκαν σε αρκετά φεστιβάλ μεταξύ αυτών και το Newport Jazz Festival στην Νέα Υόρκη. Σε όλη του την ζωή ο Stitt είχε τον χαρακτήρα ελεύθερου επαγγελματία καθώς ηχογραφούσε με διάφορους μουσικούς αλλά και με σχήματα που δημιουργούσε ο ίδιος. Συνεργάστηκε εκτός από αυτού που αναφέρθηκαν παραπάνω, και με αρκετούς άλλους σημαντικούς μουσικούς του είδους όπως ο Sonny Rollins, ο Eddie “Lockjaw” Davis, ο Art Pepper, ο Ricky Ford, και πολλούς ακόμα. Ηχογράφησε πάνω από 100 δίσκους και εμφανίστηκε σε αρκετά μέρη του κόσμου. Πέρα από τις Ηνωμένες Πολιτείες την Ιαπωνία και την Ευρώπη, βρέθηκε ακόμα στην Βραζιλία, στην Σκανδιναβία και στο Ισραήλ. Η τελευταία του εμφάνιση ήταν στην Ιαπωνία μερικές μέρες πριν αποβιώσει στις 22 Ιουλίου του 1982 στην Ουάσιγκτον.^{20 21}

Όπως ανέφερε ο Sonny Stitt σε συνέντευξη του, άκουσε πρώτη φορά τον Parker να παίζει το 1939 σε μια ζωντανή εμφάνιση του τελευταίου. Χαρακτηριστικά στην ίδια συνέντευξη αναφέρει πως ο Parker είχε το ίδιο στυλ με αυτόν πριν καν τον ακούσει. Επίσης προσθέτει πως ο Parker αναμφίβολα επηρέασε τον τρόπο παιχνιδιού του όπως και την πλειοψηφία των Jazz μουσικών ανεξαρτήτως οργάνου. Ιστορικά η γνωριμία των δύο συνέβη όταν ο Stitt περιόδευε με την ορχήστρα του Tiny Bradshaw και βρέθηκε στο Κάνσας Σίτυ. Πήγε στο μπαρ στο οποίο εμφανιζόταν ο Charlie Parker και τον πλησίασε ρωτώντας τον αν είναι ο Charlie Parker. Δείχνοντάς του το χρυσό του δόντι ο Parker του απάντησε θετικά. Στη συνέχεια ρωτώντας και ο Parker ποιον έχει απέναντι του έπαιξαν μαζί. Σε εκείνη την σύμπραξη ακολούθησε ο διάλογος ο οποίος έχει μείνει στην ιστορία καθώς ο Parker είπε στον Stitt «Εσύ ακούγεσαι σαν και εμένα» και ο Stitt όμοια απάντησε «Και εσύ ακούγεσαι σαν και εμένα».²² Οι δύο αυτοί σαξοφωνίστες αποτέλεσαν πυλώνες της Jazz σκηνής στην Νέα Υόρκη αλλά και άλλες πόλεις των Ηνωμένων Πολιτειών. Συναντήθηκαν αρκετές φορές κατά την διάρκεια της ζωής τους, με τον Stitt να θεωρείται εξίσου καλός σαξοφωνίστας όπως και ο Parker. Τέλος, ο Parker αποτελούσε κατά κάποιο τρόπο τον “Βασιλιά” της Bebop και υπάρχουν φήμες πως ανέφερε στον Stitt πως θα του παραδώσει τα κλειδιά του βασιλείου όταν πεθάνει.

²⁰ Thomas Owens and Barry Kernfeld, “Stitt, Sonny.” Grove Music Online (2003), accessed January 21, 2019, URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000429700>.

²¹ Steven, “Edward “Sonny” Stitt: Original Voice or Jazz Imitator.” ,6 – 10.

²² Ira, *Swing to Bop*, 74.

Β' Μέρος: Αναλύσεις

3ο Κεφάλαιο

Μεθοδολογία και σημειογραφία

3.1 Εισαγωγή

Για τις αναλύσεις αυτής της εργασίας έχουν επιλεγθεί 4 τίτλοι κομματιών από τα οποία τα 2 είναι κοινά και για τους δύο εκτελεστές. Τα υπόλοιπα 2 έχουν διαφορετική μελωδική γραμμή αλλά ανήκουν στην ίδια κατηγορία κομματιών, τα ονομαζόμενα Rhythm Changes. Στις ηχογραφήσεις του Charlie Parker παρατηρούμε πως τα σόλο στις 2 από τις 3 περιπτώσεις είναι μόλις ένας κύκλος της φόρμας. Αυτό το εξηγεί ο τρομπετίστας Miles Davis στην αυτοβιογραφία του καθώς λέει πως οι ηχογραφήσεις της εποχής δεν μπορούσαν να ξεπεράσουν τα 3 λεπτά, και μόνον ζωντανές ηχογραφήσεις από ραδιοφωνικές εκπομπές είχαν την δυνατότητα να είναι μεγαλύτερες. Αυτό εξηγεί και τον λόγο για τον οποίο το σόλο του Charlie Parke στο κομμάτι Anthropology είναι 3 φορές μεγαλύτερο από τα υπόλοιπα. Ακόμη, να αναφέρω πως η ανάλυση βασίζεται μόνο στο τμήμα το οποίο είναι εκτός της βασικής μελωδίας του κομματιού και οι αναλύσεις και η σύγκριση των αποτελεσμάτων θα γίνει βάσει αυτών.

Οι όμοιες έρευνες οι οποίες έχουν πραγματοποιηθεί βασίζονται στις αναλύσεις διαφορετικών κομματιών ώστε να επιτευχθεί η σύγκριση. Πιο συγκεκριμένα :

- Ο Raymond Steven²³ επιλέγει έξι συνολικά κομμάτια προς ανάλυση, τρία από τον κάθε εκτελεστή τα οποία είναι διαφορετικά μεταξύ τους. Για τον Charlie Parker έχει επιλέξει τα κομμάτια "Honey and Body", "Swingmatism" και "Hottie Blues" ενώ για τον Sonny Stitt έχει επιλέξει τα κομμάτια "Ooh Bop Sh'Bam", "That's Earl Brother" και "Ray's Idea". Μελετά το αυτοσχεδιαστικό στυλ σε βάθος αναλύοντας την χροιά, τον ρυθμό και το μελωδικό υλικό του αυτοσχεδιασμού, ανακαλύπτοντας παράλληλα τις σχέσεις των αυτοσχεδιασμών με διάφορα ρυθμικά μελωδικά μοτίβα τα οποία προκύπτουν από διαφορετικά κομμάτια.
- Ο Murray James Morrison²⁴ στην εργασία του πέρα από μια εκτενή ιστορική ανάλυση στην πορεία του Sonny Stitt πραγματοποιεί και μια ιστορική ανάλυση στις κριτικές που του ασκήθηκαν. Έπειτα, αναλύει στην αρχή από τον Sonny Stitt τα κομμάτια "Ready, Set, Jump" και "Ooh Bop Sh'Bam" ενώ από τον Charlie Parker το κομμάτι "Red Cross". Στη

²³ Raymond, "Edward "Sonny" Stitt: Original Voice or Jazz Imitator."

²⁴ Morrison, "Practitioner and Prophet: An Analysis of Sonny Stitt's Music and Relationship to Charlie Parker."

συνέχεια πραγματοποιεί δύο ακόμα αναλύσεις στο κομμάτι "Κο Κο" από το οποίο μελετά και τους αυτοσχεδιασμούς και των δύο αυτών σαξοφωνιστών. Στις αναλύσεις του ο Morrison μελετά ολιστικά τον αυτοσχεδιασμό καθώς σε κάθε κομμάτι παρουσιάζει όλα τα ευρήματα τα οποία υπάρχουν όπως η άρθρωση, η χροιά, η χρωματικότητα κ.α.

- Ο Thomas Owens²⁵ ο οποίος μελετά την αυτοσχεδιαστική τεχνική του Charlie Parker στην εργασία του δημιουργεί έναν κατάλογο από μοτίβα τα οποία χρησιμοποιεί ο Parker στον αυτοσχεδιασμό του και τα παρουσιάζει σε μορφή καταλόγου, με ποσοστά εμφάνισης και χρήσης ανά τονικότητες.

3.2. Μεθοδολογία Ανάλυσης

3.2.1 Γενικά χαρακτηριστικά

Η μεθοδολογία που ακολουθώ για την πραγματοποίηση της ανάλυσης των κομματιών περιέχει στοιχεία από τρεις μεθοδολογίες. Πιο συγκεκριμένα :

- Στην απλή προσέγγιση κατά την οποία κάτω από κάθε νότα σημειώνεται και υποδηλώνεται η θέση της στην συγχορδία συσχετίζοντας την έτσι με την αρμονία την οποία ακολουθεί το κομμάτι. Αναλυτικότερα κάθε νότα της συγχορδίας θα χαρακτηρίζεται από έναν αριθμό. Οι αριθμοί αυτοί είναι οι εξής :

Για τις νότες μιας τετράφωνης συγχορδίας θα χρησιμοποιούνται οι αριθμοί 1, 3, 5 και 7, οι οποίοι αντίστοιχα θα αναφέρονται στην θεμέλιο, την τρίτη, την πέμπτη και την έβδομη νότα της συγχορδίας. Έπειτα, οι νότες που δεν ανήκουν στην συγχορδία και δεν αποτελούν χρωματικές προσεγγίσεις για κάποια εκ των νοτών της συγχορδίας θα συσχετίζονται μέσω της κλίμακας στην οποία ανήκει διατονικά η συγχορδία και θα σημειώνονται ως 9, 11 και 13 οι οποίοι αριθμοί αντίστοιχα θα αναφέρονται στην ένατη ή αλλιώς δεύτερη νότα της κλίμακας, στην ενδέκατη ή αλλιώς τέταρτη νότα της κλίμακας και τέλος στην δέκατη τρίτη ή αλλιώς έκτη νότα της κλίμακας. Σε κάθε περίπτωση πολλές νότες ενδέχεται να εμφανίζονται αλλοιωμένες. Σε αυτό το ενδεχόμενο πριν από τον αριθμό θα αναγράφεται το σημείο αλλοίωσης ώστε μέσω αυτού να μπορούμε να συσχετίσουμε την φράση με την κλίμακα στην οποία ανήκει, ενώ σε περιπτώσεις που παρουσιάζονται αλλοιωμένες νότες της βασικής τετράφωνης συγχορδίας όπως η θεμέλιος ή η τρίτη, θα τις εναλλάσσουμε εναρμόνια ώστε να ανακαλύψουμε την πραγματική τους ποιότητα μέσα στην συγχορδία.

²⁵ Owens, "Charlie Parker: Techniques of Improvisation Volume 1."

- Η προσέγγιση την οποία χρησιμοποιεί ο David Baker στο βιβλίο του *The Jazz Style Of John Coltrane*²⁶ κατά την οποία διαχωρίζει τα σόλο του σε φράσεις, όπου τον όρο φράση δεν τον ερμηνεύουμε ως το μέρος μιας περιόδου αλλά ως μια μουσική ιδέα η οποία καταλαμβάνει ένα τμήμα στο σόλο. Από την προσέγγιση του Baker χρησιμοποιούμε μόνο την ιδέα του διαχωρισμού σε μικρότερα τμήματα ώστε να είναι ευκολότερη η άντληση του μουσικού περιεχομένου.
- Χρήση ρυθμικής αναγωγής και δημιουργία αναγωγικών διαγραμμάτων ώστε να ανακαλύψουμε μέσω του βαθύτερου επιπέδου της φράσης την μακροδομική σκέψη του εκτελεστή και τον τρόπο με τον οποίο παράγει και αναπτύσσει το υλικό του.
- Μετά το τέλος των αναλύσεων θα κατασκευαστεί ένας συνοπτικός πίνακας των θεωρητικών στοιχείων που εντοπίστηκαν στα σόλο του εκάστοτε εκτελεστή. Έπειτα μέσω αυτού του πίνακα και μέσω των συμπερασμάτων που έχουν προκύψει από τις αναλύσεις των κομματιών θα γίνει η τελική σύγκριση στα σολιστικά στυλ.

3.2.2. Μουσικές Καταγραφές

Οι μουσικές καταγραφές του Charlie Parker έχουν αντληθεί μέσα από το βιβλίο του Jamie Aebersold *Charlie Parker Omnibook*²⁷ στο οποίο έχουν καταγραφεί αρκετά από τα σόλο του Parker. Οι μουσικές καταγραφές του Sonny Stitt στα κομμάτια "Ornithology" και "Scrapple from the apple" από την σελίδα του σαξοφωνίστα και καθηγητή Charles Margarit²⁸ ενώ την τρίτη καταγραφή την έκανα ο ίδιος μέσω του λογισμικού *Transcribe* και συμβουλευτήκα την καταγραφή του ίδιου σόλο την οποία βρήκα στο διαδίκτυο. Όλες οι μουσικές καταγραφές καθώς ερμηνεύθηκαν από όργανα μεταφοράς έχουν μεταφερθεί στην τονικότητα του πιάνου. Οι αρμονικές διαδοχές που χρησιμοποιούμε βασίζονται κυρίως στο λογισμικό *iReal Pro* από το οποίο αντλούμε και μέρος των γραφικών. Τα υπόλοιπα γραφικά τα οποία περιέχονται στην ανάλυση έχουν δημιουργηθεί μέσω των προγραμμάτων *Finale*, *Photoshop* και *Paint* για Windows.

²⁶ David Baker, *The Jazz Style of John Coltrane – The Musical and Historical Perspective*, (Lebanon, IN: Studio 224, 1980).

²⁷ Jamey Aebersold, *Charlie Parker Omnibook: For C Instruments* (USA: Atlantic Music Corp, 1978).

²⁸ Charles Margarit, accessed January 19, 2019, <http://carles-margarit.com/>.

3.2.3. Η Σημειογραφία

Η σημειογραφία που χρησιμοποιούμε βασίζεται σε αρκετά βιβλία θεωρίας της Jazz. Αναφέρω τα σημαντικότερα :

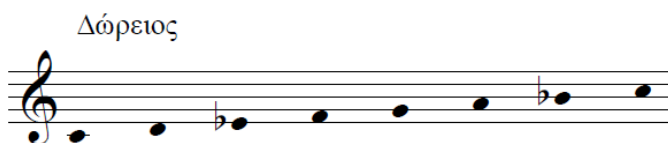
1. Mark Levine – *Jazz Theory Book*²⁹
2. Barrie Nettles and Graff Richard - *The Chord Scale Theory and Jazz Harmony*³⁰
3. Andy Jaffe – *Jazz Harmony*³¹
4. Robert Rawlins and Nor Eddine Bahha – *Jazzology: The encyclopedia of Jazz Theory for all musicians*³²
5. Jamey Aebersold – *Jazz Handbook*³³

i) Οι βασικότερες κλίμακες που χρησιμοποιούνται στον αυτοσχεδιασμό στην τζαζ είναι οι παρακάτω :

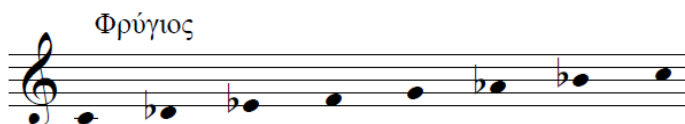
- Η Μείζονα κλίμακα η οποία σχηματίζει συγχορδία **Cmaj7**.



- Ο Δώριος ο οποίος σχηματίζει την συγχορδία **Cm7**.



- Ο Φρύγιος ο οποίος σχηματίζει την συγχορδία **Cm7**.



²⁹ Mark Levine, *The Jazz Theory Book* (Petaluma: Sher Music Company, 1995).

³⁰ Barrie Nettles and Richard Graff, *The Chord Scale Theory and Jazz Harmony* (Rottenburg: Advance Music, 1997).

³¹ Andy Jaffe, *Jazz Harmony*, (Tubingen: Advance Music, 1996).

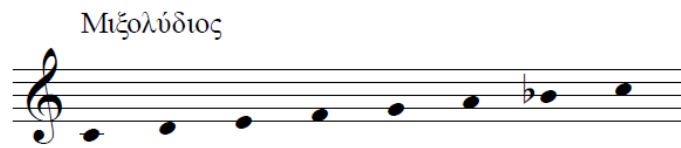
³² Robert Rawlins and Nor Eddine Bahha, *Jazzology : The encyclopedia of Jazz Theory for all musicians* (Australia:Hal Leonard Corporation,2005).

³³ Jamey Aebersold, *Jazz Handbook* (New Albany,AL: Jamey Aebersold Jazz,2010).

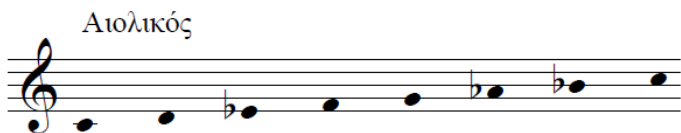
- Ο Λύδιος ο οποίος σχηματίζει την συγχορδία **Cmaj**.



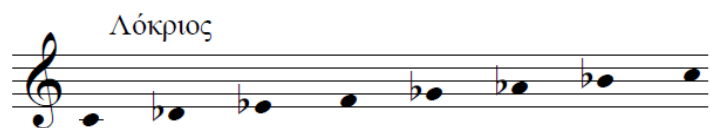
- Ο Μιξολύδιος ο οποίος σχηματίζει συγχορδία **C7**.



- Ο Αιολικός ο οποίος σχηματίζει συγχορδία **Cm7**.



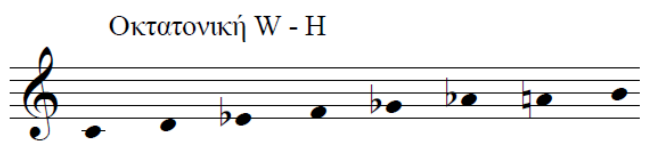
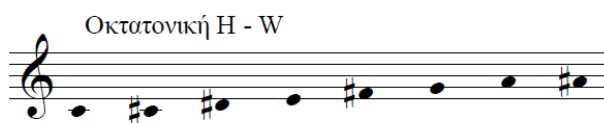
- Ο Λόκριος ο οποίος σχηματίζει συγχορδία **Cm7b5**.



- Η Μελωδική Ελάσσονα η οποία σχηματίζει συγχορδία **Cm(maj7)**.



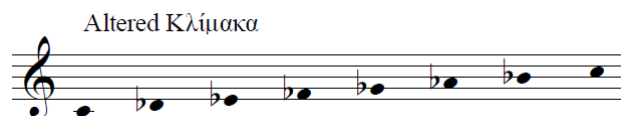
- Οι δύο οκτατονικές κλίμακες οι οποίες έχουν το μοτίβο Τόνος – Ημιτόνιο και Ημιτόνιο – Τόνος. Στην εργασία αναφέρονται ως Diminished Scale και ακολουθούνται από το μοτίβο όπου T = W και H = H. Η συγχορδία που σχηματίζεται είναι η **Cdim**.



- Η ακουστική κλίμακα η οποία αναφέρεται και ως Lydian b7 και σχηματίζει συγχορδία **C7**.



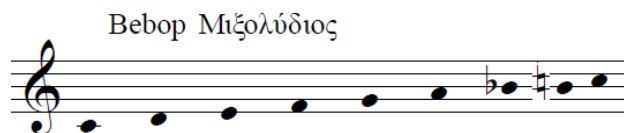
- Η Altered κλίμακα η οποία αποτελεί τον 7° τρόπο της μελωδικής ελάσσονας και σχηματίζει συγχορδία **C7Alt**.



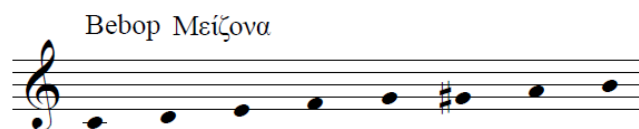
- Η ολοτονική κλίμακα η οποία σχηματίζει συγχορδία C+.



- Ο Bebop μίξολύδιος ο οποίος έχει μια επιπλέον χρωματική νότα ανάμεσα στην τονική και την 7^η και σχηματίζει την συγχορδία C7.



- Ο Bebop μείζονα ο οποίος έχει μια επιπλέον χρωματική νότα ανάμεσα στην 5^η και την 6^η και σχηματίζει την συγχορδία Cmaj7.



ii) Εργαλεία αυτοσχεδιασμού

Όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή, έχουν γραφτεί πληθώρα βιβλίων που αναφέρονται στον αυτοσχεδιασμό και στις τεχνικές του. Οι μελέτες που έχουν γίνει από τους συγγραφείς προσφέρουν στον υποψήφιο σπουδαστή πλήθος επιλογών, καθώς η μελέτη του αυτοσχεδιασμού έχει συστηματοποιηθεί επαρκώς ώστε να καλύπτει πλήθος επιπέδων. Μια σύντομη αναφορά στην βιβλιογραφία αυτή ώστε να είναι αποτελεσματικότερη η κατανόηση των αναλύσεων θα είναι χρήσιμη.

Ο Jerry Bergonzi έχει εκδώσει μια ολόκληρη σειρά από βιβλία αυτοσχεδιασμού από τα οποία κάθε ένα αναπτύσσει και διαφορετικό αντικείμενο, δημιουργώντας εξειδίκευση στον εκτελεστή. Ξεκινώντας από το βιβλίο του *Melodic Structures*,³⁴ στο οποίο αναπτύσσει τα βασικότερα μελωδικά μοτίβα στην μουσική αυτή, εισάγει τον εκτελεστή στον τρόπο επεξεργασίας του υλικού του.

Ακόμη υπάρχουν πιο εξειδικευμένα βιβλία τα οποία παρουσιάζουν ξεχωριστά συγκεκριμένα στοιχεία του τζαζ αυτοσχεδιασμού.

Ένα από αυτά είναι το βιβλίο του David Liebman με τίτλο *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*,³⁵ το οποίο από τις πρώτες κιόλας σελίδες του παρουσιάζει διάφορες αρμονικές επιλογές ως προς χρήση αντικαταστάσεων και παρουσιάζει τρόπους εφαρμογής τους. Από αυτό το

³⁴ Jerry Bergonzi, *Inside Improvisation Series – Melodic Structures Vol* (Advance Music, 1992).

³⁵ David Liebman, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* (Advance Music, 2006).

βιβλίο έχω αντλήσει την σκέψη της υπονοούμενης αρμονίας μέσω αντικαταστάσεων στην μελωδική γραμμή.

Τέλος, θα πρέπει να αναφερθεί το βιβλίο του Gary Campbell *Triad Pairs For Jazz*,³⁶ το οποίο παρουσιάζει εξειδικευμένη εφαρμογή τρίφωνων συγχορδιών στον αυτοσχεδιασμό, αντικείμενο δηλαδή μελέτης της παρούσης εργασίας καθώς μελωδικά σε αρκετές περιπτώσεις απομονώνουμε συγχορδίες αναζητώντας την λειτουργική τους αξία, και το βιβλίο του Bert Lingon *Jazz Theory Resources*,³⁷ το οποίο αναπτύσσει πολύ αναλυτικά την πλειοψηφία των μελωδικών στοιχείων του τζαζ αυτοσχεδιασμού, από το οποίο επηρεάστηκα για την δημιουργία των πίνακα συμπερασμάτων για την σύγκριση των αποτελεσμάτων της εργασίας.

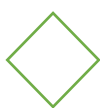
3.2.4 Γλωσσάρι σχημάτων για τις αναλύσεις

Ένα μέρος από τα σχήματα τα οποία χρησιμοποιώ για τις αναλύσεις στην εργασία μου έχω αντλήσει από την διπλωματική εργασία της Ξένιας Κωνσταντινίδου με τίτλο *H Jazz Αρμονία του Bill Evans και η αυτοσχεδιαστική του τεχνική*,³⁸ η οποία αναφέρει πως έχει αντλήσει και η ίδια μέρος των σχολιασμών της από την διδακτορική διατριβή του Glen Hodges με τίτλο *The Analysis of Jazz Improvisational Language and its use in Generating New Composition and Improvisation*.³⁹ Από την εργασία της Ξένιας Κωνσταντινίδου έχω κρατήσει τα τρία σχήματα, τον κύκλο, τον ρόμβο και το ορθογώνιο και βάσει αυτών πρόσθεσα τα υπόλοιπα δύο, ώστε να με βοηθήσουν να αναπτύξω εκτενέστερα την αυτοσχεδιαστική τεχνική του κάθε σαξοφωνίστα στις αναλύσεις μου.

Σχήματα :



- Ο κύκλος χρησιμοποιείται για να δείξει τις χρωματικές προσεγγίσεις.



- Ο Ρόμβος χρησιμοποιείται για να δείξει τις νότες οι οποίες στοχεύονται από τις χρωματικές προσεγγίσεις

³⁶ Gary Campbell, *Triad Pairs for Jazz: Practice and Application for the Jazz Improvisor* (Florida: Warner Bros, 2001).

³⁷ Bert Lingon, *Jazz Theory Resources* (Houston Publishing, Inc, 2001).

³⁸ Ξένια Κωνσταντινίδου, "H Jazz Αρμονία του Bill Evans και αυτοσχεδιαστική του τεχνική." Thesis (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014).

³⁹ Glen Hodges, "The Analysis of Jazz Improvisational Language and its use in Generating New Composition and Improvisation: A case study involving bebop jazz guitarist Jimmy Raney" PhD diss., University of Macquarie, Sydney, 2007).



- Το ορθογώνιο με στρογγυλεμένες τις γωνίες χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις αντικαταστάσεις που εμφανίζονται στην μελωδική γραμμή.



- Το ορθογώνιο χρησιμοποιείται για να περιγράψει μοτίβα που επαναλαμβάνονται.



- Το ορθογώνιο με ανοιχτή άκρη χρησιμοποιείται για να περιγράψει κίνηση η οποία ανήκει σε κλίμακα.

4ο Κεφάλαιο

Αναλύσεις κομματιών του Charlie Parker

4.1. Ανάλυση του σόλο του κομματιού “Scrapple from the apple”

Το κομμάτι "Scrapple from the apple" αποτελεί μια προσωπική σύνθεση του Charlie Parker η οποία ηχογραφήθηκε πρώτη φορά στις 4 Νοεμβρίου του 1947 για την δισκογραφική εταιρία Dial Records.⁴⁰ Η ηχογράφησή του έγινε μετά από το εξιτήριο που έλαβε από ψυχιατρική κλινική στην οποία νοσηλεύτηκε. Σε αυτό το δίσκο ο Parker επιλέγει να συνεργαστεί με νέους μουσικούς της σκηνης. Ίσως ο δημοφιλέστερος αυτών είναι ο Miles Davies στην τρομπέτα, που κάνει τα πρώτα του βήματα στην δισκογραφία πλάι στον τεράστιο Charlie Parker. Ένας ακόμη σπουδαίος και αρκετά δημοφιλής μουσικός που συμμετείχε ήταν ο Max Roach στα ντραμς. Ακόμη, συμμετείχε ο Duke Jordan στο πιάνο και ο Tommy Porter στο κοντραμπάσο.

Η φόρμα του κομματιού είναι AABA με έκταση 32 μέτρα. Ιδιαίτερα σημαντικό και κάτι σύνηθες για τις συνθέσεις του Parker είναι πως η αρμονική αλληλουχία του κομματιού βασίζεται σε άλλο κομμάτι. Στην συγκεκριμένη περίπτωση βέβαια αυτό το κομμάτι δεν είναι ένα αλλά δύο. Ειδικότερα, το Α μέρος της φόρμας βασίζεται στο πολύ γνωστό κομμάτι “Honeysuckle Rose” του πιανίστα Fats Waller και το Β μέρος στα γνωστά και προαναφερθέντα Rhythm Changes, από το κομμάτι του George Gershwin “I’ve Got Rhythm”.

Ιδιαίτερα ο Ted Gioia στο βιβλίο του *The Jazz Standards – A Guide to the Repertoire*⁴¹ αναφέρει πως το κομμάτι του Fats Waller ήταν ένα από τα αγαπημένα για αυτοσχεδιασμό από τον Charlie Parker. Ως αποτέλεσμα, όταν οι μουσικοί της Bebop ξεκίνησαν να συνθέτουν πιο περίπλοκες μελωδίες η αρμονία του “Honeysuckle Rose” ήταν μια από τις πρώτες επιλογές.

⁴⁰ Sandra Burlingame, “Scrapple from The Apple (1947)”, Jazzstandards.com, accessed September 27,2018, URL: <http://www.jazzstandards.com/compositions-2/scrapplefromtheapple.htm>.

⁴¹ Ted Gioia, *The Jazz Standards – A Guide to the Repertoire* (New York: Oxford University Press, 2012), 360-361.

4.1.1. Ανάλυση της αρμονίας του κομματιού “ Scrapple from the apple”

Αρμονικά το κομμάτι εξελίσσεται όπως στον παρακάτω πίνακα:

A	G-7	C7	G-7	C7
		V		V
	Fmaj7 F7/A	Bbmaj7 B°	1: Fmaj7 G-7	A-7 D7
	I V/IV	IV #IV°	I II	V
			2: Fmaj7 C7	Fmaj7
		I V	I	

B	A7		D7	
	V		V	
	G7		C7	
	V		V	

A	G-7	C7	G-7	C7
		V		V
	Fmaj7 F7/A	Bbmaj7 B°	Fmaj7 C7	Fmaj7
	I V/IV	IV #IV°	I V	I

Εικόνα 4.1.1

Το σόλο του Charlie Parker στο κομμάτι Scrapple From The Apple αποτελείται από μια μόνο φορά την 32μετρη φόρμα. Παρά την μικρή έκταση του αυτοσχεδιαστικού του μέρους ο Parker επιτυγχάνει να παίξει 11 φράσεις με πλούσιο υλικό.

Δομικά, στα μέρη Α και Β του κομματιού παίζει μόνο δύο φράσεις στο Β μέρος (φράσεις 7 και 8) και τις υπόλοιπες 9 στο Α.

Οι φράσεις αυτές εκτείνονται στα εξής μέτρα :

Φράση 1 (μ.1-2)

Φράση 2 (μ.3-7)

Φράση 3 (μ.7-8)

Φράση 4 (μ.9-12)

Φράση 5 (μ.12-13)

Φράση 6 (μ.13-16)

Φράση 7 (μ.17-20)

Φράση 8 (μ.21-25)

Φράση 9 (μ.25-26)

Φράση 10 (μ.26-29)

Φράση 11 (μ.29-32)

Εικόνα 4.1.2

4.1.2. Ανάλυση των φράσεων του σόλο.

Φράση 1 (μ.1-2)

Η πρώτη φράση του σόλο ξεκινάει ουσιαστικά με το αρπέζ της συγχορδίας χρησιμοποιώντας μια χρωματική προσέγγιση στην πρώτη βαθμίδα της Gm. Παρατηρούμε πως ο Parker από την αρχή κιόλας του σόλο του μας εισάγει κατευθείαν στην αισθητική της εποχής χρησιμοποιώντας χρωματικές προσεγγίσεις αλλά και με την χρήση της συγκοπής η οποία εμφανίζεται από το πρώτο κιόλας μέτρο στην άρση του 4^{ου} χτύπου. Είναι κάτι αρκετά χαρακτηριστικό καθώς παίζει την τονική της επόμενης δεσπόζουσας πριν αυτή ακουστεί. Έπειτα, παρατηρούμε πως με την χρήση των προεκτάσεων της δεσπόζουσας (C7) ουσιαστικά ηχεί μια Bbmaj7 πάνω της.

Εικόνα 4.1.3

Σε μια απλούστερη μορφή της, αυτή η φράση θα έμοιαζε :

Εικόνα 4.1.4

ανάμεσα στο ρε και στο ντο, η οποία όμως προέρχεται από την κλίμακα F Major Bebop Scale. Η επανάληψη της ίδιας κίνησης D– D \flat – C που ακολουθεί με το ενδιάμεσο B που αποτελεί και αυτό μια χρωματική προσέγγιση για το B \flat μας δείχνει την σημασία αυτής της κίνησης.

Ακόμη, στο πρώτο άκουσμα της τονικής του κομματιού, ενώ ίσως κάποιος θα περίμενε να ακούσει την πρώτη βαθμίδα ο Parker πρωτοπορεί και εμφανίζει την B \flat maj7 συγχορδία. Την ίδια συγχορδία παρατηρήσαμε και στην πρώτη φράση του κομματιού όπου σε εκείνη την περίπτωση η B \flat ακουγόταν πάνω από την δεσπόζουσα (C7) ενώ τώρα πάνω από την τονική. Η συγκεκριμένη περίπτωση είναι διαφορετική καθώς όλη η κίνηση του μέτρου προετοιμάζει την υποδεσπόζουσα η οποία έρχεται στο αμέσως επόμενο μέτρο.

Στα τελευταία δυο μέτρα της φράσης παρατηρούμε πως έρχονται σε σύγκρουση δυο τεχνικές αυτοσχεδιασμού. Πρόκειται για αυτή που ο Parker χρησιμοποιεί μέχρι στιγμής στο σόλο του, ή οποία είναι να παίζει πριν από την αρμονία όπου στο συγκεκριμένο σημείο γίνεται ακριβώς το αντίθετο και παίζει μετά την αρμονία. Αυτό φαίνεται αρκετά καθαρά στο A \flat όπου αποτελεί νότα της Bdim και όχι της B \flat maj7 αλλά ούτε και της Fmaj7. Επίσης, με το φυσικό λα που ακούγεται πάνω στην Bdim σαν να θέλει να δώσει ακόμα περισσότερη έμφαση στο A \flat .

Σε μια απλούστερη μορφή της η φράση θα έμοιαζε :

Chord changes: Gm7, C7, Fmaj7, F7/A, B \flat maj7, Bdim, Fmaj7

Fingerings: 1 13 11 3 5 13 5 1 7 b3

Εικόνα 4.1.7

Και όμοια, χωρίς τον υπολογισμό της οκτάβας :

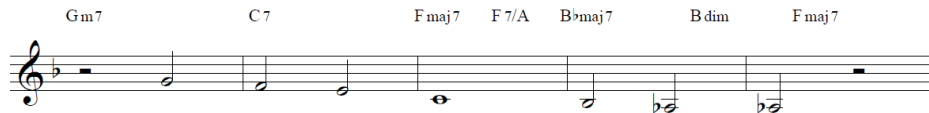
Chord changes: Gm7, C7, Fmaj7, F7/A, B \flat maj7, Bdim, Fmaj7

Fingerings: 1 13 11 3 5 13 5 1 7 b3

Εικόνα 4.1.8

Μπορούμε να παρατηρήσουμε, πως ο Parker έχει στο μυαλό του το Voice Leading. Ωστόσο, αυτό δεν είναι αρκετά εμφανές λόγω της τεχνικής της μετατόπισης της οκτάβας που χρησιμοποιεί στο

παίξιμο του. Πέραν αυτού στην παρούσα φράση διακρίνουμε πως υπάρχει μια ανάπτυξη της προηγούμενης σκέψης. Αυτό το παρατηρούμε με την περικύκλωση του φα με τις νότες G-E και την διαβατική κίνηση προς το B \flat . Στην περίπτωση που θα αφαιρέσουμε αυτά τα δύο στοιχεία το αποτέλεσμα είναι εντυπωσιακό.



Εικόνα 4.1.9

Οι κίνηση που προκύπτει είναι όμοια με αυτή της πρώτης φράσης. Η διαφορά είναι η κατάληξη καθώς καταλήγει στο A \flat αλλά και η σημασία της κάθε νότας στις συγκεκριμένες συγχορδίες. Πρόκειται ουσιαστικά για μια μεγέθυνση του πρώτου μοτίβου.

Φράση 3 (μ.7-8)

Η συγκεκριμένη φράση λόγω και του σημείου που βρίσκεται, αλλά και λόγω της διάρκειας της, θα ήταν προτιμότερο να μελετηθεί για το υλικό της αλλά να θεωρηθεί σαν μια κατάληξη της φράσης 2. Πέρα από την αρκετά μικρή διάρκεια της, προβληματισμό δημιουργεί και το προαναφερθέν A \flat στο οποίο ο Parker φαίνεται να επιμένει. Βέβαια, κατά την ακρόαση του σημείου αυτού, μια τόσο φαινομενικά ξένη νότα δεν μας ενοχλεί καθόλου. Αντίθετα, δίνει ένα αρκετά γνώριμο άκουσμα. Ο λόγος οφείλεται στο ότι ο Parker σε αυτό το σημείο κάνει μια αναφορά στα Blues με την χρήση της Blues κλίμακας.

Η φράση διαμορφώνεται με αυτό τον τρόπο στο σόλο του :



Εικόνα 4.1.10

Ωστόσο αφαιρώντας τις περιττές νότες και λαμβάνοντας υπόψιν μας την νότα A \flat η οποία είναι ουσιαστικά η κατάληξη της προηγούμενης φράσης και συνδυαζόμενη με αυτό το μελωδικό θραύσμα, η φράση διαμορφώνεται κάπως έτσι :



Εικόνα 4.1.11

Αν κατά κάποιο τρόπο μπορούσαμε να ορίσουμε έναν τρόπο σκέψης τότε θα λέγαμε πως ο Parker αντιμετωπίζει τα 4 τελευταία μέτρα ως μια τονική. Βέβαια αυτό δεν είναι παράλογο καθώς οι τρεις πρώτες βαθμίδες Fmaj7-Gm7-Am7 περιέχουν όλες τις νότες της κλίμακας στην οποία βρίσκεται το κομμάτι. Οπότε αν συγκρίνουμε την φράση 3 με την Blues κλίμακα θα διαπιστώσουμε πως είναι χαρακτηριστική η 3μ της κλίμακας όπου χρησιμοποιείται και εδώ.

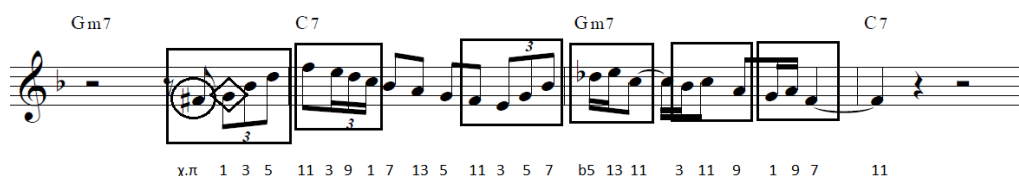


Εικόνα 4.1.12

Φράση 4 (μ.9-12)

Η τέταρτη φράση του κομματιού έρχεται στην επανάληψη του Α μέρους της φόρμας. Στην παρούσα ανάλυση αποτελεί το κύριο σημείο σύγκρισης καθώς σε αυτό το σημείο μπορούμε να συγκρίνουμε τον Parker με τον ίδιο του τον εαυτό. Αρχικά, παρατηρούμε πως ξεκινάει την φράση του με ένα μοτίβο το οποίο το συναντήσαμε και στο προηγούμενο Α. Πρόκειται για την χρωματική προσέγγιση και έπειτα την αρπεζοειδή κίνηση του πάνω στην συγχορδία. Η διαφορά τους όμως βρίσκεται μόνο στο ρυθμικό μοτίβο. Το συγκεκριμένο μοτίβο όμως είναι αρκετά σύνθηες στο παίξιμο του Parker. Το συναντήσαμε ήδη στην δεύτερη του φράση και το συναντάμε ξανά στην φράση νο.4. Είναι γεγονός πως μέχρι στιγμής έχουν χρησιμοποιηθεί μόνο 3 ρυθμικά μοτίβα τα οποία επεξεργάζεται χρησιμοποιώντας υποδιαιρέσεις συν το ρυθμικό στοιχείο της συγκοπής το οποίο αποτελεί το χαρακτηριστικό της μουσικής αυτής. Η παρούσα φράση παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον ως προς την επεξεργασία των μοτίβων.

Πιο συγκεκριμένα :



Εικόνα 4.1.13

Τα 3 πρώτα ρυθμικά μοτίβα αποτελούν παραλλαγή του ίδιου μοτίβου το οποίο συναντήσαμε στο μέτρο 5 στην φράση νο.2. Τα 3 τελευταία ρυθμικά μοτίβα παρατηρούμε πως πρόκειται ουσιαστικά για μια αλυσιδωτή κίνηση με κατάληξη μια 3^η προς τα κάτω. Η διατονική πορεία είναι εμφανής καθώς αν απλουστεύσουμε την φράση θα μοιάζει κάπως έτσι :

1 11 9 7 13 5 11 3 13 11 11 9 9 7 11

Εικόνα 4.1.14

Στο παραπάνω παράδειγμα μπορούμε να διακρίνουμε εμφανώς γνωστά μελωδικά στοιχεία που χρησιμοποιεί ο Parker. Ιδιαίτερα, φαίνεται πως η συγχορδία Bbmaj7 αποτελεί αγαπημένο υλικό για αυτόν, καθώς την έχουμε συναντήσει και στις προηγούμενες φράσεις του. Επίσης παρατηρούμε πως στην αρμονική σχέση ii-V δεν περιμένει την κατάληξη στη I για να παρουσιάσει υλικό από την τονική, αλλά αντιθέτως φέρνει την τονική ακριβώς πάνω στην ίδια την πτώση.

Στο επόμενο σχήμα διακρίνεται ευκολότερα η παραπάνω προσέγγιση καθώς μπορούμε να παρατηρήσουμε και την ρυθμική θέση της συγχορδίας πάνω στην ii βαθμίδα.

1 11 9 5 3 13 11 9 7 11

Εικόνα 4.1.15

Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον όμως παρουσιάζεται στο παρακάτω σχήμα :

1 11 13 11 9 11

Εικόνα 4.1.16

Με την βοήθεια του σχήματος αυτού, ουσιαστικά διαμορφώνεται και η κίνηση την οποία μέχρι στιγμής φαίνεται να σκέφτεται ο Parker με μια πολύ μικρή διαφοροποίηση. Πρόκειται για την όμοια κίνηση με αυτή που συναντήσαμε στις φράσεις 1 και 2. Η διαφορά μέχρι στιγμής και στις

τρεις αυτές φράσεις βρίσκεται στην κατάληξη, καθώς οι 4 πρώτες νότες G – F – E – C και στις τρεις αυτές φράσεις υπάρχουν και μάλιστα με την ίδια σειρά.

Φράση 5 (μ.12-13)

Η 5η φράση του σόλο, έχει ίδιο χαρακτήρα με την 3ή φράση, καθώς αποτελεί μια κατάληξη της προηγούμενης φράσης. Αυτό πιθανότατα προέρχεται από την επιθυμία του σολίστα να παίζει και ουσιαστικά να γεφυρώσει τις φράσεις του μεταξύ τους.

Εικόνα 4.1.17

Παρατηρούμε πως πέρα από την σύντομη διάρκεια της, τα ρυθμικά στοιχεία που περιέχει σε συνδυασμό με το τέμπο του κομματιού αποτελεί μια γρήγορη εκτόνωση της έντασης που έχει δημιουργηθεί από την V βαθμίδα και οδηγεί στην 5^η νότα της τονικής.

Φράση 6 (μ.13-16)

Ωστόσο, η φράση 6 την οποία προετοιμάζει η προηγούμενη, αποτελεί το τέλος ενός μέρους. Σε αντίθεση με την φράση 2 και 3 μετά από την φράση 6 έρχεται το Β μέρος του κομματιού.

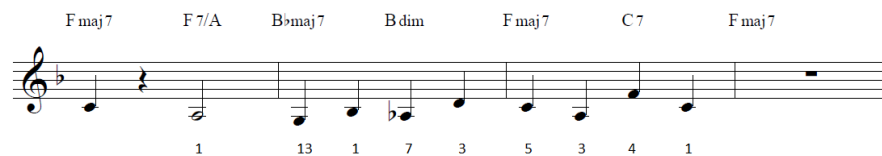
Εικόνα 4.1.18

Παρότι η συγκεκριμένη φράση αποτελεί καταληκτικό τμήμα για το Α, το υλικό που παρατηρούμε είναι εμφανώς διατονικό. Αυτό διακρίνεται καθώς ο Parker δεν χρησιμοποιεί καμία χρωματική προσέγγιση και κάνει ελάχιστη χρήση της αντικατάστασης των συγχορδιών.

Ειδικότερα βλέπουμε πως ακολουθεί πιστά την αρμονική εξέλιξη, εκτός από το σημείο της Bbmaj7 στο οποίο προτιμά να παίζει την συγχορδία Gm. Βέβαια η παρούσα επιλογή δεν αποτελεί ακριβώς αντικατάσταση καθώς η σχέση 3^η μεταξύ των Bb και G, δίνει στην δεύτερη τον χαρακτήρα της

προέκτασης. Αυτό αποτελεί σύνηθες στοιχείο σε πολλούς μουσικούς της εποχής ακόμα και σε προγενέστερους όπως ο Louis Armstrong, να χρησιμοποιούν την 13^η νότα πάνω στις μείζονες συγχορδίες με μεγάλη 7^η. Στη συνέχεια παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί μόνο νότες της diminished συγχορδίας και καταλήγει διατονικά στην τονική.

Σε μια απλούστερη μορφή της, η φράση 6 φαίνεται πως δεν σχετίζεται με τις προηγούμενες φράσεις ως προς την σκέψη και το υλικό, αλλά παρουσιάζει ομοιότητες ως προς το περιεχόμενο με την φράση 3 καθώς και στις δύο αυτές παρουσιάζεται υλικό από την Blues Scale.



Εικόνα 4.1.19

Φράση 7 (μ.17-20)

Ίσως σε διαφορετικό κομμάτι το Β μέρος να ήταν μια συνέχεια του πρώτου, αλλά επειδή όπως προ είπαμε το Β μέρος προέρχεται από τα Rhythm Changes έχει χαρακτήρα γέφυρας. Η συγκεκριμένη γέφυρα αποτελεί για τον σολίστα το σημείο στο οποίο μπορεί να επεκτείνει την αρμονική του σκέψη και να χρησιμοποιήσει το πιο πολύπλοκο υλικό του. Αρχικά παρατηρούμε πόσο μακροσκελής και πυκνή είναι σαν φράση καθώς στα 4 μέτρα που καλύπτει μόνο λίγοι χτύποι είναι με παύσεις.

Ειδικότερα, στην πρώτη φράση του Β μέρους:

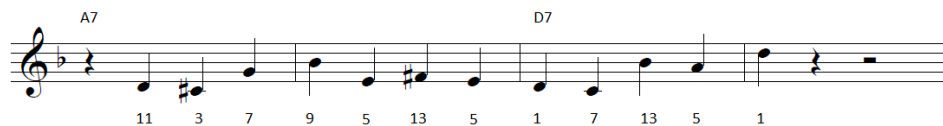


Εικόνα 4.1.20

Η αρχή της φράσης ξεκινάει με μια διπλή διατονική αυτή τη φορά προσέγγιση προς την 3^η της συγχορδίας και καταλήγει με τις υπόλοιπες νότες την βάση της η οποία είναι το Α. Έπειτα παρατηρούμε πως με την χρήση της 9^{ης} η οποία αποτελεί και αυτή διατονική προέκταση σχηματίζεται μια ελάσσονα συγχορδία με 7^η μικρή και βάρυνση στην 5^η της από την 3^η της Α7. Στη συνέχεια ενδιαφέρον παρουσιάζει η κίνηση με την οποία καταλήγει στην επόμενη συγχορδία καθώς η χρωματική κίνηση που παρουσιάζει έχει διπλό χαρακτήρα. Αρχικά το F# από το οποίο

ξεκινάει η κατιούσα κίνηση έχει ρόλο στην A ως 13^η, έχει ρόλο και στην D ως 3^η. Το ενδιαφέρον όμως συνεχίζεται καθώς η κίνηση αυτή καταλήγει στην βάση της συγχορδίας (D) στον πρώτο και ισχυρό χτύπο του μέτρου, αλλά την συνεχίζει χρωματικά μέχρι την 7^η της D. Με αυτή την κίνηση, μπορούμε να συμπεράνουμε πως ουσιαστικά για τον Parker ο κύκλος των πέμπτων που υπάρχει στο B μέρος δεν είναι μόνο μια γέφυρα, αλλά και δύο σημεία στα οποία γίνεται πτώση V-I.

Έτσι, η φράση θα μπορούσε να μοιάζει όπως στα 2 αυτά παραδείγματα :



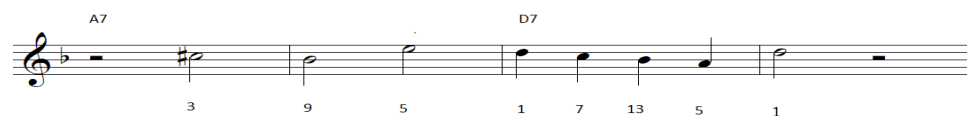
Εικόνα 4.1.21



Εικόνα 4.1.22

Είναι ξεκάθαρο πως ακούμε σχεδόν όλη την κλίμακα του Re μιζολύδιου, ενώ αντίθετα οι βασικές νότες που ακούγονται πάνω στο A7 παραπέμπουν περισσότερο σε C# λόκριο. Ως αποτέλεσμα δημιουργείται περισσότερο μια σχέση vii- I παρά V-I.

Και στην τελική της μορφή η φράση θα έμοιαζε :



Εικόνα 4.1.23

Στην τελική τη μορφή είναι ακόμη πιο εμφανής η κίνηση των φωνών αλλά και ο ρόλος προετοιμασίας που ουσιαστικά έχει το A7. Επίσης, συναντάμε ξανά ένα μοτίβο (C – B-A) στο οποίο ο Parker φαίνεται να επιμένει από την αρχή του σόλο του. Βέβαια, κάθε φορά που εμφανίζεται είναι ελαφρώς παραλλαγμένο, ενώ αντίθετα σε αυτή την περίπτωση είναι μόνο το μισό.

Φράση 8 (μ.21-25)

Η δεύτερη φράση του Β μέρους αποτελεί το σημείο σύγκρισης με την προηγούμενη φράση 7. Ο λόγος βρίσκεται στο ότι αρμονικά είναι η ίδια σχέση απλά μεταφερμένη 1 μόλις τόνο προς τα κάτω.

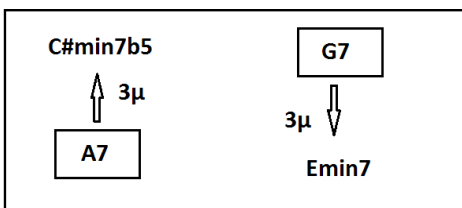
Πιο συγκεκριμένα η φράση εξελίσσεται :

Εικόνα 4.1.24

Βλέπουμε πως σε αντίθεση με την προηγούμενη φράση, όσον αφορά την χρωματικότητα, στην δεύτερη υπάρχει μόλις μια χρωματική προσέγγιση. Βέβαια το μεγαλύτερο ενδιαφέρον βρίσκεται στο ότι κατά τα δυο μέτρα στα οποία επικρατεί η G7 δεν παρουσιάζεται η σημαντικότερη νότα της συγχορδίας η οποία είναι η 3^η.

Εικόνα 4.1.25

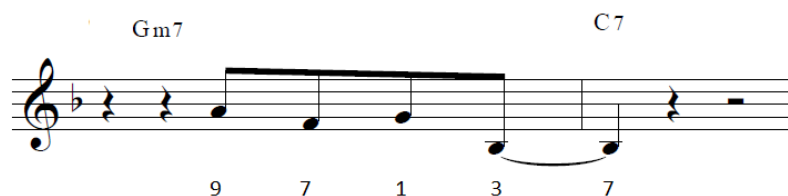
Αντίθετα χρησιμοποιούνται κυρίως οι προεκτάσεις 9 -11 -13 περισσότερο ακόμη και σε σύγκριση με τις νότες της βασικής συγχορδίας. Αυτό εκ πρώτης όψεως θα μας παρέπεμπε να σκεφτούμε πως ο Parker σε αυτό το σημείο χρησιμοποιεί κάποια αντικατάσταση. Η αντικατάσταση αυτή θα μπορούσε να προκύψει από το πλήθος εμφανίσεων της 13^{ης}, και σε συνδυασμό με την προηγούμενη φράση όπου είχαμε την σχέση της A7 με την C#min7b5 προκύπτει το παρακάτω γράφημα :



Εικόνα 4.1.26

Φράση 9 (μ.25-26)

Η 9^η φράση του σόλο είναι η Τρίτη και η τελευταία φράση που έχει συμπληρωματικό χαρακτήρα όπως οι φράσεις 3 και 5. Ουσιαστικά είναι επαναφορά στο Α μέρος μετά από το πλούσιο και γεμάτο Β μέρος. Ως υλικό και διάρκεια ομολογουμένως είναι μια σύντομη κατάληξη χωρίς ιδιαίτερη ένταση καθώς όπως προαναφέραμε παραπάνω έχει χαρακτήρα μελωδικού θραύσματος.

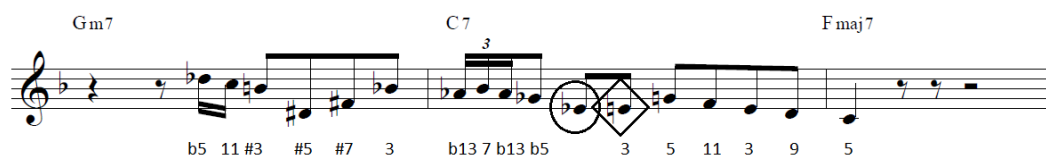


Εικόνα 4.1.27

Πρόκειται για μια σύντομη επίδειξη της ευχέρειας που είχε ο Parker στο να ενώνει τις συγχορδίες μεταξύ τους ώστε να δημιουργεί μια συνοχή στο παίξιμο του. Κατά τα άλλα είναι μια απλή κίνηση μέχρι την 7^η νότα της δεσπόζουσας.

Φράση 10 (μ.26-29)

Όσο πιο κοντά φτάνει στο τέλος του σόλο του τόσο ο Parker φαίνεται να παρουσιάζει καινούργια στοιχεία και να αναπτύσσει αυτά που ήδη υπάρχουν. Η πολυπλοκότητα που χαρακτηρίζει ως ένα μεγάλο βαθμό τον σολίστα, φτάνει στο απόγειο της με τις 2 τελευταίες φράσεις. Συγκεκριμένα η φράση 10 φαίνεται να μην έχει καμία σχέση πέρα από την κατάληξη της στην συγκεκριμένη αρμονία. Ειδικότερα :



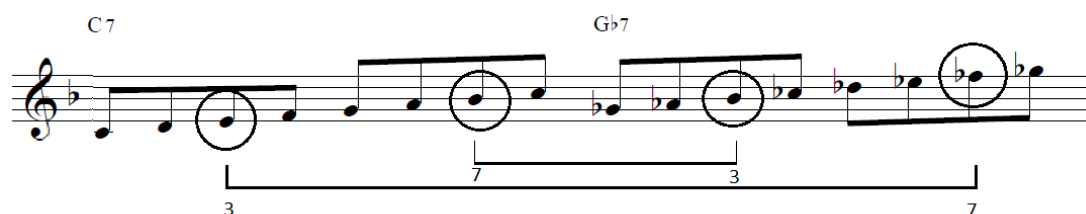
Εικόνα 4.1.28

Οι ξένοι φθόγγοι υπερτερούν έναντι αυτών της συγχορδίας κάνοντας δυσδιάκριτη την σκέψη που ακολουθεί. Ο λόγος είναι διότι ορθογραφικά δεν μπορούν να αποτυπωθούν οι σωστές σχέσεις με τις συγχορδίες. Για να γίνει ευδιάκριτη η φράση και η πορεία της θα έπρεπε να είναι γραμμένη με αυτόν τον τρόπο :



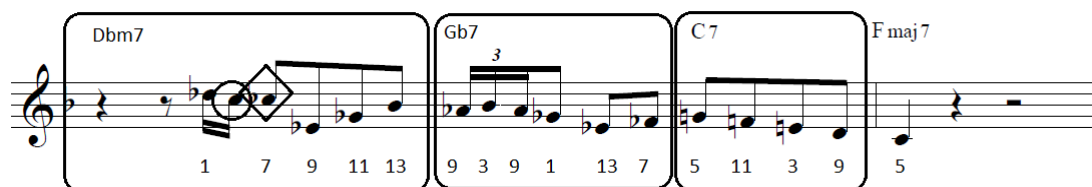
Εικόνα 4.1.29

Σε αυτή τη μορφή, είναι εύκολο να διακρίνουμε το πώς κινείται η σκέψη του Parker. Πρόκειται για το σύνηθες στοιχείο της εποχής που ονομάζεται Τρίτη Αντικατάσταση. Ουσιαστικά, σε αυτό το σημείο αντικαταστάθηκαν οι διατονικές συγχορδίες με συγχορδίες οι οποίες θα προσδώσουν μεγαλύτερη ένταση. Η αντικατάσταση αυτή ονομάζεται τρίτη γιατί οι συγχορδίες μεταξύ τους απέχουν τρεις τόνους. Οι μιξολύδιες κλίμακες και κατ' επέκταση οι συγχορδίες έχουν μια πολύ ισχυρή σχέση μεταξύ τους. Σε κάθε περίπτωση οι Dominant που απέχουν μεταξύ τους τρίτονο παρουσιάζουν εναλλαγή στις νότες οι οποίες δίνουν την μεγαλύτερη ένταση. Πρόκειται για την 3^η και την 7^η όπου αντίστοιχα η 3^η γίνεται 7^η στην αντικατάσταση και η 7^η γίνεται 3^η όπως παρουσιάζεται εδώ :



Εικόνα 4.1.30

Πέραν αυτής της σχέσης, η αντικατάσταση της ii βαθμίδας δεν είναι αναγκαία πριν την αντικατάσταση της V, ωστόσο συχνά συναντάται όπως και εδώ για να δημιουργήσει ακόμα περισσότερη ένταση πριν την λύση της στην τονική. Βέβαια, πριν την λύση της ο Parker επαναφέρει την διατονική δεσπόζουσα στο τέλος του μέτρου. Έτσι η μελωδική και αρμονική πορεία της φράσης διαμορφώνεται με αυτόν τον τρόπο :



Εικόνα 4.1.31

Fmaj7 F7/A Bbmaj7 Bdim Fmaj7 Gm7 Am7 D7

5 3 1 3 9 1 5 11 9 5 3 1 3 1

Εικόνα 4.1.34

Και χωρίς να υπολογίσουμε την οκτάβα θα είχε αυτή τη μορφή :

Fmaj7 F7/A Bbmaj7 Bdim Fmaj7 Gm7 Am7 D7

3 1 3 9 1 5 11 9 5 3 1 3 1

Εικόνα 4.1.35

Σε αυτή της την μορφή, μπορούμε να διακρίνουμε την κίνηση την οποία έχει στο μυαλό του ο σολίστας. Το μοτιβικό στοιχείο είναι αρκετά εμφανές καθώς και η κατιούσα κατάληξη στην 1^η του D7 είναι κάτι που ξανασυναντήσαμε μέσα στο σόλο του προηγούμενως.

Στην τελική της όμως μορφή μπορούμε να παρατηρήσουμε κάτι αξιοσημείωτο.

Fmaj7 F7/A Bbmaj7 Bdim Fmaj7 Gm7 Am7 D7

3 9 1 11 9 3 1

Εικόνα 4.1.36

Όλες οι κινήσεις εκτός της πρώτης είναι διαστήματα δευτέρας. Από μόνο του αυτό το συμπέρασμα δεν οδηγεί πουθενά, αλλά όταν το συγκρίνουμε με τα υπόλοιπα μοτίβα που έχουν εμφανιστεί μέχρι στιγμής παρατηρούμε πως βασίζονται στην κίνηση της δευτέρας. Ακόμη πιο συγκεκριμένα βασίζεται στην εναλλαγή του μοτίβου 2M-2μ όπως συναντήσαμε στην πρώτη φράση στην κίνηση G-F-E , C – B^b- A. Έτσι καταλήγει στην ολοκλήρωση του σόλο του και κατ' επέκταση στο συμπέρασμα πως αυτή η κίνηση είναι το βασικότερο μοτίβο του αυτοσχεδιασμού του.

4.2. Ανάλυση του σόλο του κομματιού “Ornithology”

Το κομμάτι “Ornithology” είναι μια μελωδία του σαξοφονίστα Charlie Parker και του τρομπετίστα Benny Harris την οποία έχουν συνθέσει με βάση την αρμονία του τραγουδιού “How high the moon” του Morgan Lewis. Η μελωδία του κομματιού είναι διατονική με μερικές χρωματικές νότες οι οποίες αποτελούν την σφραγίδα των μουσικών του Bebop. Ο τίτλος ερμηνεύεται ως “ Η σπουδή των πουλιών” και προέρχεται πιθανώς από το προσωνύμιο του Parker “Bird”. Έχουν διασωθεί πάνω από 40 εκτελέσεις του Parker να παίζει το Ornithology, αν και όπως αναφέρει ο Ted Gioia στο βιβλίο του *The Jazz Standards – A guide to repertoire*⁴² οι περισσότερες είναι από ζωντανές ηχογραφήσεις με πολύ χαμηλή ποιότητα. Η πρώτη ηχογράφιση σε στούντιο έγινε κατά την συνεργασία του με την δισκογραφική Dial στο Hollywood στις 28 Μαρτίου του 1946. Η συγκεκριμένη ηχογράφιση είναι αυτή που θα αναλύσουμε παρακάτω, αλλά είναι και η ίδια που είχε συμπεριληφθεί στο Grammy Hall Of Fame το 1989. Θεωρείται η περίοδος κατά την οποία ο Parker βρισκόταν στο απόγειο των δυνατοτήτων του και είχε την καλύτερη φόρμα στην καριέρα του. Πολλοί μουσικοί της εποχής του Bebop έπαιξαν και ηχογράφησαν το Ornithology, με μερικούς από αυτούς να ξεχωρίζουν.⁴³ Πιο κοντά στην φιλοσοφία του Parker θεωρούνται οι εκτελέσεις των Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie και φυσικά του Sonny Stitt. Όσο αφορά την ηχογράφιση, πρόκειται για το 2^ο Session που ηχογράφησε ο Parker εκείνη την περίοδο. Το Ornithology ήταν στην λίστα μαζί με άλλα 3 κομμάτια. Το "Moose the Mooche", το "Yardbird Suite" και το "Night in Tunisia" του Dizzy Gillespie. Σε αυτή την ηχογράφιση έπαιξαν οι μαζί του ο Miles Davis στην τρομπέτα, ο Lucky Thomspon στο τενόρο σαξόφωνο , ο Dodo Marmosa στο πιάνο , ο Arv Garison στην κιθάρα, ο Vic MicMillan στο μπάσο και ο Roy Porter στα ντραμς.⁴⁴

⁴² Gioia, *The Jazz Standards* ,322-324.

⁴³ Chad Huddix, *Bird: The Life and Music of Charlie Parker* (USA: University of Illinois Press,2013), 95-97.

⁴⁴ Matt Miccuci, “A short history of ... “Ornithology” (Charlie Parker and Benny Harris, 1946)”, accessed November 20,2018, URL: <https://www.jazziz.com/short-history-ornithology-charlie-parker-benny-harris-1946/>.

4.2.1. Ανάλυση της αρμονίας του κομματιού “ Ornithology”

Αρμονικά το κομμάτι εξελίσσεται σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα:

A	Gmaj7		G-7	F7
	I		F: $\overline{\text{ii}}$	$\overline{\text{V}}$
	Fmaj7		F-7	B \flat 7
	I		E \flat : $\overline{\text{ii}}$	$\overline{\text{V}}$

B	E \flat maj7	A-7 \flat 5 D7 \flat 9	G-7	A-7 \flat 5 D7 \flat 9
	I	$\overline{\text{ii}}$ $\overline{\text{V}}$	iii	$\overline{\text{ii}}$ $\overline{\text{V}}$
G :	B-7	E-7	A-7	D7
	iii	vi	$\overline{\text{ii}}$	$\overline{\text{V}}$

A	Gmaj7		G-7	F7
	I		F: $\overline{\text{ii}}$	$\overline{\text{V}}$
	Fmaj7		F-7	B \flat 7
	I		E \flat : $\overline{\text{ii}}$	$\overline{\text{V}}$

B	E \flat maj7	A-7 \flat 5 D7 \flat 9	G-7	A-7 \flat 5 D7 \flat 9
	I	$\overline{\text{ii}}$ $\overline{\text{V}}$	iii	$\overline{\text{ii}}$ $\overline{\text{V}}$
G :	B-7 E7	A-7 D7	Gmaj7 E7	A-7 D7
	iii VI	$\overline{\text{ii}}$ $\overline{\text{V}}$	I VI	$\overline{\text{ii}}$ $\overline{\text{V}}$

Εικόνα 4.2.1

Το σόλο του Charlie Parker όμοια με αρκετές ηχογραφήσεις της εποχής είναι αρκετά μικρό σε έκταση. Πιο συγκεκριμένα, αποτελείται όπως και το προηγούμενο κομμάτι το οποίο αναλύθηκε από μια φορά την 32μετρη φόρμα.

Ειδικότερα, το συγκεκριμένο σόλο περιέχει μόλις 8 φράσεις, οι οποίες είναι αρκετά μακροσκελείς πράγμα που συμπεραίνουμε με την ακόλουθη ανάλυση.

Φράση 1 (μ.1-3)

GMaj7 Gm7

Φράση 2 (μ.5-7)

Fmaj7 Fm7

Φράση 3 (μ.9- 13)

Ebmaj7 Am7b5 D7b9 Gm7
Am7b5 D7b9 Bm7

Φράση 4 (μ.14-18)

Em7 Am7
D7 Gmaj7

Φράση 5 (μ.18-20)

Gm7 C7

Φράση 6 (μ.21-23)

Fmaj7 Fm7

Φράση 7 (μ.24-27)

Bb7 Ebmaj7 Am7b5 D7b9 Gmaj7

Φράση 8(μ.28-32)

Εικόνα 4.2.2

4.2.2 Ανάλυση των φράσεων του σόλο

Φράση 1 (μ.1-3)

Η πρώτη φράση του σόλο, ξεκινάει πριν καλά τελειώσει το θέμα του κομματιού και εξελίσσεται σαν έναν χείμαρρο ιδεών. Η συγκεκριμένη φράση έχει το χαρακτηριστικό πέρασμα στην αρμονία από την τονική στην ομώνυμη ελάσσονα, ένα αρμονικό σχήμα που χαρακτηρίζει το αυθεντικό κομμάτι. Βέβαια, στην συγκεκριμένη περίπτωση φαίνεται πως τον Parker δεν τον ενδιαφέρει στο συγκεκριμένο σημείο να δημιουργήσει ένταση και να καταλήξει στην πτώση καθώς τελειώνει την φράση του στην ομώνυμη G ελάσσονα η οποία αποτελεί την ii βαθμίδα στην F μείζονα η οποία ακολουθεί στο 5^ο μέτρο και στην δεύτερη φράση μετά από την πτώση ii-V. Ειδικότερα το υλικό που χρησιμοποιεί εδώ ο Parker βασίζεται καθαρά πάνω στην G μείζονα σε συνδυασμό με το χρωματικό πέρασμα στο τέλος του πρώτου μέτρου, στο οποίο θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς πως συγγέεται με την G Major Bebop Scale. Ωστόσο, μεγάλη σημασία έχει πως δεν περιμένει καθόλου στην αλλαγή Gmaj7 -> Gm7 και στον πρώτο κιάλας χτύπο του μέτρου εμφανίζει την χαρακτηριστική νότα η οποία είναι το Bb.

Εικόνα 4.2.3

Στην πρώτη της όψη η φράση πέρα από διατονική φαίνεται να περιέχει 2 συγχορδίες οι οποίες σχετίζονται με την τονική. Πιο συγκεκριμένα παρατηρούμε πως στη συγκεκριμένη φράση ο Parker χρησιμοποιεί την V βαθμίδα πάνω από την τονική καθώς και την iii βαθμίδα με την οποία έχουν σχέση 3^{ης}. Ειδικότερα θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως χρησιμοποιεί μια διαφορετική διαδοχή



Εικόνα 4.2.5

Παρατηρούμε πως η 2^η φράση δομείται μόνο στα διαστήματα της 3^{ης} μεγάλης και της 3^{ης} μικρής. Συγκριτικά με την 1^η φράση δεν παρατηρούμε απόλυτη ομοιότητα, αλλά κοινά στοιχεία είναι, η εμφάνιση της 3^{ης} στην μείζονα και η κίνηση 3 – 1 στην ελάσσονα η οποία είναι απόλυτα όμοια.

Φράση 3 (μ.9-13)

Στην τρίτη φράση του σόλο, παρατηρούμε πως πέρα από την αρκετά μεγάλη διάρκεια της, η αρμονική διαδοχή που έχει επικρατήσει σήμερα, έρχεται σε σύγκρουση με την αρμονία που έχει παιχτεί στην ηχογράφιση και υπάρχει στο βιβλίο *Hal Leonard – Charlie Parker Omnibook*⁴⁵ από το οποίο και έχω αντλήσει τις μουσικές καταγραφές για τα σόλο του Charlie Parker.



Εικόνα 4.2.6

Πιο συγκεκριμένα :

Βλέπουμε πως η συγχορδία που αναγράφεται ως EbMaj7 στο *Omnibook* αναγράφεται ως Eb7, η οποία προσέγγιση έχει κάποια βάση αν παρατηρήσει κανείς την μικρή 7^η η οποία εμφανίζεται στην αρπιστική κίνηση την οποία ακολουθεί. Αυτή τη διαφορά θα την μελετήσουμε καλύτερα σε ένα βαθύτερο επίπεδο. Αναλυτικά για την φράση, παρατηρούμε μια κίνηση μέχρι την 9^η βαθμίδα της συγχορδίας η οποία καταλήγει στην μεγάλη 7^η. Αυτή η κατάληξη κατά κάποιο τρόπο γεφυρώνει

⁴⁵ Aebersold, Charlie Parker Omnibook.

την σύνδεση με το επερχόμενο ii-V καθώς από την κίνηση που ακολουθεί η μελωδική γραμμή, φαίνεται πως ο Parker σκέφτεται μόνο την V βαθμίδα. Χαρακτηριστικά αυτό φαίνεται από την κίνηση του που ουσιαστικά βρίσκεται μεταξύ των νοτών D – F# σχεδόν απόλυτα διατονικά παρεμβάλλοντας μόνον ένα ποίκιλμα στον 2^ο χρόνο το οποίο καταλήγει στην 13^η η οποία έχει ύφεση. Έπειτα, όταν έρχεται η κατάληξη στην Gm φαίνεται σαν ο Parker να κάνει κάποιου είδους πλάγια πτώση χρησιμοποιώντας την ii βαθμίδα με 2 ιδιότητες. Στον πρώτο χρόνο εμφανίζει την 13^η νότα της Gm η οποία είναι η 5^η στην Am φυσική κάτι το οποίο παραπέμπει στον δόρειο τρόπο, αλλά με την κατάληξη την εμφανίζει με ύφεση. Πρόκειται ουσιαστικά για μια προσέγγισή στην 5^η νότα της Gm η οποία κορυφώνεται με την χρωματική κίνηση προς το D και όλη αυτή η κίνηση φαίνεται αρκετά καθαρά στο αναγωγικό διάγραμμα παρακάτω. Στη συνέχεια, έρχεται ίσως το πιο ενδιαφέρον σημείο της φράσης. Σε αυτό το σημείο, στο οποίο η αρμονική διαδοχή είναι ένα ii V το οποίο δεν καταλήγει στην τονική στην οποία προοριζόταν. Έχει ενδιαφέρον να δούμε τις νότες που χρησιμοποιεί σε αυτό το σημείο ο Parker καθώς αυτές οι νότες σχηματίζουν μια κλίμακα η οποία φαίνεται να βασίζεται αποκλειστικά στην V βαθμίδα.



Εικόνα 4.2.7

Η κλίμακα που προκύπτει από τις νότες στο μέτρο 12 είναι αυτή που εμφανίζεται παραπάνω. Αν δούμε το G^b εν αρμονία ως F# τότε με το μοτίβο της κλίμακας να μετατρέπεται σε (1-b9-#9-3-5-b13-b7) μπορούμε να πούμε πως είναι μια παραλλαγή της D Altered κλίμακας η οποία διαφέρει μόνο στην 5^η βαθμίδα που στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι A φυσικό, ενώ στην Altered κλίμακα έπρεπε να είναι A^b.

Σε κάθε περίπτωση, έχει αρκετό ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο ο Parker χρησιμοποιεί αυτή την κλίμακα. Ειδικότερα βλέπουμε πως την σπάει ουσιαστικά σε 2 συγχορδίες. Μια B^b μείζονα και μια Cm7^b5. Καθώς πρώτα εμφανίζεται η B^b μπορούμε να υποθέσουμε πως το A^b δηλαδή το b5 της Altered, γίνεται A φυσικό με τον ρόλο της χρωματικής προσέγγισης στην b13. Τέλος, η κατάληξη της φράσης βρίσκεται στην Bm7 όπου καταλήγει στην 5^η νότα της συγχορδίας.

Πιο αναλυτικά στο αναγωγικό της επίπεδο η φράση θα είχε αυτή τη μορφή :

Εικόνα 4.2.8

Σε αυτή τη μορφή μπορούμε να παρατηρήσουμε την κίνηση που προκύπτει μέσα από την φράση. Ειδικά βλέπουμε πως τελικά το D^b ήταν απλώς μια περικύκλωση της E^b μαζί με το F , καθώς και είναι ξεκάθαρη η αρπιστική κίνηση της δεσπόζουσας προς την 5^η βαθμίδα της Gm με την παρεμβολή μιας χρωματικής κίνησης. Επίσης παρατηρούμε πως η κατιούσα κίνηση συνεχίζεται μέχρι το τέλος της φράσης, χωρίς να λάβουμε υπόψιν τον υπολογισμό της οκτάβας και η κατάληξη της έρχεται σε ένα διάστημα 3^{ης} μικρό.

Η κατάληξη διαστηματικά ταιριάζει απόλυτα με την κατάληξη στις 2 προηγούμενες φράσεις με την μόνη βασική διαφορά να βρίσκεται στη σχέση των νοτών με την συγχορδία καθώς στις προηγούμενες 2 είχαμε κίνηση 3 – 1 ενώ σε αυτή την περίπτωση έχουμε κίνηση 7-5. Εν κατακλείδι, αν παρατηρήσουμε την κίνηση σε μια ακόμα βαθύτερη μορφή της, εύκολα συμπεραίνουμε πως το voice leading σε αυτή την φράση είναι εξαιρετικό, καθώς οι φωνές κινούνται με βηματικές κινήσεις μόνο.

Εικόνα 4.2.9

Φράση 4 (μ.14-18)

Συνεχίζοντας στην 4^η φράση, το υλικό του Parker συνεχίζει να πυκνώνει και να εμπλουτίζεται, τόσο ρυθμικά όσο και μελωδικά. Ειδικότερα παρατηρούμε την διευρυμένη αρμονία που εμφανίζεται σε αυτή τη φράση καθώς για 2^η φορά έχουμε μια ορθογραφική αρμονική σύγκρουση ως προς την συγχορδία $Em7$ η οποία αποτελεί στην VI βαθμίδα στο τονικό κέντρο της G μείζονας στην οποία καταλήγει η 4^η φράση, ενώ όπως και πριν το Omnibook παρουσιάζει την E ως δεσπόζουσα με τον χαρακτήρα V/ii . Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψιν το υλικό που παρουσιάζεται στο πρώτο μέτρο της φράσης είναι ξεκάθαρο πως ο Parker σίγουρα αντιμετωπίζει την συγχορδία αυτή ως δεσπόζουσα. Αναλυτικότερα :

Em7 Am7

11 9 b11 (#13) 3 7 5 3 9 1

D7 Am7 Ab7 Gmaj7

11 9 7 5 11 b9 7 b5 3 5 3 1 13 7 5 3 1 13

Εικόνα 4.2.10

Παρατηρούμε πως οι προεκτάσεις που υπάρχουν σε αυτή τη συγχορδία μαρτυρούν ξεκάθαρα την προαναφερθείσα αντιμετώπιση. Ειδικότερα οι εναρμόνιες αλλαγές των νοτών A^b με $G^\#$ και D^b με $C^\#$ είναι τα χαρακτηριστικότερα σημεία αυτής της προσέγγισης. Έπειτα, διακρίνουμε την κίνηση προς την $Gmaj7$ η οποία αποτελεί την I βαθμίδα της νέας τονικότητας, αλλά παράλληλα σε αυτό το σημείο της πτώσης επανέρχεται και το A μέρος. Οπότε ουσιαστικά πρόκειται για ένα σημαντικό σημείο της φόρμας καθώς εδώ γίνεται και η επαναφορά. Παρατηρώντας την πτωτική κίνηση ii -V πέρα από την έντονη χρωματικότητα, παρουσιάζονται αρκετά από τα χαρακτηριστικά της εποχής. Ξεκινώντας από την χρωματική κατιούσα κίνηση η οποία υπάρχει από το B μέχρι το G στην δεσπόζουσα σε συνδυασμό με την εμφανή παρουσίαση της ii βαθμίδας κατά την διάρκεια της V βλέπουμε μια πολύ συγκεκριμένη μελωδική αισθητική της εποχής. Όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη ανάλυση δημιουργείται με αυτό τον τρόπο μια σύνδεση σημαντικής ελάσσονας συγχορδίας πάνω από μια δεσπόζουσα. Αυτή η ελάσσονα στην συνηθέστερη περίπτωση της συναντάται από την 5^η νότα της συγχορδίας. Επίσης, κάτι που επίσης παρατηρήσαμε στην προηγούμενη ανάλυση είναι η χρήση της αντικατάστασης τριτόνου στην δεσπόζουσα. Έτσι με τον τρόπο που έχουμε προαναφέρει βλέπουμε ξεκάθαρα να εμφανίζεται μια A^b7 η οποία καταλήγει στην $Gmaj7$. Κατά τον ερχομό της τονικής το υλικό είναι διατονικό χωρίς κάποιο ιδιαίτερο μελωδικό ενδιαφέρον. Ωστόσο, το ενδιαφέρον σε αυτή τη φράση είναι το ρυθμικό μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται στα μέτρα 16,17 και 18.

D7 Gmaj7

Εικόνα 4.2.11

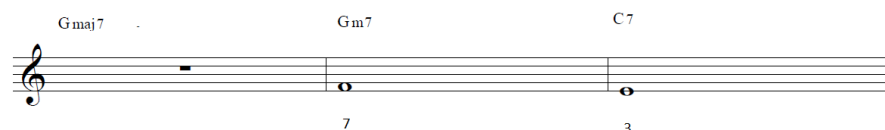
Βλέπουμε πως εκτός από τον πρώτο κρίκο ο οποίος έρχεται μετά από χρωματική κίνηση οι υπόλοιποι 3 κρίκοι είναι όμοιοι με την μόνη διαφορά ότι ανάμεσα στον 3^ο και τον 4^ο κρίκο υπάρχει



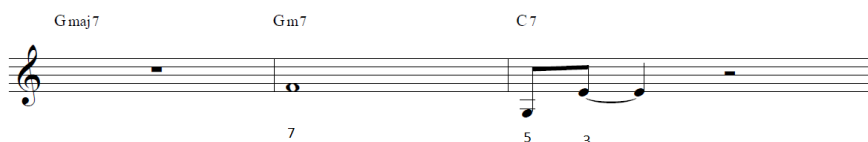
Εικόνα 4.2.14

Ειδικότερα όσον αφορά το ρυθμικό μοτίβο το οποίο χρησιμοποιείται σε αυτό το σημείο φαίνεται πως αποτελείται ουσιαστικά από 2 μόλις μοτίβα τα οποία προέρχονται από την προηγούμενη φράση. Έπειτα, αυτά τα 2 μοτίβα εμφανίζονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, δηλαδή πρώτα εμφανίζεται το βασικό ρυθμικό μοτίβο και έπειτα το ίδιο μοτίβο στην καρκινική του μορφή, όπως φαίνεται στο διάγραμμα από κάτω.

Επίσης, η κίνηση η οποία έχει αυτή η φράση είναι ουσιαστικά ένα διάστημα 2ας μικρό προς τα κάτω, ενώ παρατηρούμε πως η κατάληξη διαστηματικά είναι εντελώς όμοια με την φράση 4 καθώς χρησιμοποιείται το διάστημα της 6ης μεγάλης με τις ίδιες νότες G – E. Την κίνηση αυτή την διακρίνουμε καλύτερα στα παρακάτω διαγράμματα



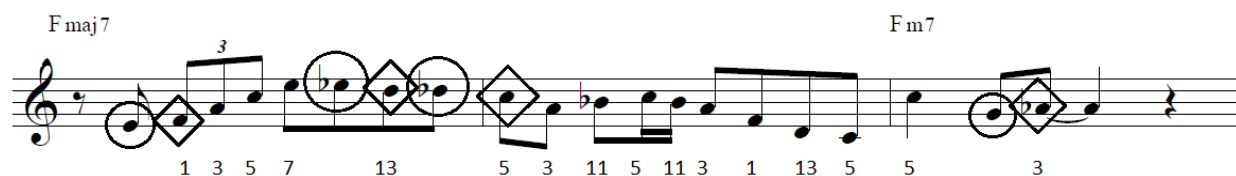
Εικόνα 4.2.15



Εικόνα 4.2.16

Φράση 6 (μ.21-23)

Η επόμενη φράση που συναντάμε στο σόλο έρχεται στην τονικότητα της F μείζονας. Όπως βλέπουμε το υλικό που χρησιμοποιείται είναι μια απόλυτη αναφορά στα μελωδικά στοιχεία της εποχής του Bebop. Με συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα που έχουν επαναληφθεί σε προηγούμενες φράσεις και χρωματικές κινήσεις που επίσης έχουν επαναληφθεί, σιγά σιγά μπορούμε να σκιαγραφήσουμε τον τρόπο σκέψης του Parker στο συγκεκριμένο σόλο, καθώς φαίνεται να επιμένει σε ορισμένες ιδέες και παραλλάσσοντας τες να συνθέτει την τελική μορφή του αυτοσχεδιασμού του.



Εικόνα 4.2.17

Συγκεκριμένα βλέπουμε το χαρακτηριστικό πλέον Bebop ρυθμικό μοτίβο στην αρχή του μέτρου, το οποίο ξεκινά με τον προσαγωγέα να προσεγγίζει την τονική και έπειτα να ακολουθεί το αρπές της τονικής συγχορδίας Fmaj7 μέχρι την 7^η όπου από εκεί ξεκινάει μια χρωματική καθοδική κίνηση μέχρι την 5^η. Όμοια χρωματική κίνηση ξανασυναντήσαμε και στην φράση 4 με όμοια πορεία και η θέση της ρυθμικά βρισκόταν ακριβώς στο ίδιο μέρος του μέτρου. Έπειτα, στο επόμενο μέτρο έχουμε μια διατονική κίνηση μέχρι την οκτάβα της 5^{ης} όπου από εκεί συνεχίζει με ένα πήδημα 8^{ης} στο επόμενο μέτρο στο οποίο συναντάμε την ομώνυμη ελάσσονα με τον χαρακτήρα της ii βαθμίδας στην E^b μείζονα. Η φράση τελειώνει στην 3^η της F ελάσσονας μετά από ένα πήδημα από την 5^η και μια χρωματική προσέγγιση.



Εικόνα 4.2.18

Κοιτώντας την αναγωγική μορφή της φράσης εύκολα διακρίνουμε μια καθοδική βηματική πορεία μέχρι την 3^η της Fmaj7 και στη συνέχεια μια κατά πολύ μικρότερη κάθοδο προς την 3^η της Fm7. Φαίνεται πως εδώ ο σκοπός του Parker είναι να καταλήξει στην νότα που δίνει την ποιότητα στην συγχορδία, ώστε λόγω της εναλλαγής τους από μείζονα σε ελάσσονα να γίνει αυτή η μετάβαση ξεκάθαρη. Τέλος, εντύπωση προκαλεί το διάστημα 3^{ης} το οποίο χρησιμοποιείται και εδώ ως κατάληξη στην φράση του με την διαφορά ότι στην συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για 3^η μεγάλη και όχι για 3^η μικρή, το οποίο αυτό διάστημα συναντούσαμε στις καταλήξεις μέχρι τώρα.

Φράση 7 (μ.24-27)

Η 7^η και προ τελευταία φράση του σόλο θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως χωρίζεται σε 2 τμήματα. Κατά την διάρκεια των 4^{ων} μέτρων, μπορούμε να την χωρίσουμε ισομερώς σε 2+2. Αυτή η προσέγγιση δημιουργείται βάση της πορείας την οποία διαγράφει η μελωδία. Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε πως αρμονικά υπάρχουν 2 πτώσεις, σε 2 μείζονες τονικότητες οι οποίες έχουν μεταξύ τους σχέση 3^{ης}. Η ομοιότητα εμφανίζεται στις καταλήξεις των μείζονων

συγχορδιών καθώς όπως βλέπουμε και οι 3 έχουν την κατιούσα κίνηση 5 – 11 – 3. Όσον αφορά το μελωδικό τους στοιχείο, παρατηρούμε την εμφάνιση της τονικής (E♭maj7) κατά την διάρκεια της δεσπόζουσας ενώ μεγάλη εντύπωση μας κάνει τη κατάληξη στην νότα #9 όπου με την συγκοπή που δημιουργείται έρχεται σε σύγκρουση με την μεγάλη 7^η της E♭. Ωστόσο, πιθανώς πρόκειται για το ίδιο συμβάν που συναντήσαμε στην φράση 4 καθώς η ποιότητα της συγχορδίας ως προς την 7^η της δεν είναι αρκετά ξεκάθαρη καθώς και στις 2 περιπτώσεις (Φράση 4 και 7) συναντάμε και τις δυο ποιότητες της 7^{ης}, δηλαδή και D και D♭. Έπειτα, κατά την διάρκεια της E♭maj7 έχουμε μια διατονική κίνηση που όπως προαναφέραμε καταλήγει στην 3^η της. Στη συνέχεια έχουμε ένα ii – V για την G μείζονα το οποίο είναι δανεισμένο από την ομώνυμη ελάσσονα. Βέβαια εδώ συναντάμε άλλη μια αστοχία καθώς το E φυσικό έρχεται σε σύγκρουση με το E♭. Ωστόσο θεωρούμε πως πρόκειται για μια πτώση στην G μείζονα. Κατά την G μείζονα έχουμε και εδώ μια κίνηση προς την 3^η της συγχορδίας.

B♭7 E♭maj7 E♭maj7 Am7b5 D7b9 Gmaj7
 11 13 1 3 11 b3(#9) 5 13 5 11 3 b9 1 7 3 5 9 5 11 5 11 3

Εικόνα 4.2.19

Ας κοιτάξουμε την φράση με βάση αυτό το διάγραμμα :

B♭7 E♭maj7 Am7 D7 Gmaj7
 11 b7 13 5 11 3 b9 1 3 9 5 3

Εικόνα 4.2.20

Όπως παρατηρούμε αυτή η φράση περιέχει στοιχεία που έχουμε ξανασυναντήσει σε προηγούμενες στο ίδιο σόλο. Αρχικά την κίνηση από το E♭ μέχρι το G είναι ακριβώς η ίδια κίνηση με την οποία ξεκίνησε την φράση 6 στην F μείζονα. Έπειτα, όπως αναγράφεται στο παραπάνω παράδειγμα η αρμονία εδώ πιθανώς να είναι διατονική και το ii – V να ισχύει με τον παραπάνω τρόπο και να καταλήγει στο σημαντικότερο σημείο της φράσης που για 6^η συνεχή φορά καταλήγει στην 3^η της συγχορδίας με διάστημα 3^{ης}, αυτή τη φορά μικρό. Αν παρατηρήσουμε όμως και στην συγχορδία E♭ η κατάληξη γίνεται και αυτή στην 3^η με διατονική κίνηση από την 5^η μέσω της 11^{ης}.

Φράση 8 (μ.28-32)

Η φράση 8 είναι η τελευταία φράση αυτού του σχετικά σύντομου σόλο. Ωστόσο, αποτελεί την μεγαλύτερη σε έκταση φράση. Παρατηρούμε πως όπως και η φράση 4, έτσι και η φράση 8 έχουν μεγαλύτερη διάρκεια προφανώς γιατί περιέχουν τις καταλήξεις του Β μέρους, μέσω του οποίου γίνεται η επαναφορά στην αρχική τονικότητα και στην κορυφή της φόρμας.

Το περιεχόμενο της φράσης αυτής έχει ενδιαφέρον καθώς μοιάζει σαν μια σύνοψη. Για ακόμη μια φορά συναντάμε μοτίβα που έχουμε ξανακούσει στο σόλο και μελωδικές γραμμές που χαρακτηρίζουν την εποχή. Αυτό που όμως δεν έχουμε ξαναδεί σε τέτοιο βαθμό είναι οι τόσες πολλές χρωματικές κινήσεις που χρησιμοποιεί σε αυτό το σημείο.

Ξεκινώντας με μια χρωματική προσέγγιση στην $b5$ της $Bm7$, από την αρχή κιάλας της φράσης μας εντάσσει στην διαδικασία της ολοκλήρωσης στην οποία θέλει να φτάσει. Η αλήθεια είναι πως και λόγω των 2 turnaround που υπάρχουν στα 4 τελευταία μέτρα πριν την $Gmaj7$, η δημιουργία της έντασης θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί καθήκον του εκτελεστή. Αυτό ερμηνεύεται και παρακάτω. Παρατηρούμε πως υπάρχει η κατιούσα χρωματική κίνηση που ξανα συναντήσαμε σε προηγούμενες φράσεις προηγουμένως με κατάληξη στην 3^η της $Am7$. Ωστόσο, σε αυτό το σημείο συναντάμε το $b9$ που μέχρι πρότεινως ενώ γραφόταν από την αρμονική διαδοχή δεν παιζόταν από τον Parker. Έπειτα, βλέπουμε μια ακόμα καθοδική κίνηση από το D μέχρι το A^b το οποίο θα αποτελούσε χρωματική βηματική κίνηση προς το G . Ωστόσο, αντί για το G βλέπουμε πως γίνεται ένα κατιών πήδημα προς το B το οποίο μετά από μια εναλλαγή και έναν χρωματικό διανθισμό με το D καταλήγει να γίνεται το ίδιο η χρωματική προσέγγιση για την 3^η της Am όπου θα καταλήξει με το γνωστό ρυθμικό μοτίβο στην 13^η της δεσπόζουσας ώστε να ολοκληρώσει το σόλο του μέσω της 9^{ης} στην 13^η της τονικής.

The image shows a musical score for a guitar solo. It consists of two lines of music on a single staff in treble clef. Above the staff, chord symbols are written: Cm, F7, Bm7, E7, Am7, D7, Gmaj7, E7, Am7, D7, Gmaj7. Below the staff, fingering numbers are provided for various notes: b5 7, 1 7, 3 7 5 3, b9 1 7, 3 9, 3 7, 1 11, 3 5 7 13, 1 9. The notation includes various note heads, stems, and accidentals, with some notes circled and diamond-shaped markers indicating specific intervals or techniques.

Εικόνα 4.2.21

Στο ρυθμικό αναγωγικό διάγραμμα παρακάτω μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής :

Cm7 F7 Bm7 E7 Am7 D7 Gmaj7 E7 Am7 D7 Gmaj7

b5 1 7 3 1 3 13 1 13

Εικόνα 4.2.22

Παρότι είναι η τελευταία φράση η βηματική κίνηση προς την 3^η της συγχορδίας επαναλαμβάνεται και εδώ. Πρόκειται για την κίνηση E - D - C που υπάρχει κατά την πτώση V - i στις συγχορδίες E7 - Am7. Έπειτα βλέπουμε την εμφάνιση της 3^{ης} κατά τον 1^ο ερχομό της τονικής και έπειτα κατά την τελική πτώση βλέπουμε μια αντίθετη κίνηση από την συνηθισμένη. Η συγκεκριμένη κίνηση έχει ανοδικό χαρακτήρα και για πρώτη φορά κατά την διάρκεια του σολο του ο Parker δεν τελειώνει στην 3^η της συγχορδίας. Ίσως σε ένα ακόμα βαθύτερο επίπεδο μπορούμε να παρατηρήσουμε την εντελώς όμοια αντίθετη κίνηση C-D-E που διαδέχεται την προαναφερθείσα E-D-C.

4.3. Ανάλυση του σόλο του κομματιού “Anthropology”

Το κομμάτι "Anthropology" αποτελεί επίσης μια πρωτότυπη σύνθεση του σαξοφωνίστα Charlie Parker. Η φόρμα του κομματιού είναι μια κυκλική μορφή AABA. Επίσης, η φόρμα αλλά και η αρμονία βασίζονται στο πολύ γνωστό κομμάτι του George Gershwin “ I got rhythm”,⁴⁶ το οποίο διασκεύασαν Jazz μουσικοί του 20^{ου} αιώνα. Στην αρχή το κομμάτι είχε τον τίτλο Thriving from a Riff και έπειτα μετονομάστηκε σε Anthropology. Πάνω στην συγκεκριμένη αρμονία ως αποτέλεσμα αυτοσχεδιασμών γράφτηκαν αρκετές διαφορετικές μελωδίες. Μια εξ αυτών είναι και το παρόν κομμάτι. Η συγκεκριμένη ηχογράφιση σύμφωνα με τον Thomas Owens στο βιβλίο του με τίτλο *Bebop: The music and its players* έγινε στις 31 Μαρτίου του 1951. Η μεγαλύτερη έκταση που έχει χρονικά το κομμάτι σε σχέση με τα υπόλοιπα μας έκανε αρχικά εντύπωση καθώς όπως είχαμε αναφέρει προηγουμένως με βάση τα λεγόμενα του Miles Davis οι ηχογραφήσεις δεν ήταν αρκετά μεγάλες εκείνη την εποχή. Βέβαια η συγκεκριμένη ηχογράφιση δεν προέρχεται από ηχογράφιση με σκοπό την κυκλοφορία κάποιου δίσκου, αλλά πρόκειται για μια ζωντανή αναμετάδοση από το Birdland.⁴⁷ Στην ηχογράφιση αυτού το session έπαιζαν μαζί του οι Dizzy Gillespie στην τρομπέτα, ο Earl "Bud" Powell στο πιάνο, ο Tommy Potter στο μπάσο και ο Roy Haynes στα ντραμς⁴⁸.

⁴⁶ Gioia, *The Jazz Standards*, 167-169

⁴⁷ Thomas Owens, *Bebop: The music and its players* (New York: Oxford University Press, 1995), 18-19, 38, 105.

⁴⁸ Peter Losin, “Charlie Parker Session Details” accessed January 20, 2019, URL: <http://www.plosin.com/milesahead/BirdSessions.aspx?s=510331>.

4.3.1 Ανάλυση της αρμονίας του κομματιού “Anthropology”

Αρμονικά το κομμάτι εξελίσσεται σύμφωνα με τον παρακάτω πίνακα:

A	$B_{b}^{MAC}7$ $G7$	$C-7$ $F7$	$D-7$ $G7$	$C-7$ $F7$
	I $V17$	$\overline{II \ V}$	III $V17$	$\overline{II \ V}$
	$F-7$ $B_{b}7$	$E_{b}7$ $A_{b}7$	¹ $D-7$ $G7$	$C-7$ $F7$ •
	$E_{b} : \overline{II \ V}$	$IV7$ $bVII7$	III $V17$	$\overline{II \ V}$ •

² $C-7$ $F7$	B_{bb}
$\overline{II \ V}$	I

B	$D7$		$G7$	
	V		V	
	$C7$		$F7$	
	V		V	

A	$B_{b}^{MAC}7$ $G7$	$C-7$ $F7$	$D-7$ $G7$	$C-7$ $F7$
	I $V17$	$\overline{II \ V}$	III $V17$	$\overline{II \ V}$
	$F-7$ $B_{b}7$	$E_{b}7$ $A_{b}7$	$C-7$ $F7$	B_{bb}
	$E_{b} : \overline{II \ V}$	$IV7$ $bVII7$	II V	I

Εικόνα 4.3.1

Το σόλο του Parker στη συγκεκριμένη ηχογράφιση αποτελείται από τρεις ολόκληρους κύκλους της φόρμας. Το σύνολο των φράσεων που εντοπίστηκαν φτάνει τις 17, με αποτέλεσμα το συγκεκριμένο σόλο να είναι το μεγαλύτερο του Parker σε αυτή την ανάλυση.

Cm7 F7 B♭maj7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7



Φράση 8(μ.40-47)

Fm7 B♭7 Eb7 A♭7 Cm7 F7



Φράση 9(μ.48-56)

B♭maj7 D7 G7



C7 F7



B♭maj7 G7 Cm7 F7



Φράση 10(μ.58-59)

Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 B♭7 Eb7 A♭7 Cm7 F7



Φράση 11(μ.60-64)

B♭6 B♭maj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 Gm7 Cm7 F7 Fm7 B♭7



Φράση 12(μ.65-70)

E♭7 A♭7 Dm7 G7 Cm7 F7



Φράση 13(μ.71-76)

B♭maj7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7



Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 B♭7 Eb7 A♭7 Cm7 F7 B♭6



Φράση 14(μ.76-80)

B♭6 D7 G7



Φράση 15(μ.80-91)

C7 F7



B♭maj7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7



Φράση 16(μ 92-95)

Φράση 17(μ 95-98)

Εικόνα 4.3.2

4.3.2 Ανάλυση των φράσεων του σόλο

Φράση 1 (μ.1-2)

Η πρώτη φράση με την οποία ξεκινάει το σόλο του ο Parker είναι ένα δίμετρο μελωδικό θραύσμα το οποίο κινείται διατονικά εννοώντας κυρίως την κίνηση I – V. Παρατηρώντας την κίνηση από την τονική συγχορδία μέχρι την V είναι εμφανές πως τις βαθμίδες vi και ii δεν τις λαμβάνει αρκετά υπόψιν του. Ξεκινώντας από την 5^η της B^b κινείται με δυο διαβατικούς φθόγγους μέχρι την 3^η της Gm7 η οποία είναι και η 1^η της B^b και έπειτα με μια χρωματική προσέγγιση στην 5^η της Gm7 η οποία επίσης είναι η 3^η της B^b φτάνει στην κορυφή της φράσης. Έπειτα από την νότα D περικυκλώνει διατονικά την C η οποία είναι η θεμέλιος της ii βαθμίδα αλλά λόγω της κίνησης της προς την A την ακούμε ως 5^η νότα της F7 η οποία είναι η δεσπόζουσα. Αυτή η κίνηση επαληθεύεται με την επαναφορά της C αυτή τη φορά μαζί με την V βαθμίδα και την κίνηση της με πήδημα στο F.

B^bmaj7 Gm7 Cm7 F7

5 3 11 5 3 1 7 13 7 5 1

Εικόνα 4.3.3

Η κίνηση αυτή θα μπορούσε αρμονικά σύμφωνα με τα παραπάνω να ερμηνευθεί ως :

B^bmaj7 F7

5 1 9 3 1 5 11 3 11 5 1

Εικόνα 4.3.4

Βλέποντας την φράση σε ένα ρυθμικό αναγωγικό διάγραμμα διακρίνεται ευκολότερα αυτή η κίνηση και επαληθεύει αυτή τη προσέγγιση :

Εικόνα 4.3.5

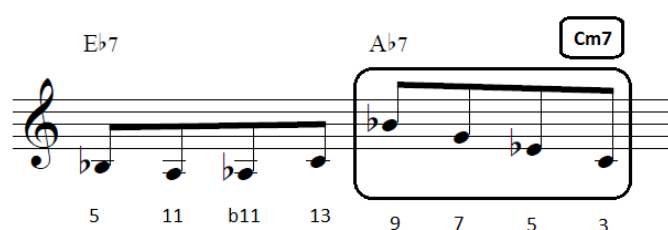
Όπως βλέπουμε αυτή η φράση δεν είναι τίποτα άλλο από έναν αρπισμό της Bb και έπειτα μια κίνηση 5-1 στην δεσπόζουσα.

Φράση 2 (μ.3-8)

Η επόμενη φράση θα μπορούσαμε να πούμε πως έρχεται σαν ένας χείμαρρος ιδεών για τον Parker καθώς ακόμη το σόλο είναι στην αρχή του και αυτός παρουσιάζει μια δμετρη φράση. Η φράση αυτή παρουσιάζει τεράστιο ενδιαφέρον ως προς το υλικό της καθώς οι κινήσεις αλλά και οι κλίμακες που εμφανίζονται σε αυτή θα μπορούσαν να αποτελέσουν από μόνες τους ένα σεμινάριο αυτοσχεδιασμού και δημιουργικής χρήσης του υλικού.

Εικόνα 4.3.6

Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε πως ο Parker ξεκινάει την φράση του με ένα πολύ σύνθετες μοτίβο το οποίο έχουμε συναντήσει πολλές φορές σε προηγούμενα σόλο τους και σε αυτή την εργασία. Αυτό που μας κινεί την περιέργεια και στο οποίο δεν μας έχει συνηθίσει είναι η νότα από την οποία ξεκινά το μοτίβο. Σε αυτή την περίπτωση το ξεκινά από την 5^η της G7, πράγμα που δεν μας κάνει ιδιαίτερη εντύπωση βάση της σχέσης Dm-G7. Ωστόσο η εμφάνιση του B \flat κατά τη διάρκεια μιας συγχορδίας που έχει B θα ακουγόταν κατά πάσα πιθανότητα αρκετά σκληρά και αρκετά ξένη. Βέβαια, αν κοιτάξουμε προσεκτικά θα δούμε πως εδώ ο Parker χρησιμοποιεί την τεχνική στην οποία παίζει πίσω από τα μέτρα (Behind the bars). Έτσι αυτό το B \flat που μοιάζει τόσο ξένο δεν είναι τίποτα άλλο από την 7^η νότα της Cm7 από την οποία ξεκινάει έναν καθοδικό αρπισμό μέχρι την C. Έπειτα με ένα πήδημα μέχρι την 7^η το οποίο είναι επίσης συνηθισμένο και έχουμε ξανά δει από τον Parker καθώς πρόκειται για την αντικατάσταση της οκτάβας, κάνει ένα ποίκιλμα μέχρι την 3^η της F7 κατά την διάρκεια της οποίας περικυκλώνει με την χρήση των νοτών G-D-E την F η οποία είναι η θεμέλιος της Fm7 η οποία έρχεται αμέσως μετά. Στο συγκεκριμένο μέτρο έχουμε μια κίνηση ii-V προς την Eb. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο Parker να επιλέγει να χρησιμοποιήσει σε αυτό το μέτρο την κλίμακα B \flat μιζολύδιο. Με μια μικρή άνοδο από το F μέχρι το Ab το οποίο είναι η 7^η νότα της κλίμακας αλλά και την B \flat 7, ξεκινά μια καθοδική κίνηση μέχρι την 5^η της Eb7. Στα επόμενα 2 μέτρα, έχουμε ίσως το μεγαλύτερο ενδιαφέρον της φράσης αυτής. Καθότι οι κινήσεις σε αυτά τα 2 μέτρα μοιάζουν αρκετά ξένες ως προς την αρμονία θα της αναλύσουμε παρακάτω ξεχωριστά. Αρχικά το μέτρο το πρώτο μέτρο στο οποίο έχουμε την αρμονική κίνηση Eb7 – Ab7 :

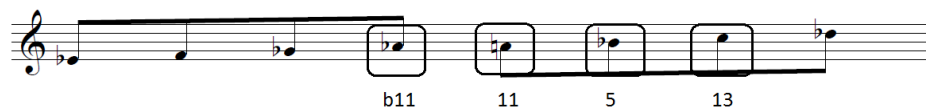


Εικόνα 4.3.7

Μας κάνει ιδιαίτερη εντύπωση το b11 το οποίο εμφανίζεται κατά την διάρκεια της Eb7.

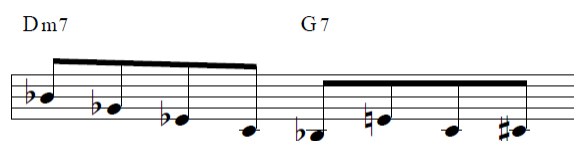
Το b11 προέρχεται από την κλίμακα Eb Diminished W-H όπως φαίνεται παρακάτω, και μπορούμε να θεωρήσουμε πως την χρησιμοποιεί στους 2 πρώτους χρόνους του μέτρου αυτού. Όσο αφορά την κίνηση κατά την διάρκεια της Ab7 επίσης μπορούμε να θεωρήσουμε πως χρησιμοποιεί νότες από τον αρπισμό της Cm7 με την οποία συγχορδία έχουν σχέση 3^η.

Eb Diminished W-H



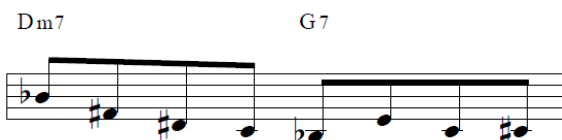
Εικόνα 4.3.8

Παραπάνω βλέπουμε την Eb Diminished W-H και τις νότες τις οποίες χρησιμοποίησε από αυτήν ο Parker. Στο επόμενο μέτρο βλέπουμε την αρμονική κίνηση Dm7 – G7 και την φράση να έχει αυτή τη μορφή :



Εικόνα 4.3.9

Ωστόσο θα έπρεπε να κοιτάζουμε την φράση με μερικές εναρμονίες αλλαγές. Με αυτή τη μορφή της η φράση είναι ευκολότερο να διακρίνουμε την κλίμακα την οποία χρησιμοποιεί ο Parker.



Εικόνα 4.3.10

Με βάση τα παραπάνω καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο Parker χρησιμοποιεί την G Diminished W- H όπως εμφανίστηκε και στο προηγούμενο μέτρο.

G Diminished W-H



Εικόνα 4.3.11

Η μόνη διαφορά τους είναι ότι εδώ χρησιμοποιείται σε όλη τη διάρκεια του μέτρου και όχι σε ένα μέρος της όπως στην Eb7.

Τέλος, η φράση καταλήγει στην 9^η της Cm7 μετά από την χρωματική κίνηση C - C#-D.

Σε αυτή τη φράση δεν αρκεί και δεν χρειάζεται να σημειώσουμε τις νότες τις συγχορδίας κάτω από την παρτιτούρα καθώς οι κινήσεις αποτελούν μέρος του μοτίβου και λόγω της διαφορετικής αρμονικής πορείας έχει περισσότερο ενδιαφέρον και σημασία να μελετήσουμε την σχέση αυτής με την αρμονική διαδοχή που υπάρχει στο κομμάτι. Αναλυτικότερα, παρατηρούμε πως το 1^ο μοτίβο αποτελεί έναν αρπισμό της 3φωνης συγχορδίας της B \flat μείζονας, με κίνηση 1-5-3-1-5-1-3-5. Αυτή η επιλογή δεν αποτελεί κάποια μακρινή αντικατάσταση σε σχέση με την αρμονία του κομματιού, ωστόσο δημιουργεί μια κίνηση μέσω της αλυσίδας που προκύπτει παρακάτω για την τελική κατάληξη της φράσης. Έπειτα, στο επόμενο μέτρο, βλέπουμε πως ο Parker επιμένει να εμφανίζει την B \flat ως νότα, αλλά και ως συγχορδία. Βέβαια η ποιότητα της συγχορδίας είναι διαφορετική καθώς με τις νότες οι οποίες περιέχονται (B \flat – G \flat /F \sharp - D) προκύπτει η αυξημένη συγχορδία B \flat +. Η συγχορδία αυτή αποτελεί μια εκ των δύο 3φωνων συγχορδιών που υπάρχουν μέσα στην Whole Tone κλίμακα. Όπως γνωρίζουμε και από την θεωρία υπάρχουν μόνο 2 Whole Tone κλίμακες οπότε μπορούμε να υποθέταμε πως η συγκεκριμένη συγχορδία υπάρχει στην F Whole Tone η οποία είναι ίδια με την B Whole Tone. Αμέσως μόλις κάνουμε τον συσχετισμό ανακαλύπτουμε πως η συγκεκριμένη B \flat + δεν υπάρχει μέσα σε αυτή την κλίμακα. Έτσι την βρίσκουμε στην Whole Tone της ii βαθμίδας η οποία είναι η C Whole Tone όπως εμφανίζεται παρακάτω.



Εικόνα 4.3.15

Επίσης παρατηρούμε πως η κίνηση μέσα στην συγχορδία είναι και αυτή όπως η προηγούμενη, δηλαδή 1-5-3-1-5-1-3-5 ακριβώς όπως στην B \flat . Έπειτα, στην iii βαθμίδα παρουσιάζει την συγχορδία Cm7. Έπειτα καταλήγει στην V της τονικότητας η οποία είναι η F7 και παρουσιάζει κατά τη διάρκεια αυτής την Eb9. Μπορούμε να παρατηρήσουμε πέρα από ένα ρυθμικό μοτίβο και ένα αρμονικό μοτίβο το οποίο προκύπτει. Ο Parker είχε ξαναπαρουσιάσει σε προηγούμενα σόλο του την σχέση της V βαθμίδας με μια μείζονα συγχορδία ένα τόνο κάτω από την ίδια, ακριβώς όπως στην τελευταία περίπτωση, αλλά εδώ ανακαλύψαμε και 2 καινούργιες σχέσεις αντικαταστάσεων οι οποίες εμφανίζονται στον παρακάτω πίνακα.

Cm7 ⇨ B ^{b+}	ii ⇨ ^b VII+
Dm7 ⇨ Cm7	iii ⇨ ^b vii
F7 ⇨ E ^b 9	V ⇨ ^b VII ⁷

Εικόνα 4.3.16

Μπορούμε να παρατηρήσουμε την μελωδική πορεία της φράση και με βάση αυτό το ρυθμικό αναγωγικό διάγραμμα :

B^bmaj7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

B^b B^{b+} Cm7

Εικόνα 4.3.17

Παραπάνω παρατηρούμε αναγωγικά την αρπιστική κίνηση ανάμεσα στις αλλαγές της αρμονίας και το πως καταλήγει τελικά στην 7^η νότα της δεσπόζουσας.

Φράση 4 (μ.13-16)

Στην τέταρτη φράση του σόλο ο Parker ουσιαστικά ολοκληρώνει την επανάληψη του Α μέρους ώστε να συνεχίσει στο μεταβατικό Β μέρος πριν την επαναφορά. Πέρα από το ενδιαφέρον που παρουσιάζει μοτιβικά και αρμονικά αυτή η φράση, είναι ένα σημείο στο οποίο μπορούμε να συγκρίνουμε την σκέψη του πάνω στην προσωρινή αλλαγή της τονικότητας με την σκέψη που είχε λίγα δευτερόλεπτα πριν.

Fm7 B^b7 E^b7 A^b7 Cm7 F7 B^b6

3 5 11 7 13 5 11 7 9 3 11 11 3 9 1 3 5 3 1 5

Εικόνα 4.3.18

Πιο συγκεκριμένα παρατηρούμε πως η φράση ξεκινάει με μια διπλή χρωματική προσέγγιση μετά από την 3^η η οποία καταλήγει στην 5^η της B^b7. Το ίδιο ακριβώς μοτίβο βλέπουμε πως το επαναλαμβάνει μετά από 2 μέτρα. Δεν εντοπίζεται καμία απολύτως διαφορά καθώς και η κίνηση από την 3^η στην 5^η γίνεται ακριβώς με τις ίδιες χρωματικές νότες, αλλά και το ρυθμικό μοτίβο του

τρίτηχου ογδόων είναι όμοιο και τέλος η θέση που έχει μέσα στο μέτρο είναι στον ίδιο 3^ο χρόνο του μέτρο. Η διαφορά είναι η τονικότητα όπου από B \flat 7 το ακούμε σε F7 αλλά πρόκειται και στις 2 περιπτώσεις για 2 συγχορδίες που έχουν την λειτουργία της δεσπόζουσας. Έπειτα, βλέπουμε μια συνεχή κίνηση μέσω του κύκλου των 5^{ων} μέχρι την A \flat η οποία επανέρχεται άμεσα στην Cm ώστε να πραγματοποιηθεί το ii-V για την B \flat . Με μια βαθύτερη ματιά παρατηρούμε όμως πως η κίνηση δεν μεταφράζεται αρμονικά όπως και στην μελωδία. Βάση αυτού καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως η αρμονική πορεία που έχει στο μυαλό του ο Parker κινείται κάπως έτσι :

F \flat m7 B \flat 7 Eb F7 B \flat 6

E \flat Major Scale F Mixolydian Scale

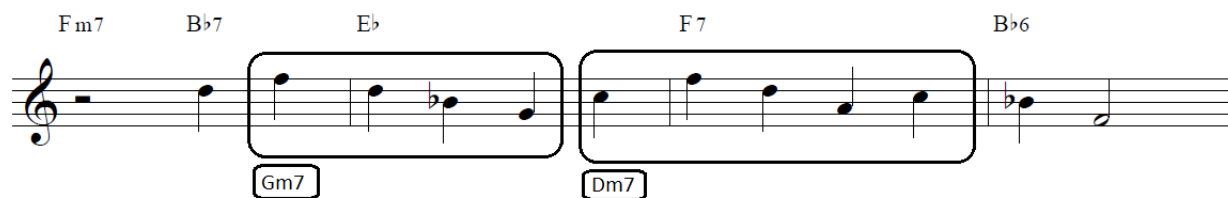
Εικόνα 4.3.19

Όπως φαίνεται στο παραπάνω παράδειγμα ουσιαστικά πραγματοποιείται κίνηση μέσω μόλις 2 κλιμάκων. Της E \flat μείζονας και του F μιζολύδιου. Ουσιαστικά δεν πρόκειται για μακρινή απόσταση μεταξύ των E \flat και B \flat καθώς απέχουν μόλις μια ύφεση, αλλά το ενδιαφέρον είναι ότι η αρμονική κίνηση ακούγεται σαν IV-V-I. Θα μπορούσαμε βέβαια να μιλήσουμε με ακόμα μεγαλύτερη σιγουριά γι' αυτή την προσέγγιση στην περίπτωση που το A \flat στην E \flat ήταν A, και θα ακουγόταν ως λύδιος, ο οποίος είναι ο 4^{ος} τρόπος της B \flat η οποία είναι η τονικότητα μας.

Συγκριτικά με την φράση 2 στην οποία η αρμονική κίνηση Fm – B \flat 7 - E \flat 7 - A \flat 7 υπήρχε και εκεί, βλέπουμε 2 διαφορετικούς τρόπους αντιμετώπισης. Στην πρώτη περίπτωση είχε χρησιμοποιηθεί η Altered Scale στο E \flat 7 και η αρπιστική κίνηση της σχετικής Cm7 της A \flat . Συμπεραίνουμε την τεράστια ευελιξία την οποία κατείχε ο Charlie Parker στην αρμονική κίνηση και το πόσο εύκολα μπορούσε να εναλλάξει το άκουσμα που ήθελε να προσδώσει.

Στην περίπτωση που μελετήσουμε εκτενέστερα την παραπάνω φράση και την κοιτάξουμε στην αναγωγική της μορφή μπορούμε να συμπεράνουμε μερικά ακόμη στοιχεία.

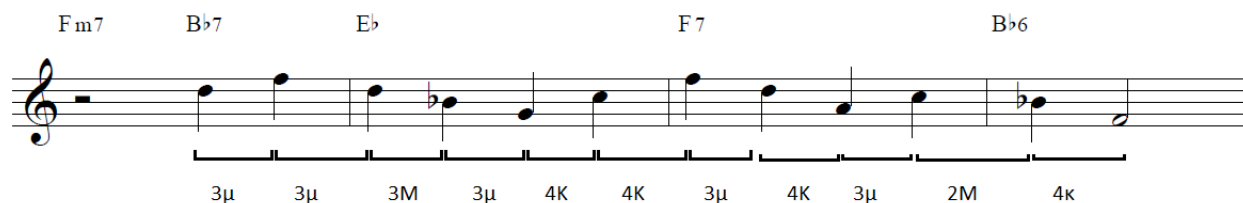
Στο πρώτο παράδειγμα παρατηρούμε πως ο Parker εμφανίζει τις συγχορδίες Gm7 και Dm7 κατά την διάρκεια των E \flat και F7 αντίστοιχα.



Εικόνα 4.3.20

Η συγκεκριμένη αντικατάσταση είναι η αντικατάσταση με τις σχέσεις 3^{ov} που έχουμε συναντήσει αρκετές φορές. Στη συγκεκριμένη περίπτωση όμως φαίνεται πως η σχέση η οποία έχει η Gm7 και με τις δύο τονικότητες (Eb και Bb) είναι όμοια και με τις 2. Ειδικότερα θα μπορούσαμε να πούμε, πως στην περίπτωση που η τονική απόκλιση στην Eb δεν ήταν τόσο σύντομη, η Gm είναι η συγχορδία που επαναφέρει διατονικά την Bb. Έπειτα, η επόμενη συγχορδία που ακούγεται αυτή της Dm7 έχει ακριβώς την ίδια σχέση με την προηγούμενη. Τέλος, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως εδώ ο σολίστας επαναφέρει την τεχνική να παίζει πριν την αρμονία, κάτι που έχουμε εντοπίσει ξανά στα σόλο του.

Στο δεύτερο παράδειγμα βλέπουμε πως οι κινήσεις μεταξύ των νοτών της αναγωγής κινούνται μόνο σε 4 διαστήματα. Τα διαστήματα αυτά είναι οι 3^{es} οι οποίες εμφανίζονται και ως μικρές και ως μεγάλες, και τα διάστημα της 4^{ns} καθαρής και σε μια μοναδική περίπτωση το διάστημα της 2ας μεγάλης.



Εικόνα 4.3.21

Στο τρίτο και τελευταίο παράδειγμα παρατηρούμε την πορεία της φράσης σε ένα βαθύτερο επίπεδο.



Εικόνα 4.3.22

Σε αυτό το επίπεδο μπορούμε να παρατηρήσουμε την καθοδική πορεία προς την κατάληξη και έπειτα στην πτώση και πως από 3 μόλις Guide Tones αναδύεται ολόκληρη η φράση.

Φράση 5 (μ.17-24)

Η 5^η φράση στο σόλο του Parker εκτείνεται κατά 8 μέτρα σε όλο το Β μέρος της φόρμας του κομματιού. Πρόκειται για μια αρκετά πυκνή φράση, η οποία όμως περιέχει όσον αφορά τα ρυθμικά σχήματα κυρίως όγδοα και τρίχη ογδόων. Καθώς η αρμονία κινείται μέσω του κύκλου των πέμπτων με κατάληξη την V βαθμίδα του τονικού κέντρου της B^b παρατηρούμε πως ο Parker διανθίζει την μελωδική του γραμμή με έντονη χρωματικότητα.

D7 Cm7b5 G7 Fm7b5

9 1 7 13 5 11 3 9 13 7 b9 3 b13 3 b9 7 5 13 7 13 5 11 3 b13 3 b9 7 b13 3 b13 13 1 9

C7 Dbm7 F7

7 1 9 13 1 7 13 5 11 3 9 b13 3 b9 #7 9 7 13 5 #11 9 7 #11 11 3 b9 7 1

Εικόνα 4.3.23

Στην αρχή της φράσης παρατηρούμε μια κατιούσα κίνηση από την 9^η της D7 η οποία βασίζεται στην κλίμακα του D μιξολύδιου. Έπειτα στο επόμενο μέτρο διακρίνουμε την συγχορδία της Cm7b5 η οποία σε συνδυασμό με την D7 περιέχει επιθυμητές προεκτάσεις όπως το b9 και το b13. Η πορεία της φράσης ακολουθεί όμοιο μοτίβο με τα 2 πρώτα μέτρα και στα 2 επόμενα, καθώς έχουμε επίσης μια κατιούσα κίνηση από την 7^η της G7 μέχρι την 3^η της μέσω μιας χρωματικής κίνησης. Και στο μέτρο 3 όπως όμοια και στο μέτρο 2 διακρίνουμε μια κορύφωση μέσω του πηδήματος της 11^{ης} από το B στο E^b. Στη συνέχεια παρατηρούμε ακόμα μια αντικατάσταση μέσω της συγχορδίας της Fm7b5, η οποία εμφανίζεται με τις ίδιες ακριβώς αλλοιώσεις όπως και στο μέτρο 2. Στη συνέχεια μέσω μιας ανιούσας κίνησης η φράση οδηγείται στην 7^η της C7 από την οποία ξεκινά μια κίνηση μέχρι την 9^η μέσω του C μιξολύδιου η οποία καταλήγει σε ακόμα μια αντικατάσταση. Η παρούσα αντικατάσταση περιέχει και αυτή τις επιθυμητές προεκτάσεις b9 και b13 μόνο που σε αυτή την περίπτωση βλέπουμε και μια εντελώς απροσδόκητη νότα. Πρόκειται για την #7 η οποία συναντάται στον μιξολύδιο μόνο ως χρωματική κίνηση που προέρχεται από την κλίμακα Bebop Mixolydian. Λαμβάνοντας υπόψιν αυτή τη νότα η συγχορδία που σχηματίζεται είναι η Dbm7. Στο συγκεκριμένο σημείο θα παραθέσω μια ένσταση καθώς παρατηρώντας τα προηγούμενα 5 μέτρα ανακαλύψαμε μια σχέση I7 – vii7b5 στις δεσπόζουσες. Οπότε με αυτή τη λογική πιθανόν να

πρόκειται για λάθος νότα και το συγκεκριμένο B να είναι στην πραγματικότητα Bb. Με αυτή την υπόθεση θα είχαμε και στο C7 την παραπάνω σχέση καθώς η συγχορδία θα χαρακτηριζόταν ως Bbm7b5. Στα τελευταία 2 μέτρα έχουμε την δεσπόζουσα της τονικότητας η οποία δεν είναι άλλη από την F7. Βλέπουμε πως σε αυτά τα 2 μέτρα ο Parker επιλέγει να εμφανίσει μέσω του B το οποίο αποτελεί την χαρακτηριστική νότα του F λύδιου την κλίμακα του F Lydian b7. Η συγκεκριμένη κλίμακα δημιουργεί μεγαλύτερη ένταση λόγω της οξυνσης της 11^{ης} που περιέχει. Τέλος, η κατάληξη στο 8^ο μέτρο της φράσης γίνεται μέσω 2 χρωματικών προσεγγίσεων, μεγαλύτερων απ' ότι έχουμε συναντήσει μέχρι τώρα. Πρόκειται ουσιαστικά για μια τριπλή χρωματική προσέγγιση από την 11^η μέχρι την 3^η και μια τριπλή χρωματική προσέγγιση η οποία ουσιαστικά περικυκλώνει την 1. Σε μια βαθύτερη μορφή της η φράση θα έμοιαζε :

Εικόνα 4.3.24

Αυτό που παρατηρούμε είναι κυρίως ότι στην συγκεκριμένη φράση ο Parker επιμένει να εμφανίζει στα ισχυρά μέρη του μέτρου στην πλειοψηφία τους συγκεκριμένες νότες κάθε συγχορδίας. Πιο συγκεκριμένα μιλάμε για τις εξής: 9, b9, 7, 13, b13. Βλέπουμε πως στα 2 πρώτα μέτρα εμφανίζεται μια Cmaj7 όπου η νότα που επιλέγει να ξεκινήσει την φράση του είναι η 3^η της Cmaj7 και κατά συνέπεια η 9^η της D7. Παρακάτω κατά την διάρκεια της G7 βλέπουμε πως στον πρώτο ισχυρό χτύπο εμφανίζεται η 7^η. Στην περίπτωση που θεωρήσουμε πως ο Parker σε αυτό το σημείο παίζει πίσω από την αρμονία θα θεωρούσαμε πως ξεκινάει με την 9^η η οποία εμφανίζεται στον 4^ο χρόνο του 2^{ου} μέτρου. Έπειτα κατά την διάρκεια της G7 στο μέτρο 4 εμφανίζει το Ab το οποίο είναι το b9. Έπειτα, κατά τον ερχομό του C7 εμφανίζεται η 7^η της συγχορδίας και στην συνέχεια έπειτα από μια κίνηση μέσω διαστημάτων 2ας καταλήγουμε στην F7 όπου επίσης εμφανίζει την 9^η. Τέλος, εμφανίζει την τονική η οποία λόγω των χρωματικών προσεγγίσεων που αναλύσαμε παραπάνω είναι αρκετά δύσκολο να την διακρίνουμε ως την θεμέλιο.

Φράση 6 (μ.25-30)

Η 6^η φράση που σε αυτό το σημείο θα αναλύσουμε, είναι η καταληκτική φράση στον πρώτο κύκλο του σόλο. Λόγω της πυκνότητας της σε μελωδικό περιεχόμενο και της ρυθμική της απόστασης από την προηγούμενη (καθώς απέχει μόλις μια παύση ογδούου) δεν θα πρέπει να την θεωρήσουμε ως μια φράση αποσπασμένη από την φράση 5. Ωστόσο, την αναλύουμε ως διαφορετική φράση για 2 λόγους. Ο πρώτος λόγος είναι για την ευκολία της αποσαφήνισης του υλικού που περιέχει και ο δεύτερος είναι λόγω του σημείου στο οποίο βρίσκεται με βάση την φόρμα του κομματιού. Πιο συγκεκριμένα, η φράση 5 και η φράση 6 ακούγονται ουσιαστικά ως μια μεγαλύτερη φράση, αλλά επειδή η φράση 5 καλύπτει το μεταβατικό B μέρος της φόρμας και η φράση 6 το κύριο A μέρος τις αναλύουμε ξεχωριστά.

Παρακάτω, βλέπουμε την φράση 6 όπου η αρχή της έχει πλήρη ομοιότητα με την κατάληξη της φράσης 5. Ειδικότερα, αναφερόμαστε στην τριπλή χρωματική προσέγγιση μέχρι την νότα της συγχορδίας. Επίσης, μια ακόμη ομοιότητα είναι η χρήση συγκεκριμένων νοτών όπως η 9^η και η 13^η τις οποίες είτε σε αυτή τους την μορφή είτε αλλοιωμένες συναντήσαμε και στην προηγούμενη φράση.

Chords: Bbmaj7, G7, Cm7, F7, Bbmaj7, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7

Fingerings: 5 3 1 9, 1 7 13 1 3, 1, 13 1 3, 13 3 1, 1 9 3, 11 5 13, 1 5 3

Εικόνα 4.3.25

Παρατηρώντας την πορεία της φράσης στα τρία πρώτα μέτρα της μπορούμε να διακρίνουμε ουσιαστικά μια κατάληξη στην θεμέλιο της G7. Η κατάληξη αυτή έρχεται μετά από μια πύκνωση του ρυθμικού μοτίβου ογδών το οποίο ακολουθούσε ο Parker μέχρι τώρα, χρησιμοποιώντας υποδιαιρέσεις όπως δέκατα έκτα και τρίγχο ογδών. Φυσικά τα ρυθμικά αυτά μοτίβα τα έχουμε ξανασυναντήσει και είναι από τα βασικότερα του είδους του Bebop.

Επίσης κατά την διάρκεια του F7 παρατηρούμε πως ο Parker εμφανίζει με το πιο χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο της εποχής την Bbmaj7. Ουσιαστικά για ακόμη μια φορά, παρατηρούμε πως η τονικότητα της Bb στην οποία βρίσκεται το κομμάτι υπερισχύει της αρμονικής διαδοχής. Καθότι

η F7 είναι η δεσπόζουσα και η Dm7 είναι η iii συγχορδία αντιλαμβανόμαστε πως σε αυτό το σημείο ο Parker πιθανόν να σκέφτεται μόνο την τονικότητα στην οποία βρίσκεται.

Στα τρία επόμενα μέτρα της φράσης βλέπουμε πως υπάρχει μια παύση που διαρκεί τρεις χρόνους. Σε αυτή την περίπτωση δεν μπορούμε να θεωρήσουμε πως είναι μια ξεχωριστή φράση από μόνη της, αλλά μπορούμε να θεωρήσουμε πως είναι μια συμπληρωματική κατάληξη. Οι κύριοι λόγοι που μας οδηγούν σε αυτό το συμπέρασμα είναι οι εξής:

Αρχικά, αυτό το τμήμα της φράσης δομείται με τρίχα ογδού και τέταρτα. Έπειτα, η κατάληξη είναι ακριβώς ίδια με την κατάληξη στην μέση αυτής. Οι νότες που εμφανίζονται (B \flat ,F,G) έχουν όμοιο ρυθμικό μοτίβο με την προηγούμενη τους εμφάνιση. Αυτή η παρατήρηση μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως ο Parker τελειώνει ουσιαστικά την φράση του στο 3^ο μέτρο της φράσης 6, αλλά ενισχύει την κατάληξη του με το να την επαναλάβει στο 6^ο μέτρο της φράσης.

Η φράση σε ένα βαθύτερο επίπεδο θα είχε αυτή τη μορφή :

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the following chords and notes: B \flat maj7 (rest), G7 (quarter note G), Cm7 (quarter note F), F7 (quarter note E), Dm7 (quarter note B \flat), and G7 (quarter note G). A box highlights the notes B \flat , F, and G in the Dm7 and G7 chords. The second staff contains the following chords and notes: Cm7 (rest), F7 (quarter note F), Fm7 (quarter note E), B \flat 7 (quarter note B \flat), and E \flat 7 (quarter note D). A box highlights the notes B \flat , F, and G in the B \flat 7 and E \flat 7 chords.

Εικόνα 4.3.26

Όπως βλέπουμε τα 2 πρώτα μέτρα της φράσης κινούνται τελείως διατονικά, παράλληλα με την αρμονία του κομματιού και η μελωδική γραμμή βασίζεται πάνω στον κύκλο των πέμπτων. Έπειτα, βλέπουμε πως και οι 2 καταλήξεις είναι εντελώς όμοιες. Βέβαια, όπως προ είπαμε η 2^η κατάληξη αποτελεί συμπλήρωμα της πρώτης, ή ακόμη καλύτερα επαλήθευση της πρώτης. Αυτό το

διακρίνουμε καλύτερα στο παρακάτω παράδειγμα.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the following chord symbols: B♭maj7, G7, Cm7, F7, Dm7, and G7. A rectangular box highlights the notes for Dm7 and G7. The second staff contains the following chord symbols: Cm7, F7, Fm7, B♭7, and E♭7. A rectangular box highlights the notes for Fm7, B♭7, and E♭7.

Εικόνα 4.3.27

Σε αυτό το παράδειγμα η μορφή των 2 καταλήξεων εξακολουθούν να είναι όμοιες, με την μόνη διαφορά ότι η 2^η κατάληξη αποτελεί μεγέθυνση της 1^{ης}.

Φράση 7 (μ.32-39)

Η φράση 7 είναι η πρώτη φράση του 2^{ου} κύκλου του Parker. Σε αυτή τη φράση ο Parker παρουσιάζει υλικό σχετικά όμοιο με αυτό που συναντήσαμε και στις προηγούμενες με μια μικρή διαφοροποίηση που έχει σχέση με τον ρυθμό. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρούμε την εμφάνιση μεγαλύτερων αξιών όπως τετάρτων παρεστιγμένων τα οποία δημιουργούν συγκοπή στην μελωδική πορεία της φράσης. Το στοιχείο της συγκοπής, που αποτελεί δομικό ρυθμικό στοιχείο της swing μουσικής και κατ' επέκταση όλης της Jazz μουσικής συναντάται αρκετά συχνά.

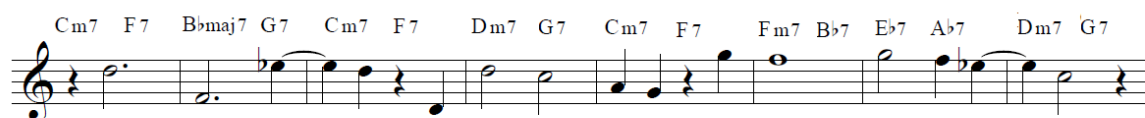
The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the following chord symbols: Cm7, F7, B♭maj7, G7, Cm7, F7, Dm7, Em7b5, G7, Cm7, and F7. Fingering numbers are written below the notes: 13 5 1 3 13 7 b13 9 13 9 11 13 1 11 9 5 9. A rectangular box highlights the notes for Dm7 and Em7b5. The second staff contains the following chord symbols: Fm7, B♭7, E♭7, A♭7, Dm7, and G7. Fingering numbers are written below the notes: 1 7 13 5 1 7 9 3 5 13 7 13 5 b9 7. A rectangular box highlights the notes for B♭7 and E♭7.

Εικόνα 4.3.28

Η φράση ξεκινάει μετά από ένα D το οποίο βρίσκεται κατά την διάρκεια της δεσπόζουσας F7. Θεωρούμε πως αυτό το D προμηνύει ουσιαστικά την τονική καθώς αποτελεί την 3^η της συγχορδίας. Έπειτα, με τον ερχομό της τονικής και την επανέναρξη της φόρμας από την κορυφή της έχουμε έναν αρπισμό πάνω στην τονική ο οποίος περιέχει αντί για την 7^η της συγχορδίας την 13^η της. Αποτελεί επίσης ένα πολύ συχνό φαινόμενο καθώς οι σολίστες αλλά πολλές φορές και οι

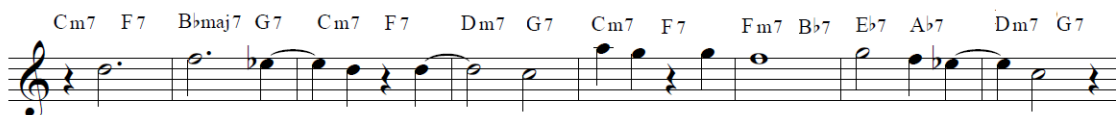
μουσικοί του ρυθμικού τμήματος αντιμετωπίζουν τις τονικές συγχορδίες μεθ' εβδόμης ως συγχορδίες μεθ' έκτης. Έπειτα, έχουμε μια κατιούσα κίνηση μέχρι την 9^η της ii μέσω της δεσπόζουσας της και με το ρυθμικό στοιχείο της συγκοπής που προαναφέραμε. Έπειτα, βλέπουμε μια ανιούσα αρπιστική κίνηση όμοια με την πρώτη με την διαφορά ότι κατά την διάρκεια της Dm7 η οποία αποτελεί την iii βαθμίδα ο Parker εμφανίζει την συγχορδία Em7b5. Η συγκεκριμένη συγχορδία αποτελεί την ii βαθμίδα θεωρώντας την iii ως τονική. Σε κάθε άλλη περίπτωση δημιουργεί την σχέση iii - #iv7b5. Αξίζει να σημειωθεί ότι αρκετά συχνά συναντάμε την iv βαθμίδα αυξημένη με τον χαρακτήρα της #iv^ο. Έπειτα, έχουμε μια κατάληξη στην 5^η της Cm7 από την οποία με την αντικατάσταση της οκτάβας ο Parker συνεχίζει την φράση του, αυτή τη φορά ως 9^η της F7. Μετά από μια επίσης συνηθή χρωματική κίνηση η οποία είναι 9-b9-1-7.. ο Parker εμφανίζει την κλίμακα του Bb Bebop Mixolydian κατά την διάρκεια του ii - V με κατεύθυνση την Eb. Έπειτα, στα 2 τελευταία μέτρα της φράσης του μετά από μια ανοδική κίνηση, καταλήγει στην 7^η της Dm7 μετά από ένα ρυθμικό μοτίβο το οποίο με την χρήση των παύσεων ογδού δημιουργεί κατά κάποιον τρόπο μια αίσθηση κατάληξης.

Η πορεία της φράσης σε επίπεδο έχει αυτή την μορφή :



Εικόνα 4.3.29

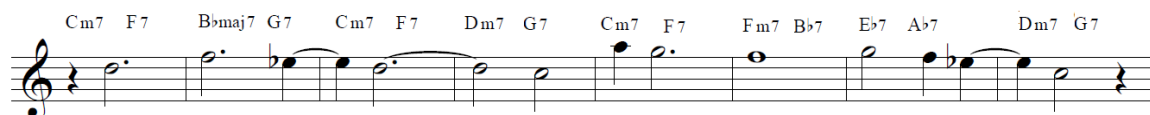
Στο πρώτο επίπεδό είναι δύσκολο να κατανοήσουμε ακριβώς την μελωδική πορεία της φράσης λόγω των μεγάλων αποστάσεων που προκύπτουν ανάμεσα στις οκτάβες. Γι'αυτό το λόγο θα ήταν καλύτερο να την εξετάσουμε με βάση το επόμενο σχήμα.



Εικόνα 4.3.30

Σε αυτό το σχήμα είναι ευκολότερο να εντοπίσουμε το μοτίβο που ακολουθεί ο Parker. Συγκεκριμένα πρόκειται για την διαστηματική κίνηση 3-2-2 (όπου 3 είναι το διάστημα τρίτης και 2 το διάστημα δευτέρας). Αν εμβαθύνουμε ακόμη περισσότερο θα ανακαλύψουμε πως η φράση δομείται μόνον σε αυτά τα 2 διαστήματα. Αρχικά το πήδημα σε διάστημα 3^{ης} συναντάται μόλις 3

φορές. Οι εμφανέστερες είναι η αρχή και το τέλος της φράσης όπου έχουμε D-F και Eb-C αντίστοιχα. Η 3^η φορά είναι στην μέση της φράσης όπου έχουμε το πήδημα 6^{ης} όπως εμφανίζεται στο 2^ο σχήμα. Πέραν ότι το διάστημα 6^{ης} είναι συμπληρωματικό με το διάστημα 3^{ης}, γνωρίζουμε ότι το διάστημα 6^η προέκυψε μετά από μεταφοράς του A μια οκτάβα ψηλότερα. Οπότε, το πραγματικό διάστημα είναι το διάστημα 3^{ης} που εμφανίζεται στο πρώτο σχήμα. Ακόμη, παρατηρούμε ότι οι υπόλοιπες κινήσεις είναι βηματικές με διαστήματα 2ας.



πρώτη παραλλαγμένη. Στο συγκεκριμένο μοτίβο το οποίο χαρακτηρίζουμε ως **a'** η δομή του δεν διαφέρει από τα προηγούμενα δύο, ωστόσο η διαφορά βρίσκεται στο πήδημα 4^{ης} το οποίο συναντούσαμε μέχρι τώρα, και σε αυτή την περίπτωση έχουμε πήδημα 5^{ης} καθαρής. Έπειτα η τέταρτη εμφάνιση του μοτίβου αποτελεί μια μεταφορά με απόσταση μιας οκτάβας προς τα κάτω από την πρώτη εμφάνιση του και όμοια το μοτίβο **b** που έχουμε σημειώσει παρακάτω αποτελεί ένα θραύσμα του δεύτερου κρίκου από αυτή την μοτιβική αλυσίδα.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff contains two measures of music. The first measure is divided into two parts, 'a' and 'a'', each with a dashed line above it. The second measure is divided into two parts, 'a' and 'b', also with dashed lines above it. Chord diagrams are placed above the notes. Below the staff are fret numbers: 3, 13, 5, 7, 1, b13, 5, 13, 7, 1, 7, 9, 9, 1, 3, 11, 1, 1, 7, 3, b9, 17, 3, 5, 7, 9, 5, 11, 3, 5. The second staff contains two measures of music. Chord diagrams are placed above the notes. Below the staff are fret numbers: 1, 13, 1, 3, 9, 1, 7, 3, 9, 1, 13, 9, 7, #5, 7, 3, 1, 13.

Εικόνα 4.3.32

Έπειτα στην συνέχεια της φράσης, παρατηρούμε μια κίνηση με όγδοα η οποία ξεκινάει από το D και έχει κατεύθυνση τελικά το A που το συναντάμε στην F7. Πιο συγκεκριμένα η κίνηση ξεκινάει με ένα ποίκιλμα στο D και έπειτα συνεχίζει μέχρι το B^b όπου εκεί συναντάμε την τεχνική της αντικατάστασης της οκτάβας που χρησιμοποιεί ο Parker. Ως αποτέλεσμα έχει την συνέχεια της καθόδου από το b9 της G7 μέχρι το 3 της Cm7. Σε αυτό το σημείο συναντάμε έναν αρπισμό από κάτω προς τα πάνω ο οποίος περιέχει το 5, το 7 και το 9 της Cm7 και πρόκειται για την τρίφωνη συγχορδία της Gm. Έπειτα, διατονικά καταλήγει στο A όπου από εκεί με ένα σχήμα τεσσάρων δέκατων έκτων ο Parker προσεγγίζει με διπλή χρωματική προσέγγιση την θεμέλιο της Fm7. Συνεχίζοντας, παρατηρούμε το μοτίβο με την ανιούσα αρπιστική κίνηση και το τρίγχο ογδού, όπου καταλήγει στην 9^η της B^b7. Από εκείνο το σημείο ξεκινάει μια χρωματική κατιούσα κίνηση μέχρι την 7^η της συγχορδίας η οποία διαδέχεται μια κίνηση μέχρι την θεμέλιο της E^b7 και έπειτα ένα πήδημα στην 13^η της. Τέλος η κατάληξη γίνεται μεσώ της A^b7 όπου σε αυτή ο Parker αλλοιώνει την 5^η της ώστε να δημιουργήσει μεγαλύτερη ένταση μέχρι την κατάληξη στη D μέσω της περικύκλωσης της από την Cm7.

Αναλύοντας την φράση σε ένα βαθύτερο επίπεδο τα αποτελέσματα που προκύπτουν είναι αρκετά εντυπωσιακά.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the first six measures of a phrase, with chord symbols Cm7, F7, Bbmaj7, G7, Cm7, and F7 above the notes. Fingering annotations below the notes include 3μ, 5K, 3M, 6M, 4K, 6μ, 3μ, 5K, 3M, 3μ, 6μ, and 3M. The second staff contains the last two measures of the phrase, with chord symbols Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7, A7, Cm7, and F7 above the notes. Fingering annotations below the notes include 3μ, 4K, 4K, 3μ, 3μ, 8K, and 3M.

Εικόνα 4.3.33

Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε στο παραπάνω σχήμα ολόκληρη η πορεία της φράσης προκύπτει μέσω διαστημάτων 3^{ης}, 4^{ης}, 5^{ης} και 6^{ης}. Όπου όπως έχουμε αναφέρει και προηγουμένως τα διαστήματα αυτά μπορούν να κατηγοριοποιηθούν σε 2 μόλις ομάδες σύμφωνα με την συμπληρωματικότητα τους. Επίσης μπορούμε να παρατηρήσουμε, πως η φράση μέχρι το 4^ο της μέτρο δομείται μόνο σε 3 νότες. Έχουμε μια συνεχή εναλλαγή των νοτών της τρίφωνης B^b όπου καταλήγουν στο B της G7. Η φράση μπορεί να χαρακτηριστεί τελείως διατονική καθώς πέρα από το μέτρο 4 όπου τα 2 τελευταία τέταρτα αποτελούν απόκλιση μέσω της V/ii, η υπόλοιπη φράση κινείται μέσα στην τονικότητα της B^b μείζονας.

Φράση 9 (μ.48-56)

Η επόμενη φράση, αναπτύσσεται εξ' ολοκλήρου στο B μέρος της φόρμας. Η φράση ξεκινάει από το τελευταίο μέτρο του A2 κατά την διάρκεια της Bbmaj7. Στην αρχή της φράσης εντοπίζουμε ένα μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνει ο Parker. Το μοτίβο αυτό περιέχει ακριβώς τις νότες D – E – G – F#. Στην δεύτερη εμφάνιση του, παρατηρούμε πως είναι ρυθμικά μετατοπισμένο. Έπειτα κατά την διάρκεια της D7 έχουμε μια κίνηση μέσα στην συγχορδία οπού από την 3^η από την οποία ξεκίνησε καταλήγει στην τονική της.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the following notes and fingerings:
 Measure 1: Bbmaj7 chord, notes Bb, D, F, Ab (fingering: 3, 11, 11, 3).
 Measure 2: D7 chord, notes D, F, Ab, Bb (fingering: 1, 9, 11, 3).
 Measure 3: G7 chord, notes G, Bb, D, F (fingering: 9, 1, 13, 1, #9).
 Measure 4: G7 chord, notes G, Bb, D, F (fingering: 7, #11, 3).
 The second staff contains:
 Measure 5: C7 chord, notes C, Eb, G, Bb (fingering: 5, 7, 9, 11, 9).
 Measure 6: Gm7 chord, notes G, Bb, D, F (fingering: 7, #7, 5).
 Measure 7: F7 chord, notes F, Ab, C, Eb (fingering: 13, 5, 11, 3).
 Measure 8: F7 chord, notes F, Ab, C, Eb (fingering: 9, 1, 7).

Εικόνα 4.3.34

Έπειτα στο 4^ο μέτρο της φράσης παρατηρούμε πως ο Parker επιμένει στο B \flat (εναρμόνια A \sharp), μια αρκετά διάφωνη νότα σε σχέση με το B το οποίο είναι η 3^η της συγχορδίας. Έπειτα μετά από μια κατιούσα κίνηση μεταξύ των 7 - #11 – 3 ο Parker κάνει μια κατάληξη εκτός χρόνου παίζοντας όλες τις νότες προς τα κάτω μέσα στην έκταση του σαξοφώνου. Γι' αυτό το λόγο δεν έχουμε σημειώσει ρυθμικές αξίες στο 5^ο μέτρο της φράσης. Στη συνέχεια βρισκόμαστε στην C7 όπου έχουμε μια ανιούσα αρπιστική κίνηση της Gm7 μέσω του δημοφιλέστερου ρυθμικού μοτίβου, από αυτά που έχουμε συναντήσει. Τέλος έχουμε μια κατιούσα κίνηση μέσα στην F7 όπου η αρχή της θα μπορούσε να χαρακτηρίσει την κλίμακα F Mixolydian Bebop χωρίς βέβαια η μεγάλη 7^η να καταλήγει ούτε στην τονική ούτε στην μικρή 7^η. Σε κάθε περίπτωση η κίνηση βασίζεται στον μιξολύδιο και η φράση καταλήγει στην 7^η της V.

Φράση 10 (μ.58-59)

Η φράση 10 δεν μπορεί να θεωρηθεί ως μια αυτόνομη φράση, κυρίως λόγω της έκτασης της. Την χαρακτηρίζουμε ως φράση διότι αποτελεί ένα αυτόνομο μελωδικό τμήμα το οποίο ουσιαστικά είναι ένα θραύσμα ανάμεσα στις φράσεις 9 και 11. Στο τέλος της προηγούμενης φράσης, η μελωδική γραμμή είχε καταλήξει στην 7^η της δεσπόζουσας, δημιουργώντας έτσι μια δυνατή ένταση που αναμένει για εκτόνωση. Φαίνεται πως η εκτόνωση αυτή έρχεται με την επαναφορά στο A μέρος με μια σύντομη κίνηση μέσω τρήχων ογδών, ογδών και ενός τετάρτου, με αφετηρία την 7^η της G7. Βέβαια, παρατηρώντας την κίνηση μέχρι το D μπορούμε να συμπεράνουμε πως σε αυτό το σημείο ο Parker σκέφτεται μόνο την τονική συγχορδία, αυτή της Bbmaj7, καθώς καταλήγει στην 3^η της κατά την διάρκεια της Cm7. Αυτή η προσέγγιση επαληθεύει την ίδια προσέγγιση στην πρώτη φράση αυτού του σόλο, καθώς είχαμε την ίδια φράση, στο σημείο που η αρμονία ήταν η ίδια με την μόνη διαφορά να βρίσκεται στο ρυθμικό σχήμα το οποίο χρησιμοποιείται.

Η φράση 10 σύμφωνα με την αρμονική διαδοχή που χρησιμοποιούμε έχει αυτή τη μορφή :

B \flat maj7 G7 Cm7 F7

7 1 9 #9 11 9 11 5

Εικόνα 4.3.35

Με βάση όσων αναφέρθηκαν παραπάνω η μορφή της διαμορφώνεται ως εξής :

B \flat maj7 Cm7

5 13 7 1 9 3 11 5

Εικόνα 4.3.36

Φράση 11 (μ.60-64)

Η φράση 11 είναι μια αρκετά ενδιαφέρουσα φράση καθώς περιέχει μια κίνηση μόνο με όγδοα και το χρωματικό περιεχόμενο της είναι αρκετά πλούσιο. Μορφολογικά η φράση βρίσκεται στα τελευταία 5 μέρη του A3 στο οποίο τελειώνει ο 2^{ος} κύκλος τους σόλο.

Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 B \flat 7 E \flat 7 Cm7 F7

5 3 1 13 5 11 3 5 1 7 13 5 1 5 13 11 9 3 #11 1 7 13 7 13 1

Εικόνα 4.3.37

Αρχικά, η φράση ξεκινάει με μια χρωματική κίνηση από την 7^η της G7 προς την 5^η της Cm7. Αυτή η κίνηση προέρχεται από την G mixolydian bebop αλλά σε αυτό το σημείο θεωρούμε πως πρόκειται μόνο για μια χρωματική σύνδεση ανάμεσα σε αυτές τις 2 νότες. Έπειτα, έχουμε ένα πήδημα στην 3^η της συγχορδίας και από εκεί μέσω της θεμελίου προσεγγίζεται χρωματικά η 13^η της F7. Από αυτό το σημείο ξεκινά μια χρωματική καθοδική κίνηση μέχρι την 3^η της Fm7. Στη συνέχεια με την χρήση της τεχνικής της αντικατάστασης οκτάβας ο Parker κατεβαίνει με ένα πήδημα στο C και έπειτα με ένα ακόμη πήδημα συνεχίζει την φράση από το B \flat το οποίο είναι η θεμέλιος της B \flat 7. Από το B \flat καταλήγει βηματικά στην θεμέλιο της επόμενης συγχορδίας η οποία είναι η E \flat 7. Από αυτό το σημείο η κίνηση αρχίζει να διαφοροποιείται και έχουμε ένα πήδημα προς τα κάτω στην A από την οποία προσεγγίζει χρωματικά την 5^η της συγχορδίας. Από το B \flat έχουμε μια βηματική κίνηση μέχρι το D \flat . Σε αυτό το σημείο γνωρίζουμε πως η αρμονία έχει την συγχορδία

της Ab7 πράγμα φαινομενικά αδύνατο σε αυτό το σημείο καθώς ακούγεται ξεκάθαρα στο τελευταίο όγδοο το φυσικό A. Βάση αυτών θεωρούμε πως ολόκληρο το μέτρο αντιμετωπίζεται ως Eb7. Τέλος, έχουμε μια κίνηση από την θεμέλιο της Cm7 μεταξύ των 1-7-13-7 η οποία μέσω ενός πηδήματος στην 13^η της δεσπόζουσας (F7) καταλήγει την φράση στην θεμέλιο της.

Η φράση σε ένα βαθύτερο επίπεδο θα έχει αυτή τη μορφή :

Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 Bb7 Eb7 Cm7 F7

7 5 1 13 5 11 3 1 13 1 7 1 1

Εικόνα 4.3.38

Έχει αρκετό ενδιαφέρον το πόσο εύκολα ο Parker διαμορφώνει μια φράση με τόσο ολοκληρωμένη πορεία. Αν κοιτάξουμε το αναγωγικό διάγραμμα παρατηρούμε πως η φράση έχει μια αρχική άνοδο, από την οποία ξεκινάει μια κίνηση μέχρι την θεμέλιο της F7 που με την χρήση χρωματικών προσεγγίσεων, εναλλαγές οκτάβας και περικυκλώσεις φθόγγων καταφέρνει τελικά μετά από 4 μέτρα να καταλήξει στον φθόγγο από το οποίο ξεκίνησε και να ολοκληρώσει έτσι έναν ακόμη κύκλο σόλο.

Φράση 12 (μ.65-70)

Η επόμενη φράση είναι η εναρκτήρια φράση για τον 3^ο κύκλο. Πρόκειται για μια τελείως διατονική φράση η οποία αποτελείται από 1 μόλις θραύσμα διάρκειας 2 μέτρων.

Bb6 Bbmaj7 Gm7 Cm7 F7 Dm7 Gm7 Cm7 F7 Fm7 Bb7

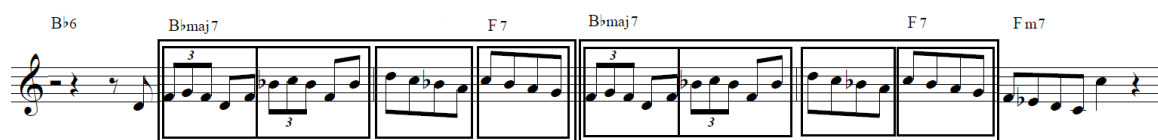
3 5 13 5 3 5 3 11 3 7 3 9 1 7 13 5 11 3 9 3 11 3 1 3 3 11 3 7 3 9 1 7 13 5 11 3 9 1 7 13 5 9

Εικόνα 4.3.39

Αναλυτικότερα, η φράση αυτή ξεκινά στο A μέρος με την διαδοχή Bbmaj7 – G7 – Cm7 – F7. Αυτά τα 2 μέτρα όπως και τα 2 επόμενα τα οποία έχουν την διαδοχή Dm7 – G7 – Cm7 – F7 βρίσκονται στην τονικότητα της Bb μείζονας. Καθότι πρόκειται για όμοια αρμονία καθώς και οι 2 διαδοχές παραπάνω αποτελούν το γνωστό Turnaround έχουν ακριβώς την ίδια ιδιότητα. Σε αυτή την περίπτωση βλέπουμε πως ο Parker αναπτύσσει μια μελωδική ιδέα κατά τα 2 πρώτα μέτρα και στην πορεία την επαναλαμβάνει αυτούσια και στα επόμενα 2. Πρώτη φορά ανακαλύπτουμε

πανομοιότυπη επανάληψη τόσο μεγάλης διάρκειας σε σόλο του Parker σε αυτή την εργασία. Για τον λόγο ότι εμφανίζεται συχνά την νότα B \flat ακόμη και κατά την διάρκεια της G7 θεωρούμε πως το Turnaround ακολουθεί διατονική διαδοχή. Σε αυτή την περίπτωση το G7 γίνεται νι βαθμίδα δηλαδή Gm7. Βάση αυτού, η πρώτη προσέγγιση αναπτύσσεται σύμφωνα με το παρακάτω διάγραμμα :

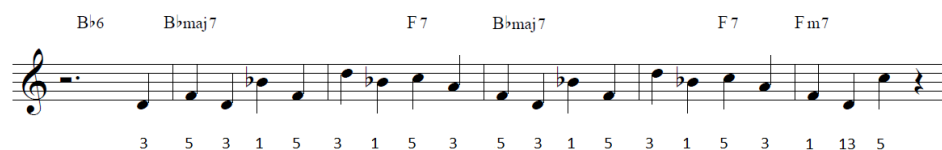
Όπως βλέπουμε πέρα από την επανάληψη της φράσης, μπορούμε να διακρίνουμε και 2 ρυθμικά μοτίβα τα οποία επαναλαμβάνει ο Parker. Πιο συγκεκριμένα το πρώτο μοτίβο είναι το μοτίβο του τρίηχου ογδών και 2 ογδοα και το δεύτερο μοτίβο είναι το μοτίβο των τεσσάρων ογδών με καθοδική πορεία. Με αυτό τον τρόπο ανακαλύπτουμε μια συμμετρία στην φράση αυτή καθώς έχουμε 2 φορές την ίδια φράση που περιέχει 2 μοτίβα τα οποία επαναλαμβάνονται από 2 φορές. Όσον αφορά την πορεία της φράσης, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως η κίνηση είναι βασισμένη στην σύνδεση I – V καθώς στο πρώτο μέτρο και στο πρώτο μισό του δευτέρου η μελωδία κινείται στην B \flat με νότες της συγχορδίας στα ισχυρά μέρη του μέτρου, ενώ στο δεύτερο μισό του δευτέρου μέτρου έχουμε μια κίνηση που βασίζεται στις F mixolydian γεγονός που επαληθεύουμε στο τελείωμα της φράσης όπου ακούμε όλη την κλίμακα από την 5^η βαθμίδα καταλήγοντας στην σχετική ελάσσονα. Η κίνηση αυτή αρμονικά θα ήταν ορθότερο να ερμηνευθεί με βάση το δεύτερο διάγραμμα.



Εικόνα 4.3.40

Όπως βλέπουμε σε αυτό το διάγραμμα επαληθεύεται η προσέγγιση που αφορά τα μοτίβα και αρμονικά η φράση με βάση αυτή τη διαδοχή έχει μεγαλύτερη σαφήνεια.

Σε ένα αναγωγικό διάγραμμα μπορούμε να διακρίνουμε εκτενέστερα την επέκταση της B \flat μέχρι την V.



Εικόνα 4.3.41

Όπως βλέπουμε αυτό το διάγραμμα είναι ξεκάθαρη η κίνηση σε νότες της B♭maj7. Ως αποτέλεσμα έχει την αποσαφήνιση της αρμονικής διαδοχής καθότι φαίνεται πως σε αυτή τη φράση υπερισχύει η σημαντικότερη αρμονική σύνδεση.

Φράση 13 (μ.71-76)

Στην φράση 13 συναντάμε ρυθμικές αξίες που λόγω της υψηλής ταχύτητας στην οποία εκτελείται το κομμάτι είναι πολύ δύσκολο να διακριθούν. Ακριβώς γι' αυτό το λόγω δεν μπορούμε να λάβουμε υπόψη μας αξίες όπως τα τριακοστά δεύτερα. Η φράση ξεκινάει με 2 δέκατα έκτα που περισσότερο έχουν την ιδιότητα της αποτζιατούρας παρά μελωδική σημασία στο περιεχόμενο της ίδιας της φράσης.

Εικόνα 4.3.42

Όπως βλέπουμε παραπάνω η φράση είναι αρκετά πυκνή και δεν έχει αρκετά μεγάλη σαφήνεια ως προς την πορεία της. Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε μια κίνηση στο πρώτο μέτρο που την εντάσσουμε στην υπάρχουσα αρμονία αλλά μπορούμε να πούμε μόνο πως το μέτρο αυτό βρίσκεται στην τονικότητα της A♭. Πέραν αυτού, στη συνέχεια η φράση καταλήγει στην 3^η της Dm7 όπου μέσω χρωματικών κινήσεων καταλήγουμε στο ii – V για την Bbmaj7. Σε αυτό το μέτρο η γραμμή προέρχεται από το αρπέζ της ii και μια κίνηση μέσω των προεκτάσεων της V για να καταλήξει χρωματικά στην 5^η της Bbmaj7. Από αυτό το σημείο είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε την πορεία της φράσης. Λόγω των σύντομων ρυθμικών αξιών που προαναφέραμε, και λόγω των πολλών ξένων φθόγγων, τους οποίους συναντάμε αρκετά σπάνια θεωρούμε πως το υλικό αυτών των τεσσάρων μέτρων βασίζεται στα μοτίβα τα οποία περιέχει.

Ειδικότερα, βλέπουμε στο 4^ο μέτρο πως έχουμε ένα κατιόν χρωματικό μοτίβο **a** το οποίο ακολουθεί ένα επίσης κατιόν και στην πλειοψηφία του χρωματικό μοτίβο **b**. Έχοντας αυτά τα 2 μοτίβα ως

αφετηρία μπορούμε να παρατηρήσουμε πως στο μέτρο 5 της φράσης έχουμε την ίδια κίνηση σε σμίκρυνση και στις 2 περιπτώσεις χωρίς να καταλήγουν το μοτίβο a' στην νότα D και το μοτίβο b' στην νότα C. Με αυτό τον τρόπο ολοκληρώνεται η 13^η φράση του σόλο.

Φράση 14 (μ.76-80)

Η επόμενη φράση είναι η καταληκτική στο Α μέρος πριν από την τελευταία γέφυρα. Είναι φτιαγμένη από 3 μικρότερα μελωδικά θραύσματα με έντονη χρωματικότητα.

Εικόνα 4.3.43

Πιο αναλυτικά πρόκειται για μια φράση έκτασης 6 μέτρων η οποία ξεκινάει στο πρώτο της μέρος με μια φαινομενικά απλή κίνηση στην τονικότητα της B^b μείζονας όπου εκτείνεται κατά το ii – V της. Συγκεκριμένα η κίνηση θα μπορούσε απλά να θεωρηθεί μια εμφάνιση της 3^{ης} της Cm7 που κατ' επέκταση είναι η 7^η της F7 με έναν μικρό διανθισμό μέσω των νοτών F και D. Έπειτα, το επόμενο μελωδικό θραύσμα περιέχει μια χρωματική κίνηση από την 5^η της Fm7 μέχρι το Ab με πραγματική πορεία μέχρι την 3^η της Eb την οποία κίνηση επίσης διανθίζει ο Parker μέσω ενός πηδήματος στην 9^η της B^b7. Από την 3^η της Eb ο επόμενος στόχος φαίνεται πως είναι η 5^η της Ab7. Αυτή την αρμονική σύνδεση μεταξύ αυτών των δύο συγχορδιών έχουμε δει να την αντιμετωπίζει ο Parker αρκετά ελεύθερα. Αρκετές φορές έχουμε παρατηρήσει πως λαμβάνει υπόψιν του μια συγχορδία εκ των δύο και άλλοτε καμία από αυτές. Συνεπώς μπορούμε να θεωρήσουμε ότι και σε αυτή την περίπτωση δεν λαμβάνεται υπόψιν η Ab7 καθώς η κατάληξη στο Eb θα μπορούσε να είναι απλούστερα μια χρωματική κατάληξη στην θεμέλιο της συγχορδίας. Στο τελευταίο μέρος της φράσης, βλέπουμε την σύνδεση V – I στην B^b6 καθώς ολόκληρο αυτό το τμήμα περιέχει κίνηση μέσα στην συγχορδία της F7. Από την 3^η της χρωματικά προσεγγίζει την 5^η και έπειτα με εναλλαγή πάλι στην 3^η φτάνει στην θεμέλιο της τονικής όπου επίσης την εναλλάσσει με την 5^η της.

Στην απλούστερη της μορφή η φράση διαμορφώνεται έτσι :

Εικόνα 4.3.44

Βλέπουμε πως η κίνηση είναι αρκετά απλή. Πέρα από το Eb το οποίο έχει προσεγγίσει όπως είδαμε προηγουμένως, η κίνηση από το C μέχρι το Eb στα μέτρα 3-4 είναι εντελώς καθοδική και διατονική στην τονικότητα της Eb χρησιμοποιώντας την τεχνική της αντικατάστασης οκτάβας. Τέλος, η κατάληξη στη B γίνεται μέσω της περικύκλωσής της με κοντινούς φθόγγους.

Φράση 15 (μ.80-91)

Η φράση 15 θα μπορούσε να είναι μια φράση που θα την συναντούσαμε σε προηγούμενο κύκλο του σόλο. Καθώς αποτελεί μια φράση 10 μέτρων με λεβάρε από το μέτρο 81, έχουμε αρκετή ώρα να συναντήσουμε τέτοια μακροσκελή φράση. Στο περιεχόμενο της βρίσκουμε όλα τα θεμελιώδη στοιχεία της Bebop περιόδου. Από την αρχή της φράσης βλέπουμε μια χρωματική κίνηση πάνω στην D7 στην οποία έχει προσεγγίσει χρωματικά την θεμέλιο της μία φορά από κάτω και μία από πάνω. Κατά την αρχή της καθοδικής κίνησης της φράσης παρατηρούμε ότι φτάνει χρωματικά στην 5^η της συγχορδίας και από εκεί και πέρα συνεχίζει διατονικά μέχρι την θεμέλιο. Στους τελευταίους δυο χρόνους που ακούμε την D7 βλέπουμε μια αντικατάσταση με την Cm7b5. Όμοια αντικατάσταση έχουμε ξανά εντοπίσει μέσα σε αυτό το σόλο και μάλιστα στο B μέρος.

Εικόνα 4.3.45

Έπειτα, κατά την διάρκεια της G7 παρατηρούμε και σε αυτή τη συγχορδία έντονη χρωματικότητα. Παρατηρώντας τις χρωματικές νότες τις οποίες προσθέτει ο Parker μπορούμε να θεωρήσουμε πως κάνει έναν συνδυασμό από δύο κλίμακες. Στην ανοδική κίνηση μέχρι την G και έπειτα μέχρι το E χρησιμοποιεί την G Mixolydian Bebop κλίμακα και από το E μέχρι την οκτάβα όπου πλέον είναι 3^η στην C7 χρησιμοποιεί την G Major Bebop κλίμακα. Αυτός ο συνδυασμός μας εντάσσει στην ελευθερία και στην ευκολία με την οποία χρησιμοποιούσαν τα θεμελιώδη στοιχεία καθώς τα χρησιμοποιούν μόνο ως εργαλεία για τον αυτοσχεδιασμό τους, χωρίς να υπακούν σε κανένα

θεωρητικό κανόνα. Στη συνέχεια, κατά την C7 βλέπουμε το “Bebor” ρυθμικό μοτίβο με την χρωματική προσέγγιση, αυτή τη φορά να προσεγγίζει την 5^η της C7 και από εκεί να κινείται πάνω στην Gm7. Από την Gm7 προσεγγίζει χρωματικά την 3^η της C7 και έπειτα μέσω της θεμελίου προσεγγίζει αμέσως χρωματικά την 9^η. Από εκεί ήδη έχει ξεκινήσει την καθοδική πορεία προς την F7. Κατά την F7 βλέπουμε πως στον δεύτερο χρόνο εμφανίζει την τρίφωνη συγχορδία της Eb και αν λαμβάναμε υπόψη μας και το D η συγχορδία θα αναφερόταν ως Ebmaj7. Από το D ξεκινάει ακόμη μια χρωματική κίνηση η οποία καταλήγει στην 11^η της F7 η την οποία όμως φαίνεται να θεωρεί ο Parker πως είναι η 7^η της Cm7. Αυτή τη σχέση που αφορά την σημαντική ελάσσονα συγχορδία από την 5^η νότα της δεσπόζουσας την έχουμε ξανασυναντήσει και μαζί με υπόλοιπες σχέσεις αντικαταστάσεις συγχορδιών μπορούν πλέον να θεωρηθούν κανόνες. Πριν την κατάληξη στην τονική της B \flat βλέπουμε πως δημιουργεί μεγάλη ένταση εμφανίζοντας αλλοιωμένες 3 προεκτάσεις. Συγκεκριμένα βλέπουμε εναλλαγή στην #9 και b9 και έπειτα την #11. Έπειτα κάνει ξεκάθαρο ότι έχει καταλήξει στην τονική κρατώντας σε χαμηλό ρετζίστρο για αρκετή ώρα την θεμέλιο. Η φράση τελειώνει με μια κίνηση πάνω στην V στην οποία επίσης εμφανίζει αλλοιωμένες τις προεκτάσεις #11 , b9 και b13.

Την φράση αυτή έχει ενδιαφέρον να την δούμε αναγωγικά σε συνδυασμό με την φράση 16.

Φράση 16 (μ 92-95)

Η φράση 16 είναι ένα μελωδικό συμπλήρωμα της προηγούμενης φράσης. Ουσιαστικά ο Parker καθώς πλησιάζει στο τέλος του σόλο του επαναλαμβάνει ένα ρυθμικό μοτίβο μέσα στις αλλαγές των συγχορδιών. Το μοτίβο αυτό το εμφάνισε πρώτη φορά στην επαναφορά του τελευταίου A στην προηγούμενη φράση. Μπορούμε να το θεωρήσουμε ως μια Coda για στο σόλο του με την οποία καταλήγει στον επίλογο.

Εικόνα 4.3.46

Όπως παρατηρούμε το μοτίβο της φράσης είναι αρκετά όμοιο με το μοτίβο στα τελευταία τρία μέτρα της φράσης 15. Ωστόσο, η επεξεργασία είναι εμφανής καθώς έχει αναπτύξει την προηγούμενη ιδέα του μέσω μιας αντικατάστασης πάνω από την V βαθμίδα. Εναρμόνια παρατηρούμε πως οι νότες σχηματίζουν την τρίφωνη συγχορδία της B μείζονας, δημιουργώντας έτσι μια σχέση #IV/V. Έπειτα καταλήγει μέσω ενός συγκοπτόμενου ρυθμικού σχήματος με

κατιόντα διαστήματα 2ας μεγάλης στο καταληκτικό ii – V όπου στα τρία τελευταία όγδοα εμφανίζει ξανά την τονική συγχορδία.

Κοιτάζοντας τις δυο φράσεις σε ρυθμικό αναγωγικό διάγραμμα παρατηρούμε :

Figure 4.3.47 shows two staves of music. The first staff has four measures with chords D7, G7, C7, and F7. The second staff has ten measures with chords B♭maj7, G7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, B♭7, E♭7, Cm7, and F7. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Triplet markings are present in the second staff.

Εικόνα 4.3.47

Η γραμμική πορεία της μελωδίας κινείται τις περισσότερες φορές ανάμεσα στις προεκτάσεις των συγχορδιών. Δεν αποτελεί σπάνιο εύρημα καθώς έχουμε ξανασυναντήσει κίνηση μέσω επεκτάσεων ώστε να δημιουργηθούν ομαλότερες συνδέσεις. Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι η μελωδία παραμένει ενδιαφέρουσα λόγω των συνεχών εναλλαγών ρετζίστρου και των μεγάλων πηδημάτων καθώς έτσι δημιουργεί χώρο ώστε η κίνηση να γίνει ομαλότερη και πιο γραμμική. Αυτό το παρατηρούμε στο παραπάνω διάγραμμα καθώς διακρίνουμε τις κορυφές στην μελωδία μέχρι να καταλήξει στο B♭. Παρατηρούμε πως η μελωδία ξεκινάει από το D με επόμενη κορυφή το G και έπειτα το F και το D με τελικό στόχο το B♭ στο οποίο καταλήγει στην δεύτερη εμφάνιση του μια οκτάβα χαμηλότερα. Στη συνέχεια παρατηρούμε το μοτίβο στο οποίο εναλλάσσει την b13 με την 7^η της F7 για να καταλήξει όπως προ είπαμε στο D.

Σε ένα ακόμα βαθύτερο επίπεδο χωρίς τον υπολογισμό της οκτάβας παρατηρούμε :

Figure 4.3.48 shows two staves of music. The first staff has four measures with chords D7, G7, C7, and F7. The second staff has ten measures with chords B♭maj7, G7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, B♭7, E♭7, Cm7, and F7. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Triplet markings are present in the second staff.

Εικόνα 4.3.48

Η κίνηση είναι τελείως γραμμική και τελικά τα μοτίβα είναι δυο. Η εναλλαγή E – G , E – F , E – D , δημιουργεί και αυτή με την σειρά της ενδιαφέρον καθώς σε συνδυασμό με τα πηδήματα που

Σε αυτή την περίπτωση, βλέπουμε πως η κίνηση ταιριάζει καλύτερα στην αρμονία που υπήρχε δυο μέτρα πριν. Με αυτή την προσέγγιση μπορούμε ευκολότερα να κατανοήσουμε την κίνηση από το Eb και σαφώς πολύ πιο εύκολα την πτώση που υπήρχε πριν κατά την τονική.

Και στις δυο περιπτώσεις η κίνηση μπορεί να κατανοηθεί καθώς σύνηθες φαινόμενο είναι κατά την διάρκεια μιας τονικής συγχορδίας να δημιουργείς πτώσεις ώστε να επιτευχθεί η ένταση.

5ο Κεφάλαιο

Αναλύσεις κομματιών του Sonny Stitt

5.1. Ανάλυση του κομματιού "Scrapple From The Apple"


Το κομμάτι "Scrapple From The Apple", όμοια με την παραπάνω ανάλυση του Charlie Parker, αποτελεί μια σύνθεση του ίδιου, το οποίο εκτέλεσε και ο σαξοφωνίστας Sonny Stitt. Υπάρχουν δύο ηχογραφημένες εκτελέσεις του Stitt. Η πρώτη και αυτή που θα χρησιμοποιήσουμε για την παρακάτω ανάλυση βρίσκεται στον δίσκο *Sonny Stitt Plays Bird*. Στον ίδιο δίσκο βρίσκεται και η επόμενη ανάλυση. Οι μουσικοί που συμμετέχουν σε αυτόν τον δίσκο είναι οι ο John Lewis στο πιάνο, ο Jim Hall στην κιθάρα, ο Richard Davis στο μπάσο και ο Connie Kay στα ντραμς.⁴⁹ Η έκταση του σόλο είναι δύο φορές η 32μετρη φόρμα στην οποία προστίθενται ακόμα δύο A και ένα B πριν την επαναφορά του θέματος του κομματιού.

Το σόλο του Sonny Stitt σε αυτό το κομμάτι εκτείνεται σε 16 φράσεις.

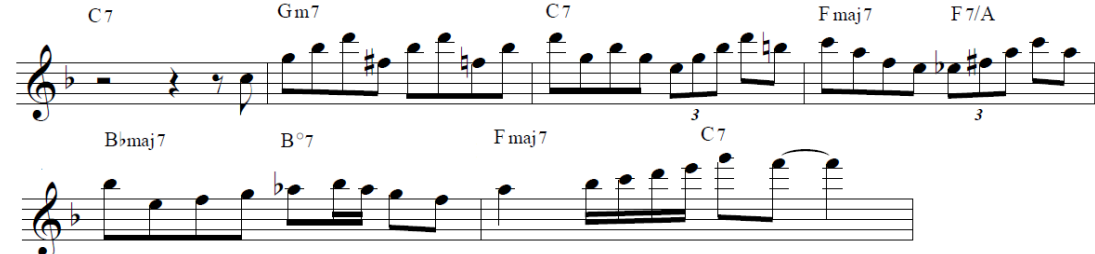
Φράση 1 (μ.1-4)



Φράση 2 (μ.5-9)



Φράση 3 (μ.10-15)



⁴⁹ Scott Yanow, "Sonny Stitt: Stitt Plays Bird". Allmusic.com, accessed February 2, 2018, URL: <https://www.allmusic.com/album/stitt-plays-bird-mw0000195617>

A7 D7 G7

Φράση 4
(μ.17-25)

C7 Gm7 C7

Φράση 5
(μ.26-30)

F maj7 F 7/A Bbmaj7 B°7

F maj7 Gm7 Am7 D7 Gm7 C7 Gm7 C7

Φράση 6
(μ.31-36)

F maj7 F 7/A Bbmaj7 B°7 F maj7 Gm7 Am7 D7 Gm7

Φράση 7
(μ.37 -41)

C7 Gm7 C7 F maj7 F 7/A

Φράση 8
(μ.42 -48)

Bbmaj7 B°7 F maj7 C7 F maj7

A7 D7

Φράση 9
(μ.49 -52)

G7 C7

Φράση 10
(μ.53 -55)

C7 Gm7 C7 Gm7 C7 Fmaj7 F7/A

Φράση 11
(μ.55 - 60)

Φράση 12 (μ.61 - 64)

B^bmaj7 B^o7 Fmaj7 Gm7 Am7 D7 Gm7

Φράση 13 (μ.65 - 67)

Gm7 C7 Gm7

Φράση 14 (μ.69 - 73)

F7/A B^bmaj7 B^o7 Fmaj7 Gm7 Am7 D7 Gm7

Φράση 15 (μ.74 - 79)

C7 Gm7 C7

Fmaj7 F7/A B^bmaj7 B^o7 Fmaj7 C7

Φράση 16 (μ.81 - 87)

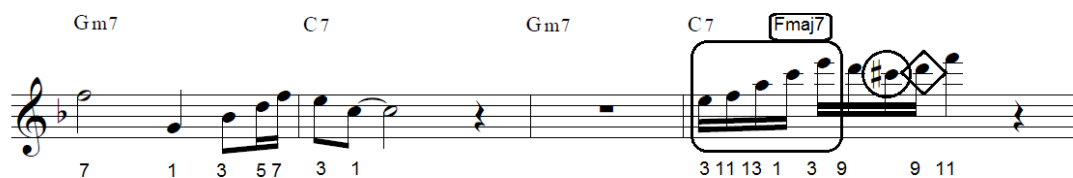
A7 D7 G7 C7

Εικόνα 5.1.1

5.1.1 Ανάλυση των φράσεων του σόλο

Φράση 1 (μ.1-4)

Στην πρώτη φράση του σόλο του, ο Stitt παίζει δύο πολύ μικρά μελωδικά μοτίβα μέσα στα πρώτα τέσσερα μέτρα της φόρμας.



Εικόνα 5.1.2

Το πρώτο ήμισυ το οποίο εμφανίζεται είναι και η νότα με την οποία τελειώνει το θέμα του κομματιού. Το χρησιμοποιεί ως στον συνδετικό κρίκο από το θέμα στο σόλο. Τα πρώτα δύο μέτρα κινούνται πλήρως διατονικά και κυρίως στο πρώτο μέτρο κατά την Gm7 η κίνηση είναι αρπιστική καθώς μετά από την 7^η, οι υπόλοιπες νότες προέρχονται όλες από την τετράφωνη συγχορδία. Καταλήγει τελικά στην θεμέλιο της δεσπόζουσας μέσω της 3^{ης}. Στο δεύτερο μελωδικό μοτίβο, αντίθετα με το πρώτο παρουσιάζει μια πυκνή κίνηση με δέκατα έκτα τα οποία καταλήγουν σε ένα τέταρτο. Παρατηρώντας την κίνηση ανακαλύπτουμε πως οι νότες ανήκουν στην τονικότητα, αλλά ξεκάθαρα η συγχορδία που παρουσιάζεται είναι η τονική. Σε αυτή την περίπτωση μελετώντας ξεχωριστά την κίνηση αυτή στο παρακάτω παράδειγμα παρατηρούμε :

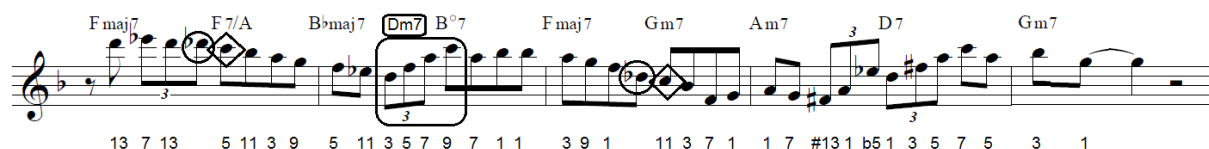


Εικόνα 5.1.3

Καθότι οι νότες βασίζονται στην Fmaj7 ή κατ' επέκταση στην σχετική D ελάσσονα οι οποίες σχηματίζουν την Dm9, εξακολουθούν να έχουν αξία και στην δεσπόζουσα καθώς αποτελούν τις διατονικές προεκτάσεις της συγχορδίας.

Φράση 2 (μ.5-9)

Η δεύτερη φράση είναι μια φράση έκτασης πέντε μέτρων, η οποία εξελίσσεται στα τέσσερα τελευταία μέτρα του A και το συνδέει με το επόμενο A.



Εικόνα 5.1.4

Σε αυτή τη φράση καθώς έχει ακουστεί η τονική ο Stitt επιλέγει να την ξεκινήσει από την 13^η της συγχορδίας. Μέσω δύο χρωματικών κινήσεων, εκ των οποίων η δεύτερη να προέρχεται από την F Major Bebop Scale, καταλήγει στην 5^η της F7 από την οποία ξεκινάει μια βηματική κίνηση μέχρι

το F το οποίο πλέον έχει την λειτουργία της 5^{ης} στην B \flat maj7. Έπειτα μέσω του E \flat εμφανίζει ένα ανιών μοτίβο τρίηχου ογδόων το οποίο ξεκινάει από την 3^η της συγχορδίας και καταλήγει στην 9^η. Μέσω αυτών των νοτών σκιαγραφείται η συγχορδία της Dm7 η οποία έχει σχέση 3^{ης} με την B \flat maj7. Έπειτα, φαίνεται πως δεν λαμβάνει υπόψη του την αρμονία καθώς η κίνηση μέχρι το A στην Fmaj7 βασίζεται στην B \flat maj7 και όχι στην B ντιμινούιτα. Στη συνέχεια επανέρχεται η τονική και την εμφανίζει μια κίνηση από την 3^η μέχρι την θεμέλιο η οποία είναι όμοια με την κίνηση στο F7 μια 3^η κάτω. Μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης φτάνει στην 11^η της Gm7. Με στόχο την θεμέλιο της Am7 βλέπουμε πως ο Stitt μέσω ενός πηδήματος από την 3^η στην 7^η αλλάζει την φορά της κίνησης και ανοδικά καταλήγει εν τέλη στην θεμέλιο. Σε αυτό το μέτρο η κίνηση καλό θα ήταν να θεωρηθεί πως βασίζεται στην V της ii καθώς από τον δεύτερο κιόλας χρόνο έχουμε τον προσαγωγέα της Gm7. Βάση αυτών η κίνηση βασίζεται στην D7 \flat 9 καθώς έχουμε μια ανιούσα κίνηση μέχρι τελικά την 7^η της D7, με την οποία σε συνδυασμό με την 5^η περικυκλώνει την 3^η της Gm7 μέσω της οποίας τελικά καταλήγει στην θεμέλιο της.

Η κίνηση αυτή σε ένα βαθύτερο επίπεδο έχει αυτή τη μορφή :

Fmaj7 F7/A B \flat maj7 Fmaj7 D7 \flat 9 Gm7

Dm7

13 5 3 5 3 9 1 3 1 5 1 5 3 1 7 3 1

Εικόνα 5.1.5

Με την χρήση αυτού το διαγράμματος μπορούμε να παρατηρήσουμε την βαθύτερη σκέψη του σολίστα. Αρχικά, στο πρώτο μέτρο και στην αρχή του δεύτερου παρατηρούμε πως εμφανίζεται ξεκάθαρα η Dm7. Πρόκειται για την συγχορδία η οποία έχει ακριβώς την ίδια σχέση και με τις δύο συγχορδίες οι οποίες υπάρχουν στην αρμονία. Έπειτα, μέχρι το τέλος του τρίτου μέτρου παρατηρούμε μια κίνηση στην F μείζονα η οποία ολοκληρώνεται με την νότα F. Έπειτα βλέπουμε πως όντως η κίνηση στο μέτρο τέσσερα βασίζεται μόνο στην δεσπόζουσα της Gm7 καθώς εμφανίζεται ολόκληρη η συγχορδία και ολοκληρώνεται με την κίνηση 7 – 3 στην Gm7 καταλήγοντας στην θεμέλιο.

Φράση 3 (μ.10-15)

Η τρίτη φράση είναι και αυτή μια μεγάλη φράση στην αρμονία του A μέρους. Η παρούσα φράση είναι και η καταληκτική καθώς στην επόμενη η αρμονία βρίσκεται στο μεταβατικό B μέρος.

Εικόνα 5.1.6

Ο Stitt ξεκινάει ουσιαστικά την φράση του στο Gm7 μέσω ενός πηδήματος από την θεμέλιο της C. Σε ολόκληρο το δεύτερο μέτρο βρίσκουμε ένα μοτίβο το οποίο την πρώτη φορά ξεκινάει από το G και έπειτα κινείται στο B \flat και στο D και στις επόμενες δύο εμφανίσεις του αντικαθιστά το G με το F \sharp και το F αντίστοιχα. Πρόκειται για μια Line Cliché⁵⁰ φράση η οποία καταλήγει στην 9^η της δεσπόζουσας. Έπειτα, έχουμε μια κίνηση ανάμεσα στην 5^η και στην 7^η της συγχορδίας η οποία καταλήγει στην 3^η της από την οποία ξεκινάει ένα ακόμα μοτίβο τρίηχου ογδόων, όμοιο με αυτά που έχουμε ξανασυναντήσει, το οποίο εμφανίζει την Em7. Στη συνέχεια, μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης καταλήγει στην 5^η της Fmaj7 από την οποία κινείται αρπιστικά προς τα κάτω μέχρι την 7^η. Στο επόμενο μέρος του μέτρου, το οποίο βρίσκεται στην αρμονία της F7 βλέπουμε πως κινείται μέσω των προεκτάσεων με αλλοιωμένη την 9, έχοντας ως αποτέλεσμα να εμφανίζεται εν τέλη η D \sharp ντιμινοίτα η οποία είναι η ίδια με την F \sharp ντιμινοίτα. Πρόκειται για μια πολύ βασική αντικατάσταση στην δεσπόζουσα, από την οποία έχουμε μια ντιμινοίτα συγχορδία από την #1. Στο επόμενο μέτρο βρισκόμαστε πλέον στην B \flat maj7 κατά την οποία έχουμε μια κίνηση από την θεμέλιο μέχρι την 13^η η οποία βασίζεται στις νότες 1 – 11- 5 -13. Αυτή η κίνηση ανήκει στην Em7 \flat 5 καθώς σε αυτή τη συγχορδία έχουμε με τις ίδιες νότες την κίνηση 5 – 1 – 9 – 3 η οποία αποτελεί βασικό μοτίβο στον Jazz αυτοσχεδιασμό. Η επιλογή του συγκεκριμένου μοτίβου δεν είναι τυχαία. Η E με την B \flat μπορεί να μην έχουν άμεση σχέση 3^{ης} αλλά απέχουν και οι δύο μια 3^η από την G με αποτέλεσμα να προκύπτει σχέση και με συγχορδίες που απέχουν 2 3^{ες} μεταξύ τους. Καθώς η B \flat μείζονα έχει ως 11^η την E \flat και όχι την E με την E δημιουργείται ένα λύδιο άκουσμα το οποίο είναι αρκετά επιθυμητό σε Maj7 συγχορδίες. Πέραν αυτού καθώς η B \flat maj7 έχει την λειτουργία της IV στην τονικότητα της F μείζονας στην οποία βρισκόμαστε είναι μια εύλογη επιλογή. Στη

⁵⁰ Το Line Cliché είναι μια γραμμική κίνηση η οποία χρησιμοποιείται κατά την διάρκεια μίας συγχορδίας ώστε να δημιουργηθεί κίνηση μέσα σε αυτή. Η κίνηση συνηθίζεται να ξεκινάει από την θεμέλιο μιας συγχορδίας και έπειτα να κινείται χρωματικά μέχρι την 13^η της. Η αρμονία που προκύπτει συνήθως αναγράφεται ως : Gm/G – Gm(maj7)/F \sharp – Gm7/F – Gm6/E.

συνέχεια έχουμε μια κίνηση από το A \flat μέχρι το F μέσω του G και ενός μελωδικού διανθισμού με το B \flat το οποίο δεν ανήκει στην B ντιμινουίτα. Λόγω της θέσης του στην μελωδία και της σύντομης διάρκειας του δεν έχει κάποια σημαντική λειτουργία. Τέλος, η φράση καταλήγει στην 3^η της Fmaj7 από την οποία ξεκινάει μια κίνηση μέχρι την θεμέλιο, την οποία περικυκλώνει με την 7^η και την 9^η. Αρμονικά στα τελευταία δύο μέτρα του A2 έχουμε την εναλλαγή I – V – I , αρμονική διαδοχή που ο Stitt φαίνεται να αντιμετωπίζει απλούστερα μόνο ως I.

Σε ένα βαθύτερο επίπεδο η φράση έχει αυτή τη μορφή :

C7 Gm7 C7 Fmaj7 F7/A B \flat maj7 B \flat 7 Fmaj7

1 1 #7 7 5 3 9 5 1 #1 5 1 5 7 13 3 9 1

Εικόνα 5.1.7

Σε αυτό το αναγωγικό διάγραμμα διακρίνεται ευκολότερα η κίνηση του Line Cliché με την κατάληξη στο G. Παρατηρούμε πως η κίνηση βασίζεται κυρίως σε πηδήματα τα οποία διαδέχονται βηματικές κινήσεις. Ολόκληρη όμως η φράση έχει γραμμική πορεία η οποία είναι δύσκολο να παρατηρηθεί λόγω των αντικαταστάσεων της οκτάβας. Γι' αυτό τον λόγο παρατηρούμε την κίνηση σε ένα ακόμα βαθύτερο επίπεδο και παρατηρώντας την κίνηση σε μία οκτάβα.

C7 Gm7 C7 Fmaj7 F7/A B \flat maj7 B \flat 7 Fmaj7

1 1 #7 7 5 3 9 5 1 7 3 9 1

Εικόνα 5.1.8

Σε αυτό το διάγραμμα ευκολότερα παρατηρούμε το πόσο κοντινές είναι εν τέλη οι κινήσεις στην μελωδική γραμμή και με πόση δεξιοτεχνία το Stitt μεταμορφώνει αυτή τη φράση. Καθώς η κίνηση έχει τελικό στόχο το F στην πρώτη της μορφή είναι δυσδιάκριτη η ομαλή πορεία την φράσης και οι προσεκτικά επιλεγμένες νότες στις οποίες στηρίζεται.

Φράση 4 (μ.17-25)

Η τέταρτη φράση, βρίσκεται στο B μέρος της φόρμας. Όπως μπορούμε να παρατηρήσουμε παρακάτω η μελωδική γραμμή είναι αρκετά απλωμένη με ελάχιστα πυκνά σημεία, καθώς και με μερικές κρατημένες νότες στην ψηλή περιοχή. Όπως φαίνεται, οι νότες αυτές έχουν στην πλειοψηφία τους συγγενικές θέσεις στο μέτρο καθώς οι τρεις από τις τέσσερεις βρίσκονται σε άρση πριν από ισχυρή θέση και η τέταρτη ξεκινάει σε θέση μετά από μια χρωματική προσέγγιση η οποία

βρίσκεται επίσης σε άρση. Το κοινό τους σημείο είναι ότι και οι τέσσερις δημιουργούν συγκοπή σε ισχυρό μέρος του μέτρου.

Εικόνα 5.1.9

Όσο αφορά την κίνηση της μελωδίας μέσα στην φράση, κατά το A7 η κίνηση ξεκινάει από την 13^η και έπειτα σε ένα ολόκληρο μέτρο έχουμε κατιούσα βηματική κίνηση από την 5^η της κλίμακας A Mixolydian. Η κίνηση καταλήγει στην θεμέλιο της επόμενης δεσπόζουσας συγχορδίας από την οποία γίνεται ένα πήδημα στο B το οποίο είναι και η 13^η της συγχορδίας, αλλά σε αυτή την περίπτωση έχει ρόλο χρωματικής προσέγγισης στην C από την οποία μέσω του μοτίβου του τρίχου ογδόων εμφανίζει τον αρπισμό της Cmaj7. Παρατηρούμε μια γνωστή σχέση στις δεσπόζουσες συγχορδίες την οποία έχουμε ξανά εντοπίσει. Συγκεκριμένα πρόκειται για την σχέση I – bVII. Στην συνέχεια της D7, στο επόμενο μέτρο έχουμε μια κίνηση με τέταρτα η οποία ξεκινάει από το #11 και κινείται μέσω της 5^{ης} και της 13^{ης} στην θεμέλιο μέσω ενός πηδήματος από την 5^η. Κατά την G7 στα επόμενα δύο μέτρα βλέπουμε πως ο Stitt δεν εμφανίζει κάποια πολύπλοκη κίνηση αλλά αντ’ αυτού επιλέγει να κινηθεί με μεγάλης διάρκειας νότες. Η εναλλαγή γίνεται μεταξύ της 5^{ης} και της 13^{ης} της συγχορδίας, και έπειτα επιστρέφει στην 5^η η οποία στο επόμενο μέτρο γίνεται η 9^η της C7. Καθώς βρισκόμαστε πλέον στην δεσπόζουσα της τονικότητας του κομματιού, η πρώτη κίνηση που συναντάμε είναι ένα ακόμη μοτίβο τρίχου ογδόων αυτή τη φορά από την 5^η της συγχορδίας. Σε αυτή την περίπτωση η συγχορδία της Gm7 η οποία εμφανίζεται αποτελεί ακόμα μια αντικατάσταση την οποία έχουμε ξανασυναντήσει. Το μοτίβο καταλήγει στην 11^η της δεσπόζουσας από την οποία ξεκινάει μια ακόμα καθοδική κίνηση μέχρι την θεμέλιο της Gm7 στην επιστροφή του A μέρους. Στο τελευταίο όμως μέτρο του B βλέπουμε πως ενδιάμεσα στην κίνηση από την 11^η πάνω στον C Mixolydian Bebop έχουμε ακόμη μια χρωματική νότα πέρα από το #7. Πρόκειται για το b9 το οποίο παρεμβάλει ο Stitt ανάμεσα στην 9^η και στην θεμέλιο καθώς αυτή η χρωματική νότα μεταφέρει την 1^η σε αυτή την περίπτωση από άρση σε θέση, δηλαδή τον κύριο σκοπό της εφεύρεσης της Bebop κλίμακας.

Αναγωγικά η φράση 4 περιγράφεται :

Εικόνα 5.1.10

Η κίνηση σε όλη την φράση είναι διατονική χωρίς αλλοιωμένες προεκτάσεις. Βέβαια στα 5 πρώτα μέτρα είναι αρκετά έντονη η χρήση της 13^{ης} στις συγχορδίες, γεγονός που λειτουργεί ως προετοιμασία για κάθε επόμενη δεσπόζουσα, καθώς στον κύκλο των 5^{ων} η 13^η κάθε δεσπόζουσας γίνεται η 3^η σε κάθε επόμενη.

Φράση 5 (μ.26-30)

Η επόμενη φράση βρίσκεται στο τρίτο A του πρώτου κύκλου σόλο. Σε αυτή τη φρασή παρατηρούμε πως κυριαρχεί στην αρχή της το ρυθμικό στοιχείο καθώς ο Stitt επιλέγει να παίζει για ενάμιση μέτρο περίπου μόνο την νότα C σε ένα συγκεκριμένο ρυθμικό μοτίβο. Σε συνδιασμό με την ακρόαση της ηχογράφησης ανακαλύπτουμε πως όχι μόνο η επανάληψη της ίδιας νότας δεν είναι κάτι ουδέτερο αλλά αντίθετα δημιουργεί μια ένταση η οποία ζητά εκτόνωση. Η εκτόνωση έρχεται στο πήδημα που πραγματοποιείται στο F. Πρόκειται ουσιαστικά για το σημείο αυτό στο οποίο ξεκινάει και η μελωδική πορεία της φράσης αυτής.

Εικόνα 5.1.11

Πιο συγκεκριμένα, έχουμε ένα κατέβασμα μέσω του C Mixolydian μέχρι την $b7$ της Fmaj7. Για τον λόγο ότι η επόμενη συγχορδία είναι η V της IV θεωρούμε πως πιθανόν ο στόχος του σολίστα να είναι η IV βαθμίδα και όχι η τονική και θεωρεί πως όλο το μέτρο είναι μια δεσπόζουσα. Αυτό εξηγείται καλύτερα με το περιεχόμενο αυτού του μέτρου. Στο παραπάνω διάγραμμα βλέπουμε πως

εμφανίζεται η Gm7 η οποία αποτελεί την ii βαθμίδα της τονικότητας. Λαμβάνοντας όμως υπόψη μας και τις υπόλοιπες νότες ανακαλύπτουμε πως όντως ολόκληρο το μέτρο είναι μια δεσπόζουσα

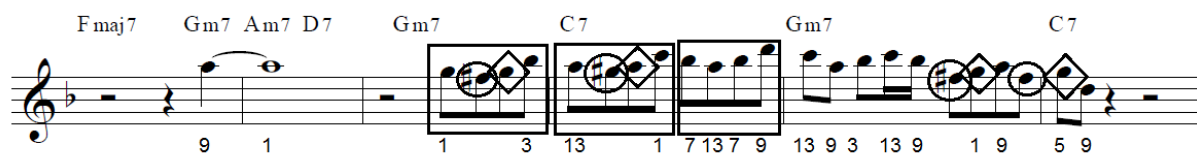


Εικόνα 5.1.12

Όπως βλέπουμε η αρμονία είναι ορθότερο να διαμορφωθεί ως F7/A σε ολόκληρο το μέτρο αντί Fmaj7. Με αυτή τη προσέγγιση και με βάση του προηγούμενου ευρήματος με την σχέση αντικατάστασης μιας δεσπόζουσας από μια μείζονα συγχορδία η οποία έχει ως θεμέλιο την 7^η της βλέπουμε ξεκάθαρα την Eb μείζονα κλίμακα. Το μοτίβο το οποίο επιλέγει να χρησιμοποιήσει στην αρχή της είναι όπως έχουμε προαναφέρει ένα από τα σημαντικότερα μοτίβα στον αυτοσχεδιασμό και η πορεία της κίνησης οδηγεί πολύ ομαλά την μελωδική γραμμή στην θεμέλιο της Bbmaj7 στον πρώτο κιόλας χτύπο. Τέλος, η φράση καταλήγει στο Ab το οποίο έρχεται μετά από ένα μοτίβο τεσσάρων ογδόνων το οποίο ουσιαστικά περικυκλώνει το Ab μέσω του Bb και του G. Ενδιάμεσα εμφανίζεται το F το οποίο έχει τον χαρακτήρα του μελωδικού διανθισμού.

Φράση 6 (μ.31-36)

Η επόμενη φράση ξεκινάει με ένα κρατημένο A το οποίο πιθανόν να παίχτηκε ώστε να ενώσει το αρκετά μεγάλο κενό ανάμεσα στις δύο μελωδικές γραμμές. Η ροή της κίνησης ξεκινάει στο πρώτο μέτρο του πρώτου A του δευτέρου κύκλου σόλο. Βλέπουμε πως ξεκινάει με ένα πολύ συμμετρικό μοτίβο το οποίο κινείται βηματικά προς τα πάνω. Πιο συγκεκριμένα εμφανίζεται τρεις φορές, την πρώτη από G και τις υπόλοιπες δύο από A και B αντίστοιχα. Η συμμετρία του βασίζεται στην απόσταση ανάμεσα σε αυτές τις τέσσερις νότες. Ειδικότερα, αν το μελετήσουμε μακροδομικά πρόκειται απλώς για ένα πήδημα με απόσταση 3^ης μικρής στις δύο πρώτες περιπτώσεις και με απόσταση 3^ης μεγάλης στην τρίτη περίπτωση. Αντ' αυτού όμως ο Stitt το διανθίζει με ένα χρωματικό ποίκιλμα στην πρώτη νότα του μοτίβο. Στην τρίτη περίπτωση βέβαια δεν χρειάζεται να αλλοιώσει χρωματικά κάποιον φθόγγο καθώς η απόσταση δημιουργείται διατονικά από την τονικότητα.



Εικόνα 5.1.13

Έπειτα, η γραμμή καταλήγει στην 5^η της C7 μέσω μιας κίνησης στην Gm7 η οποία κινείται επίσης αρκετά διατονικά πέραν της χρωματικής προσέγγισης η οποία προσεγγίζει το G. Βέβαια, σε κάθε περίπτωση μπορούμε να πούμε πως το τετράμετρο το οποίο περιέχει τις κινήσεις ii – V βασίζεται πάνω στην κλίμακα C Lydian $\flat 7$ η οποία είναι ίδια με την G Melodic Minor. Πρόκειται για μια αρκετά συνηθισμένη κλίμακα η οποία δίνει ένα ιδιαίτερο χρώμα στην μελωδία και ταυτόχρονα ενώνει τις δύο αυτές βαθμίδες.

Η καλοστημένη αυτή κίνηση βάση της πορείας της και της πληρότητας της, πιθανόν να μπορεί να θεωρηθεί και ως κάποιο Lick⁵¹ του Sonny Stitt.

Σύμφωνα με το παρακάτω αναγωγικό διάγραμμα συμπεραίνουμε πως :

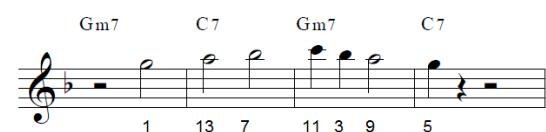


Η κίνηση έχει ως αφετηρία και ως κατάληξη το G.

Η κίνηση της γίνεται μέσω των μοτίβων 3^{ης} μέχρι το C κατά το Gm7, όπου στην συνέχεια εμφανίζεται ακόμα ένα μοτίβο 3^{ης} το οποίο περικυκλώνει το G.

Εικόνα 5.1.14

Στο επόμενο διάγραμμα φαίνεται στην βαθύτερη μορφή της αυτή η προσέγγιση.



Η τελική πορεία της φράσης εντοπίζεται σε μια βηματική κίνηση από το G μέχρι το C η οποία επιστρέφει επίσης βηματικά στο G.

Εικόνα 5.1.15

Φράση 7 (μ.37 -41)

Η επόμενη φράση ξεκινάει στο πρώτο δίμετρο με ένα αρκετά απλωμένο μοτίβο ογδόων. Στο πρώτο μέτρο έχουμε 2 όγδοα στον δεύτερο χρόνο και 2 δεύτερα στον τέταρτο, ενώ έχουμε ένα όγδοο στην άρση του πρώτου χρόνου του δεύτερου μέτρου το οποίο ολοκληρώνει το μοτίβο καθώς

⁵¹ Lick ονομάζεται ένα μελωδικό θραύσμα το οποίο οι εκτελεστές πολλές φορές χρησιμοποιούν απόφιο ως μια έτοιμη φράση, ή το χρησιμοποιούν παραλλαγμένο σε συγκεκριμένα σημεία στο σόλο τους.

πρόκειται για την νότα F, από την ίδια νότα από την οποία ξεκίνησε. Πρόκειται για μοτίβο καθώς πέρα από την ρυθμική ομοιότητα που περιέχουν τα θραύσματα του έχουμε μια κίνηση F - E η οποία ακολουθείται από την κίνηση D - C. Συγκεκριμένα θα μιλούσαμε απλούστερα για μια βηματική κίνηση μέχρι το C αν ο Stitt δεν χρησιμοποιούσε την τεχνική της αντικατάστασης οκτάβας την οποία χρησιμοποιεί.

Εικόνα 5.1.16

Στη συνέχεια, έχουμε μια βηματική κατιούσα κίνηση από την 5^η της Fmaj7 την οποία προσεγγίζει χρωματικά από πάνω, μέχρι το F#. Από την φαινομενικά διάφωνη νότα καθώς η αρμονία κινείται σε αυτό το σημείο στο Gm7 πραγματοποιεί το αρπές της F# ντιμινούιτας, το οποίο καταλήγει στο D δηλαδή στην 11^η της Am7. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο δεν μπορούμε να θεωρήσουμε πως ο Stitt λαμβάνει υπόψιν του και τις δύο συγχορδίες σε αυτό το μέτρο. Επειδή πρόκειται ουσιαστικά για μια κίνηση με χαρακτήρα i - iim7b5 Vb9 - i η οποία πραγματοποιείται στην ii βαθμίδα προτιμότερο θα ήταν να διορθώσουμε την αρμονία σε αυτό το μέτρο.

Εικόνα 5.1.17

Με αυτό τον τρόπο στο παραπάνω διάγραμμα είναι ευκολότερο να εντοπίσουμε την κίνηση την οποία πραγματοποιεί ο Stitt. Όπως βλέπουμε, εμφανίζει την δεσπόζουσα της ii από το προηγούμενο μέτρο. Με αυτόν τον τρόπο μεγεθύνει την τονική απόκλιση και ισχυροποιεί την πτώση στην ii βαθμίδα στο τελευταίο μέτρο.

Η φράση 7 μπορεί να μελετηθεί αναγωγικά ως εξής :

Εικόνα 5.1.17

Στα πρώτα δύο μέτρα βλέπουμε την κίνηση χωρίς την αντικατάσταση της οκτάβας. Αυτό όμως που παρατηρούμε στην συνέχεια είναι πως πιθανόν και τα δύο μέτρα πριν την επιστροφή στην αρχή του Α μέρους, ο Stitt τα αντιμετωπίζει ως V της ii. Βέβαια σε κάθε περίπτωση η Fmaj7 με την D7 έχουν κοινές νότες το C και το A αλλά όλη αυτή η πορεία C – A – F# - D - D – C – B \flat έχει χαρακτήρα πτώσης.

Φράση 8 (μ.42 -48)

Η φράση 8 ξεκινάει από την δεσπόζουσα μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης στην 5^η της C7. Από την 5^η μέσω του γνωστού πλέον μοτίβου τρίηχου ογδόων εμφανίζει ολόκληρο τον αρπισμό της Gm7. Σε αυτή την περίπτωση, αυτή η επιλογή μπορεί να ερμηνευθεί με δύο τρόπους. Πρώτα μπορούμε να την ερμηνεύσουμε ως στην σημαντική ελάσσονα συγχορδία η οποία δημιουργείται από την 5^η νότα της δεσπόζουσας και ως δεύτερη προσέγγιση μπορεί να ερμηνευθεί με την τεχνική παιξίματος πριν από το μέτρο. Καθώς η μελωδική γραμμή καταλήγει στην 7^η της Gm7 φαίνεται πως επιλέγει προσεκτικά από κει και έπειτα τις νότες του καθώς η 7^η ακούγεται για 2 ολόκληρους χρόνους στο μέτρο. Έπειτα μέσω ενός χρωματικού μοτίβου τρίηχων ογδόων το οποίο εμφανίζει δύο φορές καταλήγει στην 5^η της Gm7, νότα ίδια από την οποία ξεκίνησε το πρώτο μοτίβο.

The image shows two staves of musical notation in G major. The first staff contains measures 42-48. Measure 42 starts with a C7 chord and a triplet of notes (5, 7, 9) on the G string. Measure 43 features a Gm7 chord with a triplet of notes (5, 13, 11) on the G string. Measure 44 has a C7 chord with notes (7, 13, 5, 11). Measure 45 features an Em7b5 chord with a triplet of notes (3, 5, 7) on the G string. Measure 46 has an Fmaj7 chord with notes (5, 13). Measure 47 has an F7/A chord with notes (13, 5, 11, 3, 9). The second staff contains measures 49-54. Measure 49 has a Bbmaj7 chord with notes (5, 3). Measure 50 features a Dm7 chord with notes (3, 5, 7, 9). Measure 51 has a B°7 chord. Measure 52 has an Fmaj7 chord with notes (5, 11, 13). Measure 53 features a C7 chord with notes (11, 9, 1) and a Dm7 ή F6 chord with notes (7, 1). Measure 54 has an Fmaj7 chord with notes (9, 7, 1).

Εικόνα 5.1.18

Στην επανεμφάνιση της δεσπόζουσας συνεχίζει μέσω μιας βηματικής κατιούσας κίνησης από την 7^η μέχρι την 3^η, από την οποία εμφανίζει μέσω ενός ακόμα μοτίβου τρίηχου ογδόων τον αρπισμό αυτή την φορά της συγχορδίας Em7b5. Από την 9^η στην οποία βρίσκεται μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης από το B περικυκλώνει ουσιαστικά την 5^η της τονικής. Από την ίδια νότα ξεκινάει ακόμα μια ανιούσα κίνηση η οποία έχει ως κορυφή την μικρή 7^η της Fmaj7, πράγμα που μας κάνει να πιστεύουμε πως όπως και σε προηγούμενο Α ο Stitt αντιμετωπίζει αυτό το μέτρο μόνο ως V της IV βαθμίδας. Η πορεία της κίνησης μετά την 7^η μικρή αντιστρέφεται και κινείται πλέον καθοδικά με στόχο το F το οποίο αποτελεί την 5^η της Bbmaj7. Σε αυτό το μέτρο έχουμε μια κίνηση

αντίστροφη με το προηγούμενο. Πιο συγκεκριμένα η μελωδική γραμμή κινείται με πήδημα προς τα κάτω στην 3^η της συγχορδίας την οποία διανθίζει χρωματικά και επιστρέφει σε αυτή. Από την D, αντιστρέφει την φορά κινείται ανοδικά μέσω του αρπίσμου της Dm7 η οποία όμοια με προηγουμένως δημιουργείται από την 3^η της Bbmaj7. Η φράση σταματάει στην 9^η της Bo7 και συνεχίζει την πορεία της, ως κατάληξη θα λέγαμε, στο επόμενο μέτρο στο οποίο έχουμε την κίνηση I – V – I πριν από το B. Στο προτελευταίο μέτρο η κίνηση ξεκινάει στην άρση του πρώτου χρόνου με την 5^η της Fmaj7 και συνεχίζει μέσω συνεχόμενων ογδών από την επόμενη άρση του δεύτερου χρόνου. Με αυτό τον τρόπο ο Stitt για ακόμα μια φορά δημιουργεί ρυθμικό ενδιαφέρον στην φράση του, χρησιμοποιώντας τις παύσεις ως ισχυρό μελωδικό εργαλείο. Στο δεύτερο μισό του προτελευταίου μέτρου βλέπουμε πως κατά την δεσπόζουσα ακούγεται η συγχορδία της Dm7. Η συγχορδία αυτή καθώς αποτελεί σχετική συγχορδία με την τονική για τον λόγο ότι έχουν σχέση 3^{ης} και ακόμα πολλές φορές συναντάμε τονικές μείζονες συγχορδίες με προσθήκη της 13^{ης} νότας και όχι της 7^{ης}, στο συγκεκριμένο σημείο η συγχορδία μπορεί να ερμηνευθεί ως F6 αλλά και ως Dm7. Σε κάθε περίπτωση δεν αποτελεί κάποια εκφραστική αντικατάσταση πάνω στην δεσπόζουσα ώστε να προσδώσει ένταση, αλλά αποτελεί μια διατονική κίνηση πάνω στην τονική η οποία ισχυροποιεί την πτώση. Τέλος, η φράση καταλήγει στην θεμέλιο της Fmaj7 μέσω μιας περικύκλωσης από την 7^η και την 9^η την οποία έχει προσεγγίσει χρωματικά μέσω της 7^{ης} στην αρχή του μέτρου.

Αναγωγικά η φράση 8 περιγράφεται σύμφωνα με το παρακάτω διάγραμμα.

C7 Gm7 C7 Fmaj7 F7/A Bbmaj7 B°7 Fmaj7 C7 Fmaj7

5 7 5 11 7 5 1 9 5 13 5 9 5 3 9 5 11 13 9 7 9 1

Εικόνα 5.1.20

Όπως βλέπουμε, η φράση είναι απολύτως διατονική ως προς το υλικό της. Η δυναμική της κρύβεται στις μεγάλες αποστάσεις που χρησιμοποιεί ο Stitt μέσω των πηδημάτων και τον αντικαταστάσεων της οκτάβας. Παρατηρώντας την ίδια ακριβώς φράση χωρίς την αντικατάσταση της οκτάβας και μειώνοντάς τις μεγάλες αποστάσεις παρατηρούμε :

C7 Gm7 C7 Fmai7 F7/A Bbmai7 B°7 Fmai7 C7 Fmai7

5 7 5 11 7 5 1 9 5 13 5 9 5 3 9 5 11 13 9 7 9 1

Εικόνα 5.1.21

Η φράση πέρα από τα όσα αναφέραμε παραπάνω έχει ομαλή πορεία και αρκετές φορές κινείται βηματικά. Αυτό όμως που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι πως τις περισσότερες φορές κατά την διάρκεια μιας συγχορδίας έχουμε νότες από την βασική τετράφωνη συγχορδία και στον τελευταίο χρόνο ο Stitt φροντίζει να παίξει μια προέκταση η οποία θα οδηγήσει βηματικά σε νότα της βασικής επόμενης τετράφωνης συγχορδίας. Σε όλες τις περιπτώσεις πλην της αρχής αυτό επιτυγχάνεται μέσω της 9^{ης}.

Φράση 9 (μ.49 -52)

Η φράση 9 βρίσκεται στο Β μέρος της φόρμας. Αποτελεί μια σχετικά σύντομη φράση στο μεταβατικό μέρος καθώς διαρκεί μόνο για τις 2 δεσπόζουσες συγχορδίες στα πρώτα τέσσερα μέτρα.

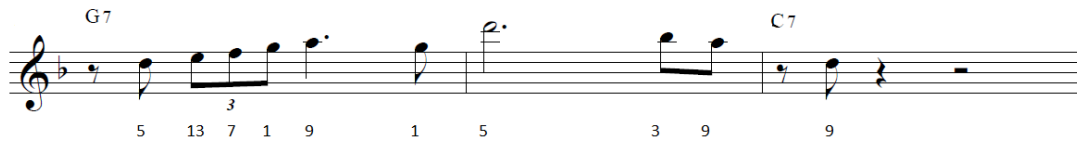
The musical notation shows a melodic line in G major. The chords are A7, C#m7b5, and D7. The notes and their fingerings are: Measure 49: G4 (1), A4 (13), B4 (13), C5 (5), D5 (9). Measure 50: E5 (11), F#5 (9), G5 (3), A5 (5), B5 (7), C6 (9). Measure 51: D5 (1), E5 (9), F#5 (7), G5 (1), A5 (13), B5 (7), C6 (5), D6 (1). Measure 52: E6 (9), F#6 (3), G6 (11), A6 (5).

Εικόνα 5.1.22

Η φράση ξεκινάει με ένα ποίκιλμα γύρω από την 13^η της συγχορδίας η οποία καταλήγει στην 5^η της και από αυτή έπειτα στην 9^η. Με μια εναλλαγή στο επόμενο μέτρο μεταξύ της 9^{ης} και της 11^{ης} προσεγγίζει τελικά την 3^η της A7 από την οποία ξεκινάει μια αρπίστική ανιούσα κίνηση μέχρι την 9^η για ακόμα μια φορά. Στην κίνηση αυτή βλέπουμε πως η τετράφωνη συγχορδία η οποία σχηματίζεται ανήκει στην C#m7b5. Έπειτα συνεχίζει προσεγγίζοντας χρωματικά την θεμέλιο και μέσω της 9^{ης} οδηγείται βηματικά στην 7^η της D7. Στου πρώτους 2 χρόνους βλέπουμε ένα μικρό μοτίβο το οποίο έχει απόσταση 3^{ης} μικρής ανάμεσα στο D και στο B το οποίο περιέχει 2 νότες οι οποίες απέχουν έναν τόνο μεταξύ τους. Στη συνέχεια μέσω της 5^{ης} πραγματοποιεί ένα πήδημα στην θεμέλιο από την οποία ξεκινάει μια ανιούσα βηματική κίνηση η οποία καταλήγει στην 5^η.

Φράση 10 (μ.53 -55)

Λόγω του σύντομου χαρακτήρα της φράσης 9 και του επίσης σύντομου χαρακτήρα της φράσης 10, αλλά και λόγω του μέρους της φόρμας στο οποίο ανήκουν αυτές οι δύο φράσεις θα μελετηθούν μαζί.



Εικόνα 5.1.23

Στην αρχή της φράσης 10 παρατηρούμε πως εμφανίζει ακριβώς το ίδιο μοτίβο με το οποίο τελείωσε στην φράση 9 το οποίο έχει μεταφέρει ρυθμικά σε άλλο μέρος του μέτρου. Οι νότες πλέον έχουν άλλη ιδιότητα καθώς η κίνηση ξεκινάει από την 5^η της G7 και καταλήγει στην 9^η. Στην συνέχεια, μέσω της θεμελίου πραγματοποιεί ένα πήδημα στην 5^η η οποία ακούγεται για 3 χρόνους. Η φράση τελειώνει με ένα πήδημα στην μικρή 3^η της G7 η οποία έχει χαρακτήρα χρωματικής προσέγγισης στην 9^η και μέσω αυτής σε ένα ακόμη πήδημα στην 9^η της C7.

Σε αναγωγικό διάγραμμα αυτές οι δύο φράσεις μαζί έχουν την εξής μορφή :



Εικόνα 5.1.24

Στο πρώτο μέρος το οποίο ανήκει στην φράση 9 παρατηρούμε πως κατά την διάρκεια της A7 η κίνηση η οποία πραγματοποιείται είναι βηματική, καθοδική και βασισμένη στην κλίμακα. Η αφετηρία της είναι η 13^η και καταλήγει στην θεμέλιο μέσω της αντικατάστασης της οκτάβας μετά την 3^η της. Στη συνέχεια έχουμε μια κίνηση ίδιου χαρακτήρα η οποία ξεκινάει από την 7^η της D7 και φτάνει μέχρι την 5^η της. Ενδιάμεσα σπάει την 5^η και την επανεμφανίζει μετά από ένα πήδημα στην 9^η.

Στο δεύτερο μέρος βλέπουμε μια κίνηση η οποία ξεκινάει από το D και καταλήγει σε αυτό μια οκτάβα ψηλότερα. Μετά επανέρχεται στην αρχική οκτάβα και είναι το σημείο στο οποίο τελειώνει η φράση. Θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτό το μέρος είναι μια εναλλαγή ανάμεσα στο D και στο A στην οποία στην αρχή της παρεμβάλλεται και το E.

Φράση 11 (μ.55 - 60)

Η φράση 11 ξεκινάει στο τελευταίο όγδοο του Β μέρους και εξελίσσεται στα πέντε πρώτα μέτρα του Α.

C7 Gm7 C7 Gm7 C7 C Mixolydian Bebop F7/A

1 3 9 11 3 9 1 13 3 7 5 3 1 5 13 7 1 13 7 #7 1 #7 7 13 5 11 3 7 1 9 11 13 11 3 7 5

Εικόνα 5.1.25

Ξεκινώντας με μια χρωματική προσέγγιση στην θεμέλιο της Gm7 ο Stitt στα δύο πρώτα μέτρα χρησιμοποιεί για ακόμα μια φορά τον ρυθμό για να δημιουργήσει ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον στην φράση του. Χρησιμοποιώντας όγδοα στην αρχή του μέτρου εμφανίζει την θεμέλιο και την 3^η. Οι επόμενες 2 νότες, η 9^η και η 11^η, βρίσκονται στις άρσεις του 2^{ου} και 3^{ου} χρόνου και περικυκλώνουν την 3^η η οποία βρίσκεται στην άρση του 4^{ου} χρόνου. Έπειτα στην επόμενη άρση η οποία βρίσκεται στον πρώτο χρόνο του επόμενου μέτρου πραγματοποιεί ένα πήδημα στην 9^η της C7 για να καταλήξει στην θεμέλιο. Στη συνέχεια ξεκινάει από την άρση του 4^{ου} χρόνου και η φράση αποκτά μια συνεχόμενη πορεία με εναλλαγές στα ρυθμικά σχήματα. Ιδιαίτερα στο επόμενο μέτρο βλέπουμε πως ξεκινά μόνο με όγδοα τα οποία στην συνέχεια εμπλουτίζει με τρίχα ογδών. Η κίνηση στην Gm7 είναι διατονική και ξεκινά με ένα πήδημα από την 3^η στην 7^η από την οποία στη συνέχεια κατεβαίνει το αρπέξ της συγχορδίας μέχρι την 5^η. Έπειτα, έχουμε την κίνηση D-E-F-G-A η οποία είναι ακριβώς η ίδια με την κίνηση την οποία πραγματοποίησε στην φράση 9 και την παράλλαξε στην φράση 10. Καθώς καταλήγει στην A η οποία βρίσκεται κατά την διάρκεια της C7 σε όλο το μέτρο κινείται μέσω της C Mixolydian Bebop κλίμακας. Η ρυθμική κίνηση θα μπορούσε να θεωρηθεί καρκινική με το προηγούμενο μέτρο καθώς έχουμε την εναλλαγή από τρίχα ογδών σε όγδοα. Βέβαια, δεν είναι εντελώς συμμετρική καθώς έχουμε τρίχα για δύο χρόνους σε αυτό το μέτρο. Τέλος η φράση καταλήγει μέσω ενός αρκετά γρήγορου περάσματος της F Mixolydian κλίμακας στην 5^η μετά από μια εναλλαγή της θεμελίου με την 13^η και την 7^η. Αρμονικά σε αυτό το σημείο είναι βέβαιο πως αντιμετωπίζει ολόκληρο το μέτρο ως V της IV, πράγμα που δεν το έκανε τόσο εμφανές σε προηγούμενες φράσεις. Σε αυτή την περίπτωση η εμφάνιση του Eb στην αρχή του μέτρου δεν αφήνει κανένα περιθώριο ώστε να θεωρήσουμε πως καταλήγει στην τονική Fmaj7.

Αναγωγικά η φράση 11 έχει την εξής μορφή :

Εικόνα 5.1.26

Η φράση όπως βλέπουμε πέρα από διατονική έχει μια ομαλότητα η οποία την χαρακτηρίζει. Παρατηρώντας τα πρώτα δύο μέτρα ανακαλύπτουμε πως η τεχνική της περικύκλωσης την οποία συναντάμε πολύ συχνά, σε αυτό το σημείο εφαρμόζεται αρκετά δεξιοτεχνικά. Πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε πως η 9^η και η 11^η στην Gm7 περικυκλώνουν την 3^η. Στη συνέχεια η 3^η της Gm7 μαζί με την 11^η της C7 περικυκλώνουν την 3^η της C7. Στη συνέχεια τα πηδήματα που πραγματοποιεί βρίσκονται ανάμεσα σε νότες της συγχορδίας και απέχουν στην πλειοψηφία τους την απόσταση της 3^{ης} και καταλήγουν τελικά βηματικά στην θεμέλιο της F7.

Φράση 12 (μ.61 - 64)

Η φράση 12 είναι η τελευταία και καταληκτική στο σόλο συνολικής διάρκειας δύο κύκλων του Stitt. Η έκταση της είναι τέσσερα μέτρα τα οποία εκτείνονται στα τελευταία 3 μέτρα του A και τελειώνει στο πρώτο μέτρο της καινούργιας φόρμας. Με αυτό τον τρόπο ουσιαστικά το σόλο του Stitt συνδέεται με το σόλο του πιάνου.

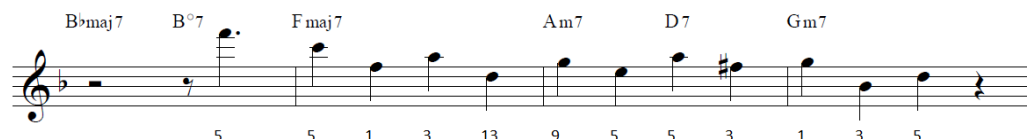
Η φράση ξεκινάει από το ψηλό ρετζίστρο και πιο συγκεκριμένα από την 5^η της B^o7. Έπειτα μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης από πάνω ο Stitt καταλήγει στην 5^η της Fmaj7 από την οποία ξεκινά μια κίνηση με όγδοα.

Εικόνα 5.1.27

Ο επόμενος στόχος φαίνεται πως είναι η 9^η της Gm7 καθώς εμφανίζεται στον τρίτο χρόνο μέσω μιας διατονικής προσέγγισης μέσω της 11^{ης} της θεμελίου και της 9^{ης} της προηγούμενης συγχορδίας. Μετά από αυτή τη βηματική κίνηση F – G – A πραγματοποιείται ένα πήδημα προς τα κάτω στο C από το οποίο έχουμε μια βηματική κίνηση όμοια με την προηγούμενη με την διαφορά ότι μετά το E πραγματοποιείται ένα πήδημα στην 7^η της Am7. Από την 7^η έχουμε μια εναλλαγή μεταξύ της

13^η και της 5^η η οποία επιστέφει στην 13^η και έπειτα με ένα πήδημα 3^ης μεγάλης καταλήγει στη 5^η της D7. Στην D7 παρατηρούμε πως υπάρχει η κίνηση 5 – 11 – 3 – 1 η οποία λύνεται στην θεμέλιο του Gm7. Κατά την τελευταία συγχορδία Η κίνηση βρίσκεται κατά κύριο λόγο στη τρίφωνη ελάσσονα συγχορδία καθώς έχουμε κίνηση στις βαθμίδες 1 – 3 – 5 και καταλήγει μέσω της 11^ης στην 5^η.

Στην αναγωγική της μορφή μπορούμε να παρατηρήσουμε την διατονική κίνηση σε όλη την φράση , αλλά επίσης μπορούμε να εντοπίσουμε και μια ορθότερη προσέγγιση προς την Fmaj7.



Εικόνα 5.1.28

Όπως βλέπουμε, η κύρια κίνηση στο δεύτερο μέτρο μπορεί να ερμηνευθεί και ως κίνηση μόνο στην Fmaj7 η οποία αποτελεί την τονική συγχορδία του κομματιού. Στο αναγωγικό διάγραμμα παρατηρούμε την συγχορδία F6 η οποία όπως έχουμε ξανά αναφέρει αρκετές φορές αντικαθιστά την τετράφωνη συγχορδία με μεγάλη 7^η. Για αυτό τον λόγο και λαμβάνοντας υπόψιν και την μελωδική κίνηση την οποία χρησιμοποιεί ο Stitt στην αρχική μορφή της φράσης, μπορούμε να θεωρήσουμε πως σε αυτό το μέτρο χρησιμοποιεί μόνο την τονική συγχορδία.

Τέλος, μπορούμε να παρατηρήσουμε ένα μοτίβο στον τρόπο με τον οποίο επιλέγει τις νότες γύρω από τις οποίες θα κινηθεί. Ειδικότερα, η φράση ξεκινάει με διάστημα 4^ης καθαρής προς τα κάτω, το οποίο στη συνέχεια κινείται μέσω 5^ης καθαρής προς τα κάτω. Με αυτό τον τρόπο δημιουργείται μια πτωτική σύνδεση μεταξύ του C και του F. Στο επόμενο μέρος του μέτρου, έχουμε την σύνδεση με 3^η μεγάλη ανάμεσα στο F και στο A το οποίο στην συνέχεια κινείται μέσω 5^ης καθαρής προς τα κάτω στο D. Στο επόμενο μέτρο η σύνδεση γίνεται με την επανεμφάνιση της 4^ης καθαρής, αυτή τη φορά προς τα πάνω, η οποία έπειτα κινείται προς τα κάτω με διάστημα 3^ης μικρής. Ακριβώς τα ίδια διαστήματα έχουμε και στην σύνδεση E – A αλλά και στην κίνηση A – F#. Στο τελευταίο μέτρο παρατηρούμε πως παραλλάσει το πρώτο διάστημα σε 6^η αντί για 3^η, αλλά καταλήγει με το διάστημα 3^ης προς τα πάνω στο D.

Φράση 13 (μ.65 - 67)

Μετά από δύο κύκλους στου οποίους έπαιξε σόλο ο πιανίστας John Lewis, ο Stitt ομοία με το Ornithology, δεν επαναφέρει το θέμα αλλά συνεχίζει το σόλο του από την αρχή της φόρμας. Συνολικά επεκτείνει το σόλο του μέχρι και το τελευταίο B και εμφανίζει την αρχική μελωδία του κομματιού μόνο στο τελευταίο A.

Figure 5.1.29 shows a melodic line in Gm7, C7, and Gm7 chords. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The melody starts with a triplet of eighth notes (G, A, B) in the first measure, followed by a quarter note (C) in the second measure, and a quarter note (B) in the third measure. The fingerings are: 1 3 5 7 5 13 for the first measure, 1 13 7 1 7 #11 13 for the second measure, and 1 5 7 5 13 11 for the third measure.

Εικόνα 5.1.29

Η φράση 13 ξεκινάει με το πιο σύνηθες μοτίβο το οποίο προσεγγίζει σε αυτή την περίπτωση χρωματικά την θεμέλιο της Gm7 και επεκτείνεται ανοδικά μέχρι την 7^η. Από την 7^η μέσω μιας εναλλαγής μεταξύ της 5^{ης} και της 13^{ης} φτάνει στην θεμέλιο της δεσπόζουσας. Στην άρση του επόμενου χρόνου συνεχίζει την πορεία της φράσης του με μια κίνηση από την 13^η στην 7^η την οποία διανθίζει μέσω της θεμελίου. Έπειτα παρατηρούμε την όξυνση της 11^{ης} η οποία σε συνδυασμό με την 13^η περικυκλώνει την θεμέλιο της Gm7. Έπειτα ο εμφανής στόχος της μελωδικής πορείας είναι το E το οποίο μέσω μιας μεγεθυμένης περικύκλωσης μέσω της κίνησης G – D – F – D καταλήγει εντέλει στο E και μέσω ενός πηδήματος 6^{ης} τελειώνει την φράση στο C.

Αναγωγικά η φράση έχει την εξής μορφή :

Figure 5.1.30 shows a simplified version of the melodic line in Gm7, C7, and Gm7 chords. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note (G) in the first measure, followed by a quarter note (A) in the second measure, and a quarter note (B) in the third measure. The fingerings are: 1 5 13 for the first measure, 1 7 13 for the second measure, and 1 5 7 5 13 for the third measure.

Εικόνα 5.1.30

Όπως παρατηρούμε παραπάνω, η κίνηση είναι διατονική και θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια κίνηση μόνο στην δεσπόζουσα. Αρχικά έχουμε μια εναλλαγή 1 -5 στην Gm7 η οποία καταλήγει στο E το οποίο είναι η 13^η της συγχορδίας αλλά ταυτόχρονα και η 3^η της C7. Στη συνέχεια ξεκινάει μια κίνηση από την θεμέλιο της C7 η οποία καταλήγει στην 3^η της στο επόμενο μέτρο. Η κίνηση αυτή παρουσιάζει αρκετό ενδιαφέρον καθώς παρ' ότι κινείται βηματικά στο τρίτο μέτρο λόγω της κίνησης η οποία βρίσκεται στην αρχική μορφή της φράσης δημιουργείται μια δίφωνη μελωδική γραμμή στις νότες G και F.

Φράση 14 (μ.69 -73)

Η 13^η φράση είναι μια αρκετά πυκνή φράση η οποία χωρίζεται σε δύο τμήματα. Το πρώτο τμήμα περιλαμβάνει τα τρία πρώτα μέτρα και το δεύτερο, το οποίο ουσιαστικά είναι μια συμπληρωματική κίνηση στην φράση, στα μέτρα 3 και 4.

Εικόνα 5.1.31

Αρχικά η φράση ξεκινάει με μια κατιούσα βηματική κίνηση στην κλίμακα F Mixolydian. Πολλές φορές σε αυτό το σημείο δεν υπήρχε ξεκάθαρος ρόλος της αρμονίας του μέτρου καθώς δεν υπήρχε πάντα εμφάνιση της 7^{ης} μικρής στους πρώτους δύο χρόνους, στο σημείο δηλαδή που βάση της αρμονικής διαδοχής που χρησιμοποιούμε βρίσκεται η τονική συγχορδία. Στην συγκεκριμένη φράση είναι ξεκάθαρο πως η F αντιμετωπίζεται από τον Stitt ως V της IV βαθμίδας καθώς εμφανίζει όλες τις νότες της κλίμακας. Έπειτα, καταλήγει στην 3^η της Bbmaj7, συγχορδία που φαίνεται πως λαμβάνει υπόψιν του σε όλο το μέτρο βάση της κίνησης. Το ενδιαφέρον βρίσκεται στην αρπιστική κίνηση στην οποία εμφανίζεται η συγχορδία της Dm7b5. Καθώς η συγχορδία έχει μεγάλη 7^η η συγκεκριμένη νότα αποτελεί πολύ μακρινή απόκλιση που σπάνια συναντάται. Σε αυτή την περίπτωση λόγω του ρυθμικού σχήματος που υπάρχει θεωρούμε πως το Ab αποτελεί μια χρωματική προσέγγιση για την 7^η η οποία καταλήγει στο A μέσω του C. Στο παρακάτω σχήμα βρίσκεται η κίνηση σε αυτό το μέτρο στην περίπτωση που θα την χρησιμοποιούσε ο Stitt με το ρυθμικό σχήμα όγδοων.

Εικόνα 5.1.32

Όπως μπορούμε εύκολα να παρατηρήσουμε η κίνηση βασίζεται σε νότες τις συγχορδίας καθώς αρχικά έχουμε κίνηση μεταξύ της 3^{ης} και της 5^{ης}. Καθώς ο στόχος είναι το B \flat η κίνηση αυτή δημιουργείται ώστε να καταλήξει χρωματικά στην θεμέλιο μέσω δύο συνεχόμενων ημιτονίων. Στην αρχική μορφή της φράσης βέβαια δεν εμφανίζεται με αυτό τον τρόπο καθώς το ρυθμικό

σχήμα δεν επιτρέπει να εμφανιστεί το B \flat σε θέση, και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο ο Stitt παρεμβάλλει ανάμεσα το C. Στη συνέχεια του μέτρου μέσω ενός ποικίλματος στο C καταλήγει βηματικά στο F. Από το F μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης από πάνω εμφανίζει την 3^η και βηματικά μέσω της 11^η καταλήγει στο A το οποίο είναι η 9^η της Gm7. Στους τελευταίους 2 χρόνους αυτού του μέτρου κίνηση έχει ως στόχο την θεμέλιο, την οποία εμφανίζει μέσω του τρίηχου δέκατων έκτων. Βέβαια, για λόγους αισθητικής ο Stitt μετά από την θεμέλιο στην άρση του 4^{ου} χρόνου κινείται και σταματάει στην 7^η ώστε να προσδώσει περισσότερη ένταση.

Στο δεύτερο μέρος της φράσης, θεωρητικά έχουμε την κίνηση ii – V για την ii βαθμίδα. Αυτή η κίνηση σε καμία περίπτωση δεν εμφανίζεται ξεκάθαρα σε αυτό το μέτρο καθώς δεν εμφανίζει το F \sharp το οποίο αποτελεί τον προσαγωγέα για το G. Αντίθετα έχουμε μια κίνηση στην Am7 η οποία κατ' επέκταση μπορεί να θεωρηθεί και ως κίνηση στην τονική καθώς εμφανίζεται ο αρπισμός της στους τελευταίους δύο χρόνους. Σε μια αντίθετη περίπτωση θα μπορούσαμε όντως να θεωρήσουμε πως η πτώση πραγματοποιείται με την μελωδική γραμμή να κινείται στην σημαντική ελάσσονα της δεσπόζουσας όπως έχουμε ξανά ανακαλύψει να συμβαίνει. Ο λόγος που το απορρίπτουμε είναι το φυσικό F το οποίο σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ως #9 καθώς σπάνια συναντάται χωρίς το b9 όπου στην συγκεκριμένη περίπτωση δεν συναντάται. Τέλος, η φράση καταλήγει στην Gm7 με την οποία επαναφέρεται το A μέρος της φόρμας. Η μελωδική γραμμή μέσω ενός τρίηχου ογδών καταλήγει στην θεμέλιο της συγχορδίας.

Η φράση αναγωγικά περιγράφεται ως :

The musical notation shows a melodic line in G major. The notes are: F \sharp (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F \sharp (quarter), G (quarter), A (quarter), B (quarter), C (quarter), D (quarter), E (quarter), F \sharp (quarter), G (quarter). The chords above are: F7/A, B \flat maj7, Fmaj7, Gm7, Am7, Gm7. Fingerings are: 7 5 3 1, 3 5 7 1 7, 1 5 9 1, 3 5 1, 7 1.

Εικόνα 5.1.33

Στην πλειοψηφία των περιπτώσεων παρατηρούμε κινήσεις ανάμεσα σε νότες της συγχορδίας. Αρχικά στην περίπτωση της συγχορδίας F7 και έπειτα στην περίπτωση της B \flat maj7. Στο επόμενο μέτρο η κίνηση βρίσκεται ανάμεσα στην θεμέλιο και στην 5^η της Fmaj7 αλλά καταλήγει στην 9^η της Gm. Αυτή η νότα μπορεί να θεωρηθεί πως ανήκει στην προηγούμενη συγχορδία καθώς συμπληρώνει το τρίφωνο αρπέζ και αποτελεί φυσικά την 3^η της Fmaj7. Επίσης έχουμε βηματική κίνηση ανάμεσα στο A και στο G η οποία δεν φαίνεται λόγω της διαφοράς οκτάβας. Τέλος, στο μέτρο της Am7 είναι ξεκάθαρο πως εμφανίζεται η τρίφωνη συγχορδία η οποία καταλήγει στο G στην ii βαθμίδα.

Φράση 15 (μ.74 -79)

Στην επόμενη φράση ο Stitt συνεχίζει με μια πυκνότερη μελωδική γραμμή σε σχέση με την φράση 14. Αρμόνικα, η φράση ολοκληρώνει το δεύτερο A και παρουσιάζει έντονη χρωματικότητα.

Εικόνα 5.1.34

Πιο συγκεκριμένα η φράση ξεκινάει στην δεσπόζουσα, πάνω στην οποία έχουμε μια χρωματική κίνηση από την 9^η της συγχορδίας μέχρι την 11^η και έπειτα μέσω της 3^{ης} η οποία προσεγγίζεται με χρωματικά με τον ίδιο τρόπο επιστρέφει στην 9^η. Το ρυθμικό μοτίβο αυτής της χρωματικής κίνησης δημιουργείται με δέκατα έκτα, αξία που διαμορφώνει ένα αρκετά πυκνό και δυσδιάκριτο άκουσμα. Στην συνέχεια μέσω της κίνησης D – B \flat – A – G η οποία περιγράφεται στην C7 ως 9 – 7 – 13 – 5, αλλά ταυτόχρονα για την Gm7 είναι το βασικό μοτίβο 5 – 3 - 9 – 1, περνά στο επόμενο μέτρο όπου ακούγεται η Gm7 και καταλήγει στην 3^η της συγχορδίας μέσω μιας περικύκλωσης με το C και το A στον πρώτο χρόνο. Έπειτα, μέσω ενός χαρακτηριστικού ποικίλματος και μιας χρωματικής προσέγγισης από κάτω κινείται στην θεμέλιο της συγχορδίας. Η ροή της κίνησης δεν σταμάει σε εκείνο το σημείο καθώς μέσω του A και του F# περικυκλώνει για ακόμα μια φορά το G το οποίο πλέον είναι η 5^η της C7. Από εκεί ξεκινάει μια βηματική ανιούσα κίνηση μέχρι την 9^η στον τρίτο χρόνο. Σε εκείνο το σημείο αλλάζει την φορά της κίνησης και κινείται με σόχο την 3^η της Fmaj7. Το επιτυγχάνει μέσω της χρωματικής κίνησης από την 9^η στην θεμέλιο της C7 και βηματικά μέσω της B \flat καταλήγει εν τέλη στο A. Στον πρώτο χρόνο εμφανίζεται ένα μοτίβο δεκάτων έκτων το οποίο έχει διανθιστικό χαρακτήρα με στόχο την θεμέλιο της συγχορδίας. Στη συνέχεια έχουμε μια εναλλαγή στις 7^{ες} των συγχορδίων οι οποίες χρωματικά μετατρέπουν την συγχορδία από τονική σε δεσπόζουσα της IV βαθμίδας. Στην F7 κινείται ανάμεσα στις νότες της συγχορδίας και τελικά στο επόμενο μέτρο καταλήγει στην θεμέλιο της Bbmaj7. Στο πρώτο μισό του πρό τελευταίου μέτρου έχουμε την κίνηση B \flat – E \flat – F – G η οποία στην συγχορδία που βρισκόμαστε έχει την λειτουργία των βαθμίδων 1 – 11 – 5 – 13 αλλά πρόκειται και σε αυτό το σημείο για το βασικό μοτίβο 5 - 1 - 9 – 3 στην τονικότητα της E \flat μείζονας. Μέσω της προαναφερθείσας κίνησης καταλήγει βηματικά στην 7^η της B \flat 7 και στην συνέχεια μέσω της 5^{ης}

της επανέρχεται στην οξυμένη 7^η, δηλαδή στην νότα A η οποία ανήκει στην επόμενη συγχορδία, αλλά με την χρήση της συγκοπής την εμφανίζει από το προηγούμενο μέτρο. Τέλος η φράση καταλήγει στο F το οποίο είναι η 11^η στην C7, αλλά πιθανότατα για τον Stitt είναι η θεμέλιος της τονικής, καθώς έχουμε ξανά παρατηρήσει όμοια αντιμετώπιση σε αυτό το σημείο όπου έχουμε κίνηση I – V – I, να χρησιμοποιεί μόνο την τονική.

Στην αναγωγική της μορφή η φράση έχει ως εξής :

The musical notation shows a melodic line in G minor. The chords and their corresponding fingerings are: C7 (3, 9, 7), Gm7 (11, 3, 1, 9), C7 (5, 7), Fmaj7 (9, 1, 3), F7/A (1, 7, 3), Bbmaj7 (1, 5, 7, 5), and B°7 Fmaj7 (1).

Εικόνα 5.1.35

Παρατηρούμε πως εμφανίζεται ένα μοτίβο το οποίο εμφανίζεται τρεις φορές. Πρόκειται για την εναλλαγή διαστημάτων 2ας και διαστημάτων 3^{ης} τα οποία προσαρμόζουν την κατάσταση τους σύμφωνα διατονικά σύμφωνα με την τονικότητα της F μείζονας. Επειτα, παρατηρούμε πως εν τέλη η κίνηση είναι διατονική και όλη η χρωματικότητα που περιείχε αποτελούσε μόνο συνδέσεις μεταξύ των φθόγγων και περεταιίρω διανθισμό.

Φράση 16 (μ.81 -87)

Η φράση 16 είναι η τελευταία φράση αυτού του σόλο. Βρίσκεται στο Β μέρος της φόρμας και έχει συνολική έκταση 7 μέτρων. Στη συγκεκριμένη φράση παρατηρούμε πως το υλικό του Stitt βασίζεται περισσότερο σε βηματικές κινήσεις σε συγκεκριμένες κλίμακες καθώς το Β μέρος βασίζεται στον κύκλο των πεμπτών. Αρχικά παρατηρούμε πως η φράση ξεκινάει με μια καθοδική κίνηση από τον 4^ο χρόνο του πρώτου μέτρου της φράσης. Η κίνηση αυτή βρίσκεται στην κλίμακα του A Mixolydian. Η επιλογή του Stitt να ξεκινήσει την κλίμακα από την 11^η της, καταφέρνει στον ερχομό της D7 να ξεκινήσει το μέτρο με την θεμέλιο. Στα δύο μέτρα της D7 αυτό που παρατηρούμε έχει αρκετό ενδιαφέρον.

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the following notes and chords: A7 (A, C#, E, G), D7 (D, F, A, C), Cmaj7 (C, E, G, Bb), and C7 (C, E, G, Bb). The second staff contains: G7 (G, B, D, F), G Bebop Mixolydian (G, A, B, C, D, E, F), and C7 C Bebop Mixolydian (C, D, E, F, G, A, Bb). Fingering numbers are written below the notes: 13, 5 11 3 9, 1 7 11 3, 1 13 7 9 11 13, 11 b13 11 9 7 5 #9 1 5 7 5 for the first staff; 3 11 5 13 7 1 9 3, 13 7, 1 13 7 5, b9, 13 7, 1 13 7 5 for the second staff. Triplet markings (3) are present under the 11th and 13th notes of the Cmaj7 and C7 chords in both staves.

Εικόνα 5.1.36

Αρχικά από την θεμέλιο γίνεται ένα πήδημα στην 13^η που έχει σαν αποτέλεσμα σε συνδιασμό με την προηγούμενη, να περικυκλώνουν την 7^η της συγχορδίας. Από την τελευταία εμφανίζει το μοτίβο του τρίηχου ογδόων το οποίο επεκτείνεται μέχρι την 13^η σχηματίζοντας έτσι την συγχορδία Cmaj7. Το μεγαλύτερο ενδιαφέρον όμως βρίσκεται στην ευκολία με την οποία ο Stitt κινείται ανάμεσα σε διαφορετικούς αρπισμούς συγχορδιών πάνω σε μια δεσπόζουσα. Όπως βλέπουμε στην συνέχεια μέσω του G επανέρχεται στην 13^η αλλά αυτή τη φορά βαρυμένη. Με αυτή την αλλοίωση μετατρέπει την συγχορδία της Cmaj7 σε C7. Πρόκειται για μια αντικατάσταση όπου έχουμε ξανασυναντήσει. Έπειτα εμφανίζει ακόμα ένα αρπέζ, αλλά αυτή τη φορά της Dm7. Πρόκειται για αρκετά μακρινή συγχορδία καθώς η 3^η μεγάλη σε συνήχηση με 3^η μικρή είναι αρκετά διάφωνο διάστημα. Αυτή η επιλογή όμως μπορεί να εξηγηθεί βάση της επόμενης συγχορδίας. Πιο συγκεκριμένα έχουμε ανακαλύψει την σχέση μιας δεσπόζουσας συγχορδίας με μια ελάσσονα συγχορδία η οποία δημιουργείται από την 5^η της προηγούμενης. Σε αυτή την περίπτωση η Dm7 είναι η σημαντική ελάσσονα της G7 η οποία έρχεται στο επόμενο μέτρο. Όταν, σύμφωνα και με τις επόμενες δύο νότες οι οποίες περικυκλώνουν το B θεωρούμε πως σε αυτό το σημείο ο Stitt παίζει πίσω από τα μέτρα. Στο πρώτο μέτρο της G7 ο Stitt κινείται ανοδικά και βηματικά μέσω της κλίμακας του G Mixolydian την οποία ξεκινάει από την 3^η νότα και ως συνέπεια έχει να καταλήξει και σε αυτή. Στο επόμενο μέτρο, φτάνει χρωματικά στην θεμέλιο μέσω ενός μοτίβο τρίηχων ογδόων. Πρόκειται για ακριβώς την ίδια κίνηση με το ίδιο ρυθμικό μοτίβο που συναντήσαμε και στην φράση 14. Έπειτα η κίνηση εναλλάσσεται ανάμεσα στην 13^η την 7^η και την 5^η. Η κίνηση σε αυτό το μέτρο όμως φαίνεται πως δεν ήταν τυχαία καθώς στο επόμενο μέτρο βλέπουμε τον Stitt να εμφανίζει ακριβώς την ίδια κίνηση μετατοπισμένη στην C7. Η σύνδεση γίνεται μέσω του Ab το οποίο προσεγγίζει χρωματικά την 13^η της C7.

Αναγωγικά η παραπάνω φράση έχει την εξής μορφή :

The image shows two staves of musical notation in a key signature of one flat (B-flat). The first staff is labeled with chords A7 and D7. The notes and fingerings are: A7 (F#, A, C#) with fingerings 11, 5, 3, 1, 11; D7 (D, F, A, C) with fingerings 1, 7, 13, b13, 9, 5, 1, 7. The second staff is labeled with chords G7 and C7. The notes and fingerings are: G7 (Bb, D, F, Ab) with fingerings 3, 5, 7, 9, 13, 1, 7, 5; C7 (Eb, G, Bb, Db) with fingerings 13, 1, 7, 5.

Εικόνα 5.1.37

Σε συμφωνία με την αρχική της μορφή, παρατηρούμε πως η φράση κινείται κυρίως σε βαθμίδες της συγχορδίας πλήν ελαχίστων εξαιρέσεων οι οποίες τις περισσότερες φορές λειτουργούν και ως διατονικές προσεγγίσεις για τις νότες που ακολουθούν. Στο αναγωγικό διάγραμμα μπορούμε να διακρίνουμε πως η A7 αντιμετωπίζεται ως V της D και όχι ως μια δεσπόζουσα στον κύκλο των πεμπτών. Αυτό διακρίνεται από την αρπίστική κίνηση που προκύπτει από τις νότες F# - E - C# - A - F# - D οι οποίες σχηματίζουν τον αρπίσμό της Dmaj9. Στη συνέχεια η κίνηση στην D7 οδηγείται με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο περιγράψαμε και παραπάνω ενώ δημιουργείται ο αρπισμός της συγχορδίας Bm7b5 στο πρώτο μέτρο της G7. Στα τελευταία δύο μέτρα είναι εμφανής η αρμονική αλυσίδα καθώς έχουμε μια κίνηση τεσσάρων νοτών με την ίδια λειτουργική αξία και στα 2 μέτρα.

5.2. Ανάλυση του σόλο του κομματιού “Ornithology”

Το κομμάτι Ornithology όπως αναφέραμε προηγουμένως είναι μια σύνθεση του Charlie Parker η οποία είναι βασισμένη στο κομμάτι "How high the moon". Η συγκεκριμένη εκτέλεση του σαξοφωνίστα Sonny Stitt, βρίσκεται στον δίσκο που ηχογράφησε στις 29 Ιανουαρίου του 1963 για την δισκογραφική εταιρία Atlantic, με τίτλο *Sonny Stitt Plays Bird*. Σε αυτόν τον δίσκο ο Stitt ηχογραφεί κυρίως συνθέσεις του Charlie Parker με ένα πρόσθετο κομμάτι του Jay McShann το οποίο λέγεται "Hot Blues". Οι μουσικοί που ηχογράφησαν μαζί με τον Stitt ήταν οι εξής:⁵² ο John Lewis στο πιάνο, ο Jim Hall στην κιθάρα, ο Richard Davis στο μπάσο και ο Connie Kay στα ντραμς. Όπως είχαμε αναφέρει και στην ανάλυση του "Ornithology" στο σόλο του Charlie Parker,

⁵² Scott Yarrow, “*Sonny Stitt: Stitt Plays Bird*”. Allmusic.com , accessed February 2,2018, URL: <https://www.allmusic.com/album/stitt-plays-bird-mw0000195617>.

η εκτέλεση του Stitt σύμφωνα με τον Ted Gioia⁵³ είναι μια από τις καλύτερες και πιο κοντινές στο αρχικό ύφος του Parker.

Το σόλο του Sonny Stitt σε αυτό το κομμάτι εκτείνεται σε 12 φράσεις.

Φράση 1 (μ.1-5)

G maj7 Gm7

Φράση 2 (μ.6-9)

C7 F maj7 Fm7 Bb7

Φράση 3 (μ.11-13)

Am7b5 D7b9 Gm7 Am7b5 D7b9

Φράση 4 (μ.15-22)

Bm7 Em7 Am7 D7

G maj7 Gm7 C7

Φράση 5 (μ.22-24)

F maj7 Fm7 Bb7

Φράση 6 (μ.25-30)

Fm7 Bb7 Ebmaj7

Am7b5 D7b9 G maj7 Am7 D7

⁵³ Gioia, *The Jazz Standards*, 322-324

Φράση 7 (μ.31-35)

Bm7 E7 Am7 D7 G6 Am7 D7 Gmaj7

Φράση 8 (μ.36-38)

Gmaj7 Gm7

Φράση 9 (μ.39-42)

C7 Fmaj7 Fm7

Φράση 10 (μ.42-43)

Fm7 Bb7

Φράση 11 (μ.44-46)

Ebmaj7 Am7b5 D7b9 Gm7

Φράση 12 (μ.44-46)

Am7b5 D7b9 Bm7 Em7 Am7 D7

Εικόνα 5.2.1

5.2.1 Ανάλυση των φράσεων του σόλο

Φράση 1 (μ.1-5)

Στην πρώτη φράση του σόλο του ο Stitt Ξεκινάει από τα δύο τελευταία μέτρα του προηγούμενου κύκλου.

1 13 5 #11 11 3 9 1 13 13 5 9 11 7 13 1 5 11 9 1 3 5 7 9 1 3

Εικόνα 5.2.2

Χαρακτηριστικά βλέπουμε μια καθοδική κίνηση κατά την G6 η οποία βασίζεται στην Blues κλίμακα καθώς η χρωματική προσέγγιση στην 11^η από την 5^η είναι η Blue Note της G. Έπειτα, η κίνηση καταλήγει στην 13^η της Am7 από την οποία ο Stitt εμφανίζει την συγχορδία της F#m7b5 και στη συνέχεια μέσω των νοτών B και D περικυκλώνει την 7^η της D7. Ένα από τα στοιχεία της Jazz μουσικής όπως έχουμε προαναφέρει είναι το στοιχείο της συγκοπής, κατά συνέπεια βλέπουμε πως ο Stitt δίνει ρυθμικό ενδιαφέρον στην φράση ξεκινώντας τον επόμενο κύκλο με μια προήγηση της 3^{ης} της τονικής. Η κίνηση αυτή συνεχίζεται μέσω πηδημάτων ανάμεσα στην θεμέλιο και την 5^η της συγχορδίας με σκοπό την 11^η. Από την 11^η συνεχίζει ένα παρόμοιο μοτίβο με το προηγούμενο καθώς εντάσσει πηδήματα ανάμεσα στις νότες της συγχορδίας για ακόμα μια φορά. Από την 3^η με μια αρπιστική κίνηση παρουσιάζει την Bmaj7 η οποία όπως έχουμε δει πολλές φορές έχει σχέση 3^{ης} με την κύρια συγχορδία η οποία ηχεί. Μέσω αυτής καταλήγει ξανά στην B, νότα με την οποία ξεκίνησε το σόλο του. Βέβαια αξίζει να παρατηρηθεί η ευκολία με την οποία χειρίζεται οποιαδήποτε νότα, καθώς το ότι η αρχή και το τέλος της φράσης δημιουργούν μια ολοκλήρωση η B είναι ξένη νότα σε σχέση με την ομώνυμη συγχορδία η οποία πλέον έχει τον χαρακτήρα της ii στην F μείζονα.

Στο παρακάτω αναγωγικό διάγραμμα βλέπουμε την κίνηση στην πρώτη φράση.

1 3 7 3 9 3

Εικόνα 5.2.3

Όπως βλέπουμε η βασική κίνηση στην αρχή της φόρμας, δηλαδή στο Gmaj7, έχει κέντρο την 3^η της συγχορδίας την οποία διασπά με ένα ποίκιλμα μέσω της C. Στην αρχή μπορούμε να θεωρήσουμε πως κατά το ii – V προς την Gmaj7 ο Stitt λαμβάνει υπόψιν του μόνο την V καθώς βλέπουμε την εναλλαγή μεταξύ της 3^{ης} και της 7^{ης}.

Φράση 2 (μ.6-9)

Στην επόμενη φράση έχουμε την πρώτη κίνηση προς το επόμενο τονικό κέντρο, αυτό της F μείζονας. Η μελωδική γραμμή ξεκινάει από την δεσπόζουσα και εμφανίζει ένα μοτίβο δεκάτων έκτων το οποίο στη συνέχεια ανακαλύπτουμε πως ο Stitt το χρησιμοποιεί αρκετές φορές. Στη συνέχεια του πρώτου μέτρου, βλέπουμε μια ανοδική κίνηση μέσω του μοτίβου του τρίηχου ογδόων το οποίο ανήκει στις προεκτάσεις της C7 και σχηματίζει μια συγχορδία η οποία έχει σχέση τρίτης, αυτή της Em7b5. Η αρμονία στη συνέχεια φτάνει στην τονική συγχορδία όπου εκεί συναντάμε μια διατονική κίνηση κατά το πρώτο μέτρο όπου στους τελευταίους δυο χρόνους το βλέπουμε πως εμφανίζει την Dm7 η οποία έχει όμοια σχέση τρίτης με την Fmaj7.

13 7 13 5 11 9 3 5 7 9 5 3 11 5 11 3 1 13 5 7 1 9 7 1 9 #9 11 5 1 9 3

Εικόνα 5.2.4

Στο τρίτο μέτρο, βλέπουμε μια πολύ πυκνή κίνηση η οποία καταλήγει σε μια ανοδική πορεία προς την C η οποία αποτελεί 5^η της ομώνυμης ελάσσονας η οποία είναι η επόμενη συγχορδία. Κατά την ανοδική πορεία παρατηρούμε πως εμφανίζεται η Ab, πράγμα που σημαίνει ότι εδώ παρατηρούμε μια τεχνική που χρησιμοποιούσε και ο Parker στις προηγούμενες αναλύσεις και πιο συγκεκριμένα αναφέρομαι στο παίξιμο πίσω από το μέτρο. Η φράση καταλήγει στην 3^η της Fm7 μέσω μιας αναστροφής του μοτίβου 1-9-3-5.

13 11 3 9 5 11 3 13 7 9 1 3 5 3

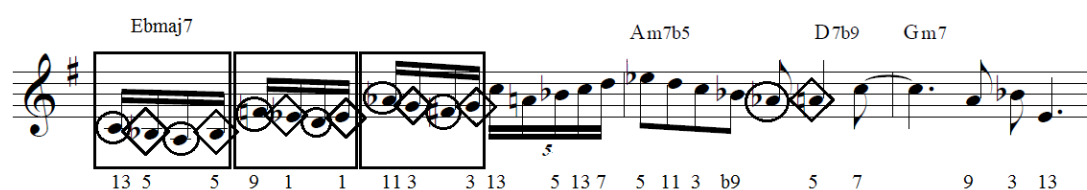
Εικόνα 5.2.5

Στο αναγωγικό διάγραμμα παρατηρούμε μια αρκετά ομαλή κίνηση. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε πως με την αφαίρεση του μοτίβου της ανοδικής κίνησης με την χρήση τρίηχου

ογδών η μελωδική γραμμή εμφανίζει την τεχνική της αντικατάστασης οκτάβας. Επίσης, βλέπουμε πως από το δεύτερο μισό του πρώτου μέτρου μέχρι το πρώτο μισό του τρίτου, έχουμε μια συνεχή εναλλαγή μεταξύ διατονικών προεκτάσεων και νοτών που απαρτίζουν την συγχορδία. Πιο συγκεκριμένα έχουμε εναλλαγές 11 – 3 , 13 -5 , 13 – 7 , 9 – 1, εναλλαγές που άμα παρατηρήσουμε πιο προσεκτικά δημιουργούν μια σχέση μεταξύ των νοτών της συγχορδίας και των ισχυρών μερών του μέτρου. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρούμε τις διατονικές προεκτάσεις στα ασθενή μέρη και τις νότες της συγχορδίας στα ισχυρά.

Φράση 3 (μ.11-13)

Η φράση 3 είναι η πρώτη φράση του Β μέρους της φόρμας. Από τον πρώτο χτύπο ο Stitt εισαγει ένα μοτίβο το οποίο είναι αρκετά πυκνό και βασίζεται στην κίνηση με δέκατα έκτα. Αυτό το μοτίβο το επαναλαμβάνει τρεις φορές. Την πρώτη φορά προσεγγίζει την 5^η της Ebmaj7, την δεύτερη φορά την θεμέλιο και την τρίτη φορά την 3^η. Το μοτίβο βασίζεται στην εναλλαγή 2 διαστημάτων. Πιο συγκεκριμένα το μοτίβο προσεγγίζει την νότα η οποία βρίσκεται ως στόχος 2 φορές. Την πρώτη φορά με διάστημα 2ας μεγάλης από πάνω και την δεύτερη με διάστημα 2ας μικρής από κάτω.



Εικόνα 5.2.6

Στη συνέχεια της φράσης βλέπουμε πρώτη φορά πεντάηχο το οποίο καταλήγει στην 5^η της Am7b5. Από εκεί ξεκινάει μια καθοδική κίνηση και μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης φτάνει στην 5^η της D7b9 όπου εναλλάσσεται με την 7^η με κατεύθυνση στην 3^η της Gm7. Με ενδιάμεση νότα το A από το B^b πραγματοποιείται ένα πήδημα στην 13 όπου εκεί τελειώνει η φράση.

Σε αναγωγικό διάγραμμα η φράση έχει αυτή τη μορφή :



Εικόνα 5.2.7

Όπως βλέπουμε η κίνηση αποτελείται διατονικές κινήσεις κυρίως στις 3^{ες} των συγχορδιών και εννίποτε στην 3^η, την 7^η και την 13^η.

Φράση 4 (μ.15-22)

Στην επόμενη φράση ο Stitt ενώνει το δεύτερο τετράμετρο του B με το πρώτο του A. Πρόκειται για την πρώτη οκτάμετρη φράση σε αυτό το σόλο από τον Stitt και σύμφωνα με τις επόμενες αποτελεί την μεγαλύτερη σε ολόκληρο το σόλο.

Εικόνα 5.2.8

Όπως βλέπουμε, η αρμονική διαδοχή είναι ένα Turnaround που θα επιστρέψει στην G μείζονα. Σε όλο το τετράμετρο παρατηρούμε πως ο Stitt πολύ λακωνικά και επιλεγμένα εντάσσει την χρωματικότητα στην μελωδική του γραμμή. Αρχικά, στο πρώτο μέτρο βλέπουμε μια αρπιστική κίνηση στις νότες της Bm7 η οποία καταλήγει στην 3^η της E7. Από εκεί ξεκινάει μια ανιούσα επίσης αρπιστική κίνηση με δέκατα έκτα με στόχο την θεμέλιο της συγχορδίας, παρεμβάλλοντας όμως ανάμεσα στην 7^η και στην θεμέλιο την $b9$ την οποία αντιμετωπίζουμε ως χρωματική προσέγγιση. Έπειτα, χρωματικά προσεγγίζει και την 9^η της Am7. Λόγω του ότι η 9^η σε συνδιασμό με την 11^η περικυκλώνουν την 3^η θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως όλη αυτή η κίνηση είναι μια περικύκλωση με τελικό στόχο την 3^η. Ωστόσο βλέπουμε πως επιμένει στην 9^η και μέσω αυτής και μιας χρωματικής προσέγγισης στην θεμέλιο φτάνει στην 7^η της D7. Από την 7^η στον επόμενο χρόνο έχει στόχο την 13^η την οποία εμφανίζει με την ενδιάμεση εμφάνιση της E. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο φτάνει στην $b13$ την οποία όπως φαίνεται θεωρεί 7^η στην Cm7. Ανακαλύπτουμε πως ποικοίλει την βαρυμένη 13^η με το μοτίβο που ξανά εντοπίσαμε και προηγουμένως. Την συγχορδία της Cm7 βλέπουμε πως την εμφανίζει αυτούσια με επίσης αρπιστική κίνηση. Πρόκειται για μια γνωστή αντικατάσταση στην δεσπόζουσα, καθώς την έχουμε ξαναεντοπίσει και βεβαία καθώς η Cm7 προέρχεται από την D Mixolydian $b9 b13$. Στο επόμενο μέτρο έχει επιστρέψει στο A μέρος και ακούμε πλέον την τονική της G μείζονας. Από την 3^η της στην οποία είχε καταλήξει, μέσω μιας διατονικής ανιούσας κίνησης φτάνει στην θεμέλιο η οποία είναι επίσης θεμέλιος και για την ii της F μείζονας η οποία ακολουθεί. Από την θεμέλιο έχει ως στόχο την αλλαγή της οκτάβας,

πράγμα που επιτυγχάνει μέσω ακόμη μιας διατονικής κίνησης μέσα από τις νότες της Gm7 με παρεμβαλλόμενη της 11^η πριν από την 3^η.

Η πορεία αυτής της φράση μπορεί να παρατηρηθεί αναγωγικά σύμφωνα με το παρακάτω διάγραμμα :

Εικόνα 5.2.9

Όπως βλέπουμε στο αναγωγικό διάγραμμα η κίνηση που προκύπτει είναι κυρίως διατονική. Η γραμμή ξεκινάει από το F# με πρώτο στόχο το B και έπειτα από εκεί καταλήγει στο G. Στο παρακάτω διάγραμμα παρατηρούμε την ίδια κίνηση σε ένα ακόμα βαθύτερο επίπεδο και προσαρμόζοντας την κίνηση σε μία οκτάβα.

Εικόνα 5.2.10

Όπως βλέπουμε από το αποτέλεσμα, η κίνηση είναι όλη βασισμένη στην G μείζονα. Καθώς η κίνηση ξεκινά από το F# το οποίο αποτελεί ουσιαστικά και την 7^η στην Gmaj7, ο Stitt δημιουργεί μια γραμμή με στόχο την 3^η. Μετά από την 3^η της Gmaj7 έχει ως στόχο την θεμέλιο της Gm7 και καταλήγει εκεί μέσω ενός πηδήματος στο D ώστε να υπάρχει η εναλλαγή 5 – 1 στις νότες της συγχορδίας.

Φράση 5 (μ.22-24)

Η φράση 5 είναι ένα σύντομο μελωδικό δίμετρο με πυκνή μελωδική γραμμή η οποία κινείται με δέκατα έκτα.

Εικόνα 5.2.11

Όπως βλέπουμε η φράση αυτή αποτελεί ουσιαστικά κατάληξη στην τονικότητα της F μείζονας. Η σύντομη αλλά συγχρόνως πυκνή πορεία ξεκινάει με ένα άρπισμα στις νότες της συγχορδίας μέχρι την 7^η. Από την 7^η βλέπουμε πως εμφανίζεται το πρώτο μέρος του μοτίβου που είχε εμφανίσει και στην φράση 3. Μετά από το μοτίβο περικυκλώνει και τελικά καταλήγει πάλι στην 7^η μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης που διαδέχθηκε την εναλλαγή της θεμελίου με την 13^η. Έπειτα με όμοια κίνηση περικυκλώνει και καταλήγει στην 13^η όπου από την οποία μέσω της 11^{ης} φτάνει στην 3^η. Από εκεί και πέρα, παρατηρούμε πως ο Stitt εμφανίζει αυτόνομη την κλίμακα της δεσπόζουσας. Αυτό το συμπεραίνουμε βάση της χρωματικής κίνησης C – B - B^b η οποία είναι η χαρακτηριστική κίνηση της G Bebop Mixolydian. Η κίνηση ξεκινάει από το C και όταν στον τρίτο χρόνο φτάνει στο E μέσω του αρπάζ της Em7^b5 καταλήγει στο C.

Φράση 6 (μ.25-30)

Στην φράση 6 ο Stitt επεξεργάζεται υλικό που ήδη έχει παρουσιάσει και σε προηγούμενες φράσεις. Πιο συγκεκριμένα ξεκινάει με μια βηματική κίνηση με σύντομα ρυθμικά κατά την Fm7. Με ένα πεντάηχο που ξεκινάει από την 7^η της συγχορδίας καταλήγει μέχρι την θεμέλιο στο επόμενο μέτρο η οποία πλέον χαρακτηρίζεται ως 5^η στην B^b7. Από το F ξεκινάει μια κατιούσα κίνηση μέχρι την 3^η της E^bmaj7. Η κίνηση αυτή εντάσσεται στην κλίμακα B^b Bebop Mixolydian καθώς έχουμε κίνηση από την 5^η μέχρι την 7^η κατά τις οποίες ανάμεσα στην θεμέλιο και στην 7^η έχουμε την χαρακτηριστική χρωματική κίνηση της κλίμακας. Έπειτα, μέσω της θεμελίου εμφανίζει την 3^η από την οποία πραγματοποιεί μια απριστακή κίνηση της E^bmaj7 σε πρώτη αναστοφή χωρίς να εμφανίζει την θεμέλιο μέχρι τον τρίτο χρόνο από τον οποίο ξεκινάει μια ανιούσα κίνηση με το μοτίβο 1 – 9 – 3 – 5.

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains three measures: the first measure is labeled Fm7 and has a fingering of 7 13 5 11 3 9; the second measure is labeled B^b7 B^b Bebop Mixolydian and has a fingering of 5 11 3 9 1 7 1; the third measure is labeled E^bmaj7 and has a fingering of 3 5 7 5 1 9 3 5. The second staff contains five measures: the first is Am7^b5 with a triplet fingering of 1 1 7 3 5 7 b9 1; the second is D7^b9 with a fingering of 5 3; the third is Gmaj7 with a fingering of 1; the fourth is Am7 with a fingering of b9 7 #11 3 5; and the fifth is D7 with a fingering of 5. A box highlights the Am7 and Cm7 chords in the fourth measure.

Εικόνα 5.2.12

Στο επόμενο μέτρο, από την θεμέλιο της Am7^b5 ποικίλει την A με το χαρακτηριστικό του μοτίβο το οποίο σε αυτή την περίπτωση έχει την μορφή τρίηχου δέκατων έκτων. Στη συνέχεια ξεκινάει

την αρπιστική ανιούσα κίνηση κατά την D7b9 ένα χρόνο νωρίτερα και καταλήγει στον τελευταίο χρόνο στην θεμέλιο μέσω του b9. Στο επόμενο μέτρο όπου έρχεται η Gmaj7 χρησιμοποιεί τις νότες από την τρίφωνη συγχορδία δημιουργώντας όμως ενδιαφέρον μέσω του ρυθμικού μοτίβου που χρησιμοποιεί. Τέλος, επανερχόμαστε στο ii – V για την G όπου παρουσιάζει την Cm7 κατά την διάρκεια του Am7 και καταλήγει τελικά στην 5^η της D7. Αυτή η κίνηση μας κάνει να θεωρούμε πως σε αυτό το μέτρο ο Stitt λαμβάνει υπόψιν το μόνο την D7 καθώς έχουμε ξανά εντοπίσει την Cm7 κατά την διάρκεια της D7.

Στην αναγωγική της μορφή η φράση έχει αυτή τη μορφή :

Fm7 Bb7 Ebmaj7 Am7b5 D7 Gmaj7 D7

7 3 5 3 1 7 3 5 1 3 1 3 7 1 5 3 1 b13 5

Εικόνα 5.2.13

Όπως βλέπουμε στο αναγωγικό διάγραμμα, η κίνηση ξεκινάει με την εναλλαγή 7 -3 μέσα στην Fm7. Έπειτα όλη η κίνηση μέχρι το D7 είναι ανάμεσα σε βαθμίδες της συγχορδίας και μόνο στο τέλος καθυστερεί την 5^η της D7 με την b13.

Φράση 7 (μ.31-35)

Η φράση 7 είναι η τελευταία φράση αυτού του κύκλου στο σόλο του Stitt. Πρόκειται για μια ακόμη καταληκτική φράση καθώς βρίσκεται στα 4 τελευταία μέτρα του B2 κατά τα οποία έχουμε το Turnaround προς την G αυτή τη φορά όμως σε δύο μέτρα αντί για τέσσερα.

Bm7 E7 Am7 D7 G6 Am7 D7 Gmaj7

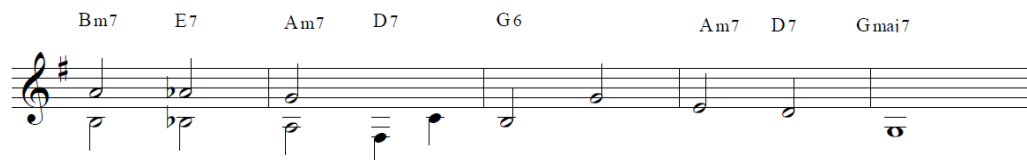
7 7 5 3 1 3 9 #13 #11 7 5 3 1 7 3 5 b9 1 7 3 9 1 5 1 13 1 1

Εικόνα 5.2.14

Σε αυτή τη φράση βλέπουμε το πόσο επιμένει ο Stitt στο να διανθίζει τις νότες της συγχορδίας με το ποικιλιακό μοτίβο που συναντήσαμε αρκετές φορές. Αυτή τη φορά το χρησιμοποιεί στην 7^η της Bm7 κατά την οποία κινείται μέχρι την θεμέλιο της μέσω των 7 – 5 – 3 – 1 . Στην επόμενη συγχορδία της E7 η οποία είναι η V της ii βλέπουμε πως χρησιμοποιεί την Bbm7. Πρόκειται για μια αντικατάσταση η οποία βασίζεται στο τρίτονο το οποίο σχηματίζουν οι συγχορδίες E7 και Bb7. Βέβαια σε αυτή την περίπτωση βλέπουμε πως η συγχορδία εμφανίζεται ως ελάσσονα και όχι ως

μείζονα με 7^η μικρή. Παρατηρώντας τις δύο συγχορδίες στις οποίες βρίσκεται ανάμεσα η Bm7 ανακαλύπτουμε πως την χρησιμοποιεί ως ελάσσονα λόγω της αλυσίδας η οποία προκύπτει από τις καθοδικές κινήσεις μέσα στις βαθμίδες των συγχορδιών. Ουσιαστικά πρόκειται για μια τετραπλή χρωματική προσέγγιση η οποία συνδέει χρωματικά την Bm7 και την Am7. Μετά την Am7 την οποία αντιμετωπίζει με όμοιο τρόπο όπως τις προηγούμενες δύο ελάσσονες συγχορδίες, χρησιμοποιεί μια αντίθετη κίνηση ανάμεσα στις βαθμίδες της δεσπόζουσας (D7) με τελικό στόχο την 3^η της G6. Στη συνέχεια μέσω ενός πηδήματος στην 9^η καταλήγει τελικά στην θεμέλιο. Τα δύο τελευταία μέτρα αποτελούν ουσιαστικά μια Coda στο σύντομο σόλο του Stitt καθώς παρότι έχουμε κίνηση ii- V- I για να γίνει η επαναφορά στην αρχή της φόρμας ο Stitt καταλήγει στο G μέσω του E, του D και του B νότες που ήδη βρίσκονταν στην G6 στην οποία κατέληξε.

Η παραπάνω κίνηση μπορεί να περιγράψει αναγωγικά σύμφωνα με το παρακάτω διάγραμμα



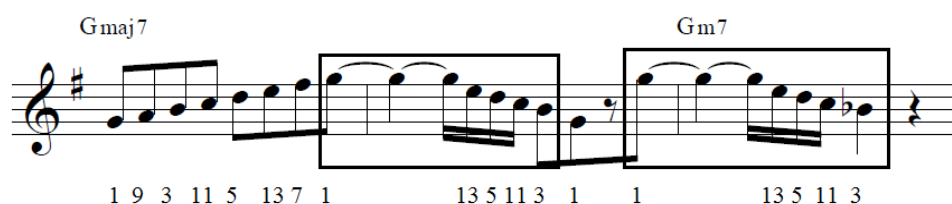
Εικόνα 5.2.15

Η κίνηση με παράλληλες 5^{ες} στις τρεις πρώτες συγχορδίες έχουν σημασία καθώς ο Stitt με αυτόν τον τρόπο δίνει την αίσθηση της δίφωνης μελωδικής γραμμής η οποία κινείται παράλληλα. Τέλος, βλέπουμε πως η κατάληξη ανάμεσα στα δύο G γίνεται με σκοπό την επαλήθευση της πτώσης καθώς έχουμε την σύνδεση 5 -1.

Φράση 8 (μ.36-38)

Μετά το τέλος του σόλο του Stitt ακολουθούν ακόμη δύο κύκλοι σόλο από την κιθάρα και το πιάνο. Ωστόσο, ο Stitt στην αρχή της φόρμας που το αναμενόμενο θα ήταν να γίνει η επαναφορά του κύριου θέματος, συνεχίζει τον αυτοσχεδιασμό του.

Ο αυτοσχεδιασμός αυτός εκτείνεται κατά την μισή φόρμα, δηλαδή το πρώτο A και το B1.



Εικόνα 5.2.16

Στην πρώτη φράση που παίζει, η μελωδία κινείται αρκετά κοντά με το δεύτερο μισό της μελωδίας των τεσσάρων μέτρων του θέματος. Ουσιαστικά το θέμα κινείται με τις νότες G – A – B – C – D – E – F# ενώ ο Stitt σε αυτό το σημείο παίζει G – A – B – C – D – E – F# – G δηλαδή ολόκληρη της G μείζονα που είναι η μελωδική γραμμή η οποία καταλήγει πάλι στο G. Από το G στο δεύτερο μέτρο μέσω μια κίνησης δέκατων έκτων καταλήγει στο B και από εκεί με ένα πήδημα στο G. Έπειτα, επαναλαμβάνει ακριβώς το ίδιο μοτίβο με την κίνηση από το G στο B με την διαφορά ότι επειδή η συγχορδία η οποία καταλήγει είναι η Gm7, αντί για το B καταλήγει στο Bb.

Φράση 9 (μ.39-42)

Στην επόμενη φράση βρίσκουμε την κίνηση V – I για την F μείζονα. Βλέπουμε πως στο πρώτο μέτρο ο Stitt ξεκινάει την φράση του με την εμφάνιση της 13^{ης} ως φυσική και έπειτα ως βαρυμένη. Έπειτα, μέσω ενός πηδήματος στο E με μια βηματική κίνηση καταλήγει πάλι στην 13^η η οποία γίνεται 3^η στην Fmaj7. Από το A εμφανίζει το μοτίβο 3- 11 -5 -7 και μέσω μιας εναλλαγής της G με την E περικυκλώνει την θεμέλιο από την οποία ξεκινάει το μοτίβο 1-9-3-11. Ο επόμενος στόχος είναι η 5^η της συγχορδίας στην οποία φτάνει βηματικά. Όπως φαίνεται η κίνηση που επιθυμεί ο Stitt είναι η C – Bb – A την οποία επιτυγχάνει μέσω του ποικιλματικού μοτίβου που χρησιμοποιεί και εδώ. Το μοτίβο αυτό το επαναλαμβάνει ακόμη μια φορά από την 11^η. Η σύνδεση μεταξύ τους γίνεται μέσω ημιτονίου από κάτω καθώς από το A έχουμε κίνηση στο B και στο δεύτερο μοτίβο έχουμε κίνηση από το Ab στο A. Τέλος, η φράση καταλήγει μέσω πηδήματος στο C.



Εικόνα 5.2.17

Η κίνηση αυτή αναγωγικά περιγράφεται σύμφωνα με το παρακάτω διάγραμμα :



Όπως βλέπουμε και κατά την διάρκεια της δεσπόζουσας ο Stitt κινείται ήδη στην τονική. Έπειτα όλη η φράση κινείται στην F μείζονα καθώς έχουμε μόνο νότες της τονική συγχορδίας και τις προεκτάσεις 9 και 11 σε ασθενή μέρη του μέτρου οι οποίες λύνονται βηματικά προς τα κάτω.

Φράση 10 (μ.42-43)

Η επόμενη φράση είναι ένα μικρό μελωδικό θράυσμα στην αρμονική σύνδεση ii -V με στόχο το Ebmaj7. Η κίνηση είναι αρκετά πυκνή καθώς ολόκληρη η φράση κινείται με δέκατα έκτα.

Εικόνα 5.2.18

Όπως βλέπουμε η κίνηση ξεκινάει με μια χρωματική προσέγγιση στην θεμέλιο της Fm7 από την οποία ξεκινάει ένα αρπιστικό ανέβασμα μέχρι την 7^η. Έπειτα, έχουμε μια κίνηση με δύο διαστήματα 3^η Eb -C και D - B^b όπου χρωματικά φτάνουμε στην 9^η της Bb7. Η 9^η της συγχορδίας συμπεριλαμβάνεται στην τρίφωνη Fm7 την οποία εμφανίζει ο Stitt. Βάση αυτού δημιουργείται εδώ η σχέση της σημαντικής ελάσσονας συγχορδίας κατά την δεσπόζουσα. Στη συνέχεια ο Stitt ξεκινάει ένα κατέβασμα από την θεμέλιο της Bb7 μέχρι την 9^η την οποία περικυκλώνει με την 3^η και την θεμέλιο. Αυτό που μας κάνει εντύπωση είναι η οξυμένη 11^η η οποία υπάρχει στην κλίμακα. Πρόκειται για μια τροποποίηση της Bebop κλίμακας καθώς έχουμε στο πρώτο μισό την Bebop Mixolydian κλίμακα και στο δεύτερο μισό την Lydian b7.

Φράση 11 (μ.44-46)

Η φράση 11 είναι η πρότελευταία φράση και βρίσκεται στα πρώτα τρία μέτρα του B1.

Εικόνα 5.2.19

Η φράση ξεκινάει με μια ανιούσα κίνηση από την 5^η της Ebmaj7. Η κίνηση καταλήγει ξανά στην 5^η της Ebmaj7 μια οκτάβα ψηλότερα, και αυτό επιτεύχθηκε μετά από μια αρπιστική κίνηση στην τρίφωνη συγχορδία στην οποία ο Stitt παρεμβάλλει δυο δέκατα έκτα τα οποία έχουν περισσότερο τον χαρακτήρα της αποτζιατούρας καθώς και η 7^η οδηγεί στην θεμέλιο και η 9^η οδηγεί στην 3^η. Στον τέταρτο χρόνο του πρώτου μέτρο εμφανίζει για μια ακόμα φορά το ποικιλιματικό μοτίβο αυτή τη φορά από την 11^η με στόχο την 13^η της Am7b5. Στο δεύτερο μέτρο της φράσης έχουμε την κίνηση ii - V για την Gm7. Βλέπουμε πως πάνω στο Am7b5 εμφανίζει την συγχορδία F#maj7.

5.3. Ανάλυση του κομματιού "Lester Leaps In"

Το κομμάτι "Lester Leaps In" είναι μια σύνθεση του σαξοφωνίστα Lester Young.⁵⁴ Πρόκειται για μια μελωδία η οποία έχει γραφτεί πάνω στην φόρμα και στις αρμονικές εναλλαγές του κομματιού "I Got Rhythm" όμοια με το "Anthropology" του Charlie Parker. Το κομμάτι ηχογραφήθηκε πρώτη φορά στις 5 Σεπτεμβρίου του 1939, στο οποίο ο Young έπαιξε μαζί με τον σπουδαίο πιανίστα και ενορχηστρωτή Count Basie. Στα επόμενα χρόνια έγιναν αρκετές επανεκτελέσεις του κομματιού από αρκετούς μουσικούς του είδους.⁵⁵ Μεταξύ αυτών ο σαξοφωνίστας Charlie Parker, ο πιανίστας Gil Evans, ο σαξοφωνίστας Eddie Lockjaw Davis, ο επίσης σαξοφωνίστας James Carter και μεταξύ άλλων ο σαξοφωνίστας Sonny Stitt. Η ηχογράφηση που έχουμε επιλέξει από τον Sonny Stitt βρίσκεται στον δίσκο "Now!".⁵⁶ Ο δίσκος αυτός ηχογραφήθηκε στις 10 Ιουνίου του 1963 και κυκλοφόρησε από την δισκογραφική εταιρία *Impulse!* τον Ιούλιο του ίδιου έτους. Σε αυτόν τον δίσκο ο Stitt ηχογραφεί μαζί με τους Hank Jones στο πιάνο, Al Lucas στο μπάσο και Osie Johnson στα ντραμς. Ο δίσκος έχει συνολική διάρκεια 37:13 και περιέχει συνολικά οκτώ κομμάτια, μεταξύ αυτών και το "Lester Leaps In".

Το σόλο το Sonny Stitt σε αυτό το κομμάτι εκτείνεται σε 11 φράσεις.

Φράση 1 (μ.1-6)

Musical notation for Phrase 1 (measures 1-6). The notation is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Chord symbols are placed above and below the notes. Above the first staff: Bb6, G7, Cm7, F7, Dm7, G7. Below the first staff: Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7. Above the second staff: Bb7, Eb7. The melody features a triplet of eighth notes in measure 5.

Φράση 2 (μ.7-17)

Musical notation for Phrase 2 (measures 7-17). The notation is in G-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Chord symbols are placed above and below the notes. Above the first staff: Dm7, G7, Cm7, F7, Bb6, G7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7. Below the first staff: Fm7, Bb7, Eb7, Cm7, F7, Bb6, D7. The melody continues with various rhythmic patterns and rests.

⁵⁴ Burlingame Sandra, "Lester Leaps In (1940)", Jazzstandards.com, accessed March 5,2019, URL:

<http://www.jazzstandards.com/compositions-2/lesterleapsin.htm>

⁵⁵ Gioia, *The Jazz Standards*, 231-232

⁵⁶ Nathan Dave, "Sonny Stitt: Now", AllMusic.com, accessed March 5, 2019, URL:

<https://www.allmusic.com/album/now%21-mw0000546629>

D7 G7 C7

Φράση 3 (μ.18-24)

Φράση 4 (μ.25-35)

Bb6 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 Bb7

Eb7 Cm7 F7 Bb6 Bb6 G7 Cm7 F7 Dm7 G7

Cm7 F7 Fm7 Bb7 Eb7 Dm7 G7

Φράση 5 (μ.36-48)

Cm7 F7 Bb6 G7 Cm7 F7 Dm7 G7

Cm7 F7 Fm7 Bb7 Eb7 Cm7 F7 Bb6

Φράση 6 (μ.49-55)

D7 G7

C7 F7

Bb6 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7

Φράση 7 (μ.57-63)

Fm7 Bb7 Eb7 Cm7 F7

Φράση 8 (μ.65-72)

Musical score for Phrase 8 (μ.65-72) in B-flat major. The score consists of three staves. The first staff contains measures 65-72 with a complex melodic line and a triplet in measure 71. The second staff shows the harmonic accompaniment with chords: Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7, Dm7, G7, Cm7, F7. The third staff continues the accompaniment with chords: Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7.

Φράση 9 (μ.74- 80)

Musical score for Phrase 9 (μ.74- 80) in B-flat major. The score consists of one staff with a melodic line and a triplet in measure 77. The chords above the staff are Eb7, Cm7, F7, and Bb6.

Φράση 10 (μ.81- 88)

Musical score for Phrase 10 (μ.81- 88) in B-flat major. The score consists of three staves. The first staff contains measures 81-88 with a melodic line and a triplet in measure 84. The second staff shows the harmonic accompaniment with chords: D7, G7, C7, F7. The third staff continues the accompaniment with chords: Bb7, G7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7.

Φράση 11 (μ.89- 97)

Musical score for Phrase 11 (μ.89- 97) in B-flat major. The score consists of one staff with a melodic line and a triplet in measure 91. The chords above the staff are Fm7, Bb7, Eb7, Cm7, F7, Bb6, and Bb6.

Εικόνα 5.3.1

5.3.1 Ανάλυση των φράσεων του σόλο

Φράση 1 (μ.1-6)

Στον πρώτο κύκλο του σόλο του Stitt η συνοδεία από τα υπόλοιπα όργανα σταματάει και ο Stitt μένει να αυτοσχεδιάζει μόνος του και μόνο με μερικά χτυπήματα στο Snare των τυμπάνων να κρατάνε τον ρυθμό. Γι' αυτό τον λόγο ο αυτοσχεδιασμός του Stitt είναι γραμμικός αλλά παράλληλα δεν ακολουθεί κατά γράμμα την αρμονία του κομματιού. Πιο συγκεκριμένα στην πρώτη φράση έχουμε εσκεμμένα αφαιρέσει την συγχορδία της G7 καθώς και στις δύο πιθανές εμφανίσεις της ο Stitt χρησιμοποιεί στην μελωδική του γραμμή το B^b το οποίο έρχεται σε σύγκρουση με την 3^η της G7.

B \flat 6 Cm7 F7 Dm7
 1 3 1 3 7 3 1 9 7 3 11 3 1 3 13 7 13 5 13
 Cm7 F7 Fm7 B \flat 7 Eb7
 5 3 1 7 3 9 1 9 3 9 5 3 1 7 3 5 13 7

Εικόνα 5.3.2

Η πρώτη φράση ξεκινάει με μια εναλλαγή του B \flat με το D και με το Eb το οποίο έχει ανοδική πορεία με τελικό σκοπό το F στο επόμενο μέτρο. Η μελωδία καταλήγει στο F έπειτα από μια περικύκλωση με το Eb και το G στο οποίο έχει φτάσει προσεγγίζοντας το χρωματικά. Έπειτα, στο επόμενο μέτρο ποικίλει το F με το G και έπειτα με ένα πήδημα προς τα κάτω καταλήγει στην θεμέλιο της συγχορδίας. Από το D μέσω μιας ανιούσας κίνησης καταλήγει στην 7^η της συγχορδίας όπου έχει περισσότερο διανθιστικό χαρακτήρα καθώς η κίνηση επιστρέφει στην προηγούμενη νότα και μέσω του A και του B \flat καταλήγει στο G το οποίο πλέον είναι η 5^η της Cm7. Από εκείνο το σημείο παρατηρούμε μια κατιούσα κίνηση ανάμεσα στις νότες της συγχορδίας, η οποία καταλήγει στην 3^η της F7 από την οποία μέσω της αντικατάστασης οκτάβας μεταβαίνει στο G. Το G δίνει ώθηση στην μελωδία ώστε να αποκτήσει μια νέα πορεία, πράγμα που όντως κάνει. Η μελωδία κινείται βηματικά από την θεμέλιο μέχρι την 3^η της Fm7 και από την 3^η επιστρέφει με τον ίδιο τρόπο πίσω. Πλέον το F αποτελεί την 5^η της B \flat 7 στην οποία συγχορδία εισάγει μοτιβικά ακριβώς την ίδια κίνηση που είχε εισάγει πριν 2 μέτρα στην Cm7. Τέλος, η φράση καταλήγει στην 7^η της Eb7 στην οποία έχει καταλήξει μέσω της κίνησης 3 – 5 – 13 – 7 .

Στην ρυθμική αναγωγική της μορφή η φράση έχει ως εξής :

B \flat 6 Cm7 F7 Dm7 Cm7 F7 Fm7 B \flat 7 Eb7
 1 3 1 3 1 9 3 13 5 9 1 5 3

Εικόνα 5.3.3

Παραπάνω παρατηρούμε πως η κίνηση είναι απόλυτα διατονική. Πιο συγκεκριμένα η φράση έχει ανοδική πορεία κατά κύριο λόγο καθώς η κίνηση όπως φαίνεται έχει στόχο το G. Καταλήγει εν τέλει εκεί μέσω της προαναφερθείσας ανοδικής πορείας από το B \flat .

Φράση 2 (μ.7-17)

Στην δεύτερη φράση όμοια με την πρώτη δεν υπάρχει ακόμα αρμονική συνοδεία. Την φράση 2 μπορούμε να την χωρίσουμε σε δύο μέρη. Το πρώτο μέρος το οποίο φτάνει μέχρι την συγχορδία της Eb7 και το δεύτερο μέρος το οποίο ουσιαστικά είναι η κατάληξη της φράσης, ώστε να ενώσει το A μέρος με το μεταβατικό B.

Εικόνα 5.3.4

Αρχικά η φράση ξεκινάει με μια χρωματική προσέγγιση στην θεμέλιο της Dm7. Έπειτα βλέπουμε πως εμφανίζει την συγχορδία της Cm7 πάνω από την Dm7. Βέβαια, σε εκείνο το σημείο βάση της φόρμας και της αρμονικής διαδοχής που χρησιμοποιούμε θεωρητικά υπάρχει η συγχορδία της G7 αλλά σε αυτή την περίπτωση που δεν υπάρχει συνοδεία δεν μπορούμε να θεωρήσουμε πως πραγματοποιεί κάποια αντικατάσταση. Βάση των παραπάνω η Cm7 κατά πάσα πιθανότητα είναι η ii της τονικής συγχορδίας στην οποία πρόκειται να καταλήξει μέσω της V βαθμίδας η οποία έρχεται στο επόμενο μέτρο. Στο επόμενο μέτρο βλέπουμε μια κίνηση ανάμεσα στο F το οποίο διανθίζει μέσω ενός πηδήματος στο D το οποίο έρχεται μέσω χρωματικής προσέγγισης. Έπειτα από το F πραγματοποιεί ένα πήδημα στο Bb και από εκεί μέσω μια βηματικής κίνησης ογδών καταλήγει στην 5^η της Bb6. Από την 5^η της Bb6 ο Stitt δημιουργεί ένα ρυθμικό μοτίβο με δύο συγχοπές. Στο επόμενο μέτρο βλέπουμε μια βηματική κίνηση κατά την Cm7 από την 3^η στην 5^η και έπειτα να καταλήγει στην 3^η της F7. Αυτά τα δύο τελευταία μέτρα, αποτελούν τον πρώτο κρίκο μιας μελωδικής αλυσίδας. Αυτά τα δύο μέτρα ο Stitt τα επαναλαμβάνει αυτούσια μετατοπισμένα μια 3^η μικρή προς τα κάτω και στα επόμενα δύο μέτρα. Στη συνέχεια η μελωδική γραμμή βρίσκεται στην 9^η της Fm7 από την οποία εμφανίζει μια καθοδική βηματική κίνηση η οποία εν τέλει θεωρούμε πως βρίσκεται στην κλίμακα Bb Mixolydian και καταλήγει στην 3^η της Eb7. Κατά το Eb7 παρατηρούμε πως το μοτίβο το οποίο χρησιμοποιεί είναι ακριβώς το ίδιο μοτίβο με το οποίο κατέληγε και η φράση 1.

Πλέον περνάμε στο δεύτερο και καταληκτικό τμήμα της φράσης. Ξεκινώντας με μια χρωματική προσέγγιση στην 9^η της θεωρητικά ii βαθμίδας . Από εκεί μέσω τριών διανθιστικών νοτών καταλήγει τελικά στην 3^η της F7 και έπειτα κινείται βηματικά προς την θεμέλιο της τονικής. Η φράση καταλήγει με τα δύο D στο τελείωμα της, τα οποία ουσιαστικά συνδέουν την φράση με το μεταβατικό μέρος και την φράση 3.

Σε ένα βαθύτερο επίπεδο η φράση έχει την παρακάτω μορφή :

The image shows two staves of musical notation in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff contains the following chords and fingerings: Dm7 (1 13 9), Cm7 (11), F7 (11), Bb6 (5 1), Cm7 (3), F7 (3), Dm7 (1), and G7 (1). The second staff contains: Cm7 (1), F7 (1), Fm7 (9), Bb7 (1), Eb7 (3), Cm7 (9), F7 (5), Bb6 (1), and D7 (3). The notation includes notes, rests, and a double bar line.

Εικόνα 5.3.5

Μπορούμε εύκολα να παρατηρήσουμε πως στην αρχή της η φράση κινείται αρκετά ελεύθερα. Βέβαια σε κάθε περίπτωση ο Stitt δημιουργεί την αίσθηση των πτώσεων με τις πολύ συγκεκριμένες νότες γύρω από τις οποίες κινείται. Πιο συγκεκριμένα βλέπουμε στο πρώτο μέτρο την 7^η και την 3^η της Cm7 καθώς και την θεμέλιο της δεσπόζουσας η οποία καταλήγει στο Bb. Σε αυτό το σημείο εκτός αρμονίας έχει ήδη δοθεί η εντύπωση της πτώσης. Στη συνέχεια βλέπουμε την κίνηση της αλυσίδας στα επόμενα τέσσερα μέτρα και διακρίνουμε πως πρόκειται για ένα μοτίβο 4^{ης} καθαρής το οποίο μεταφέρεται διατονικά μέσω βηματικής κίνησης προς τα κάτω. Έπειτα, βλέπουμε ακόμα μια πτώση να πραγματοποιείται αυτή τη φορά στην Eb7. Τέλος, η φράση τελειώνει με μια ακόμα βηματική κίνηση μεταξύ των D – C – Bb και έπειτα επιστρέφει στο D όπου συνεχίζεται στο B μέρος.

Φράση 3 (μ.18-24)

Η τρίτη φράση που ακολουθεί, εκτείνεται στο μεταβατικό B μέρος της φόρμας. Σε αυτό το σημείο η συνοδεία επανέρχεται με αποτέλεσμα η ανάλυση να γίνεται με βάση την πραγματική αρμονία.

Detailed description of Figure 5.3.6: The image shows two staves of music in a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff contains five measures. Measure 1 has a D7 chord and fret numbers 7, 9, 11, 13, 1. Measure 2 has a Cmaj9 chord. Measure 3 has a G7 chord and fret numbers 1, 7, 11, 9, 7, 13, 5, 1. Measure 4 has an Fmaj7 chord. Measure 5 has a C7 chord and a triplet of notes with fret numbers 13, 7, 13, 5, 13. The second staff contains two measures. Measure 1 has an F7 chord and fret numbers 7, 1, 9, 11, 13, 5, 1, 5. Measure 2 has a Cm chord and fret numbers 5, 7, 9, 1, #11, 9, 11, 5, 3.

Εικόνα 5.3.6

Αρχικά, η φράση ξεκινάει με μια ανιούσα κίνηση από την 7^η της D7 την οποία προσεγγίζει χρωματικά μέχρι την θεμέλιο. Παρατηρούμε πως η συγχορδία που εμφανίζεται μέσω των προεκτάσεων είναι τελικά αυτή της Cmaj9. Μια μείζονα δηλαδή συγχορδία από την 7^η βαθμίδα της δεσπόζουσας. Έπειτα, βλέπουμε πως η φράση συνεχίζεται με ένα ακόμη μικρό μοτίβο το οποίο ξεκινάει από την θεμέλιο της G7 αλλά και αυτό λόγω των προεκτάσεων κινείται ανάμεσα στους φθόγγους της Fmaj7 καταλήγοντας τελικά στο επόμενο μέτρο στην 5^η και μέσω αυτής στην θεμέλιο της G7. Στα επόμενα τέσσερα μέτρα κατά τα οποία ολοκληρώνεται ο κύκλος των πέμπτων και καταλήγει στη δεσπόζουσα το κομματιού έχουμε αρχικά μια κίνηση η οποία ξεκινά από το A με στόχο το B \flat . Μέσω ενός ποικίλματος από το A προσεγγίζει χρωματικά το G το οποίο ξεκινά μια ανοδική βηματική πορεία η οποία συναντά το B \flat στην πρώτη θέση του επόμενου μέτρου και συνεχίζει βηματικά μέχρι την 9^η. Από εκεί πραγματοποιεί ένα πήδημα στην 11^η και σε συνδυασμό με την 13^η περικυκλώνει εν τέλη το G. Έπειτα, με ένα ακόμη πήδημα βρίσκεται στην θεμέλιο της συγχορδίας η οποία στο επόμενο μέτρο έχει λειτουργία 5^{ης} στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Στον επόμενο χρόνο παρατηρούμε μια κίνηση δέκατων έκτων στην οποία εμφανίζει την σημαντική ελάσσονα της συγχορδίας δηλαδή την συγχορδία της Cm. Συνεχίζοντας, κατεβαίνει χρωματικά στην #11 η οποία μακροδομικά συμπεριλαμβάνεται στην χρωματική κίνηση από το C με στόχο το τελευταίο A. Μεταξύ αυτών έχουμε μια εναλλαγή στην 9^η και στην 11^η η οποία αυτή τη φορά εμφανίζεται βαρυμένη και μέσω της 5^η καταλήγει στον τελικό του στόχο ο οποίος είναι η 3^η της συγχορδίας.

Η φράση αναγωγικά έχει αυτή τη μορφή :

Detailed description of Figure 5.3.7: The image shows a single staff of music in a key signature of two flats. It contains four measures. Measure 1 has a D7 chord and fret numbers 7, 1. Measure 2 has a G7 chord and fret numbers 1, 7, 13, 5. Measure 3 has a C7 chord and fret numbers 13, 7, 9, 5. Measure 4 has an F7 chord and fret numbers 5, #11, 11, 3.

Εικόνα 5.3.7

Όπως φαίνεται στο παραπάνω διάγραμμα η κίνηση της φράσης αυτής φαίνεται πως είναι κατά κύριο λόγο βηματική. Αρχικά έχουμε την κίνηση C – D η οποία εμφανίζεται με την αντικατάσταση της οκτάβας. Έπειτα η κίνηση από το G μέχρι το D στο επόμενο μέτρο είναι επίσης βηματική. Κατά την C7 ξεκινάει με βήμα προς τα πάνω και έπειτα συνεχίζει ανοδικά μέχρι το C με εναλλαγή διαστημάτων 3^{ης} μεγάλο, 4^{ης} καθαρό και 4^{ης} καθαρό. Τέλος, η φράση καταλήγει χρωματικά, όπου σε αυτό το διάγραμμα είναι εμφανής αυτή η κίνηση, μέχρι το A.

Φράση 4 (μ.25-35)

Στην επαναφορά μετά από το B, η συνοδεία σταματάει ξανά. Ο Stitt συνεχίζει το σόλο του μόνο με ρυθμική συνοδεία γι' αυτό τον λόγο η προσέγγιση μας προς το υλικό του είναι όμοια με αυτή των πρώτων δύο φράσεων.

The image shows a musical score for a saxophone solo. It consists of two staves of music in a key signature of two flats (B-flat major/D minor). The first staff contains measures 25-30, and the second staff contains measures 31-35. Chord symbols are written above the notes, and fingering numbers are written below. The first staff has chords: Bb6, G7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, Gm7b9, F7, Fm7, Bb7. The second staff has chords: Eb7, Cm7, F7, Bb6, Bb6, G7, Cm7, F7, Dm7, G7. Fingering numbers are provided for many notes, such as 9 5 1 5, 9 7, 11, 9 3 11 5 13 7, 1, 9, 11, 13, 1.

Εικόνα 5.3.8

Αρχικά η φράση του ξεκινάει με ένα ρυθμικό μοτίβο μιας νότας την οποία επαναλαμβάνει και παραλλάσει το ρυθμικό της σχήμα. Πιο συγκεκριμένα, παραλλάσει το ένα ρυθμικό μοτίβο από όγδοα και τέταρτα στην νότα D \flat . Μετά από τρία μέτρα ξεκινά η μελωδική πορεία της φράσης, στην οποία ξεκινά από την D \flat και συνεχίζει από αυτήν ένα κατιόν αρπές της συγχορδίας Gm7 \flat 5 μέχρι την 7^η της, ενώ παράλληλα η αρμονία που θα ακουγόταν βρίσκεται στην συγχορδία της Cm7. Έπειτα μέσω του D και του B \flat καταλήγει στο C \sharp από το οποίο ξεκινά μια χρωματική κίνηση μέχρι το F. Στους τελευταίους δύο χρόνους του μέτρου αυτού ξεκινώντας από το F ανεβαίνει βηματικά μέχρι το A \flat και έπειτα καταλήγει πάλι βηματικά προς τα κάτω ξανά στο F. Στο επόμενο μέτρο παρατηρούμε μια συνεχόμενη εναλλαγή μεταξύ των νοτών F – Eb – D και του B \flat . Σε προηγούμενη ανάλυση έχουμε παρατηρήσει παρόμοια κίνηση στην μελωδική γραμμή του Stitt. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η εντύπωση της συνήχησης καθώς το ένα μέρος της μελωδικής γραμμής παραμένει σταθερό και υπάρχει μια βηματική κίνηση στην μελωδική γραμμή από πάνω. Αυτή την μελωδική γραμμή σε δύο επίπεδα είναι ευκολότερο να την κατανοήσουμε μέσω του αναγωγικού διαγράμματος που βρίσκεται παρακάτω. Κατά το τέλος του A μέρους και κατά συνέπεια του

πρώτου κύκλου ο Stitt καταλήγει στην τονική συγχορδία με μια βηματική ανιούσα κίνηση από την 9^η μέχρι την θεμέλιο. Στο μέτρο που καταλήγει αυτή η κίνηση επανέρχεται η συνοδεία του ρυθμικού μέρους. Η φράση καταλήγει μετά από μια παύση σε μια κατιούσα κίνηση πάνω σε νότες της συγχορδίας της Gm όπου ξεκινάει από την G η οποία έχει λειτουργία 9^η στην δεσπόζουσα F7 και μέσω ενός πηδήματος προσεγγίζει χρωματικά την 13^η της F7 η οποία είναι η 5^η της Gm. Στο τελευταίο μέτρο στο οποίο έχουμε τις συγχορδίες Dm7 και G7 εμφανίζει το B \flat το οποίο είναι η 13^η της Dm7 και καταλήγει στο G το οποίο μετά την συγκοπή που δημιουργείται είναι η θεμέλιος της G7.

Στην αναγωγική της μορφή η φράση έχει ως εξής :

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff contains the first three measures, with chord symbols Cm7, F7, Fm7, and B \flat 7 above the notes. The second staff contains the next four measures, with chord symbols E \flat 7, Cm7, F7, B \flat 6, B \flat 6, G7, Cm7, F7, Dm7, and G7 above the notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Εικόνα 5.3.9

Στα πρώτα τρία μέτρα δεν έχουμε συμπεριλάβει την αρμονική διαδοχή πρώτον γιατί αυτό το μέρος στις φράσης στηρίζεται κυρίως στο ρυθμικό του στοιχείο και έπειτα διότι δεν έχει επιστρέψει η συνοδεία ώστε να είναι ξεκάθαρη η αρμονική διαδοχή. Στο μελωδικό μέρος παρατηρούμε για ακόμα μια φορά το πόσο σκέφτεται ο Stitt την κίνηση των φωνών. Πιο συγκεκριμένα οι κινήσεις στην αρχή είναι με διαστήματα 2ας είτε μικρά, είτε μεγάλα και πραγματοποιεί πηδήματα όπως στο πέμπτο μέτρο, σε νότες της συγχορδίας. Στο δεύτερο σύστημα μπορούμε να παρατηρήσουμε την προαναφερθείσα παρατήρηση περί διπλής μελωδικής γραμμής. Ουσιαστικά με το B \flat το οποίο χρησιμοποιεί εισάγει στην μελωδία του ένα είδος ισοκράτη. Μπορούμε επίσης να παρατηρήσουμε ότι και σε αυτό το σημείο κινείται βηματικά μέχρι να καταλήξει τελικά στο B \flat αλλά φαίνεται πόσο σωστά επιλεγμένα είναι τα διαστήματα του καθώς δεν δημιουργείται πουθενά διάφωνο διάστημα. Στα τελευταία τέσσερα μέτρα η κίνηση γίνεται περισσότερο ανοιχτή απ' ότι πριν. Και σε αυτή την περίπτωση όμως οι εναλλαγές γίνονται μέσω διαστημάτων 3^{ης} και μέσω φθόγγων της συγχορδίας. Η διαφοροποίηση δημιουργείται στα τελευταία δύο μέτρα στα οποία έχουμε όπως αναφέραμε και παραπάνω κίνηση στους φθόγγους της Gm συγχορδίας με αποτέλεσμα να δημιουργούνται πηδήματα μεγαλύτερα του διαστήματος της 3^{ης} αλλά σε κάθε περίπτωση κινούνται ενδιάμεσα στην συγχορδία.

Φράση 5 (μ.36-48)

Η επόμενη φράση είναι μια από τις μεγαλύτερες φράσεις που έχουμε συναντήσει σε αυτή την εργασία. Πρόκειται για μια μελωδική ιδέα η οποία εκτείνεται σε δεκατρία μέτρα και περιλαμβάνει μια μισή φορά το Α μέρος. Μετά το πέρας αυτής της φράσης αρκετά σύντομα βρισκόμαστε στο επόμενο Β. Παρότι η φράση 5 δεν είναι μια φράση η οποία έχει συνεχόμενη ροή νοτών, αποτελεί στην ολότητα της ολοκληρωμένο αντικείμενο μελέτης. Ειδικότερα, η φράση περιλαμβάνει παύσεις και νότες μεγάλων αξιών που σε διαφορετική περίπτωση πιθανότατα θα αναλύονταν ως ξεχωριστή φράση, αλλά σε αυτή την περίπτωση τα μικρότερα τμήματα της έχουν συνοχή και σημασία μόνον και εφόσον θεωρηθούν ενιαίο τμήμα.

Chord symbols: Cm7, F7, Fm7, B \flat 7, E \flat 7, Dm7, G7, B \flat 6, Cm7, F7, Dm7, G7, B \flat 6.

Fingerings: 9 3, 1 3 9 1 7 3 5 13 7, 1 3 5 11 1, 1 3 5 1, 1 9 1 9 5 7 1 7, 7 13 1 7 3 5 11, 3, 1 9 3 9 1 7 13, 3 7 5 3 13 7 1, 9 3, 1 3 9 1 7 3 5 13 7, 9 13, 1 3 9 1.

Εικόνα 5.3.10

Αρχικά η φράση ξεκινάει με μια χρωματική κίνηση από την 9^η της F7 στην 3^η της ομόνομης ελάσσονας συγχορδίας. Από την 3^η της παρατηρούμε μια κίνηση η οποία βασίζεται κατά την διάρκεια αυτής της συγχορδίας σε δυο βασικούς πυλώνες. Ο πρώτος φυσικά είναι η 3^η νότα και ο δεύτερος η θεμέλιος που εμφανίζεται στον επόμενο χρόνο μετά από μια διπλή προσέγγιση η οποία είναι χρωματική από κάτω με την νότα E και διατονική από πάνω με την νότα G. Έπειτα ο επόμενος στόχος είναι η 3^η της B \flat 7 στην οποία αυτή τη φορά προσεγγίζει με διπλή χρωματική προσέγγιση, μια από κάτω και μια από πάνω. Στο δεύτερο μισό του μέτρου η κίνηση συνεχίζεται βηματικά και διατονικά μέχρι την 3^η της E \flat 7 από την οποία αντιστρέφεται η φορά της κίνησης και έπειτα κινείται ανοδικά μέχρι την 7^η της. Η μελωδική γραμμή από την αρχή της φράσης μέχρι αυτό το σημείο αποτελεί πιθανότατα ακόμη ένα Lick του Stitt. Αυτό το συμπεραίνουμε από την επανάληψη της

στην συνέχεια αυτής της φράσης στο ίδιο σημείο του επόμενου A. Παρακάτω, ο Stitt εισάγει ένα μικρό μελωδικό μοτίβο το οποίο βασίζεται σε νότες της συγχορδίας. Πιο συγκεκριμένα εμφανίζει το μοτίβο 1 – 3 – 5 κατά την Dm7 και μέσω συγκοπής καταλήγει στην θεμέλιο της G7 και στο επόμενο μέτρο παραλλάσει ρυθμικά την τελευταία νότα του μοτίβου και εμφανίζει την 1^η – 3^η και 5^η στην Cm7 καταλήγοντας στην θεμέλιο της F7. Ουσιαστικά πρόκειται για δύο κρίκους μιας αλυσίδας στην οποία ο δεύτερος είναι ελάχιστα παραλλαγμένος. Στο επόμενο μέτρο ξεκινάει μια συνεχόμενη κίνηση με όγδοα χρησιμοποιώντας υλικό που παρόμοιο έχουμε ξανά εντοπίσει σε προηγούμενους αυτοσχεδιασμούς του Stitt. Αναλυτικότερα η μελωδική γραμμή ξεκινά με μια εναλλαγή θεμελίου και 9^{ης} κατά την B \flat 6 η οποία διαδέχεται βηματικά την 5^η της G7 και έπειτα πραγματοποιεί ένα πήδημα στην 7^η την οποία ξανά εμφανίζει μετά από ένα ποίκιλμα με την θεμέλιο. Στο επόμενο μέτρο έχουμε ένα ακόμη πήδημα αυτή τη φορά στην 7^η της Cm7 στην οποία εισάγει ένα μοτίβο το οποίο έχει ομοιότητες με τα προηγούμενα καθώς ουσιαστικά διανθίζει την 7^η με την 13^η και την θεμέλιο πριν καταλήξει στην 3^η της F7. Κατά την F7 πραγματοποιεί ένα πήδημα στην 5^η και καταλήγει στην 11^η από την οποία μεταπηδά στο επόμενο μέτρο και πιο συγκεκριμένα στην 3^η της Dm7 την οποία διαδέχεται η θεμέλιος. Στο επόμενο μέρος του μέτρου συνεχίζει με ακόμα μια πυκνή κίνηση η οποία ξεκινά με την 9^η της G7 την οποία ποικίλει με το ρυθμικό μοτίβο του τρίχου δέκατων έκτων με την μικρή 3^η της συγχορδίας και έπειτα καταλήγει βηματικά προς τα κάτω μέχρι την 3^η της Cm7. Σε αυτό το μέτρο για ακόμα μια φορά κινείται σε νότες της συγχορδίας και πιο συγκεκριμένα στην 7^η και στην 5^η της και στην άρση του δεύτερου χρόνου επανέρχεται στην 3^η για να κινηθεί βηματικά στην 13^η της F7. Από την D ξεκινάει μια ανιούσα χρωματική κίνηση στην οποία στο τελευταίο όγδοο του μέτρου εισάγει το Lick με το οποίο ξεκίνησε την φράση. Η έκταση και η θέση είναι ακριβώς ίδια καθώς και οι νότες, γι' αυτό άλλωστε το θεωρούμε και Lick. Τέλος, η φράση καταλήγει μέσω μιας χρωματικής προσέγγισης στην 9^η της Cm7 από την οποία κατά την F7 ξεκινά τον αρπισμό της δεσπόζουσας καταλήγοντας στο C στην θέση του πρώτου χρόνου του επόμενου μέτρου ώστε να καταλήξει βηματικά στην θεμέλιο της B \flat 6.

Αναγωγικά η φράση περιγράφεται σύμφωνα με το παρακάτω διάγραμμα :

The diagram consists of two staves of music in a key signature of two flats (Bb and Eb). The first staff contains the following chords and fingerings: Cm7 (9), F7 (3), Fm7 (1), B \flat 7 (3), Eb7 (5), Dm7 (7), G7 (1), Cm7 (1), F7 (5), B \flat 6 (1), G7 (5), Cm7 (7), F7 (1). The second staff contains: Dm7 (3), G7 (9), Cm7 (7), F7 (3), Fm7 (13), B \flat 7 (1), Eb7 (3), Cm7 (5), F7 (7), B \flat 6 (9), F7 (1), B \flat 6 (1).

Εικόνα 5.3.11

Όπως παρατηρούμε στα 3 πρώτα μέτρα οι νότες είναι επιλεγμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να κινούνται με διαστήματα 3^{ης}. Στα επόμενα 2 παρατηρούμε πως στα δυο διαδοχικά ii – V έχουμε κίνηση σε συγχορδιακούς φθόγγους της ii και κατάληξη στην θεμέλιο της V. Συνεχίζοντας η κίνηση ανεβαίνει με τον αρπισμό της τρίφωνης B \flat μείζονας καταλήγοντας με πηδήμα στην B \flat η οποία είναι πλέον η 7^η στην Cm7. Από κει και έπειτα έχουμε τις κινήσεις B \flat – C – B \flat και F – A – F με στόχο την 3^η της Cm7. Πλησιάζοντας στο τέλος έχουμε την ίδια κίνηση με την αρχή, όπως περιγράψαμε παραπάνω και η φράση καταλήγει στην πτώση της με την τρίφωνη συγχορδία της B \flat σε πρώτη αναστροφή.

Φράση 6 (μ.49-55)

Η επόμενη φράση βρίσκεται στο Β μέρος του δεύτερου κύκλου.

The image shows a musical score for a jazz phrase. It consists of two staves of music in a key signature of two flats (B \flat major / D \flat minor). The first staff begins with a D7 chord, followed by a section labeled 'D Bebop Mixolydian' which includes a circled D \flat note. This section ends with a G7 chord. The second staff starts with a Gm chord, followed by a C7 chord, and ends with an F7 chord. Fingering numbers (1-5) are written below the notes to indicate fingerings. Some notes are marked with a '3' for triplets. The score is written in a single treble clef.

Εικόνα 5.3.12

Αρχικά ο Stitt ξεκινάει την φράση του με μια γραμμική κατιούσα κίνηση από την θεμέλιο μέχρι την 9^η χρησιμοποιώντας την κλίμακα D Bebop Mixolydian, πράγμα που συμπεραίνουμε λόγω της εναλλαγής μεγάλης και μικρής 7^{ης}. Στο επόμενο μέτρο πυκνώνει την κίνηση του και περικυκλώνει την θεμέλιο μέσω της 9^{ης} και μιας χρωματικής προσέγγισης από κάτω. Από εκείνο το σημείο αντιστρέφει την φορά της κίνησης και κινείται πλέον ανοδικά με στόχο την θεμέλιο. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της βηματικής ανιούσας κίνησης που παρατηρούμε στο παραπάνω παράδειγμα και ενός πηδήματος από την 5^η στην 7^η. Έπειτα, κινείται προς τα κάτω μέσω του αρπισμού της επόμενης δεσπόζουσας και καταλήγει εν τέλει στο G το οποίο αποτελεί θεμέλιο για την συγχορδία που έρχεται στο επόμενο μέτρο. Ουσιαστικά σε αυτό το σημείο ο Stitt εμφανίζει την G7 δύο χρόνους πριν την εμφανίσει και το ρυθμικό μέρος της ορχήστρας. Για ακόμα μια φορά πρόκειται για την τεχνική παιξίματος πίσω από το μέτρο. Στη συνέχεια παρατηρούμε πως μετά την 7^η εμφανίζεται η 11^η αλλοιωμένη. Καθώς η 11^η έχει οξυνθεί μπορούμε να θεωρήσουμε πως κατά την G7 ο Stitt χρησιμοποιεί την κλίμακα G Lydian \flat 7. Το μέτρο συνεχίζεται με κίνηση ανάμεσα στην 13^η την 5^η και την 9^η και στο τέλος επαναφέρει την 11^η αλλά στην φυσική της μορφή, πιθανώς

για να διαδεχθεί βηματικά την 3^η της συγχορδίας η οποία εμφανίζεται στο επόμενο μέτρο. Από την 3^η παρατηρούμε μια χρωματική κίνηση μέχρι την 5^η από την οποία εμφανίζει τον τρίφωνο αρπισμό της Gm, δηλαδή της ομώνυμης ελάσσονας. Πρόκειται για ένα αρκετά διάφωνο διάστημα και μια αρκετά τολμηρή επιλογή που η ερμηνεία της βρίσκεται στο επόμενο μέτρο. Πιο συγκεκριμένα, η Gm βασίζεται στην σχέση μιας δεσπόζουσας με την ελάσσονα συγχορδία που σχηματίζεται από την 5^η της. Έτσι, καθώς η επόμενη δεσπόζουσα είναι η C7 είναι πολύ πιθανόν η κίνηση αυτή να είναι ακόμη μια τεχνική όπως η παραπάνω. Βέβαια, έχουμε κίνηση και στην 7^η της G7 στον τρίτο χρόνο του ίδιου μέτρου. Σε κάθε περίπτωση το συγκεκριμένο τρίηχο ογδών μπορεί να ερμηνευτεί και ως ένα F το οποίο διανθίζεται με το τρίηχο και το G αλλά έχει την λειτουργία του διαβατικού φθόγγου ανάμεσα στο G και στο E. Όπως φαίνεται από την μετέπειτα πορεία της φράσης ο στόχος είναι το E καθώς από εκεί ξεκινά μια βηματική ανιούσα κίνηση στην κλίμακα C Mixolydian που καταλήγει μετά από ένα μισή μέτρο στην 7^η της C7, και από εκεί μεταπηδά στην 9^η της. Στη συνέχεια οδεύουμε προς την κατάληξη της φράσης η οποία επιτυγχάνεται αρχικά με το E το οποίο προσεγγίζει βηματικά την θεμέλιο της F7 και που εμφανίζεται με την αντικατάσταση της οκτάβας. Τέλος, η μελωδική γραμμή έχει στόχο το C στο οποίο καταλήγει με όμοια εναλλαγή όπως αυτή E – F στις νότες D – E – C.

Αναγωγικά η φράση έχει την παρακάτω μορφή :

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is written in quarter and eighth notes. Above the staff, four chords are indicated: D7, G7, C7, and F7. Below the staff, fingering numbers are provided for each note: 1 7, 9 3 1 13, 1 7 13 11, 3 5 7 13, 5 7 9 11 13 7 9, 1 7 5.

Εικόνα 5.3.13

Πρόκειται για ακόμα ένα αναγωγικό διάγραμμα στο οποίο μπορούμε να παρατηρήσουμε την χρήση των προεκτάσεων και το πώς χρωματίζει ο Stitt το σόλο του. Πιο συγκεκριμένα παρατηρούμε πως κινείται τελειώς διατονικά ανάμεσα στον κύκλο των πέμπτων καθώς και στις τρεις πρώτες D7 , G7 και C7 μέσω του αναγωγικού διαγράμματος προκύπτει ότι η βασικότερη επιλογή του Stitt ήταν και η πιο προφανής, η επιλογή δηλαδή της Mixolydian κλίμακας. Αυτό το γεγονός αποτελεί σημαντικό παράγοντα στην μελέτη του αυτοσχεδιασμού καθώς η μουσική οικονομία στην χρήση έντονων διαφωνιών μέσω διαφόρων αρμονικών επιλογών δεν συναντάται συχνά με το σωστό μέτρο. Σε αυτή την περίπτωση βλέπουμε πως παρ' ότι ο Stitt στην αρχική μορφή της φράσης χρησιμοποιούσε αλλοιωμένες προεκτάσεις, στο βαθύτερο επίπεδο δεν έχουν κάποια λειτουργία. Το παραπάνω φανερώνει την δεξιοτεχνία και την ευφυΐα του Stitt ώστε να μπορεί να δημιουργεί τον ήχο που επιθυμεί την στιγμή που τον επιθυμεί.

Φράση 7 (μ.57-63)

Με την φράση 7 ολοκληρώνεται και ο δεύτερος κύκλος τους σόλο, καθώς εκτείνεται στο τελευταίο A της φόρμας.

Chord symbols: B \flat 6, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, B \flat 7, E \flat 7, Cm7, F7.

Fingering: 1 3 5 13 1 1 1 5 b13 11 1 13 1 3 b13 11 b13 1 11 9 3 11 9 11 #9 9 5 3 1 7 3 5 13 7 5 7 9 7 11

Εικόνα 5.3.14

Η κίνηση ξεκινά με έναν ανιόν αρπισμό από την θεμέλιο της B \flat 6 μέχρι την θεμέλιο της μια οκτάβα ψηλότερα. Βάση της αρμονικής διαδοχής που χρησιμοποιούμε σε αυτό το σημείο θα έπρεπε να υπάρχει και η συγχορδία της G7. Με την χρήση όμως του B \flat δεν μπορούμε να θεωρήσουμε πως υπάρχει αυτή η δεσπόζουσα καθώς έρχεται σε σύγκρουση η 3^η μεγάλη με την 3^η μικρή. Στην άλλη περίπτωση που θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε την G ως ελάσσονα συγχορδία τότε θα δημιουργούνταν η συγχορδία με τις νότες G – B \flat – D – F η οποία είναι η ίδια συγχορδία με την B \flat 6 την οποία θεωρούμε τονική. Συνεχίζοντας, το B \flat πλέον θεωρείται ως 7^η της Cm7 και μεταπηδά στην 5^η της ίδιας συγχορδίας. Από την 5^η ο Stitt κινείται στην βαρυμένη 13^η της δεσπόζουσας από την οποία πραγματοποιεί ένα πήδημα στην 11^η και έπειτα επιστρέφει στην b13 ώστε να προσεγγίσει χρωματικά την θεμέλιο της Dm7. Σε αυτό το μέτρο ξεκινάει ένα μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται τρεις φορές, αλλά την τρίτη φορά είναι παραλλαγμένο. Πρόκειται για το μοτίβο D – B \flat – D – F το οποίο κινείται διατονικά κατά την B \flat μείζονα. Στην πρώτη περίπτωση που το μοτίβο ξεκινά από D σχηματίζει τον αρπισμό της τρίφωνης B \flat μείζονας. Στην δεύτερη περίπτωση που το μοτίβο ξεκινά από το E \flat σχηματίζει τον αρπισμό της τρίφωνης C ελάσσονας και στην τελευταία περίπτωση που το μοτίβο ξεκινά από F δεν σχηματίζει κάποιον αρπισμό καθώς είναι παραλλαγμένο και κινείται βηματικά προς τα πάνω. Ο στόχος της μελωδικής γραμμής είναι το A \flat στον τελευταίο χρόνο του μέτρου. Καταλήγει εκεί μετά από μια εναλλαγή ανάμεσα στην 9^η και στην 11^η της F7. Σε αυτή την περίπτωση, όπως και στην προηγούμενη φράση το A \flat ανήκει στην επόμενη συγχορδία απλά ο Stitt προετοιμάζει το άκουσμα παίζοντας πίσω από το μέτρο. Στη συνέχεια η μελωδική γραμμή κινείται προς την συγχορδία της E \flat 7 στην οποία φτάνει μέσω μιας

κίνησης η οποία ξεκινά από την 9^η της Fm7. Πιο συγκεκριμένα από την 9^η της Fm7 κινείται στη 5^η της Bb7 από την οποία κινείται αρπιστικά προς τα κάτω μέχρι την 7^η της η οποία θα οδηγήσει χρωματικά στην 3^η της Eb7. Κατά την Eb7 έχουμε έναν αντίστροφο αρπισμό ο οποίος ξεκινά από την 3^η της και τελικά καταλήγει στην 7^η. Τέλος μέσω της 7^{ης} της Eb7 η μελωδία καταλήγει στην 9^η της Cm7 και από εκεί στην 7^η την οποία επαναλαμβάνει αλλά στην δεύτερη φορά έχει λειτουργία 11^{ης}.

Η παραπάνω φράση στην αναγωγική της μορφή έχει ως εξής :

Chord changes: Bb6, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7, Cm7, F7

Fingerings: 1 3 1, 7 5 b13 11, 1 b13, 11 9 3, 9 5 1, 3 7, 9 7

Εικόνα 5.3.15

Στο αναγωγικό αυτό διάγραμμα είναι αρκετά εύκολο να παρατηρήσουμε την πορεία της μελωδίας και πως οι συνεχείς εναλλαγές της δημιουργούν καμπύλες που θα μπορούσαν να αναπαρασταθούν μέσω γραφικής παρτιτούρας. Το ιδιαίτερο που μας κάνει εντύπωση σε αυτό το διάγραμμα είναι το σημείο ισοροπίας της μελωδικής γραμμής το οποίο είναι η νότα Bb. Παρατηρούμε πως η φράση αρχίζει και τελειώνει με αυτή τη νότα, αλλά και στο μέσο της φράσης εμφανίζεται ακόμη δύο φορές. Το σημείο που εμφανίζεται έχει μείζων σημασία καθώς στο Bb κατέληγε η κατιούσα πορεία από τις κορυφές που δημιουργούνταν μέσα στην φράση. Μόνο στην περίπτωση της συγχορδίας Eb7 όπου η 3^η της είναι η χαμηλότερη νότα στο διάγραμμα ξεπερνά την θέση ισοροπίας προς τα κάτω.

Φράση 8 (μ.65-72)

Με την φράση 8 βρισκόμαστε πλέον στον τελευταίο κύκλο του σόλο του Stitt. Πρόκειται για μια πυκνή φράση με χρήση αρκετών δέκατων έκτων η οποία εκτείνεται σε όλο το A.

Chord changes: Bb6, G7, Cm7, F7, Dm7, G7, Cm7, F7, Fm7, Bb7, Eb7, Dm7, G7, Cm7, F7

Fingerings: 135 5 9 17 1 b13 5 1 7 7 7 13 5 11 3 9 1 11 3 9 9 13 5 1 5 13 5 3 11 5 11 7 5 b13 5 b13 7, 5 11 3 11 9 5 13 5 13 7 5 13 5 3 1 7 3 5 13 7 7 1 3 3 1 13 1 3 5 7 13 11

Εικόνα 5.3.16

Αρχικά η φράση ξεκινά με ένα ανιών μοτίβο το οποίο επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές και δημιουργείται από την κίνηση τεσσάρων δέκατων έκτων. Πρόκειται για ένα μοτίβο το οποίο βασίζεται στον αρπισμό της τρίφωνης συγχορδίας της B \flat 6. Ο κάθε κρίκος δημιουργείται μέσω μιας διατονικής προσέγγισης από πάνω, την νότα την οποία έχει στόχο, μια χρωματική προσέγγιση από κάτω και επανάληψη της νότας η οποία είχε στόχο και η πρώτη προσέγγιση. Αυτό το μοτίβο κινείται ανοδικά με στόχο τις νότες F – B \flat – D και F. Μόνο στην περίπτωση του B \flat δεν θεωρούμε πως το A το οποίο προσεγγίζει την θεμέλιο είναι χρωματική προσέγγιση καθώς η νότα A ανήκει στην κλίμακα της B \flat μείζονας. Στη συνέχεια της φράσης η έντονη χρωματικότητα συνεχίζεται καθώς η κίνηση κατά τις Cm7 και F7 ξεκινά από την 7^η της Cm7 και κινείται βηματικά προς τα κάτω μέχρι την θεμέλιο, ενώ στην κίνηση αυτή από την 5^η μέχρι την 3^η έχουμε ένα χρωματικό κατέβασμα. Στη συνέχεια η μελωδική γραμμή βρίσκεται στην 11^η της F7 από την οποία συνεχίζει την καθοδική βηματική κίνηση μέχρι την 9^η την οποία επαναλαμβάνει μετά από μια χρωματική προσέγγιση σε αυτή. Από την 9^η πραγματοποιεί ένα πήδημα στην 13^η μέσω της οποίας μεταβαίνει στην 5^η και από εκεί στην θεμέλιο της δεσπόζουσας. Στο επόμενο μέτρο η κίνηση αντιστρέφεται και με ένα πήδημα στην 5^η της Dm7 την οποία ποικίλει με την 13^η της καταλήγει στην 3^η της από την οποία ξεκινά η ανοδική κίνηση. Η κίνηση αυτή έχει στόχο το F, το οποίο πλέον είναι η 7^η της G7 και ενδιάμεσα σε αυτή την κίνηση η οποία καλύπτει μια οκτάβα παρατηρούμε πως παρεμβάλλει μια χρωματική κίνηση από την 11^η της Dm7 μέχρι το F. Από το F μέσω της 5^{ης} της \flat 13^{ης} και της 7^{ης} καταλήγει στην 5^η στην συγχορδία της Cm7. Σε αυτό το σημείο συναντάμε την ίδια χρωματική κίνηση την οποία ο Stitt είχε εμφανίσει και στο δεύτερο μέτρο αυτής της φράσης, δηλαδή από την 5^η μέχρι την 3^η. Από την 3^η μεταβαίνει στην 11^η, γεγονός που μας κάνει να θεωρούμε πως ήδη προετοιμάζει την δεσπόζουσα, καθώς στη συνέχεια κινείται στην 9^η και καταλήγει σε αυτή μέσω ενός διανθισμού με την νότα C. Στη συνέχεια από την 5^η της Fm7 κινείται βηματικά μέχρι την 7^η της και έπειτα προσεγγίζει χρωματικά την 5^η της B \flat 7. Μέσω του ποικίλματος το οποίο έχουμε συναντήσει αρκετές φορές σε σόλο του Stitt αντιστρέφει την πορεία της κίνησης και κινείται στον αρπισμό της συγχορδίας στις βαθμίδες 5 – 3 – 1 – 7. Πρόκειται για μια κίνηση την οποία ο Stitt έχει επαναλάβει σε προηγούμενη φράση, με πιο πρόσφατη την φράση 7. Και στο επόμενο μέτρο της E \flat 7 η κίνηση η οποία εμφανίζει έχει ξανά παρατηρηθεί. Πρόκειται για την κίνηση 3 – 5 – 13 – 7 την οποία σχολιάσαμε εκτενώς και στην προηγούμενη φράση. Η μελωδική ιδέα καταλήγει μέσω μια εναλλαγής της θεμελίου με την 3^η στην Dm7 και ενός πηδήματος στην μικρή 3^η της G7 από την οποία έπειτα κινείται στην θεμέλιο και στην βαρυσμένη 13^η δημιουργώντας τον αρπισμό της τρίφωνης E \flat μείζονας συγχορδίας. Για ακόμα μια φορά

παρατηρούμε πως στη G7 όταν εμφανίζεται η 3^η της δεν οξύνεται ώστε να δημιουργηθεί ο προσαγωγέας για την Cm7 αλλά παραμένει στην φυσική της μορφή. Βέβαια, σε κάθε περίπτωση αυτή η επιλογή προσδίδει ένα άκουσμα το οποίο έχει αναφορά στα Blues. Τέλος η φράση καταλήγει με μια ανιούσα κίνηση κατά την Cm7 μέσω του αρπισμού της από την θεμέλιο, καταλήγοντας στην 13^η της F7 και από εκεί τελειώνοντας στην 11^η της.

Αναγωγικά η φράση έχει την εξής μορφή :

Εικόνα 5.3.17

Γραμμικά η φράση όμοια με προηγούμενα αναγωγικά διαγράμματα παρουσιάζει ομαλή κίνηση με εναλλασσόμενη πορεία. Πιο συγκεκριμένα, δημιουργούνται μικρότερα σημεία σημασίας καθώς η κινήσεις δημιουργούν κορυφώσεις ανάμεσα στα μέτρα της φράσης. Ειδικότερα, παρατηρούμε πως στα πρώτα δύο μέτρα η κίνηση μπορεί να ερμηνευθεί ως μια κίνηση στον αρπισμό της Bb6 με κορυφή το ίδιο το Bb. Στη συνέχεια στο τρίτο μέτρο μπορεί να ερμηνευθεί μόνο ως Dm καθώς έχουμε τον τρίφωνο αρπισμό της συγχορδίας η οποία είναι και η σημαντική ελάσσονα της G7 ενώ στο επόμενο μέτρο όμοια με διαφορά ενός τόνο, ερμηνεύουμε ως την κίνηση ως τρίφωνη Cm που υπάρχει η ίδια σημαντική σχέση με την δεσπόζουσα F7. Στο επόμενο μέτρο με τις νότες C – Eb – F και Bb δημιουργείται ένα κύτταρο ή αλλιώς cell το οποίο περιλαμβάνει τις 4 νότες αυτές οι οποίες δημιουργούν ζεύγη ανά δυο. Είναι συχνή τεχνική, οι αυτοσχεδιαστές να δημιουργούν μικρότερα κύτταρά τα οποία έχουν την ευχέρεια να πλάθουν όπως οι ίδιοι θέλουν, όπως ακριβώς σε αυτή την περίπτωση. Πρόκειται για το κύτταρο Bb – C – Eb – F το οποίο δημιουργείται από 2 + 2 νότες οι οποίες ανά ζεύγη απέχουν μια τρίτη μικρή και ενδιάμεσα οι νότες έχουν απόσταση δευτέρας μεγάλης. Στη συνέχεια η κίνηση η οποία παρατηρούμε ανήκει εξ' ολοκλήρου στην Eb7 όπως περιφέρθηκε και στην αρχική της μορφή ενώ η κατάληξη φαίνεται πως γίνεται στο D και οι υπόλοιπες νότες αποτελούν μια προέκταση της κατάληξης η οποία βρίσκεται μια οκτάβα ψηλότερα.

Φράση 9 (μ.74- 80)

Εικόνα 5.3.18

Στην επόμενη φράση ο Stitt ξεκινά στο πρώτο μέτρο επαναφέροντας ρυθμικά στοιχεία από προηγούμενες φράσεις. Πιο συγκεκριμένα ξεκινά με την επανάληψη της θεμελίου της τονικής συγχορδίας κατά την πτώση ii – V. Στο επόμενο μέτρο συνεχίζει με την ίδια νότα η οποία πλέον έχει τον χαρακτήρα της 13^{ης} στην Dm7 και έπειτα μέσω της 7^{ης} της καταλήγει στην θεμέλιο της G7. Έπειτα, Μεταπηδά ξανά στο B^b από το οποίο εμφανίζει ακόμα ένα κύτταρο όπως στην προηγούμενη φράση με όμοια χαρακτηριστικά. Στη συγκεκριμένη περίπτωση οι νότες οι οποίες επιλέγει είναι η 9^η, η θεμέλιος, η 13^η και η 5^η μέσω της οποίας μεταβαίνει βηματικά στην 11^η της ομώνυμης ελάσσονας συγχορδίας. Έπειτα ποικίλει την 11^η με την 9^η και την 3^η και χρησιμοποιώντας για ακόμα μια φορά την 11^η κινείται βηματικά στην 9^η της B^b7. Στη συνέχεια μέσω της 3^{ης} και της 13^{ης} καταλήγει στην 9^η της Eb7 από την οποία ξεκινά μια καθοδική κίνηση μέχρι την θεμέλιο. Ενδιάμεσα παρατηρούμε την νότα D η οποία αποτελεί την μεγάλη 7^η της συγχορδίας η οποία όπως γνωρίζουμε εμφανίζεται στις δεσπόζουσες με την μορφή της χρωματικής κίνησης μαζί με την μικρή 7^η. Η συγκεκριμένη περίπτωση αποτελεί πιθανότατα μια προσέγγιση στην οποία ο Stitt εμφανίζει την Eb Melodic Minor χωρίς την 11^η κατά την διάρκεια της ομώνυμης δεσπόζουσας συγχορδίας. Καταλήγουμε σε αυτό το συμπέρασμα λόγω της μεγάλης 7^{ης} αλλά και λόγω της μικρής 3^{ης} η οποία σχολιάζεται ως #9. Μέσω αυτής της κίνησης καταλήγει στην 9^η της Cm7. Από το D κινείται μέσω του μοτίβου 9 – 11 – 5 -13 το οποίο αποτελεί το βασικό μοτίβο 1-3 – 11 – 5 για την Dm7. Πρόκειται για μια αντικατάσταση η οποία πηγάζει από την σχέση 3^{ης} την οποία έχουν οι συγχορδίες Dm7 και η συγχορδία F7 η οποία έρχεται αμέσως μετά. Μέσω αυτής της σχέσης μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως σε αυτό το μέτρο ο Stitt λαμβάνει υπόψιν του μόνο την δεσπόζουσα συγχορδία. Πλησιάζοντας στο τέλος της φράσης, μέσω της 5^{ης} και της 3^{ης} της F7 καταλήγει στην 11^η από την οποία πραγματοποιεί έναν αρπισμό της τονικής με ρυθμικές αξίες δέκατων έκτων. Για ακόμα μια φορά και σε αυτό το σημείο ανακαλύπτουμε την

τεχνική παιξίματος πίσω από το μέτρο καθώς η τονική ακολουθεί στο αμέσως επόμενο μέτρο. Η φράση καταλήγει στην θεμέλιο της B \flat μέσω της 9^{ης} της.

Αναγωγικά η φράση έχει την εξής μορφή :

Chord sequence: Cm7 F7, Dm7 G7, Cm7 F7, Fm7 B \flat 7, E \flat 7, Cm7 F7, B \flat 6

Fingerings: 7 11, 13 1, 7 1 5, 11 3, 1 5 1, 11 13 1 11, 1

Εικόνα 5.3.19

Όπως βλέπουμε η κίνηση βρίσκεται γύρω από το B \flat καθώς σε κάθε μέτρο η κίνηση είτε καταλήγει στο B \flat , είτε στην περίπτωση του δεύτερου μέρους της φράσης, δηλαδή από το E \flat 7 η κίνηση περιφέρεται γύρω από το B \flat μέχρι και το τελευταίο μέτρο στο οποίο καταλήγει μια οκτάβα ψηλότερα.

Φράση 10 (μ.81- 88)

Η φράση 10 βρίσκεται στο τελευταίο B μέρος αυτού του σόλο. Πρόκειται για μια φράση στις οποίας το περιεχόμενο συναντάμε τεχνικές επεξεργασίας ενός μοτίβο. Κατά την συνολική της έκταση των οχτώ μέτρων, ο Stitt εμφανίζει ουσιαστικά μόλις ένα μοτίβο το οποίο επεξεργάζεται και δημιουργεί το υλικό του για ολόκληρη την φράση. Έχει μεγάλο ενδιαφέρον το γεγονός ότι με μεγάλη δεξιοτεχνία και ένα μοτίβο τριών μόλις νοτών το μετατρέπει σε μια ενδιαφέρουσα μουσική ιδέα.

Chord sequence: D7, G7, C7, F7

Fingerings: 1 7 13, 1 7 13, 5 1 7 13, 1 7 13, 5, 1 7 13, 1 7 13 5, 1 7 13, 7 1 b9

Εικόνα 5.3.20

Κατά την συγχορδία της D7 ο Stitt εμφανίζει μια κίνηση τριών τετάρτων, τα οποία ξεκινώντας από την θεμέλιο κινούνται βηματικά προς τα κάτω στους φθόγγους C και B. Στο επόμενο μέτρο το ίδιο μοτίβο τοποθετημένο στην άρση του πρώτου χρόνου εμφανίζεται σε σμίκρυνση με την κίνηση να πραγματοποιείται αυτή την φορά με τρία όγδοά. Στη συνέχεια χρησιμοποιεί την 5^η της D7 ως διαβατικό φθόγγο ώστε να καταλήξει στην άρση του τέταρτου χρόνου του ίδιου μέτρου στην

θεμέλιο της G7 η οποία ακούγεται μέχρι και τον πρώτο χρόνο του επόμενου μέτρου. Δημιουργώντας αυτή τη συγκοπή αποφεύγει την στασιμότητα της συνεχούς εμφάνισης νοτών στην θέση. Συνεχίζοντας από την θεμέλιο της G7 έχουμε την εμφάνιση του ίδιου μοτίβου το οποίο εμφάνισε στην αρχή της D7. Στην πορεία βλέπουμε πως επεξεργάζεται με πανομοιότυπο τρόπο το μοτίβο αυτό και στο επόμενο μέτρο καθώς όμοια έχουμε σμίκρυνση του μοτίβου και τοποθέτηση των ογδών στην άρση του πρώτου χρόνου. Έπειτα, η εμφάνιση της 5^{ης} και σε αυτό το μέτρο οδηγεί διαβατικά την μελωδία στην θεμέλιο της C7. Στο επόμενο μέτρο παρατηρούμε για τρίτη φορά την ίδια κίνηση καθώς από την θεμέλιο κινείται βηματικά στην 7^η και έπειτα στην 13^η. Στη συνέχεια της C7 εμφανίζεται η κίνηση όμοια με τις προηγούμενες συγχορδίες με την διαφορά ότι η πρώτη νότα έχει την αξία του τετάρτου και ουσιαστικά ωθεί την επόμενη νότα στην άρση του δεύτερου χρόνου. Στην τελευταία συγχορδία πλέον η κίνηση πραγματοποιείται και αυτή με πανομοιότυπο τρόπο όπως στις προηγούμενες πλέον τρεις. Η διαφορά βρίσκεται στην κατάληξη στο τελευταίο μέτρο καθώς έχουμε όμοιο ρυθμικό μοτίβο αλλά η πορεία της φράση είναι ανεστραμμένη και η μελωδική γραμμή κινείται στην 7^η και την θεμέλιο, καταλήγοντας στην βαρυμένη 9^η.

Η παραπάνω φράση δεν χρειάζεται να αναλυθεί αναγωγικά καθώς και στην αρχική της μορφή είναι εμφανής η ιδέα και η σκέψη του Stitt.

Φράση 11 (μ.89- 97)

Η φράση 11 είναι η τελευταία και καταληκτική φράση του σόλο του Stitt στο κομμάτι Lester Leaps In. Σε αυτή τη φράση συναντάμε υλικό το οποίο έχει ξανά παρουσιάσει ο Stitt σε αυτό το σόλο.

Εικόνα 5.3.21

Πιο συγκεκριμένα, παρατηρούμε πως στα τρία πρώτα μέτρα εμφανίζει την ρυθμική επεξεργασία της ίδιας νότας και ειδικότερα της νότας Bb όπως συναντήσαμε και στους δύο προηγούμενους κύκλους. Στη συνέχεια, στην κίνηση ii – V με τις συγχορδίες Cm7 και F7, ξεκινώντας από την θεμέλιο της Cm7 κινείται με στόχο το G μέσω της κλίμακας F Bebop Mixolydian. Στο τέλος του μέτρου ανακαλύπτουμε την μικρή τρίτη της συγχορδίας η οποία έχει διανθιστικό χαρακτήρα ως

χρωματική προσέγγιση στην 9^η. Στη συνέχεια πραγματοποιεί μια κίνηση όπου έχουμε συναντήσει και σε προηγούμενες φράσεις. Σε αυτή την περίπτωση ξεκινώντας από την θεμέλιο της Fm7 κινείται χρωματικά μέχρι την 7^η και έπειτα βηματικά πίσω στην θεμέλιο. Στη συνέχεια κατά την σύνδεση B \flat 7 και E \flat 7 όπως συναντήσαμε και στις φράσεις 1,2,5,7 και οχτώ, η σύνδεση επιτυγχάνεται μέσω της κίνησης 5 – 11 – 3 – 7 στην B \flat 7 ώστε να γίνει βηματική κίνηση προς τα κάτω στην 3^η της E \flat 7, καταλήγοντας στην 7^η της. Τέλος, στην τελική πτώση του κύκλου ξεκινά προσεγγίζοντας χρωματικά την 9^η της Cm7 και έπειτα εμφανίζει τον αρπισμό της συγχορδίας της Cm7 ξεκινώντας από την 7^η κατά την διάρκεια της F7. Πρόκειται και σε αυτή την περίπτωση για την σχέση της δεσπόζουσας με την σημαντική ελάσσονα η οποία βρίσκεται στην 5^η της. Στο τελευταίο μέτρο η μελωδική γραμμή βρίσκεται στην 5^η της B \flat 6 και σε συνδυασμό με την 3^η της ίδιας συγχορδίας περικυκλώνει την 11^η από την οποία εμφανίζει έναν αρπισμό στην συγχορδία της E \flat maj7 καταλήγοντας στην 5^η της B \flat 6. Τέλος, κινείται προς τα κάτω μέχρι το B \flat μέσω της 3^{ης} ολοκληρώνοντας με αυτό τον τρόπο το σόλο του.

Αναγωγικά η φράση έχει την εξής μορφή :

B \flat 7 G7 Cm7 F7 Dm7 G7 Cm7 F7 Fm7 B \flat 7 E \flat 7 Cm7 F7 B \flat 6 B \flat 6

1 7 13 1 3 1 3 1 3 1 1 13 7 9 13 7 5 11 5 3 1

Εικόνα 5.3.22

Όπως φαίνεται και στο διάγραμμα στα τρία πρώτα μέτρα έχουμε την συνολική διάρκεια του ρυθμικού σχήματος το οποίο βρίσκεται στην αρχική φράση. Στη συνέχεια παρατηρούμε πως η βάση της μελωδικής γραμμής προκύπτει στα επόμενα δύο μέτρα από την εναλλαγή θεμελίου και 3^{ης} σε κάθε συγχορδία. Αυτή η εναλλαγή διαφοροποιείται στο επόμενο μέτρο στο οποίο έχουμε την E \flat 7 στην οποία από την 3^η της καταλήγει στην 7^η μέσω της 13^{ης} της. Έπειτα, η κίνηση η οποία πραγματοποιείται μέχρι το τέλος είναι η D – B \flat – E \flat – F – E \flat – F – D – B \flat , η οποία εμφανίζεται με διαφορά οκτάβας στο μέσο της και έτσι δημιουργείται μεγαλύτερη ένταση λόγω της εναλλαγής ρετζίστρου στο τέλος του σόλο.

6ο Κεφάλαιο

Συμπεράσματα

6.1 Σύγκριση αποτελεσμάτων των αναλύσεων

Από τις αναλύσεις στα τρία κομμάτια του Charlie Parker και στα τρία κομμάτια του Sonny Stitt συλλέξαμε τα μελωδικά στοιχεία των αυτοσχεδιαστικών τεχνικών τους ώστε να επιτευχθεί μια αποτελεσματικότερη σύγκριση.

Από τα σόλο των δύο παραπάνω προκύπτουν δύο πίνακες, τέσσερις συνολικά με τις αρμονικές αντικαταστάσεις τις οποίες χρησιμοποιούν συχνότερα. Πρόκειται για ολόκληρες συγχορδίες, είτε τρίφωνες είτε τετράφωνες, τις οποίες ο εκτελεστής σχηματίζει από διάφορες βαθμίδες της συγχορδίας. Αρκετές φορές αυτές οι αντικαταστάσεις αποτελούν συγχορδία η οποία δημιουργείται από κάποια νότα της συγχορδίας δηλαδή μία από τις 1^η, 3^η, 5^η και 7^η, αλλά σε μερικές περιπτώσεις ανακαλύπτουμε πως χρησιμοποιούνται συγχορδίες δημιουργημένες από διαφορετικές νότες της βασικής συγχορδίας, με εντονότερο ακουστικό αποτέλεσμα.

i) Αντικαταστάσεις συγχορδιών

Αρχικά στα σόλο του Charlie Parker εντοπίσαμε αντικαταστάσεις που βρίσκονται σε δεσπόζουσες συγχορδίες. Με τον όρο δεσπόζουσες συγχορδίες αναφερόμαστε στις συγχορδίες οι οποίες είναι μείζονες με 7^η μικρή και εν δυνάμει αποτελούν δεσπόζουσα συγχορδία σε μια τονικότητα, η οποία δεν είναι ανάγκη να εμφανίζεται.

Όπως βλέπουμε στον πίνακα ο Parker χρησιμοποιεί αντικαταστάσεις σχεδόν από όλες τις νότες της συγχορδίας.

Δεσπόζουσες Συγχορδίες		C7	
#1	m7 ^b 5	C#	C#m7 ^b 5(C#-E-G#-B)
3	m7, m7 ^b 5	E	Em7(E-G-B-D), Em7 ^b 5(E-G-B ^b -D)
4	maj7, m7 ^b 5	F	Fmaj7(F-A-C-E), Fm7 ^b 5(F-A ^b -C ^b -E ^b)
#4	maj, 7	F#	F#maj(F#-A#-C#), F#7(F#-A#-C#-E)
5	maj, m, m7, m9	G	Gmaj(G-B-D), Gm(G-B ^b -D) Gm7(G-B ^b -D-F), Gm9(G-B ^b -D-F-A)
6	m7, m7 ^b 5	A	Am7(A-C-E-G), Am7 ^b 5(A-C-E ^b -G)
7	maj, maj9, m7, m7 ^b 5	B ^b	B ^b maj(B ^b -D-F), B ^b maj9(B ^b -D-F-A-C) B ^b m7(B ^b -D ^b -F-A ^b), B ^b m7 ^b 5(B ^b -D ^b -F ^b -A ^b)

Εικόνα 6.1

Αρχικά ενδιαφέρον εμφανίζουν οι αντικαταστάσεις από την 5^η νότα, τις οποίες είχαμε εντοπίσει και στα προηγούμενα κεφάλαια, καθώς όπως γνωρίζουμε δημιουργώντας μια ελάσσονα συγχορδία από την 5^η νότα της ουσιαστικά υπονοείται η ii βαθμίδα στην βασική πτώση ii – V.

Επίσης οι συγχορδίες από τις #1 και #4 αποτελούν συγχορδίες από την τρίτονη αντικατάσταση καθώς το είδος της πρώτης συγχορδίας είναι m7b5 και της #4 τρίφωνη μείζονα ή στην άλλη περίπτωση μείζονα συγχορδία με 7^η μικρή η οποία έχει την ιδιότητα της δεσπόζουσας.

Οι αντικαταστάσεις που δημιουργούνται από την 3^η και την 6^η νότα παρατηρούμε πως είναι, και στις δύο μορφές που εμφανίζονται, ίδιου είδους. Αυτό ερμηνεύεται από το ότι αυτές οι δύο συγχορδίες έχουν την ίδια σχέση 3^{ης} με την θεμέλιο της δεσπόζουσας. Στην περίπτωση της συγχορδίας από την 3^η, με την 7^η νότα της συγχορδίας ουσιαστικά εμφανίζει την 9^η της αρχικής δεσπόζουσας και με την 5^η ή την ελαττωμένη 5^η την μεγάλη ή την μικρή 5^η της αρχικής δεσπόζουσας αντίστοιχα. Στην συγχορδία η οποία δημιουργείται από την 6^η νότα, στο πρώτο της είδος όπου εμφανίζεται ως m7, έχουμε την προέκταση της 13^{ης}, ενώ στην δεύτερη περίπτωση στην οποία εμφανίζεται ως m7b5 έχουμε την προέκταση και της 13^{ης} και της αυξημένης 9^{ης} (#9).

Οι συγχορδίες οι οποίες εμφανίζονται από την 4^η νότα ανήκουν στην περίπτωση της maj7 στο τονικό κέντρο στο οποίο ανήκει η αρχική δεσπόζουσα, ενώ στην περίπτωση της m7b5 δημιουργούνται οι προεκτάσεις b13, #7 και #9.

Τις περισσότερες μορφές συναντάμε στις συγχορδίες από την 7^η νότα. Από αυτή τη βαθμίδα παρατηρούμε τέσσερα είδη συγχορδιών. Στην πρώτη περίπτωση της τρίφωνης μείζονας δημιουργούνται οι προεκτάσεις 9 και 11. Στην δεύτερη περίπτωση της μείζονας με 7^η μικρή και 9^η δημιουργούνται οι προεκτάσεις 9, 11 και b13. Στην τρίτη περίπτωση όπου το είδος της συγχορδίας είναι maj7 δημιουργούνται οι προεκτάσεις 9, 11 και 13, ενώ στην τέταρτη περίπτωση όπου έχουμε το είδος της m7b5 δημιουργούνται οι προεκτάσεις b9, 11 και b13.

Στα σόλο του Charlie Parker εντοπίσαμε τρεις διατονικές αντικαταστάσεις και σε μείζονες συγχορδίες.

Μείζονες Συγχορδίες		Cmaj7	
3	m7	E	Em7(E-G-B-D)
4	maj7	F	Fmaj7(F-A-C-E)
5	7	G	G7(G-B-D-F)

Εικόνα 6.2

Πρόκειται για 3 πολύ βασικές συγχορδίες οι οποίες στα σόλο εμφανίστηκαν αναλλοίωτες. Η συγχορδία η οποία σχηματίζεται από την 3^η αποτελεί μια προέκταση της τονικής η οποία εμφανίστηκε κατά την διάρκεια της τονικής. Αυτή η αντικατάσταση, πέρα από την σχέση 3^ης την οποία έχει με την αρχική συγχορδία, απλά εμφανίζει την προέκταση της 9^{ης} της τονικής.

Η αντικατάσταση της συγχορδίας η οποία δημιουργείται από την 4^η αποτελεί μια τολμηρή επιλογή καθώς η 11^η συνηθίζεται να αποφεύγεται κατά τις μείζονες συγχορδίες ή να εμφανίζεται αυξημένη. Παρατηρήσαμε πως ο Parker ξεκινά ολόκληρο σόλο με αρπισμό της συγχορδίας αυτής η οποία πέρα από την 11^η προσθέτει ως προέκταση και την 13^η.

Τέλος, η συγχορδία η οποία δημιουργείται από την 5^η νότα με έβδομη μικρή δεν αποτελεί ούτε αυτή μακρινή αντικατάσταση καθώς αποτελεί την δεσπόζουσα της συγχορδίας, την συγχορδία δηλαδή με την οποία έχει την ισχυρότερη σύνδεση. Για αυτό τον λόγο θεωρούμε πως αυτή η αντικατάσταση χρησιμοποιείται για να διατηρήσει το ενδιαφέρον την πτώσης που πιθανόν προηγήθηκε.

Στα σόλο του Sonny Stitt εντοπίσαμε συνολικά 9 όμοιες αντικαταστάσεις στις συγχορδίες από την 3^η με είδος m7, m7b5, από την 4^η με είδος maj7, από την 5^η με είδος maj, m, m7 και από την 7^η με είδος maj7 καθώς και το είδος της 7 επειδή περιέχεται στην συγχορδία η οποία δημιουργείται από την 7^η νότα και περιέχεται σε αυτή της 9. Τέλος, από την 7^η νότα, αυτή της maj9 στην οποία έχουμε τις ίδιες προεκτάσεις με την maj7, καθώς η 9^η αποτελεί την θεμέλιο της αρχικής δεσπόζουσας

Δεσπόζουσες Συγχορδίες		C7	
2	m7	D	Dm7 (D-F-A-C)
3	m7 , m7b5 , dim	E	Em7 (E-G-B-D), Em7b5 (E-G-Bb-D), Edim (E-G-Bb-Db)
4	maj7	F	Fmaj7(F-A-C-E), Fm7(F-Ab-C-Eb), Fm7b5(F-Ab-Cb-Eb), Fdim (F-Ab-Cb-Ebb)
#4	m7	F#	F#m7(F#-A-C#-E)
5	m , m7, maj	G	Gm(G-Bb-D), Gm7(G-Bb-D-F), Gmaj (G-B-D)
7	7, m7 , maj7, maj9, dim	Bb	Bb7(Bb-D-F-Ab), Bbm7(Bb-Db-F-Ab), Bbmaj7(Bb-D-F-A), Bbmaj9(Bb-D-F-A-C), Bbdim(Bb-Db-Fb-Abb)

Εικόνα 6.3

Οι διαφορές στις αντικαταστάσεις βρίσκονται στις εξής νότες:

Στην 2^η η οποία καθώς εμφανίζεται ως m7 δημιουργεί τις προεκτάσεις 9, 11,13.

Στην 3^η την οποία χρησιμοποιεί ως dim εμφανίζοντας την προέκταση b9.

Στην 4^η νότα η οποία εμφανίζεται ως m7 δημιουργεί τις προεκτάσεις #11, 13, b9.

Στην 7^η νότα όπου έχουμε αρχικά το είδος της m7 η οποία δημιουργεί τις προεκτάσεις b9, 11, b13 και το είδος της dim όπου δημιουργείται η προέκταση της b9.

Όμοια, στα σόλο του Sonny Stitt συλλέξαμε τις αντικαταστάσεις στις μείζονες συγχορδίες. Κοινές αντικαταστάσεις με αυτές που ανακαλύψαμε στο σόλο του Charlie Parker αποτελούν η 3^η με είδος m7 και η 4^η με είδος maj7.

Μείζονες Συγχορδίες		Cmaj7	
2	m7	D	Dm7(D-F-A-C)
3	m7 , m7b5	E	Em7(E-G-B-D),Em7b5(E-G-Bb-D)
4	maj7	F	Fmaj7(F-A-C-E)

Εικόνα 6.4

Οι διαφορές προκύπτουν στις συγχορδίες:

Από την 2^η νότα η οποία εμφανίζεται ως m7 και έχει την λειτουργία της υποδεσπόζουσας όπως και η συγχορδία από την 4^η και είναι πλήρως διατονική καθώς η II βαθμίδα σε μια μείζονα κλίμακα είναι ελάσσονα.

Η αντικατάσταση η οποία δημιουργεί ενδιαφέρον είναι αυτή από την 3^η νότα η οποία εμφανίζεται ως m7b5. Η αλλοίωση δημιουργείται στην 7^η νότα της αρχικής μείζονας συγχορδίας η οποία αλλάζει την λειτουργία της και μετατρέπεται σε δεσπόζουσα.

ii) Λοιπές αντικαταστάσεις

Στα σόλο του Parker και του Stitt εντοπίσαμε αντικαταστάσεις οι οποίες εκτείνονται σε δύο οι περισσότερες συγχορδίες.

Πιο συγκεκριμένα στα σόλο του Parker υπάρχουν οι εξής :

- Αντικατάσταση στην πτώση ii – V για ελάσσονα τονικότητα η οποία εμφανίζεται ως Am7b5 – D7b9 και αντικαθίσταται με τις συγχορδίες Bb μείζονα τρίφωνη και Cm7b5.
- Αντικατάσταση στην πτώση ii - V με τρίτονη αντικατάσταση και των δύο συγχορδιών και επαναφορά της βασικής δεσπόζουσας : Gm7 – C7 → Dbm7 – Gb7 – C7 .
- Αντικατάσταση στην πτώση ii – V με μια ημι-ελαττωμένη συγχορδία : Dm7 – G7 → Em7b5 καθώς και με την C#m7b5.
- Αντικατάσταση της κίνησης I – VI7 – iii – V7 – iii – VI7 με τρεις συγχορδίες τις οποίες χρησιμοποιεί ως αλυσίδα : Bb - G7 - Cm7 - F7 - Dm7 - G7 → Bb – Bb+ – Cm7

Στα σόλο του Sonny Stitt ακολουθούν οι εξής :

- Αντικατάσταση στην πτώση ii – V με μια ημι-ελαττωμένη συγχορδία : Dm7 – G7 → Gm7b5.
- Αντικατάσταση στην πτώση ii – V : Dm7 – G7 → Bb – Cm

iii) Τρόπος χρήσης κλιμάκων

Στα σόλο των δύο σαξοφωνιστών εντοπίσαμε μερικά συγκεκριμένα μοτίβα με τα οποία εμφανίζουν τις κλίμακες τις οποίες χρησιμοποιούν. Παρακάτω παρουσιάζονται συνοπτικά μερικά από τα μοτίβα αυτά.

Πιο συγκεκριμένα στα σόλο του Charlie Parker :

- Χρησιμοποιεί την μείζονα κλίμακα από την 5^η της νότα με ανοδική κίνηση μέχρι την 3^η με μια ενδιάμεση χρωματική προσέγγιση στην 3^η.

- Χρησιμοποιεί την μείζονα κλίμακα από την 9^η της νότα με καθοδική κίνηση μέχρι την 3^η και από την τρίτη κινείται ανοδικά με το μοτίβο 3 – 5 – 13 – 7 της συγχορδίας.
- Χρησιμοποιεί τον μιζολύδιο από την θεμέλιο νότα με καθοδική κίνηση μέχρι την 11^η την οποία προσεγγίζει με μια διατονική προσέγγιση μέσω της 3^η και μια χρωματική από κάτω. Στη συνέχεια καταλήγει στην 5^η.
- Χρησιμοποιεί τον μιζολύδιο από την 13^η και κινείται καθοδικά μέχρι την 7^η.
- Συνδέει τις δύο Bebop κλίμακες, μείζονα και μιζολύδιο, ξεκινώντας με την δεύτερη από την 13^η και κινείται μέσω αυτής μέχρι την θεμέλιο ανοδικά και έπειτα κινείται αντίθετα με την ίδια κίνηση μέχρι την 13^η από την οποία ξεκινά να κινείται καθοδικά μέχρι την 13^η μέσω της μείζονας Bebop κλίμακας.
- Χρησιμοποιεί την μείζονα κλίμακα από την 5^η με ανοδική κίνηση μέχρι την τονική. Από την τονική κινείται με το αρπέζ της συγχορδίας καθοδικά.

Στα σόλο του Sonny Stitt εντοπίσαμε να:

- Χρησιμοποιεί τον Bebop μιζολύδιο και την Bebop μείζονα διανθίζοντας χρωματικά την 13^η από την οποία ξεκινά η κίνηση και κινείται χρωματικά μέχρι την 5^η και από εκεί συνεχίζοντας καθοδικά καταλήγει μέχρι την 7^η του μιζολυδίου.
- Στον μιζολύδιο ξεκινώντας από την 13^η να κινείται μέχρι την 11^η καθοδικά και να την συνδέει με την επόμενη συγχορδία χρησιμοποιώντας ανιόν αρπέζ.
- Στον μιζολύδιο να ξεκινά προσεγγίζοντας χρωματικά την 5^η και με την χρήση αρπιστικής κίνησης να φτάνει μέχρι την 11^η από την οποία ξεκινά κατιούσα κίνηση μέχρι την 5^η ενώ ενδιάμεσα έχει παρεμβάλει χρωματική κίνηση από την 9^η μέχρι την 7^η.
- Ενώνει την μείζονα κλίμακα την οποία ξεκινά από την θεμέλιο με καθοδική κίνηση μέχρι την 3^η η οποία διαδέχεται χρωματικά την 7^η του επόμενου μιζολυδίου. Από την 7^η κινείται ανοδικά μέχρι την 9^η από την οποία δημιουργεί αρπιστική κίνηση μέχρι την θεμέλιο και από εκείνο το σημείο αντιστρέφει ξανά την πορεία της κίνησης και κινείται βηματικά μέχρι την 11^η, η οποία είναι και η θεμέλιος της επόμενης τονικής.
- Χρησιμοποιεί τον Bebop μιζολύδιο από την 13^η και κινείται μέχρι την θεμέλιο ανοδικά, ενώ στην θεμέλιο δημιουργεί αντίθετη κίνηση καταλήγοντας στην 3^η.
- Χρήση ολόκληρου του μιζολυδίου από την 7^η καταλήγοντας στην 7^η καθοδικά.
- Χρήση ολόκληρου του μιζολυδίου από την 3^η καταλήγοντας στην 3^η ανοδικά. Έπειτα πήδημα προς τα πάνω στην 13^η και κατάληξη στην θεμέλιο μέσω της χρωματικής κίνησης του Bebop μιζολυδίου.
- Χρήση του μιζολυδίου από την 5^η μέχρι την 9^η ανοδικά και αντιστροφή της κίνησης με χρωματική σύνδεση της 9^{ης} με την θεμέλιο με κατάληξη στην 7^η.

- Χρήση του Bebop μιξολύδιου από την 5^η μέχρι την 7^η προς τα κάτω και κατάληξη στην θεμέλιο.
- Χρήση του μιξολύδιου από την 5^η με ανοδική κίνηση μέχρι την 7^η και έπειτα αντιστροφή της κίνησης και επιστροφή στην 5^η την οποία συνδέει με το αρπέζ της συγχορδίας προς τα κάτω.
- Χρήση του μιξολύδιου από την 9^η με καθοδική κίνηση μέχρι την 5^η σύνδεση με το βασικό μοτίβο 5 – 3 – 9 – 1.
- Χρήση του Bebop μιξολύδιου από την 5^η με ανοδική κίνηση μέχρι την 9^η την οποία ποικίλει με την 3^η.

iv) Λοιπές αυτοσχεδιαστικές τεχνικές

Στα σόλο και των δύο σαξοφωνιστών εντοπίσαμε μερικές ακόμη τεχνικές οι οποίες εμπλουτίζουν το σόλο και αναβαθμίζουν την ποιότητα τους.

Πιο συγκεκριμένα :

- Εντοπίσαμε μοτίβα και αλυσίδες οι οποίες μεταφέρονταν ανάλογα με την αρμονία αλλά και αλυσίδες οι οποίες μεταφέρονταν με διαστηματική απόσταση ώστε να υπονοήσει κάποια άλλη αρμονική κίνηση.
- Εντοπίσαμε αυτούσιες φράσεις (Licks) τα οποία εμφανίστηκαν παραπάνω από μια φορά σε σόλο.
- Συγκεκριμένη ρυθμική αγωγή καθώς στην πλειοψηφία τους οι φράσεις ξεκινούσαν είτε από άρση είτε από τους κτύπους 2 και 4.
- Διανθιστικές τεχνικές με ποικίλματα και περικυκλώσεις νοτών καθώς και την τεχνική αντικατάσταση της οκτάβας.
- Μακροδομική σκέψη και κίνηση με κατευθυντήριες νότες οι οποίες αποτελούν τον σκελετό μιας μελωδικής ιδέας.

6.2 Συμπεράσματα αναλύσεων

Ο Sonny Stitt, όπως αναφέρει και ο Raymond Steven⁵⁷ στην διδακτορική του διατριβή, ήταν ένας από τους σημαντικότερους μουσικούς της Τζαζ. Παρότι ήταν ένας εξαιρετικός αυτοσχεδιαστής με καινοτόμες ιδέες, η ομοιότητα με το αυτοσχεδιαστικό ύφος του Charlie Parker ήταν

⁵⁷ Raymond, "Edward "Sonny" Stitt: Original Voice or Jazz Imitator."

αδιαμφισβήτητη. Πιθανότατα, σημαντικός παράγοντας σε αυτή τη σύγκριση, πέρα από το κοινό μουσικό όργανο, καθώς στο μεγαλύτερο μέρος της καριέρας του ο Sonny Stitt έπαιξε άλτο σαξόφωνο, ήταν και η εποχή στην οποία ξεκίνησαν και οι δύο. Αν ανατρέξουμε ιστορικά βλέπουμε πως η μουσική πορεία και των δύο χρονολογικά κινήθηκε παράλληλα μέχρι τον θάνατο του Charlie Parker. Όπως είναι λογικό, στα μέσα της δεκαετίας του '40 το κύριο ύφος της Bebop κάλυπτε ένα αρκετά μεγάλο ποσοστό των τζαζ μουσικών. Σε αυτό ακριβώς το σημείο δημιουργείται το κύριο πρόβλημα, καθώς ο Charlie Parker ήταν η μείζονα φυσιογνωμία αυτού του ύφους –καθώς καθιερώθηκε μέσω αυτού– και οι υπόλοιποι μουσικοί προσάρμοσαν τις μουσικές τους ανησυχίες και ιδέες στα στοιχεία αυτού του ιδιώματος. Σε κάθε περίπτωση, θα ήταν λάθος να συγκρίνουμε έναν μουσικό με κάποιον άλλο και να θεωρήσουμε πως κάποιος αντιγράφει το αυτοσχεδιαστικό στυλ κάποιου άλλου, πόσο μάλλον του δημιουργού ενός ιδιώματος.

Φυσικά, τα κοινά στοιχεία στις αυτοσχεδιαστικές τεχνικές των δύο αυτών σαξοφωνιστών υπάρχουν, αλλά το κύριο ερώτημα της εργασίας δεν βρίσκεται στο υλικό αλλά στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιείται. Οι διαφορές στο αρμονικό, μελωδικό και ρυθμικό υλικό είναι πολύ μικρές, αλλά σε καμία περίπτωση αυτό δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ισχυρό επιχείρημα ώστε να πούμε πως ο Stitt μιμείται τον Parker. Λίγο ή πολύ όλοι οι μουσικοί εκείνης της περιόδου χρησιμοποιούσαν παραπλήσιο υλικό. Οι επιλογές στις αντικαταστάσεις, οι ρυθμικές επιλογές και οι τεχνικές αυτοσχεδιασμού δεν αποτελούσαν προσωπική δημιουργία του κάθε εκτελεστή εκείνη την εποχή. Σαφώς, επειδή δεν κατείχαν όλοι οι μουσικοί την ίδια τεχνική και την ίδια δεξιοτεχνία, τα παραπάνω προσαρμόζονταν ανάλογα. Σε κάθε περίπτωση, σε όλα τα μουσικά στυλ και ρεύματα όπως έχουν διαμορφωθεί, υπάρχουν τα βασικά στοιχεία τους. Αυτά τα στοιχεία είναι που μαθαίνει και ενστερνίζεται ένας μουσικός ώστε να ταιριάζει ο ήχος του με το συγκεκριμένο ρεύμα. Ακριβώς για αυτό τον λόγο απορρίπτουμε την άποψη ότι το στυλ του Stitt είναι ταυτόσημο με αυτό του Parker βάσει του υλικού που χρησιμοποιούσαν.

Στη συνέχεια η σύγκριση βρίσκεται στον βαθμό της δεξιοτεχνίας. Σε αυτή την περίπτωση όμως έχουμε δύο μουσικούς οι οποίοι κινούνται σε ανάλογα επίπεδα καθώς και οι δύο αδιαμφισβήτητα ήταν βιρτουόζοι του οργάνου. Από την μια πλευρά ο Parker στο σύντομο πέρασμα του έδειξε τις τεράστιες δυνατότητές του και πρόλαβε σε μόλις 35 χρόνια ζωής να καθιερώσει ένα νέο είδος και να αλλάξει την φυσιογνωμία της μουσικής αυτής. Από την άλλη πλευρά έχουμε την περίπτωση του Stitt, ο οποίος υπήρξε ένας μουσικός με ενεργή πορεία μεγαλύτερη των 40 χρόνων, κατά την οποία δημιούργησε σημαντικό μουσικό και δισκογραφικό έργο. Ήταν ένας μουσικός που κέρδισε τον σεβασμό αρκετών άλλων αλλά πολλές φορές απορρίπτονταν λόγω του ερωτήματος αυτής της εργασίας. Ο τρόπος με τον οποίο καλλιεργήθηκε αυτή η δεξιοτεχνία αξίζει να μελετηθεί ιστορικά στην αρχή της μουσικής καριέρας και των δύο. Ο Parker και ο Stitt είχαν κοινές μουσικές επιρροές

από μουσικούς της εποχής. Ακόμη ο ίδιος ο Stitt είχε επιρροή τον Parker στην μουσική του πορεία καθώς δήλωνε ενθουσιασμένος με τον τρόπο που έπαιζε.

Με βάση τις αναλύσεις της παρούσας εργασίας αλλά και με την ενεργή ακρόαση ηχογραφήσεων αυτών των δύο σαξοφονιστών, απορρίπτουμε την θεώρηση πως ο Sonny Stitt είχε ίδιο αυτοσχεδιαστικό στυλ με τον Charlie Parker. Οι λόγοι είναι οι εξής:

- Ο αυθορμητισμός και η ρυθμική αναζήτηση η οποία εμφανίζεται στις φράσεις του Charlie Parker είναι ανόμοιος με την ξεκάθαρη επιλογή κλιμάκων και ρυθμικών αξιών του Sonny Stitt.
- Η μακροδομική σκέψη του Parker φάνηκε στο σόλο του στο "Scrapple From The Apple" πως είναι αρκετά ανεπτυγμένη, καθώς με ένα μοτίβο τεσσάρων νοτών δημιούργησε το υλικό του για όλο το κομμάτι. Αντίθετα ο Sonny Stitt μακροδομικά κινούνταν περισσότερο σε γραμμικές κινήσεις βάσει της αρμονίας.
- Οι φράσεις τις οποίες χρησιμοποιεί ο Sonny Stitt φαίνεται πως είναι πιο ξεκάθαρες ως προς το υλικό τους και πολλές φορές επαναλαμβάνονται συνειδητά, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει στα σόλο του Parker.
- Ρυθμικά η κίνηση βρίσκεται σε κοινά γενικά πλαίσια, με την διαφορά ότι οι φράσεις του Sonny Stitt έχουν μεγαλύτερη έκταση και αποτελούν ολοκληρωμένες μουσικές ιδέες. Σε κάθε περίπτωση και οι φράσεις του Charlie Parker αποτελούν ολοκληρωμένες μουσικές ιδέες, με την διαφορά ότι εκτείνονται σε λιγότερα μέτρα και πολλές φορές συναντήσαμε συμπληρωματικά μέτρα σε αυτές.

Μια περαιτέρω έρευνα πάνω στην αυτοσχεδιαστική τεχνική των δύο αυτών σαξοφονιστών θα μπορούσε να αναπτυχθεί σε έναν μεγαλύτερο όγκο κομματιών, εξετάζοντας συνολικά τις διαφορές στο εκτελεστικό τους ύφος.

Επίσης, θα μπορούσε να γίνει μια πιο εκτεταμένη έρευνα πάνω σε επιλεγμένα κομμάτια, στα οποία θα γίνει η σύγκριση από όλες τις διαθέσιμες εκτελέσεις των δύο. Επιπλέον ενδιαφέρον θα είχε να προστεθούν στην παραπάνω έρευνα αναλύσεις από τα σόλο και άλλων μουσικών αυτής της περιόδου, ώστε η σύγκριση να αποκτήσει μεγαλύτερο εύρος.

Τέλος, θα παρουσίαζε τεράστιο ενδιαφέρον να αναλυθούν σόλο της Bebop και της Hardbop εποχής, αλλά και μελωδίες, με την χρήση άλλων, σύγχρονων μεθοδολογιών.

Βιβλιογραφία

- Aebersold, Jamey. *Charlie Parker Omnibook: For C Instruments*. USA: Atlantic Music Corp, 1978.
- *Jazz Handbook*. New Albany AL: Jamey Aebersold Jazz, 2010.
- Baker, David. *How to play Bebop Vol. I – The Bebop Scales and Other Scales in Common Use*. Alfred Music, 1988.
- *Charlie Parker – Alto Saxophone. [David Baker – Jazz Monographs]*. New York: Shattinger International, 1978.
- *The Jazz Style of John Coltrane – The Musical and Historical Perspective*. Lebanon, IN: Studio 224, 1980.
- Bergonzi, Jerry. *Inside Improvisation Series – Melodic Structures Vol. 1*. Advance Music, 1992.
- *Inside Improvisation Series – Developing Jazz Language Vol. 6*. Advance Music, 2003.
- Coker, Jerry. *Elements of Jazz Language for the Developing Improvisor*. Miami FL: Studio 224, 1991.
- *The Complete Method for Improvisation*. Lebanon IN: STUDIO P/R, Inc, 1980.
- Gioia, Ted. *The Jazz Standards – A Guide to the Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2012.
- Gitler, Ira, *Swing to Bop – An Oral History of the transition in Jazz in 1940s*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Hodges, Glen. "The Analysis of Jazz Improvisational Language and its use in Generating New Composition and Improvisation: A case study involving bebop jazz guitarist Jimmy Raney" PhD diss., University of Macquarie, Sydney, 2007.
- Huddix, Chad. *Bird: The Life and Music of Charlie Parker*. USA: University of Illinois Press, 2013.
- Jaffe, Andy. *Jazz Harmony*. Tubingen: Advance Music, 1996.
- Les, Wise. *Bebop Bible: 824 Jazz Ideas for All Instruments*. REH Publications, 1983.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Company, 1995.
- Lingon, Bert. *Jazz Theory Resources*. Houston Publishing, Inc, 2001.

- Morrison, Murray James. *“Practitioner and Prophet: An Analysis of Sonny Stitt’s Music and Relationship to Charlie Parker”*. PhD diss., Steinhardt School of Culture, Education, and Human Development, New York University, 2018.
- Nettles, Barrie and Richard, Graff. *The Chord Scale Theory and Jazz Harmony*. Rottenburg: Advance Music, 1997.
- Owens Thomas, *Bebop: The music and its players*. New York: Oxford University Press, 1995.
- *“Charlie Parker: Techniques of Improvisation Volume I”*. PhD diss., University of California, 1974.
- Rawlins, Robert and Bahha, Nor Eddine. *Jazzology: The encyclopedia of Jazz Theory for all musicians*. Australia: Hal Leonard Corporation, 2005.
- Raymond, Steven. *“Edward “Sonny” Stitt: Original Voice or Jazz Imitator”*. PhD diss., The University of Alabama, 2014.
- Rosenthal D., H. *Hardbop, Jazz and Black Music 1955-1965*. New York: Oxford University Press. 1993.
- Κωνσταντινίδου, Ξένια. *“Η Jazz Αρμονία του Bill Evans και η αυτοσχεδιαστική του τεχνική”*. Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2014.
- Ντέβις, Μάιλς και Τρουπ, Κούνισι. *Μάιλς: Αυτοβιογραφία*. Μετάφραση Μαριλένα Μασσάρου. Αθήνα: Σέλας, 1991.
- Τσίλτον, Τζών. *Ιστορία της Τζαζ*. Μετάφραση Άρης Γεωργίου. Αθήνα: Υποδομή, 1981.

Ιστός

- Burlingame, Sandra. *“Scrapple from The Apple (1947)”*, Jazzstandards.com. Accessed September 27, 2018. URL: <http://www.jazzstandards.com/compositions-2/scrapplefromtheapple.htm>.
- *“Lester Leaps In (1940)”*, Jazzstandards.com. Accessed March 5, 2019. URL: <http://www.jazzstandards.com/compositions-2/lesterleapsin.htm>.
- Gridley, Mark C. *“Hard bop (jazz).”* Grove Music Online. Accessed January 21, 2019. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-2000188100>.
- Jazz in America. *“6 Bebop, Cool Jazz, and Hardbop.”* Accessed in May 5, 2019. URL: <http://www.jazzinamerica.org/lessonplan/8/6/211>.

- Jazz in America. “6 Cool, Hardbop, and Modal Jazz.” Accessed in May 5, 2019. URL: <http://www.jazzinamerica.org/LessonPlan/11/6/144>.
- Kernfeld, Barry. "Hardbop." Grove Music Online. Accessed January 21, 2019. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000049163>.
- Losin, Peter. “Charlie Parker Session Details”. Accessed November 20, 2018.URL: <http://www.plosin.com/milesahead/BirdSessions.aspx?s=460328/>.
- “Charlie Parker Session Details”. Accessed January 20, 2018.URL: <http://www.plosin.com/milesahead/BirdSessions.aspx?s=510331>.
- Margarit, Carles. Accessed in January 19, 2019. URL: <http://carles-margarit.com/>.
- Miccuci, Matt. “A short history of ... “Ornithology” (Charlie Parker and Benny Harris, 1946)” Accessed November 20, 2018. URL: <https://www.jazziz.com/short-history-ornithology-charlie-parker-benny-harris-1946/>.
- Nathan, Dave. “Sonny Stitt: Now”, AllMusic.com. Accessed March 5, 2019. URL: <https://www.allmusic.com/album/now%21-mw0000546629>.
- Owens, Thomas, and Barry Kernfeld “Stitt, Sonny.” Grove Music Online. Accessed January 21, 2019. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-2000429700>.
- Yannow, Scott. “Sonny Stitt: Stitt Plays Bird”. Allmusic.com. Accessed February 2, 2018.URL: <https://www.allmusic.com/album/stitt-plays-bird-mw0000195617>.